









**ZURBARÁN**

Cet ouvrage accompagne la deuxième étape de l'exposition «Zurbarán 1598-1664» présentée à Paris, au musée du Louvre, du 7 octobre 2026 au 25 janvier 2027. Cette exposition a été organisée par le musée du Louvre, la National Gallery de Londres et l'Art Institute of Chicago. La première étape s'est tenue à la National Gallery de Londres, du 2 mai au 23 août 2026, la troisième à l'Art Institute of Chicago, du 28 février au 20 juin 2027.

Avec le soutien de Deloitte,  
Grand mécène de l'exposition

**Deloitte.**

Avec le concours du Cercle International  
du Louvre - American Friends of the Louvre

*American Friends of the*  
**LOUVRE**

# ZURBARÁN

## 1598–1664

Sous la direction de  
Charlotte Chastel-Rousseau

COMMISSARIAT DE L'EXPOSITION

**Charlotte Chastel-Rousseau**  
Conservatrice en chef au département des Peintures, chargée des peintures espagnoles et portugaises et de la collection de cadres anciens, musée du Louvre, Paris.

En collaboration avec Francesca Whitlum-Cooper, conservatrice des peintures italiennes, espagnoles et italiennes tardives, et Daniel Sobrino Ralston, conservateur associé CEEH des peintures espagnoles, à la National Gallery de Londres, ainsi que Rebecca Long, conservatrice Patrick G. et Shirley W. Ryan de la peinture et de la sculpture européenne à l'Art Institute of Chicago.

MUSÉE DU LOUVRE

**Christophe Leribault**  
Président-directeur

**Kim Pham**  
Administrateur général

**Francis Steinbock**  
Administrateur général adjoint

**Sophie Walon**  
Directrice de cabinet

**Sébastien Allard**  
Directeur du département des Peintures

**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 de l'Accueil du public et de la Surveillance par intérim

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

**Mathilde Fournier**  
Cheffe de projet déléguée Expositions

**Clémentine Girard-Negre**  
Cheffe du service de la Scénographie

**Delphine Prévost**  
Conductrice de travaux

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

**Alix Cattoir, Axelle Collet et Mathilde Mabire**  
Chargées de projet Médiation culturelle

**Isabelle Grassart**  
Cheffe du service de la Médiation humaine

**Sarah Galer, Carole Bedel et Séverine Casterman**  
Cheffes d'unité, adjointes à la cheffe du service de la Médiation humaine

**Tiphaine Sicard**  
Chargée de programmation

**Florence Dinet**  
Chargée de développement des ressources pédagogiques

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

**Carol Manzano**  
Cheffe du service de l'Installation et de la Maintenance signalétique

**Véronique Koffel**  
Coordinatrice graphique et signalétique

**Frédéric Poincelet**  
Graphiste

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

**Fabrice Laurent**  
Directeur adjoint

**Dorothée Gruser-Briandet**  
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 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

**Xenia Vlassenko**  
Responsable promotion et influence

**Céline Dauvergne**  
Chargée de communication

**Marc-Antoine Parrona**  
Chef du service de la Communication numérique

**Juliette Sirinelli**  
Sous-directrice du Mécénat, de la Philanthropie et de la Marque

**Maxime Chauvelin**  
Chargé de mécénat

SCÉNOGRAPHIE

**Agence Nathalie Crinière**  
Nathalie Crinière, Anne Lebas, Héloïse Lévêque  
Architectes-scénographes

**Anamorphée**  
Charlotte Halpern, Théo Chevalier  
Graphistes

PRÊTEURS DE L'EXPOSITION

**Allemagne**  
Dresde, Gemäldegalerie Alte Meister, Staatliche Kunstsammlungen Dresden

**Espagne**  
Barcelone, Museu Nacional d'Art de Catalunya  
Bilbao, Museo de Bellas Artes  
Madrid, Colección Banco Santander  
Madrid, Museo Nacional del Prado  
Madrid, Museo Nacional Thyssen-Bornemisza  
Valladolid, Museo Nacional de Escultura

**États-Unis**  
Boston, Museum of Fine Arts  
Chicago, The Art Institute of Chicago  
Cleveland, The Cleveland Museum of Art  
Detroit, Detroit Institute of Arts  
Hartford, Wadsworth Atheneum  
Museum of Art  
New York, The Metropolitan Museum of Art  
Pasadena, The Norton Simon Foundation  
Philadelphie, Philadelphia Museum of Art  
San Diego, The San Diego Museum of Art

**France**  
Castres, musée Goya  
Chartres, musée des Beaux-Arts  
Commune d'Étréham, église Saint-Romain  
Grenoble, musée de Grenoble  
Lyon, musée des Beaux-Arts de Lyon  
Montargis, musée Girodet  
Montpellier, musée Fabre  
Paris, Centre Pompidou, MNAM-CCI  
Paris, collection privée, courtesy Galerie Eric Coatalem  
Paris, musée du Louvre, département des Peintures  
Paris, Musée national Picasso-Paris  
Ville de Paris, Conservation des Œuvres d'Art Religieuses et Civiles (COARC), église Saint-Médard

**Hongrie**  
Budapest, Szépművészeti Múzeum/  
Museum of Fine Arts

**Irlande**  
Dublin, National Gallery of Ireland

**Royaume-Uni**  
Bishop Auckland, comté de Durham, Auckland Palace  
Édimbourg, National Galleries of Scotland  
Londres, The National Gallery

Collection particulière, courtesy Elvire de MAINTENANT & Hubert DUCHEMIN

Que toutes les personnes et les institutions qui, par leurs prêts généreux, ont permis la tenue de cette exposition trouvent ici l'expression de notre gratitude, ainsi que les collectionneurs qui ont souhaité garder l'anonymat.

ÉDITION

**MUSÉE DU LOUVRE**

**Direction des Expositions et des Éditions**

**Laurence Basset**  
Directrice adjointe des Éditions

**Anna Bertaccini Tadini**  
Coordination et suivi éditorial

**Direction du Soutien aux collections**

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

**Maureen Huault-Gavaudo**  
Cheffe de l'unité Images

**Clara Marsal**  
Collecte de l'iconographie

**SEUIL**

**Nathalie Beaux Richard**  
Directrice éditoriale

**Caroline Fuchs-Sabolo**  
Éditrice

**Carine Ruault et Titouan Roland**  
Suivi de fabrication

**Renaud Bezombes**  
Correction

**Pauline de Smet**  
Index

**Studio B49 – Mateo Baronnet**  
Conception graphique

AUTEURS

**Charlotte Chastel-Rousseau**  
Conservatrice en chef au département des Peintures, chargée des peintures espagnoles et portugaises et de la collection de cadres anciens, musée du Louvre, Paris

**Peter Cherry**  
Maître de conférences émérite au Trinity College, Dublin

**Véronique Gerard Powell**  
Enseignante-chercheuse honoraire à Sorbonne Université, Paris

**Akemi Luisa Herráez Vossbrink**  
Chercheuse indépendante

**Benito Navarrete Prieto**  
Professeur d'histoire de l'art à l'Universidad Complutense, Madrid

**Felipe Pereda**  
Professeur titulaire de la chaire Fernando Zobel d'art espagnol à Harvard University, Cambridge, Massachusetts

**Laetitia Perez**  
Documentaliste scientifique au département des Peintures du musée du Louvre, Paris

**Javier Portús**  
Conservateur en chef de la peinture espagnole baroque au Museo Nacional del Prado, Madrid

**Daniel Sobrino Ralston**  
Conservateur associé des peintures espagnoles au CEEH (Centro de Estudios Europa Hispánica) de la National Gallery, Londres

**Cécile Vincent-Cassy**  
Professeure d'histoire de l'art et du patrimoine hispaniques à CY Cergy Paris Université, Cergy-Pontoise

**Traducteurs**  
Divina Cabo (traduction de l'espagnol vers le français des textes de Benito Navarrete Prieto, Felipe Pereda et Javier Portús)  
Martine Sgard et Laurent Cantagrel (traduction de l'anglais vers le français des textes de Peter Cherry, Akemi Luisa Herráez Vossbrink et Daniel Sobrino Ralston)

REMERCIEMENTS

Cette exposition est le fruit d’un partenariat entre le musée du Louvre, la National Gallery de Londres et l’Art Institute of Chicago. Que les personnes qui ont cru en cette exposition trouvent ici l’expression de ma gratitude: Laurence des Cars qui a défendu le projet dès 2023 avec passion et Christophe Leribault qui l’a ensuite immédiatement soutenu et porté, ainsi qu’à Londres, Sir Gabriele Finaldi, et à Chicago, James Rondeau. Je remercie également Sébastien Allard pour la confiance et le soutien qu’il m’a accordés pour le commissariat de cette exposition. Mes pensées amicales et tous mes remerciements vont aux commissaires des expositions de Londres et de Chicago, Francesca Whitlum-Cooper et Daniel Sobrino Ralston à la National Gallery, Rebecca Long à l’Art Institute of Chicago. Notre collaboration et nos discussions passionnées sur les pas de Zurbarán ont été des moments particulièrement enrichissants.

J’adresse toute ma reconnaissance aux remarquables collaboratrices du musée du Louvre avec qui j’ai eu la chance de faire équipe: Mathilde Fournier, dont la rigueur et l’intelligence lui ont permis d’assurer l’ensemble de la coordination du projet avec une grande efficacité, et Anna Bertaccini-Tadini dont l’exigence, le professionnalisme et la passion pour l’édition ont été si décisifs pour ce catalogue.

La qualité de cet ouvrage tient avant tout à la générosité des auteurs sollicités, que je souhaite remercier vivement pour chacune de leur contribution. Les données inédites sur les historiques des peintures de Zurbarán ont immensément bénéficié de la bienveillance de Véronique Gerard Powell, qui a partagé sans compter les résultats de ses recherches, et de l’excellente

enquête menée dans les archives par Laetitia Perez. La beauté et l’ampleur de la publication doivent beaucoup au savoir-faire et au soutien d’Aline François-Colin et de Laurence Basset aux éditions du musée du Louvre, ainsi que de Nathalie Beaux Richard et de Caroline Fuchs-Sabolo aux éditions du Seuil. Je félicite également Mateo Baronnet, auteur de la très belle maquette, Divina Cabo, Martine Sgard et Laurent Cantagrel pour les traductions des essais en français, Renaud Bezombes pour la précision de sa relecture.

La réussite de la scénographie et de son articulation avec l’exposition « Sculpter la couleur. Chefs-d’œuvre du Museo Nacional de Escultura, Valladolid » tient avant tout au talent de l’Agence Nathalie Crinière, en particulier à Nathalie Crinière, Anne Lebas et Héloïse Lévêque et, pour le graphisme, à Charlotte Halpern et Théo Chevalier du collectif Anamorphée. La qualité de la présentation muséographique des peintures de Zurbarán dans le hall Napoléon est redevable aux efforts conjugués de Clémentine Girard-Negre et Delphine Prévost pour la conduite des travaux, de Carol Manzano pour la signalétique, de Sébastien Née et Karim Oufella pour l’éclairage et des équipes des ateliers d’installation, de peinture et de métallerie du musée du Louvre. Je remercie sincèrement Valérie Carpentier-Vanhaverbeke, commissaire française de l’exposition « Sculpter la couleur » pour notre collaboration et la qualité de nos échanges.

Au département des Peintures du musée du Louvre, Laetitia Perez, Iris Romagné, Juliana Reca et Mónica Serrano Segui ont apporté une aide irremplaçable à la préparation de l’exposition, ainsi que les stagiaires Rubén Casiano et Suzon Gauthier. J’adresse toute ma reconnaissance au service de la régie des œuvres pour l’engagement comme toujours

sans faille de Martine Depagniat, ainsi que de Clarisse Bacala, Mathieu Bard, Malika Berri, Rose-Marie Lanco, Olivier Laville, Elsa Marcot et Fanny Pelvet, sans oublier Cristina Arlian pour l’important travail mené sur les encadrements des peintures avec l’atelier Encadrement dorure dirigé par Orianne Moreau. La préparation de l’exposition n’aurait pas pu se faire sans le soutien bienveillant des conservateurs et des conservatrices du département, d’Aude Gobet et de l’équipe de la documentation, de Christelle Delelis et Kheira Bouthiba, ainsi que de Béatrice Brudnicki et de Dimitri Salmon.

Au musée du Louvre, mes remerciements les plus chaleureux vont également à Marie Ormevil et Laura Clair du service des expositions, à Zoé Blumenfeld-Chiodo, Alix Cattoir, Axelle Collet, Mathilde Mabire et Tiphaine Sicard pour la médiation, à Manuel Rios pour la coordination des traductions, à Clara Marsal pour l’iconographie, à Valérie Coudin et Céline Delavaux-Pext pour les articles parus dans *Grande Galerie*, à Anne Gautier pour la visibilité de l’exposition sur [louvre.fr](http://louvre.fr), à Céline Dauvergne pour les relations avec la presse, à Laurence Roussel, Corinne Geney, Benoit Albertini et Xenia Vlassenko pour la communication visuelle et la promotion, à Marc-Antoine Parrona pour la communication numérique, à Juliette Sirinelli et Maxime Chauvelin pour la recherche de mécénat et à Alexis Bourdais et Maroua Abdou pour les relations publiques. Je remercie enfin celles et ceux qui ont œuvré pour programmer conférences et spectacles afin que le Louvre batte au rythme de l’Espagne à l’automne 2026: à l’auditorium Michel Laclotte, Luc Bouniol Laffont, Vincent Agrech, Arthur Binois, Pascale Raynaud et Valentine Gay; au Centre Dominique-Vivant Denon, Françoise Mardrus, Philippe Cordez, Julie Botte et Pauline Guyot.

Au Centre de recherche et de restauration des musées de France (C2RMF), je remercie celles et ceux qui ont rendu possibles l’étude et la restauration des peintures du cycle de saint Bonaventure et de *L’Immaculée Conception avec six figures* de Murillo conservées au musée du Louvre, en particulier Matthieu Gilles, Clarisse Delmas, Dominique Martos-Levif, Bruno Mottin, Elisabeth Ravaud et Véronique Reuter, ainsi que les restauratrices et restaurateurs Isabelle Chochochod, Cécile des Cloizeaux, Luc Hurter, Alice Mohen, Frédéric Pellas, Regina Moreira et Jean-Pascal Viala.

Je tiens enfin à exprimer ma reconnaissance à toutes les personnes qui ont répondu à mes demandes et m’ont prodigué leurs conseils, mais aussi à celles qui m’ont encouragée par leur soutien amical pour la plus grande gloire de Zurbarán: Stéphane Allavena, Joëlle Arches, Ángel Aterido, Marion Boudon-Machuel, Aoife Brady, Joachim Caetano, Caroline Campbell, Peter Cherry, Olivier Colau, Odile Delenda, Laura Esparragosa Díaz, Caroline Eude-Devaux, Matthieu Fantoni, Luc Georget, Véronique Gerard Powell, Sébastien Gokalp, Claudio Gulli, Elisabeth Hipp, Séverine Laborie, Sidonie Lemeux-Fraitot, Marie-Josée Linou, María López-Fanjul, Martyna Łukasiewicz de Espinosa, Muirne Lydon, James Macdonald, Elvire de Maintenant, Tomi Moiso, Benito Navarrete Prieto, Thibaut Noyelle, Javier Portús, Isolde Pludermacher, David Pullins, Sylvie Ramond, Robin Rousseau, Emily Talbot, Imogen Tedbury, François et Véronique Toulet Morlanne, Juliette Trey, Joëlle Vaisière, Cécile Vincent-Cassy, Ludmila Virassamynaiken et Joan Yeguas Gassó.

Je dédie enfin ce catalogue à Louis et à Dorothée, avec toute ma gratitude pour leur soutien indéfectible.

Célébrant dans la *Revue des Deux Mondes* l’ouverture de l’éphémère Galerie espagnole du musée du Louvre (1838-1848), le critique Henri Blaze souligne en particulier la « sombre expression » et la « mélancolie rêveuse » de Francisco de Zurbarán : « Parmi tous ces grands peintres, dont la renommée va désormais nous devenir de jour en jour plus familière, le plus fécond et le plus divinement inspiré [...] c’est, sans contredit, Zurbarán. »

De fait, les contemporains de la galerie furent frappés par la profonde intensité de cette peinture, exaltée par Théophile Gautier et inspirant par la suite plusieurs artistes modernes, de Manet à Gris.

Porté par un travail virtuose de la couleur et une densité rare de la matière picturale (on sait qu’il travaillait au drapé de ses figures sur mannequin), l’œuvre de cet artiste singulier du baroque espagnol, actif à Séville dans le second quart du XVII<sup>e</sup> siècle, ne laisse pas de fasciner historiens et amateurs. Quarante ans après l’importante monographie que lui avait consacrée Jeannine Baticle en 1987-1988 au Metropolitan Museum of Art et au Grand Palais, l’exposition du Louvre retrace la saisissante production de l’artiste et de son atelier, autant que l’écho qu’elle trouva chez les peintres modernes après sa redécouverte.

Son catalogue, publié sous la direction de Charlotte Chastel-Rousseau, conservatrice en chef du patrimoine au département des Peintures du musée du Louvre et commissaire de l’exposition, analyse avec rigueur et originalité ses toiles, et explore aussi bien leur circulation transatlantique que l’esthétique sérielle et le mysticisme qui infusent sa peinture.

Je remercie vivement les auteurs de ces essais éclairants, et salue le travail mené avec exigence et passion par Charlotte Chastel-Rousseau, qui a accompagné le retour de Zurbarán au musée du Louvre, près de deux siècles après la fermeture du « Musée espagnol ».

**Christophe Leribault**

Président-directeur du musée du Louvre

Certaines fidélités disent ce que nous sommes. Celle qui unit Deloitte au Louvre depuis vingt ans en fait partie.

À l’occasion de la rétrospective consacrée à Francisco de Zurbarán, je suis heureux de célébrer un partenariat construit dans la durée. Il ne raconte pas seulement une relation de confiance ; il traduit une conviction.

Je suis persuadé qu’une entreprise a un rôle à jouer dans la transmission de ce qui éclaire durablement notre société. Le Louvre incarne cette ambition avec une force unique. À chaque visite, il nous rappelle que les grandes œuvres ne nous parlent pas seulement du passé : elles nourrissent notre regard sur le présent et élargissent notre compréhension du monde. C’est sans doute ce qui fait leur permanence. Elles traversent les siècles parce qu’elles continuent de dialoguer avec chaque génération.

Zurbarán appartient à ces artistes dont la puissance naît de la retenue. Par la maîtrise de la lumière, la sobriété de ses compositions et l’intensité de ses figures, il révèle la force de l’essentiel. Plus de quatre siècles après leur création, ses peintures conservent une étonnante modernité et nous invitent à regarder au-delà de l’évidence.

J’ai toujours pensé que les grandes œuvres avaient une vertu rare : elles nous rendent plus attentifs. Elles nous apprennent à observer avant de conclure, à accueillir la nuance et à prendre le temps de comprendre. Dans un monde où tout s’accélère, cette qualité du regard est plus précieuse que jamais.

C’est cette conviction qui donne son sens à notre engagement aux côtés du Louvre depuis vingt ans. En soutenant cette institution, Deloitte réaffirme son attachement à une culture vivante, accessible et exigeante, convaincu qu’elle est une source de curiosité, de dialogue et de confiance. Parce qu’une société qui continue d’investir dans la culture est une société qui continue de croire en son avenir.

Je souhaite que cette exposition offre à chacun la même émotion et le même émerveillement qu’elle suscite déjà chez ceux qui l’ont conçue. Si elle donne envie de s’arrêter un instant, de regarder autrement et d’emporter avec soi un peu de la lumière de Zurbarán, alors elle aura pleinement atteint son ambition. Je suis fier que Deloitte contribue à rendre possibles ces rencontres entre les œuvres et le public.

**David Dupont-Noel**

CEO Deloitte France et Afrique francophone

# SOMMAIRE

20. **AVANT-PROPOS**  
Charlotte Chastel-Rousseau

## I

26. **LE PEINTRE DES ORDRES MONASTIQUES À SÉVILLE**  
Laetitia Perez
28. Le couvent dominicain de San Pablo el Real : une première commande magistrale
29. Zurbarán au couvent Nuestra Señora de la Merci chaussée
40. Un cycle majeur au collège de San Buenaventura à Séville
52. **PEINTRE DU ROI. DU PALAIS DU BUEN RETIRO À LA CHARTREUSE DE JEREZ DE LA FRONTERA**  
Javier Portús
54. Le palais du Buen Retiro et le salon des Royaumes, un chantier collectif du Siècle d’or
55. De Séville à Madrid
57. Zurbarán au salon des Royaumes
68. Les peintures de la chartreuse de Jerez de la Frontera
80. **L’ATTRAIT DES AMÉRIQUES**  
Akemi Luisa Herráez Vossbrink
82. Les nouveaux marchés d’outre-mer
85. Les tribus d’Israël
87. Les hiérarchies célestes
91. Les commandes de particuliers

96. **« SOUS LE NOM D’UNE SAINTE ». L’ART DU PORTRAIT SACRÉ CHEZ ZURBARÁN**  
Daniel Sobrino Ralston
98. *Retratos a lo divino*
104. Les saintes de Zurbarán
114. Ressemblances
126. **LES NATURES MORTES DE ZURBARÁN PÈRE ET FILS**  
Peter Cherry
127. L’interprétation sacralisante des natures mortes espagnoles
132. L’art de la nature morte
142. Les rôles de la nature morte dans la peinture de scènes historiques
152. Juan de Zurbarán, pionnier de la nature morte
164. **ZURBARÁN, UN STYLE DE VIEILLESSE ?**  
Charlotte Chastel-Rousseau
166. Le tournant stylistique des années 1650-1658
169. Variations sur le motif
174. Les dernières années à Madrid, 1658-1664
175. Murillo / Zurbarán
184. Ombre et clarté

## II

190. **ZURBARÁN ET LA VRAIE IMAGE. FIGURABILITÉ, MUTABILITÉ ET CARACTÈRE**  
Benito Navarrete Prieto
192. Zurbarán peintre d’images pieuses
194. Zurbarán et son processus créatif : préférences formelles et mécanismes de transformation
198. Zurbarán et la gravure comme source anachronique
208. Reni, le modèle idéal à suivre
212. **ZURBARÁN EN SÉRIE. INVENTION ET RÉPÉTITION**  
Cécile Vincent-Cassy
214. Les séries de figures isolées
216. Les séries pour le Nouveau Monde
217. Le mécanisme de production de Zurbarán
218. *Apostolados* pour l’Ancien Monde
219. Les séries et le genre du portrait
222. Les séries des saintes vierges et martyres
226. Vides et silences
228. **ZURBARÁN : L’ESTHÉTIQUE DE LA MYSTIQUE OU LA MYSTIQUE COMME EXPÉRIENCE ESTHÉTIQUE**  
Felipe Pereda
230. L’éclipse de la peinture
240. Interlude : l’éloquence (muette) de la peinture
242. La vérité des images selon Zurbarán

## III

250. **ZURBARÁN ET LA FRANCE. DE L’ASCÉTISME MONASTIQUE AUX AVANT-GARDES**  
Charlotte Chastel-Rousseau, Véronique Gerard Powell et Laetitia Perez
258. Collectionneurs espagnols et marchands parisiens, 1816-1838
260. Une parenthèse espagnole au Louvre : la Galerie de Louis-Philippe et le musée Standish
268. Dispersion et déclin sous le Second Empire
274. Au tournant du siècle
280. **ANNEXES**
282. Œuvres exposées
294. Notes
306. Chronologie
312. Bibliographie
328. Index



# AVANT-PROPOS

## « LE SOUFFLE, LA PALPITATION, LE FRÉMISSEMENT DE LA VIE »

Charlotte Chastel-Rousseau

**I**l y a bientôt un siècle, le critique d'art Christian Zervos (1889-1970) publiait un article intitulé « Revisions. Francisco Zurbarán », dans la revue *Cahiers d'art* qu'il avait fondée l'année précédente ; s'éloignant de sa ligne éditoriale consacrée à la création contemporaine, à la défense du cubisme en particulier, il s'enthousiasmait : « Le Gréco excepté et peut-être Vélasquez, dont il est l'égal, sinon supérieur, Zurbarán dépasse tous les autres peintres espagnols [...]. Et cependant son œuvre n'est pas connue et appréciée à sa juste mesure. » (Zervos, 1927). Si la peinture de Zurbarán est indiscutablement beaucoup mieux connue aujourd'hui, ce projet d'exposition est né du souhait qu'elle soit « appréciée à sa juste mesure ».

De nos jours, en Espagne, l'artiste est reconnu comme un très grand maître et est magnifiquement représenté dans les musées, à commencer par le Museo del Prado à Madrid et le Museo de Bellas Artes à Séville. Ses peintures ont en effet très souvent été retirées de leur emplacement d'origine au XIX<sup>e</sup> siècle, du fait notamment de pillages des armées napoléoniennes et des sécularisations de biens du clergé prévues par les lois espagnoles de désamortissement. Parmi les historiens de l'art, María Luisa Caturla (1888-1984) a publié, à partir des années 1940, un grand nombre de documents d'archives qui ont fait la lumière sur la vie et la carrière de l'artiste et ont initié sa redécouverte dans la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle. À la même époque en France, Paul Guinard (1895-1976), alors directeur de l'Institut français à Madrid, soutint en 1959 sa thèse de doctorat qu'il publia l'année suivante sous le titre de *Zurbarán et les peintres espagnols de la vie monastique* (Guinard, 1960). À sa suite, Jeannine Baticle (1920-2014), conservatrice au département des Peintures du musée du Louvre, reprit l'enquête qui aboutit notamment à l'exposition monographique, proposée au Metropolitan Museum à New York et au Grand Palais à Paris en 1987-1988 et présentée dans une version un peu différente à Madrid au Museo del Prado. Au tournant du XX<sup>e</sup> et du

xxi<sup>e</sup> siècle, les travaux d’Odile Delenda et notamment la publication fondamentale du catalogue raisonné de l’artiste (Delenda, 2009-2010) ont été décisifs pour la compréhension et la reconnaissance de l’œuvre de Zurbarán. Enfin, depuis une quinzaine d’années, Zurbarán a été le sujet de plusieurs expositions en Europe, à Ferrare en 2013-2014, à Bruxelles en 2014-2015, à Düsseldorf en 2015-2016 jusqu’aux récentes expositions qui se sont tenues à Lyon en 2024-2025 et à Barcelone en 2025, au point qu’on peut légitimement se demander si Zurbarán, un temps méconnu, n’est pas revenu sur le devant de la scène.

Comment expliquer ce retour en grâce et quelles sont les raisons qui nous ont conduits à programmer cette nouvelle exposition ? Les recherches rapidement énumérées ci-dessus ont tout d’abord permis de profondément renouveler la compréhension de l’œuvre de Zurbarán. Depuis les expositions de 1987-1988, certains pans de sa création sont désormais beaucoup mieux connus. C’est le cas des œuvres des dernières années, exécutées après 1650, et de son style de vieillesse qui a fait l’objet d’une réévaluation lors de l’exposition « Zurbarán. La obra final, 1650-1664 » présentée au Museo de Bellas Artes à Bilbao en 2000-2001. L’interprétation des rares natures mortes connues de Francisco de Zurbarán s’est aussi beaucoup enrichie des recherches menées sur les *bodegones* espagnols en général : à une exégèse purement religieuse des compostions silencieuses du maître, se superposent désormais d’autres interprétations, nourries d’une connaissance plus globale des pratiques d’atelier, du marché de l’art et des collectionneurs en Espagne au xvii<sup>e</sup> siècle. Le tout récent changement de titre proposé par le Museo del Prado pour l’*Agnus Dei*, désormais intitulé *Borrequillo* (**cat. 43**), est certes une référence érudite à la mention par le théoricien et peintre Antonio Palomino d’un « petit mouton (*borrequillo*), peint d’après nature » (Palomino, [1724] 1988, III, p. 108). Cette modification du titre d’une œuvre aussi iconique, qui n’est pas à proprement parler une nature morte mais en reprend tous les codes de représentation, traduit bien la volonté actuelle des historiens de l’art de dépasser une lecture uniquement religieuse de l’œuvre du peintre. Dans la même veine, l’attribution à Francisco de Zurbarán de deux natures mortes représentant des alcarazas (**cat. 39 et 40**), réapparues sur le marché de l’art en 2023, contribue à s’intéresser davantage au processus créatif de l’artiste et à la fabrique des œuvres dans son atelier, en distinguant plus clairement ses propres peintures de celles de son fils Juan. Le maigre corpus de ce dernier, également peintre de natures mortes, est de mieux en mieux cerné et s’étoffe au fil de nouvelles découvertes. Ainsi, pour faire connaître cette riche actualité de l’histoire de l’art, et proposer une vision ouverte et contemporaine de l’artiste, l’exposition du Louvre, et le catalogue qui l’accompagne, ont accordé une place importante non seulement au genre de la nature morte, mais aussi à celui du portrait, fictif ou véritable, dans son œuvre, et à la période finale.

Plusieurs restaurations récentes permettent, de surcroît, de vraiment apprécier la facture de Zurbarán, notamment dans des œuvres aussi

remarquables que les deux peintures du cycle de saint Bonaventure conservées au Louvre (**cat. 9 et 10**), que *La Bataille entre les chrétiens et les Maures* (**cat. 14**), *La Promenade de l’Enfant Jésus* (**cat. 30**) ou encore *Saint François d’Assise* (**cat. 59**), sur lequel le musée des Beaux-Arts de Lyon a pu retrouver en 2024 une précieuse signature et une date d’exécution, en dégageant d’anciens repeints qui les masquaient jusqu’ici. Ces restaurations ont permis de percevoir à nouveau la vigueur des contours dessinés des figures, la vibration de la matière picturale posée par petites touches et la subtilité des effets lumineux ; elles ont surtout révélé une palette d’une audace et d’une fraîcheur étincelantes, qui vient contredire l’austérité supposée de son art.

Pour accompagner et prolonger le propos de l’exposition du Louvre, ce catalogue est organisée en trois parties : une première, qui suit le fil chronologique du parcours ; une deuxième, où sont publié des essais qui caractérisent et analysent les spécificités du processus créatif de Zurbarán ; et enfin une troisième, qui consiste en une histoire inédite du collectionnisme des œuvres de Zurbarán en France, en s’appuyant sur un travail très complet mené dans les archives et les sources anciennes, qui a permis de préciser l’historique de chaque peinture présentée dans la liste des œuvres exposées en fin d’ouvrage.

C’est donc à un voyage érudit mais aussi et surtout à une approche sensible de la peinture de Zurbarán que ce catalogue invite le lecteur, afin de mieux en saisir la singularité. Puisse cette rencontre avec son œuvre permettre de distinguer « tout ce que la peinture peut donner de vérité humaine » et convaincre chacun, pour citer à nouveau Zervos, qu’« il n’est pas de tableau de Zurbarán où il n’ait pas cherché à donner le souffle, la palpitation, le frémissement de la vie » !

I



# LE PEINTRE DES ORDRES MONASTIQUES À SÉVILLE

Laetitia Perez

**N**é en 1598 dans le village de Fuente de Cantos, en Estrémadure, à une centaine de kilomètres au nord de Séville, Francisco de Zurbarán fait ses premiers pas de peintre dans la capitale andalouse. Il se forme dans l'atelier sévillan de Pedro Díaz de Villanueva<sup>1</sup>, où il reste trois ans, de 1614 à 1617, pendant lesquels il côtoie sans doute les artistes les plus prestigieux de la ville, tels

Juan de Roelas ou Francisco de Herrera el Viejo, mais également Alonso Cano ou Diego Velázquez. Après quelques années passées dans sa région natale, il revient à Séville en 1626 pour honorer ses premières commandes d'envergure. Ce retour marque le début de son ascension artistique : Zurbarán acquiert rapidement une solide renommée, si bien que le conseil municipal l'invite, en 1629, à s'établir dans la ville avec sa famille et son atelier<sup>2</sup>.

Au début du XVII<sup>e</sup> siècle, Séville, grâce au commerce vers les Amériques, est le centre économique et culturel de l'empire espagnol<sup>3</sup>. Quatrième ville la plus peuplée d'Europe, avec près de 135 000 habitants<sup>4</sup>, elle connaît alors, sous le règne de Philippe III (r. 1598-1621), une période de stabilité et de paix, la *Pax Hispanica*, favorisée par une série de traités conclus avec les puissances voisines. Le renouveau spirituel lié aux réformes adoptées lors du concile de Trente et au nouveau dynamisme des ordres religieux fait de Séville, point de départ vers la terre d'évangélisation qu'est le Nouveau Monde, une véritable ville conventuelle où s'installent de nombreuses maisons religieuses. Vers 1580, elle compte déjà vingt-quatre couvents d'hommes et dix-neuf de femmes auxquels s'ajoutent une vingtaine de nouveaux établissements au cours du siècle suivant<sup>5</sup>. Certains de ces établissements religieux sont

d’importants commanditaires d’œuvres d’art. C’est notamment le cas de San Pablo el Real, couvent dominicain qui vaut à Zurbarán ses premiers chefs-d’œuvre.

**LE COUVENT DOMINICAIN DE SAN PABLO EL REAL: UNE PREMIÈRE COMMANDE MAGISTRALE**

Le 17 janvier 1626, l’artiste signe son premier contrat<sup>6</sup> pour l’une des institutions religieuses les plus prestigieuses de Séville<sup>7</sup>. Le couvent dominicain de San Pablo el Real – véritable cité dédiée à l’apôtre saint Paul<sup>8</sup> – aurait été fondé, selon la tradition, au XIII<sup>e</sup> siècle par le roi Ferdinand III. Il forme alors des théologiens instruits voués notamment à évangéliser le Nouveau Monde, et abrite une communauté d’environ deux cents frères<sup>9</sup>. De cet important établissement religieux, il ne subsiste aujourd’hui que l’église, devenue la paroisse de la Magdalena.

Le 17 janvier 1626, Zurbarán reçoit la commande d’un ensemble de vingt et un tableaux: quatorze scènes consacrées à la vie de saint Dominique de Guzmán, fondateur de l’ordre, ainsi qu’une série de sept toiles représentant les Pères de l’Église (les quatre docteurs de l’Église ainsi que saint Bonaventure, saint Thomas et saint Dominique). Il doit exécuter cet ambitieux programme en seulement huit mois, pour la somme de 4 000 réaux, une rémunération largement inférieure à celle habituellement accordée aux artistes déjà reconnus. À cette époque, il est fréquent que les peintres proposent des prix sciemment modestes afin d’obtenir une commande susceptible d’asseoir leur réputation<sup>10</sup>. Zurbarán s’engage ainsi à répondre aux exigences d’un programme iconographique où l’orthodoxie et le décorum ont toute leur importance. Les commanditaires exercent un contrôle scrupuleux sur l’ensemble et l’artiste doit ainsi reprendre certaines compositions qui ne satisfont pas le père supérieur Diego de Bordas. De cette commande<sup>11</sup>, malheureusement seules quelques œuvres ont été conservées: les deux tableaux aujourd’hui *in situ* dans l’église paroissiale, *La Guérison miraculeuse du bienheureux Réginald d’Orléans* et *Saint Dominique à Soriano*, ainsi que trois Pères de l’Église, *Saint Ambroise*, *Saint Jérôme* et *Saint Grégoire* (fig. 1) conservés au Museo de Bellas Artes à Séville. Selon les sources, ces trois effigies formaient avec un *Saint Augustin*, aujourd’hui disparu, la série des quatre Pères latins qui ornait la sacristie de l’église<sup>12</sup>.

Saint Grégoire le Grand (v. 540-604) est coiffé de la tiare pontificale et revêtu de vêtements liturgiques dont le riche coloris est mis en valeur par le rouge vif des chirotèques (gants de cérémonie). Cette couleur, symbole de l’Esprit-Saint, souligne le rôle éminent qu’il a joué dans l’histoire de l’Église, tout comme la référence à saint



Fig. 1  
Francisco de Zurbarán,  
*Saint Grégoire*,  
vers 1626-1627, huile  
sur toile, 198 × 125 cm,  
Séville, Museo  
de Bellas Artes.

Fig. 2  
Francisco Pacheco,  
*Le Christ en croix*,  
1614, huile sur panneau,  
58 × 37,5 cm, Grenade,  
Institut Gómez-Moreno  
de la Fundación  
Rodríguez Acosta.

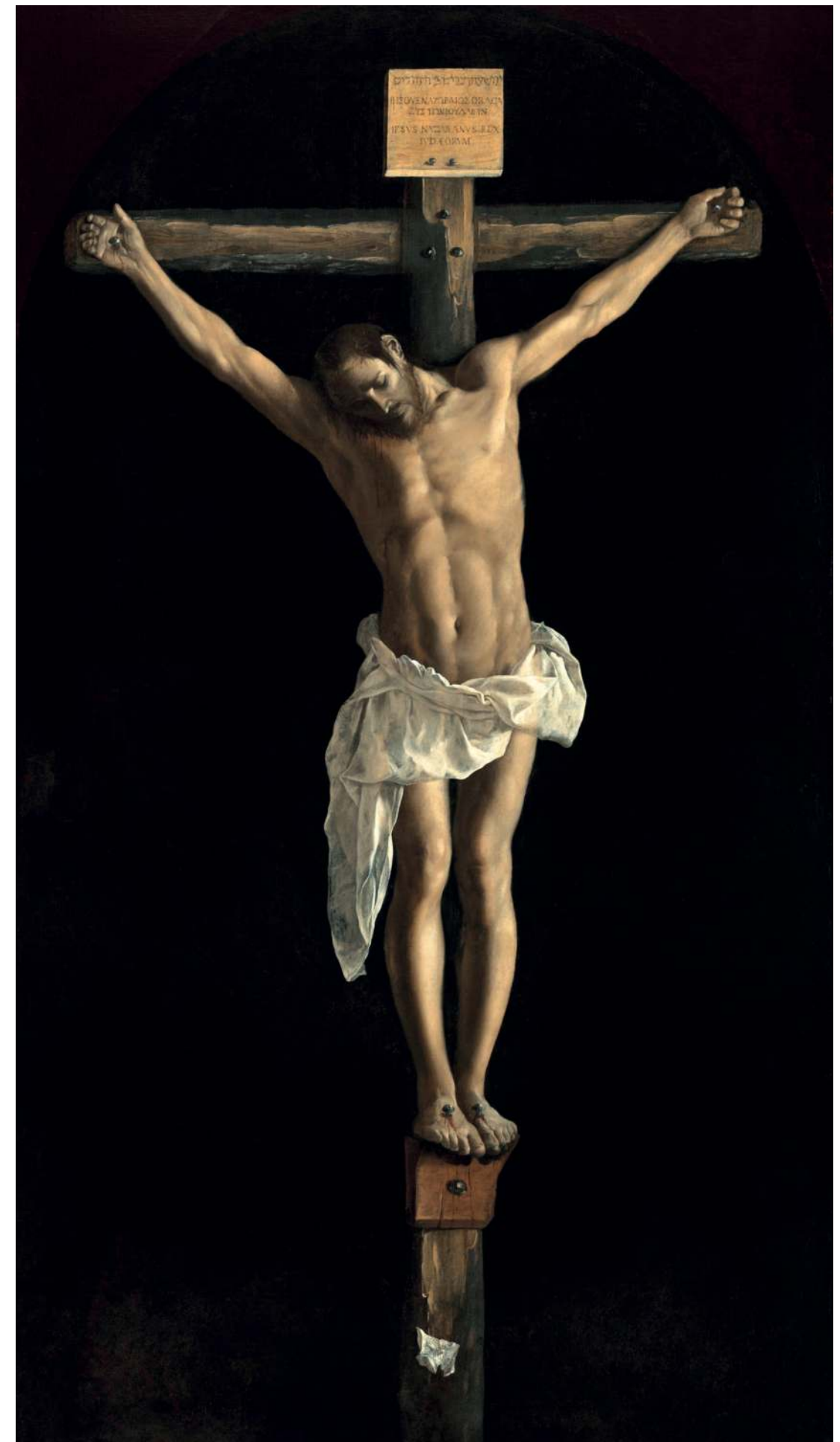


Pierre, le premier pape, représenté dans un médaillon au bas de l’or-froi, la bande brodée d’or de sa chape. Comme les autres docteurs, il tient un livre qui illustre l’importance théologique de leurs écrits. Dès cette première commande connue, Zurbarán excelle dans le traitement des étoffes, ce qui restera l’une de ses grandes forces. L’année suivante, en 1627, il travaille à nouveau pour cette sacristie. Il signe et date alors *Le Christ en croix* (cat. 1). Le tableau, initialement de format cintré<sup>13</sup>, ornait le mur de l’oratoire. Près d’un siècle plus tard, le théoricien Antonio Palomino s’émerveille devant l’œuvre: « dans la sacristie du couvent [...] de San Pablo il y a un crucifix de sa main que l’on montre derrière la grille fermée de la chapelle, peu éclairée: tous ceux qui le voient, sans savoir, croient que c’est une sculpture<sup>14</sup> ». Le Christ, d’un réalisme saisissant, interpelle le spectateur par sa présence plastique. Son visage, empreint d’une grande sérénité, laisse transparaître une profonde douleur intérieure. La nudité de son corps n’est protégée que par un périzonium – linge blanc ceint à la taille – dont le modelé confirme l’indéniable talent de Zurbarán dans le traitement des tissus. En attachant le corps sur la Croix avec quatre clous, il suit les préceptes de son contemporain, l’artiste et théoricien Francisco Pacheco. Ce dernier, censeur des peintures sacrées pour le tribunal de l’Inquisition à Séville depuis 1619, accorde une importance primordiale à l’orthodoxie de l’iconographie religieuse, comme en témoigne le hiératisme de son *Christ en croix* (fig. 2) exécuté en 1614 et sans doute destiné à la dévotion privée. Dans l’œuvre de Zurbarán, le corps massif du Christ est magnifié par un éclairage ténébriste sur un fond neutre. Comme l’a souligné Xavier Bray<sup>15</sup>, la lumière naturelle provenant des deux fenêtres situées sur le côté droit de l’oratoire devait renforcer l’effet sculptural du corps et intensifier sa présence plastique, l’artiste jouant ainsi avec la perception du spectateur. Fidèle aux préceptes de la Réforme post-tridentine, il parvient à transmettre une émotion spirituelle qui marque ses contemporains et lui assure rapidement de nouvelles commandes.

**ZURBARÁN AU COUVENT NUESTRA SEÑORA DE LA MERCI CHAUSSÉE**

En 1628, les mercédaires du couvent Nuestra Señora à Séville font appel à Zurbarán pour célébrer la canonisation à Rome, le 30 septembre, de leur fondateur, saint Pierre Nolasque (1189-1256). Leur couvent avait été fondé par Ferdinand III, roi de Castille et de León, en 1249, soit un an après la conquête de la ville, sous l’impulsion du religieux, alors dans l’entourage du souverain. Originaire du Languedoc, Pierre Nolasque s’était établi très jeune à Barcelone où il initia, avec d’autres marchands, un mouvement de rachat de prisonniers chrétiens captifs des Maures, leur évitant ainsi d’être

Cat. 1  
**Francisco de Zurbarán**  
*Le Christ en croix*  
 1627  
 Huile sur toile  
 H. 290,3; L. 165,5 cm  
 Chicago, The Art  
 Institute of Chicago



vendus et réduits en esclavage. Inspiré une nuit par une vision de la Vierge, il fonda en 1218 l’ordre de Notre-Dame de la Merci avec saint Raymond de Peñafort.

Les Mercédaires prononçaient un quatrième vœu, s’ajoutant aux trois vœux traditionnels des ordres réguliers (pauvreté, chasteté et obéissance) : ils devaient être prêts à se livrer en otages en échange de la liberté des captifs chrétiens. L’ordre de la Merci perdit rapidement son caractère militaire et fut peu à peu assimilé à un ordre mendiant. Afin de répondre au développement du couvent qui suit l’essor de la ville, les bâtiments primitifs sont démolis au tout début du <sup>xvii</sup>e siècle, remplacés par de nouvelles constructions qui s’articulent autour de trois cloîtres et d’un double escalier monumental ouvrant sur les deux premiers patios<sup>16</sup>. Les artistes les plus renommés de Séville interviennent dans la décoration du couvent : Francisco Pacheco et Alonso Vázquez sont ainsi engagés en 1600 pour peindre dans le premier cloître (le Claustro Grande) une série consacrée à l’histoire de la Merci<sup>17</sup>. Après la suppression des ordres masculins en 1835 et un incendie partiel, l’édifice réaménagé est attribué au nouveau Museo de Bellas Artes de Séville, qui l’occupe toujours.

La première peinture exécutée par Zurbarán pour le couvent représente *Saint Sérapion*, signé et daté 1628 (**cat. 2**)<sup>18</sup>. Peut-être commandée par les religieux pour s’assurer du talent de l’artiste avant d’entreprendre de plus grands projets, c’est en tout cas un sujet d’actualité pour eux puisqu’en 1630 doit enfin s’ouvrir à Rome le procès de canonisation de Sérapion Scott, premier martyr mercédaire. Ce dernier est vénéré depuis longtemps par ses frères religieux qui lui vouent « un culte immémorial<sup>19</sup> » alors qu’il n’est même pas encore béatifié<sup>20</sup>.

Né en 1178 dans une famille noble des îles Britanniques, Sérapion, homme d’armes, se préoccupe du sort des captifs chrétiens dès sa jeunesse, lorsqu’il accompagne Richard Cœur de Lion en Palestine lors de la troisième croisade (1189-1192). Parti ensuite en Espagne pour participer au combat contre les Maures, il rencontre Pierre Nolasque en 1221 et prend l’habit des Mercédaires en 1222, au couvent Santa Eulàlia de Barcelone. Il mène avec succès plusieurs campagnes de rachat des prisonniers chrétiens en Afrique, avant d’être pris en otage à Alger en 1240 et crucifié le 14 novembre de la même année.

Zurbarán offre aux religieux une véritable image de dévotion de leur premier martyr. Son calvaire n’est évoqué que par ses bras écartés retenus par des cordes et une bosse sur le front. Aucune trace de sang ou de blessure n’est visible. Loin de peindre un corps martyrisé, Zurbarán revêt Sérapion de l’habit de l’ordre, symbole de sa fidélité aux vœux qu’il a prononcés. Son visage épuisé est recueilli dans une

Fig. 3  
Francisco de Zurbarán,  
*Le Vénérable Miguel Gerónimo Carmelo*,  
vers 1628-1630, huile  
sur toile, 112,2 × 88,3 cm,  
Minneapolis,  
The Minneapolis  
Institute of Art.



dernière prière. Accroché dans la salle *De profundis* du couvent, où l’on veillait les religieux décédés avant de les enterrer, ce tableau transmet à la congrégation l’image d’une souffrance acceptée et d’un don total à la volonté divine.

Un autre martyr peint par Zurbarán, mentionné dans un mémoire des peintures du couvent daté de 1732 puis par l’érudit Antonio Ponz, se trouvait aussi dans cette salle<sup>21</sup>. Il semble que ce soit le portrait, récemment réapparu, du *Vénérable Miguel Gerónimo Carmelo* (**fig. 3**), de dimensions similaires<sup>22</sup>. Pour en faire un pendant à saint Sérapion, Zurbarán a peint Miguel Gerónimo Carmelo en vie, au moment où la Vierge Marie lui apparaît en une vision qui lui inspire son traité sur l’Immaculée Conception. La juxtaposition de ces deux tableaux de saints servait à illustrer les deux formes de vie chrétienne aux yeux des Frères mercédaires : la vie active par l’exemple de Sérapion, mort en se sacrifiant pour libérer des chrétiens captifs, et la vie contemplative par celui de Carmelo, représenté en méditation et en prière.

Le 29 août 1628, Zurbarán s’engage par contrat auprès du supérieur du couvent, frère Juan de Herrera, à peindre, dans un délai de un an, vingt-deux grands tableaux représentant la vie de Pierre Nolasque – dont la canonisation, rappelons-le, est imminente – et les premiers moments de l’ordre. La série doit orner la galerie inférieure du cloître des Buis, le plus petit du couvent, construit entre 1602 et 1612 par Luis de Oviedo<sup>23</sup>. Le contrat stipule que l’artiste sera payé 16 500 réaux, soit quatre fois plus que pour le cycle de San Pablo el Real, preuve de sa renommée grandissante<sup>24</sup>. Il précise aussi que le couvent doit héberger et nourrir le peintre et ses assistants pendant la période d’exécution des œuvres. Ce contrat marque un tournant dans la carrière de Zurbarán puisqu’il lui vaut d’être convié, l’année suivante, à s’installer durablement dans la ville.

Ce projet décoratif participe à l’élaboration d’une iconographie officielle qui accompagne la préparation au procès de canonisation. Responsable de l’entreprise, le maître général de l’ordre de la Merci a commandé en 1622 au jeune peintre aragonais Jusepe Martínez, résidant alors à Rome, vingt-cinq dessins illustrant la vie du futur saint. Gravée ensuite dans l’atelier romain de Matthaüs et Johann Friedrich Greuter, cette série forme une *Vita* largement diffusée que les mercédaires de Séville confient à Zurbarán<sup>25</sup>.

L’artiste, également engagé à peindre, comme nous le verrons, pour le collège de San Buenaventura, n’a sans doute pas exécuté l’ensemble du cycle<sup>26</sup>. Antonio Ponz ne décrit que quinze tableaux dans son *Voyage en Espagne*, en 1780<sup>27</sup>. Onze peintures sont actuellement identifiées : six attribuées entièrement à Zurbarán et cinq autres à son atelier, avec une probable intervention du maître. Les œuvres ont été dispersées par les Mercédaires avant l’invasion



Cat. 2  
 Francisco de Zurbarán  
*Saint Sérapion*  
 1628  
 Huile sur toile  
 H. 120,2; L. 104 cm  
 Hartford, Wadsworth  
 Atheneum Museum  
 of Art

napoléonienne et certaines vendues à Manuel López Cepero (1778-1858)<sup>28</sup>, chanoine de la cathédrale de Séville et grand collectionneur. Redécouverte en 1998, *L'Apparition de la Vierge à saint Pierre Nolasque* (cat. 3) avait été acquise par le chanoine et sa trace s'est ensuite perdue pendant plus d'un siècle. La Vierge Marie apparaît à Pierre Nolasque afin de lui remettre les habits de l'ordre. Elle est représentée trônant en majesté, entourée d'anges musiciens, dont l'un, au premier plan, joue de la harpe, détail des plus naturalistes. Le jeune saint est agenouillé devant elle, les mains jointes ; son attitude rappelle celle de *Saint Bonaventure en prière*<sup>29</sup> peint pour le collège de San Buenaventura à la même époque (cat. 8, p. 47).

*L'Apparition de saint Pierre crucifié à saint Pierre Nolasque* signé et daté de 1629 (cat. 4) et *La Vision de saint Pierre Nolasque* (fig. 4), également achetés par López Cepero, ont rejoint les collections royales espagnoles à la faveur d'un échange entre le chanoine et le roi Ferdinand VII (r. 1813-1833). Dans la première composition, alors que le jeune mercédaire prie, l'apôtre Pierre lui apparaît crucifié, la tête en bas, et lui conseille de demeurer en Espagne afin de poursuivre son action. L'apôtre est peint avec une grande force, le détail du sang affluant jusqu'à son visage d'une vérité surprenante. Dans cette scène dépouillée, Zurbarán représente avec brio l'irruption du divin dans la sphère humaine. L'influence sur sa composition de la gravure que Jusepe Martínez consacre à cet épisode semble ici bien certaine<sup>30</sup>.

*La Remise de la Vierge du Puig à Jacques I<sup>er</sup> d'Aragon* (fig. 5)<sup>31</sup>, aujourd'hui conservée au musée de Cincinnati, représente un miracle survenu lors de la conquête du royaume de Valence, alors aux mains des Maures, par le roi Jacques I<sup>er</sup> d'Aragon en 1238. L'artiste y déploie une véritable galerie de portraits où chaque expression est rendue avec intensité. Aux rudes visages des soldats s'opposent ceux, plus raffinés, de Pierre Nolasque et du roi, ce dernier se distinguant également par sa cuirasse aux reflets métalliques. Le jeune garçon proche du monarque, qui paraît interpeller le spectateur, pourrait être le fils de l'artiste, Juan, alors âgé de 10 ans<sup>32</sup>. Cette scène, qui s'apparente à *La Reddition de Séville* (fig. 9, p. 59) datée de 1629, semble être le dernier tableau exécuté de cette série, avant que Zurbarán n'abandonne définitivement la commande pour se rendre à Madrid où il est convié pour la décoration du palais du Buen Retiro<sup>33</sup>.

Enfin, pour la bibliothèque du couvent, située au premier étage, près des dortoirs et des cellules des frères, Zurbarán peint à la même époque, avec son atelier, un ensemble de douze portraits en pied de grands théologiens ou érudits de l'ordre (fig. 60 et 61, p. 221). Cette série, non mentionnée dans le contrat de 1628, a peut-être été faite en compensation de l'inachèvement du cycle du cloître.



Fig. 4  
Francisco de Zurbarán,  
*La Vision de saint  
Pierre Nolasque*,  
1629, huile sur toile,  
179 x 223 cm, Madrid,  
Museo Nacional  
del Prado.



Fig. 5  
Francisco de Zurbarán,  
*La Remise de  
la Vierge du Puig  
à Jacques I<sup>er</sup> d'Aragon*,  
1630, huile sur toile,  
165,3 x 208,8 cm,  
Cincinnati, Cincinnati  
Art Museum.



Cat. 3  
Francisco de Zurbarán  
*L'Apparition de la Vierge  
à saint Pierre Nolasque*  
Vers 1628-1630  
Huile sur toile  
H. 165 ; L. 204 cm  
Paris, collection particulière,  
courtesy Galerie Eric  
Coatalem



Cat. 4  
Francisco de Zurbarán  
*L'Apparition de saint Pierre  
crucifié à saint Pierre Nolasque*  
1629  
Huile sur toile  
H. 179 ; L. 223 cm  
Madrid, Museo Nacional  
del Prado

UN CYCLE MAJEUR AU COLLÈGE DE SAN BUENAVENTURA À SÉVILLE

Alors que Zurbarán est en plein travail pour le couvent de la Merci chaussée, il accepte une autre commande majeure, sans doute vers 1628-1629, destinée à l’église du collège de San Buenaventura. C’était dans cet établissement, fondé dans les premières années du <sup>xvii</sup> siècle, que les Franciscains faisaient leurs études théologiques. Il était accolé à la maison principale de l’ordre, la Casa Grande de San Francisco. Le couvent fut malheureusement détruit lors de la construction de l’actuelle Plaza Nueva en 1841<sup>34</sup>. Il ne subsiste aujourd’hui que l’église, aux décors particulièrement somptueux, édifiée entre 1622 et 1626, par l’architecte Diego López Bueno. En 1627, les Franciscains décident d’installer dans la nef de l’église du collège un cycle de peintures célébrant la vie de leur grand théo- logien, saint Bonaventure, mort à Lyon en 1274, attestant ainsi de la volonté de mettre en valeur la vocation théologique et intellectuelle des Frères mineurs. Né vers 1217/1221 près de Viterbe, Giovanni Fidanza, alors étudiant à la Sorbonne, entre chez les Franciscains sous le nom de Bonaventure en 1243, y finit ses études de théologie et se consacre à l’enseignement. Remarqué pour sa sagesse, il est élu ministre de son ordre. Le pape Grégoire X le nomme en 1273 évêque puis cardinal et le charge d’organiser à Lyon un concile visant à uni- fier les Églises grecque et latine, au cours duquel Bonaventure meurt. Auteur d’importants travaux d’exégèse et de spiritualité, dont une *Vie de saint François*, il est canonisé en 1482 et proclamé docteur de l’Église en 1588, soit moins de trente ans avant la construction du collège éponyme à Séville.

Pour la réalisation de cet ensemble, les Franciscains s’adressent d’abord à Francisco Herrera el Viejo (v. 1590-1654). Un contrat datant du 30 décembre 1627 lui confie l’exécution de six tableaux évoquant l’enfance et la vocation de saint Bonaventure<sup>35</sup>. L’artiste doit exécuter ces œuvres très rapidement : payé 900 réaux par tableau, il ne dispose que d’un mois et demi pour réaliser chaque composition. De plus, comme l’atteste le contrat, les religieux peuvent faire appel à un autre artiste si les délais ne sont pas res- pectés. Sans doute surchargé de commandes, Herrera ne réalise que quatre œuvres sur les six prévues. Zurbarán accepte alors de peindre quatre autres épisodes de la vie de saint Bonaventure pour compléter le cycle.

Les huit tableaux furent placés au-dessus des arcades de chaque côté de la nef centrale, dans des encadrements qui existent toujours. Leur accrochage à plus de cinq mètres de haut impliquait donc une vision en légère contre-plongée que Zurbarán sut intégrer. Selon les sources, les peintures d’Herrera el Viejo étaient accrochées du côté gauche de la nef, celles de Zurbarán leur faisant face sur

le côté droit (fig. 6). Le parcours chronologique commençait donc à gauche en entrant, montrant successivement *L’Apparition de sainte Catherine d’Alexandrie à la famille de saint Bonaventure* (Greenville, Bob Jones University), *La Guérison de saint Bonaventure enfant par saint François*, *Saint Bonaventure recevant l’habit de saint François* et, à la croisée du transept, *Saint Bonaventure recevant la com- munion des mains d’un ange* (cat. 5 à 7). Il se poursuivait de l’autre côté du maître-autel, en retournant vers l’entrée, avec les toiles de Zurbarán, montrant successivement *Saint Bonaventure et saint Thomas d’Aquin devant le crucifix* (signé daté 1629, Berlin, Kaiser Friedrich Museum, détruit en 1945), *Saint Bonaventure en prière*, *Saint Bonaventure au concile de Lyon* et enfin, *L’Exposition du corps de saint Bonaventure* (cat. 8 à 10). Après l’invasion napoléonienne en Espagne, l’ensemble est déposé à l’Alcázar de Séville en 1810, sur ordre du roi Joseph. Si trois des œuvres de Zurbarán sont emportées en France par le maréchal Soult<sup>36</sup>, les compositions d’Herrera el Viejo ainsi que *Saint Bonaventure en prière* de Zurbarán sont repla- cés dans l’église en 1812 puis vendus après la fermeture des maisons religieuses en 1835<sup>37</sup>. Tandis que *Saint Bonaventure en prière* de Zurbarán et *L’Apparition de sainte Catherine* d’Herrera el Viejo sont acquis par le baron Taylor<sup>38</sup> pour la Galerie espagnole de Louis- Philippe au Louvre, les autres compositions d’Herrera el Viejo sont achetées par le vice-consul d’Angleterre à Séville, Julian Benjamin Williams. Après être passées dans de prestigieuses collections comme celle du grand amateur d’art Joaquín Carvallo (1869-1936), les trois peintures sont finalement acquises au <sup>xx</sup> siècle par les musées du Prado et du Louvre.

Les peintures de ce cycle conservées au musée du Louvre ont fait l’objet d’une campagne de restaurations s’étendant de 2020 à 2024<sup>39</sup>. L’allègement des vernis et le nettoyage de la couche picturale des tableaux d’Herrera el Viejo ont notamment permis de mettre en évidence la virtuosité de la touche du peintre, particulièrement dans les drapés, ainsi que son talent de coloriste. En prenant la suite du maître sévillan, Zurbarán s’approprie les caractéristiques formelles de la série déjà mises en place, garantissant une certaine unité de l’ensemble ; les scènes sont baignées d’une atmosphère lumineuse ténébriste et peuplées de personnages, aux physio- nomies soigneusement caractérisées. Zurbarán met au point des compositions qui comptent parmi les plus solidement élaborées de son œuvre<sup>40</sup>, comme en témoigne l’audacieuse diagonale du corps du saint défunt dans *L’Exposition du corps de saint Bonaventure* (cat. 10). Cette ligne guide le regard du fidèle, qui observe la scène d’en bas, et l’invite à entrer à la fois dans l’église et dans la composi- tion, et à prier, à l’image des deux frères franciscains agenouillés au premier plan. Le tableau ne représente pas les funérailles du saint,

mais l'exposition de son corps avant son enterrement. Les hauts personnages présents au concile viennent ici rendre hommage au défunt. On reconnaît le roi Jacques I<sup>er</sup> d'Aragon, de profil, portant une couronne et un luxueux pourpoint orné d'un beau nœud mauve, et le pape Grégoire X, identifiable grâce à sa coiffe dorée, le trirègne (tiare portée alors dans les cérémonies solennelles).

Dans *Saint Bonaventure au concile de Lyon* (cat. 9), les gestes des personnages rendent lisible un des principaux enjeux du deuxième concile de Lyon en 1274, à savoir l'union des Églises d'Occident et d'Orient. Au centre de la composition, ils dictent la narration : trônant de profil, Bonaventure joint l'index et le pouce de sa main droite en signe d'approbation, tandis qu'assis de face, un prélat grec exprime son accord, la paume de main tournée vers le ciel<sup>41</sup>. La disposition des différents personnages rappelle celle des moines qui assistent à la prise d'habit du saint dans la toile peinte par Herrera el Viejo. Cependant, ici, le jeu de contrastes entre les couleurs, dont les nuances et l'éclat ont pu être retrouvés grâce à la récente restauration, anime la scène et construit le récit, en permettant de distinguer les protagonistes, en particulier Bonaventure, vêtu du camail rouge des cardinaux, et les émissaires de l'empereur byzantin dont les chasubles noires sont ornées d'un pallium, une bande d'étoffe blanche, ponctué de petites croix. Les peintures du collège de San Buenaventura, dont six toiles sont pour la première fois réunies dans une exposition depuis la dispersion de la série, prouvent, une fois encore, l'extraordinaire sens de la narration dont Zurbarán fait preuve au service de l'histoire sainte.

Surnommé « le peintre de la vie monastique<sup>42</sup> », Francisco de Zurbarán se met au service de commanditaires soucieux de diffuser les idéaux de la Réforme post-tridentine, tout en développant un langage visuel très personnel qui contribue à asseoir sa renommée. Le succès rencontré lors de ses premières commandes lui assure une réputation qui s'étend au-delà de la ville de Séville et lui ouvre les portes de la capitale. En 1634, il est convié à Madrid afin de peindre pour l'un des décors les plus importants du règne de Philippe IV, le palais du Buen Retiro.



Fig. 6  
Reconstitution par  
Benito Navarrete Prieto  
de l'emplacement des  
tableaux de Herrera  
el Viejo et de Zurbarán  
dans la nef de l'église  
du collège San  
Buenaventura à Séville,  
reproduit dans Lyon,  
2024-2025, fig. 25.



Cat. 5  
Francisco de Herrera,  
dit Herrera el Viejo  
*La Guérison de saint  
Bonaventure enfant  
par saint François*  
1628  
Huile sur toile  
H. 234 ; L. 218 cm  
Paris, musée du Louvre,  
département des  
Peintures



Cat. 6  
Francisco de Herrera,  
dit Herrera el Viejo  
*Saint Bonaventure  
recevant l'habit  
de saint François*  
1628  
Huile sur toile  
H. 231 ; L. 215 cm  
Madrid, Museo Nacional  
del Prado



Cat. 7  
Francisco de Herrera,  
dit Herrera el Viejo  
*Saint Bonaventure  
recevant la communion  
des mains d'un ange*  
1628  
Huile sur toile  
H. 234 ; L. 218 cm  
Paris, musée du Louvre,  
département des  
Peintures



Cat. 8  
Francisco de Zurbarán  
*Saint Bonaventure  
en prière*  
Vers 1629  
Huile sur toile  
H. 239 ; L. 222 cm  
Dresde, Staatliche  
Kunstsammlungen,  
Gemäldegalerie  
Alte Meister



Cat. 9  
**Francisco de Zurbarán**  
*Saint Bonaventure  
 au concile de Lyon*  
 Vers 1629  
 Huile sur toile  
 H. 250 ; L. 225 cm  
 Paris, musée du Louvre,  
 département des  
 Peintures



Cat. 10  
**Francisco de Zurbarán**  
*L'Exposition du corps  
 de saint Bonaventure*  
 Vers 1629  
 Huile sur toile  
 H. 245 ; L. 220 cm  
 Paris, musée du Louvre,  
 département des  
 Peintures





## PEINTRE DU ROI DU PALAIS DU BUEN RETIRO À LA CHARTREUSE DE JEREZ DE LA FRONTERA

Javier Portús

P lusieurs événements, aux alentours de 1630, contredisent l'image que l'on se faisait de Zurbarán pendant la plus grande partie du <sup>xx</sup><sup>e</sup> siècle : celle d'un peintre provincial, limité, voire « rustre »<sup>1</sup>. En 1629, la municipalité de Séville l'invita à s'établir dans la ville, ce que le peintre ne manquerait pas d'interpréter comme une reconnaissance de son statut d'« homme insigne »<sup>2</sup>. Cette invitation validait

l'utilité publique de son art et le libérait de certaines des servitudes corporatives auxquelles étaient assujettis les peintres locaux. Le *cartellino* soigneusement calligraphié figurant dans *L'Adoration des bergers* (cat. 16), qu'il peignit quelque temps plus tard pour la chartreuse de Jerez de la Frontera, constitue un autre indice notable : Zurbarán signe en latin du titre de *Regis Pictor*, autrement dit « peintre du roi ». Ces deux faits montrent à quel point il était tenu en haute estime à Séville et à Madrid, les deux principaux centres de création artistique de la péninsule Ibérique.

Zurbarán obtint le titre de « peintre du roi » lorsqu'il collabora, à Madrid, à la décoration picturale du palais du Buen Retiro, une résidence suburbaine construite dans les années 1630, dont seuls subsistent le salon des Royaumes et le Casón, ainsi que ses jardins, qui constituent aujourd'hui le parc du Buen Retiro<sup>3</sup>. Le palais avait été conçu comme un lieu d'agrément et de représentation de Philippe IV et de sa cour. Espace prestigieux entre tous, le salon des Royaumes (Salón de Reinos), au vaste plan rectangulaire, servait de salle du trône et accueillait les cérémonies publiques les plus importantes, ainsi que certains spectacles littéraires<sup>4</sup>.

Son décor peint, conformément à sa fonction, était porteur d'un contenu politique précis, mêlant références territoriales,

mythologiques, dynastiques et historiques (fig. 7). Les écus des vingt-quatre royaumes formant alors la monarchie hispanique ornaient la voûte ; sur les murs nord et sud, percés de portes-fenêtres, douze tableaux illustraient les victoires militaires remportées sous le règne de Philippe IV ; au-dessus des ouvertures étaient disposés dix des douze travaux d’Hercule – héros considéré comme le fondateur mythique de la monarchie espagnole. Accrochés sur les murs des petits côtés, cinq portraits équestres représentant Philippe IV et son épouse, les parents du roi et le prince héritier, faisaient allusion à la continuité dynastique.

**LE PALAIS DU BUEN RETIRO ET LE SALON DES ROYAUMES, UN CHANTIER COLLECTIF DU SIÈCLE D’OR**

La décoration picturale du Buen Retiro se distingue par sa richesse et son caractère cosmopolite et contemporain. Elle fut réalisée avec la contribution de nombreux artistes actifs dans les Flandres et en Italie, tels Rubens, Claude Lorrain, Poussin, Lanfranco, etc. Les peintres espagnols étaient relativement peu représentés, sauf dans le salon des Royaumes, qui fut décoré par des artistes nés en Espagne. Cette exception tient à l’affectation du lieu et à ses caractéristiques iconographiques : il était nécessaire d’accélérer sa construction et l’exécution de son décor puisqu’il devait abriter le siège du trône royal ; en outre, il était préférable de confier son iconographie à des artistes qui pouvaient être soumis à un contrôle et à une surveillance directs.

Un an environ suffit ainsi à achever un décor composé de vingt-sept tableaux (dont dix-sept de grandes dimensions), faisant intervenir huit artistes différents. Plusieurs d’entre eux appartenaient à l’« ancienne » génération des peintres nés aux alentours de 1580 tels Maíno, Carducho ou Cajés, tandis que Castello, Velázquez, Zurbarán, Leonardo ou le tout jeune Pereda représentaient le renouveau. Ce salon occupe une place singulière dans l’histoire de la peinture espagnole de la période moderne. Aucun autre projet, ni avant ni après, n’a réuni autant de peintres travaillant simultanément à la décoration d’un espace aussi important et d’une telle visibilité publique<sup>5</sup>. Ce contexte engendra une forte émulation parmi les artistes, dont se firent l’écho certains auteurs de l’époque, comme Lázaro Díaz del Valle<sup>6</sup>.

La répartition des tâches fut inégale. Velázquez se chargea d’une des peintures d’histoire et des cinq portraits équestres, avec une large intervention de son atelier pour trois d’entre eux ; on confia à Zurbarán les travaux d’Hercule mentionnés plus haut et deux tableaux de bataille ; Vicente Carducho peignit trois autres tableaux de bataille ; Jusepe Leonardo, deux ; et les autres artistes, un chacun.



Ainsi, après Velázquez (qui en tant que « peintre de chambre » occupait le premier rang dans la hiérarchie de la cour), Zurbarán fut l’artiste qui joua le plus grand rôle dans ce qui fut le principal chantier collectif du Siècle d’or espagnol ; à eux deux, ils exécutèrent les deux tiers des tableaux (dix-huit au total), soit plus de la moitié de la surface peinte. Et chacun prit en charge une série complète.

**DE SÉVILLE À MADRID**

Pour mener à bien cette entreprise, Zurbarán dut se rendre à Madrid car, étant donné les délais et la nature du décor, il fallait travailler sur place. Plusieurs documents exhumés par María Luisa Caturla nous renseignent sur les caractéristiques de la commande et les échéances dont s’acquitta le peintre. Le 12 juin 1634, il reçut 200 ducats en acompte de la somme accordée pour la peinture de douze tableaux avec les travaux d’Hercule ; un paiement du même montant fut versé le 9 août et un autre le 6 octobre ; enfin, le 13 novembre, il perçut 500 ducats « pour paiement et solde de la somme de mille cent ducats à laquelle s’est élevée l’œuvre des dix tableaux de peinture des forces d’Hercule et deux grandes toiles qu’il a faites de la défense de Cadix<sup>7</sup> ». À compter de cette date, on n’a connaissance d’aucun document concernant Zurbarán, jusqu’à la livraison d’un ensemble de toiles à destination de l’Amérique qu’il fit un an et demi plus tard à Séville<sup>8</sup>.

Fig. 7  
Reconstitution  
numérique du salon  
des Royaumes du palais  
du Buen Retiro à Madrid,  
Museo Nacional  
del Prado, 2021.

Ces documents montrent que dans un délai de six mois, Zurbarán eut la capacité de faire face à une vaste commande, qui comprenait un cycle aux sujets inédits pour lui et deux tableaux de « batailles » qu’il n’avait jamais représentées.

Délais serrés, grandes séries et thèmes inhabituels : autant de constantes dans la carrière de Zurbarán depuis qu’il avait commencé à travailler pour les institutions religieuses à Séville. Dans son contrat avec le couvent dominicain de San Pablo en 1625-1626, il s’était engagé à réaliser en huit mois quatorze tableaux sur la vie de saint Dominique, ainsi que les effigies des quatre docteurs de l’Église, et de saint Bonaventure, saint Thomas et saint Dominique<sup>9</sup> ; en 1628, il avait signé un contrat avec le couvent de la Merci chaussée portant sur vingt-deux tableaux avec des scènes de la vie de saint Pierre Nolasque, destinés au cloître des Buis<sup>10</sup>. Bien qu’il ne réussît pas à achever la série complète, il exécuta un important volume d’œuvres pour le couvent.

Zurbarán ne faisait pas seulement preuve d’une grande capacité de travail et d’une expérience éprouvée pour organiser son atelier avec efficacité, il garantissait aussi un haut niveau de qualité. Cela faisait de lui l’un des peintres actifs en Espagne les mieux qualifiés pour répondre à une commande comme celle du salon des Royaumes.

La personne qui eut l’idée de faire venir Zurbarán à la cour et de lui confier un rôle aussi important savait qu’elle misait sur une valeur sûre ; on peut également voir dans ce choix une volonté délibérée de trouver une alternative à Vicente Carducho, qui avait démontré son talent d’entrepreneur dans la série pour la chartreuse du Paular et faisait partie des rares artistes capables de prendre en charge un projet aussi complexe<sup>11</sup>.

Les sources ne permettent pas d’identifier la ou les personnes qui ont choisi les thèmes iconographiques du salon des Royaumes et les artistes chargés de l’exécution du travail. Plusieurs noms sont évoqués : le comte-duc d’Olivares, favori de Philippe IV à l’initiative de la construction du palais du Buen Retiro ; le poète sévillan Francisco de Rioja, érudit bibliothécaire d’Olivares ; le puissant courtisan Jerónimo de Villanueva, chargé de superviser une grande partie de l’œuvre ; ou les peintres Juan Bautista Maíno et Diego Velázquez.

Rioja et Velázquez étaient tous deux originaires de Séville et le poète était l’ami de Francisco Pacheco, beau-père de Velázquez<sup>12</sup> ; ils n’ignoraient rien de ce qui se passait dans leur ville natale et du rôle éminent que jouait Zurbarán. L’on sait que Zurbarán, comme il le déclara expressément, connaissait Velázquez depuis la fin des années 1610<sup>13</sup> ; on dispose également de plusieurs preuves datées du début des années 1630 qui attestent les contacts entre Pacheco et son gendre. En 1633, Velázquez et sa femme envoyèrent leur fille Francisca à Séville, chez Pacheco<sup>14</sup>. Au cours de l’année précédente,



Fig. 8  
Francisco de Zurbarán,  
*La Défense de Cadix  
contre les Anglais*,  
1634, huile sur toile,  
302 × 323 cm, Madrid,  
Museo Nacional  
del Prado.

ce dernier avait rédigé une partie de son traité *Arte de la pintura* en utilisant des informations fournies par Velázquez<sup>15</sup>. Dans ce contexte, Velázquez devait sans doute connaître la capacité de travail de son confrère Zurbarán et la maîtrise qu’il avait atteinte. Non seulement il offrait la garantie d’un travail rapide et bien fait, mais ce choix permettait à Velázquez de compter sur une personne de confiance dans un environnement très disputé.

**ZURBARÁN AU SALON DES ROYAUMES**

À Madrid, Zurbarán démontra de nouveau l’extraordinaire capacité d’adaptation dont il avait jusqu’alors fait preuve dans sa carrière. Des deux scènes de bataille qu’il exécuta pour le salon des Royaumes, celle qui représentait le marquis de Cadreita portant secours à Cadix avec la flotte espagnole a disparu après son retour du musée

Napoléon en 1816 et son entrée à l'académie de San Fernando<sup>16</sup>. Seule subsiste la seconde scène, *La Défense de Cadix contre les Anglais* (fig. 8) : on y voit le gouverneur de la ville, Fernando Girón de Salcedo, assis sur une chaise en raison de la goutte dont il souffrait, qui transmet des ordres à plusieurs chefs militaires, notamment à García de Toledo, capitaine général des galères d'Espagne. Derrière ce dernier, se tient Lorenzo de Cabrera y Corbera, reconnaissable à la croix de Saint-Jacques et à l'absence de bras gauche<sup>17</sup>. L'identité des autres personnages demeure incertaine, dans la mesure où les sources contemporaines mentionnent plusieurs possibilités<sup>18</sup>. Un paysage côtier occupe l'arrière-plan, avec des scènes de bataille navale et d'escarmouches terrestres, qui témoigne d'une connaissance de sources topographiques et historiques concrètes<sup>19</sup>. Les auteurs des scènes de bataille du salon des Royaumes avaient reçu des instructions précises concernant la composition et l'iconographie, comme le démontre la cohérence de l'ensemble. À l'exception de *La Reconquête de Bahía* de Maíno (1634-1635, Madrid, Museo del Prado), les œuvres partagent plusieurs éléments : les protagonistes militaires sont représentés à grande échelle au premier plan et composent une sorte de galerie de portraits ; de vastes paysages, dans lesquels se déroulent des scènes belliqueuses, se déploient à l'arrière. Dans tous les cas, la hauteur à laquelle étaient accrochés les tableaux (leur base se trouvant à environ un mètre et demi du sol) détermine la perspective de l'ensemble. À partir de ces clauses communes, les solutions adoptées sont très diverses et dépendent du tempérament narratif de chaque artiste. Le tableau de Zurbarán nous invite à l'étudier selon deux approches complémentaires : en lien d'une part avec les autres peintures de la série à laquelle il appartient, et en tenant compte d'autre part de la propre trajectoire de l'artiste. En ce qui concerne ce dernier point, le tableau est à rapprocher, par sa thématique, de *La Reddition de Séville* (fig. 9) du cycle pour le couvent de la Merci chaussée<sup>20</sup>. Les deux œuvres ont en commun la disposition des personnages, qui forment une frise dans un plan très proche du spectateur, et leurs traits d'un réalisme si accusé, qui fait songer à des portraits pour beaucoup d'entre eux (militaires au centre et certains frères mercédaires). Le souci de donner aux personnages une apparence non seulement vraisemblable, mais s'apparentant presque à un portrait, est un signe distinctif de Zurbarán et l'un de ses principaux apports à l'ensemble du salon des Royaumes. Pour la représentation d'un grand nombre des généraux et des autres militaires qui figurent dans les scènes de bataille (Olivares, Spínola, Fadrique de Toledo, le marquis de Leganés, le duc de Feria), les peintres disposaient de sources graphiques fiables, voire des modèles en personne ; pourtant, ce sont les personnages du tableau de Zurbarán qui se



Fig. 9  
Francisco de Zurbarán,  
*La Reddition de Séville*,  
1629, huile sur toile,  
160 × 207,8 cm,  
collection particulière.

distinguent plus particulièrement par leur traitement à la manière de portraits, même si rien ne permet d'affirmer que les visages représentent des modèles réels. La principale différence entre *La Reddition de Séville* et *La Défense de Cadix* réside dans le traitement de l'arrière-plan. Dans le premier, le fond se réduit à une grande surface sombre derrière les personnages chrétiens et à un paysage derrière les musulmans, où apparaît la ville de Séville ; mais les plans ne sont pas étagés dans l'espace, un peu comme dans *La Remise de la Vierge du Puig à Jacques I<sup>er</sup> d'Aragon* (fig. 5, p. 37) et, en définitive, dans toute l'œuvre de Zurbarán jusqu'en 1634. Par contraste, *La Défense de Cadix* montre un paysage étendu et avec un horizon très haut, un agencement commun au reste de la série car cela permettait de représenter des détails de l'action militaire. Ce qui change d'un peintre à l'autre est la solution trouvée pour mettre en relation les figures principales et le paysage. La plupart des artistes placent les personnages sur un promontoire, ce qui rend plus naturel l'étagement des plans vers l'arrière. Zurbarán a également eu recours à ce procédé, comme le montrent les figures qui marchent derrière les généraux ; mais il l'a fait plus timidement que ses confrères, d'où une certaine dissociation entre le premier

plan et le paysage. Le traitement de l'espace dans le cycle d'Hercule suggère que cette dissociation résulte de la nécessité de créer un fond panoramique contenant beaucoup d'informations. Comme il en avait l'habitude dans ses œuvres précédentes, Zurbarán se concentre sur l'action et la vraisemblance des personnages au premier plan ; il réussit à les incarner grâce à des traits individualisés, un rendu minutieux des volumes des corps et des textures des vêtements, et une disposition dans l'espace d'après l'étude détaillée des ombres projetées. Tout cela contribue à en faire un des groupes de personnages qui transmet le plus grand sentiment de *présence* de l'ensemble.

*La Défense de Cadix* marque l'entrée de Zurbarán dans l'histoire du paysage en Espagne et révèle un fin observateur de la nature, qui s'est appliqué à transmettre la « couleur locale » que prend le paysage côtier dans le sud de la Péninsule. Ce paysage est à rapprocher de ceux peints par Jusepe Leonardo dans ses scènes de bataille, qui forment, avec *Les Lances* de Velázquez (vers 1635, Madrid, Museo del Prado), l'ensemble restituant au mieux la perspective atmosphérique.

Le paysage est également à l'honneur dans les scènes qui illustrent les travaux d'Hercule ; par exemple, dans le combat contre le taureau de Crète (**cat. 11**), où le traitement des berges à la végétation foisonnante atteint un haut degré de lyrisme. La présence de cette série dans le salon des Royaumes s'explique par une longue tradition qui associait l'Espagne à ce héros mythologique. D'ailleurs, certains de ses « exploits » ont pour cadre la péninsule Ibérique. À partir du règne de Charles Quint, cette association s'est généralisée et les représentations d'Hercule dans l'iconographie de cour deviennent très fréquentes<sup>21</sup>.

Les tableaux d'Hercule étaient placés au-dessus des portes-fenêtres, accrochés à près de quatre mètres et demi du sol, et alternaient avec les scènes de bataille (**fig. 7**). Dimensions, sujets, caractère sériel et emplacement ont conditionné les compositions de ce cycle, qui fut confié à un seul artiste capable d'en contrôler tout le processus créatif. L'exécution d'un ensemble de tableaux mettant en scène le même personnage n'était pas une nouveauté pour Zurbarán ; il l'avait fait pour le couvent dominicain de San Pablo, ou encore pour la Merci chaussée, et il venait d'achever, en 1633, les douze apôtres (*apostolado*) de Lisbonne<sup>22</sup>. En revanche, l'origine mythologique du sujet, la profusion du nu masculin et la représentation d'une grande variété d'actions, se déroulant, qui plus est, en extérieur, étaient inédites dans son œuvre.

Zurbarán résolut ce problème en adaptant les contraintes de la commande à son propre style et à sa méthode de travail habituelle. Un des traits les plus singuliers de son œuvre est le puissant sentiment de « relief », comme on disait à l'époque, qui se dégage de ses



Fig. 10  
Francisco de Zurbarán,  
*La Mort d'Hercule*,  
1634, huile sur toile,  
136 × 167 cm, Madrid,  
Museo Nacional  
del Prado.

personnages ; il y parvient, ici, en créant une perspective monumentale pour le héros, sur lequel est concentrée la lumière, et en le plaçant sur un plan très proche du spectateur. L'ensemble crée un rythme uniforme qui scande les hauteurs du salon. Tout en offrant une diversité de situations et de cadres qui séduit le regard, la série est dominée par une précision narrative qui devait permettre à la plupart des visiteurs d'identifier chacun des « exploits ».

Cette uniformité était très bien adaptée à son système de production, au sein duquel l'atelier jouait un rôle important. Le principe de sérialité permettait à l'artiste de contrôler tout le processus, de distribuer le travail en fonction des aptitudes de chaque assistant et d'atténuer les éventuelles inégalités de qualité. On remarque, malgré tout, certaines faiblesses dans l'ensemble, au niveau de la précision de la description anatomique, de la vraisemblance du langage corporel du héros ou encore de la complexité et de l'efficacité du cadre. *Hercule et Cerbère* (**cat. 12**) et *La Mort d'Hercule* (**fig. 10**) comptent parmi les œuvres de meilleure facture. Les deux tableaux se distinguent par le souci du détail dans le traitement de l'anatomie ; le peintre a recours à une subtile alternance d'ombres et de lumières qui restituent parfaitement l'effet de ronde-bosse



Cat. 11  
Francisco de Zurbarán  
*Hercule et le taureau  
de Crète*  
Vers 1634  
Huile sur toile  
H. 133; L. 152 cm  
Madrid, Museo Nacional  
del Prado



Cat. 12  
Francisco de Zurbarán  
*Hercule et Cerbère*  
Vers 1634  
Huile sur toile  
H. 132; L. 151 cm  
Madrid, Museo Nacional  
del Prado



et la musculature du corps. La qualité de la description permet de rendre plus crédible l'expression corporelle et de mieux identifier les actions : la tension et la concentration d'Hercule en lutte contre le chien monstrueux à trois têtes, gardien des Enfers ; et sa fin désespérée lorsqu'il tente de se défaire de la tunique mortifère dont les flammes ont été associées à l'apothéose du héros (et, par extension, du roi)<sup>23</sup>. Les deux œuvres sont également remarquables par la qualité de l'expression du visage, en parfait accord avec l'intensité dramatique des épreuves que subit Hercule. Comme l'on fait remarquer certains historiens<sup>24</sup>, les traits et les cheveux suggèrent la connaissance de *La Forge de Vulcain* (Madrid, Museo del Prado) et *La Tunique de Joseph* (Monasterio de El Escorial), les deux grands tableaux d'histoire que Velázquez avait peints récemment.

Pour exécuter la série, Zurbarán disposait de nombreuses sources textuelles – comme le *Teatro de los dioses de la gentilidad*, ouvrage très répandu de Baltasar de Vitoria – mais aussi de plusieurs répertoires iconographiques avec des scènes de la vie d'Hercule. Depuis les années 1950 et les recherches de Martin S. Soria, qui avait

Fig. 11  
**Peter Paul Rubens,**  
*Samson luttant  
contre le lion*,  
vers 1620-1625, huile  
sur toile, 226 × 262 cm,  
Madrid, collection  
Banco Santander.

Fig. 12  
Attribué à **Francisco  
de Zurbarán,**  
*Saint Sébastien*,  
vers 1634-1636, huile  
sur toile, 235 × 103 cm,  
Lisbonne, Museu  
Nacional de Arte Antiga.



identifié plusieurs sources possibles, certains historiens de l’art ont fait d’autres suggestions, comme Benito Navarrete Prieto ou, plus récemment, José Ramón Marcaida<sup>25</sup>, si bien que de nos jours, les noms de Frans Floris, Hans Sebald Beham, Antonio Tempesta, Cornelis Cort, Gabriel Salmon ou Hendrik Goltzius sont abondamment évoqués dans toute discussion sur le processus créatif de l’ensemble. Par ailleurs, l’utilisation d’estampes et d’autres sources iconographiques était une pratique habituelle chez les artistes de l’époque (y compris Zurbarán) et allait de soi dans un environnement culturel qui s’autoalimentait constamment. Pour Zurbarán, la série représentait une immersion dans le nu masculin et la représentation de mouvements corporels extrêmes. Les sources gravées que nous avons évoquées étaient une aide mais pour leur donner plus de vivacité et de couleur, il a pu compter sur les œuvres des collections royales. On pouvait notamment voir dans le *Salón Nuevo* ou salon des Miroirs, l’un des principaux espaces de l’Alcázar de Madrid, des nus masculins d’une forte expressivité corporelle, comme les *Furies* de Titien et certaines œuvres de Rubens, telles que *Samson luttant contre le lion* (fig. 11) ou le *David qui étouffe un ours*, aujourd’hui disparu<sup>26</sup>. Mais pour expliquer la qualité des meilleurs tableaux de la série, on ne saurait oublier que Zurbarán avait peint en 1627 l’un des Christ en croix les plus saisissants qu’ait produit le Siècle d’or espagnol (cat. 1, p. 31). Cette œuvre avait contribué à son renom à Séville et la connaissance de ce nu prodigieux pourrait légitimement avoir pesé dans la décision de lui confier le cycle d’Hercule. La collaboration de Zurbarán au décor du Buen Retiro ne se limite pas aux œuvres déjà mentionnées. Récemment, Leticia Ruiz lui a attribué de manière convaincante la *Tête colossale* (cat. 13), une toile de grandes dimensions entièrement occupée par une tête dont le format impose son regard au spectateur<sup>27</sup>. Elle se trouvait dans l’un des escaliers du palais, où était également exposé un groupe de bouffons de Velázquez. Zurbarán a su conjuguer l’échelle monumentale avec ses extraordinaires talents descriptifs et sa capacité à transmettre la sensation de relief. L’efficacité communicationnelle de l’œuvre tient à cette qualité de présence abondamment exploitée ici, qui devait inspirer au visiteur un sentiment d’effroi devant cette image inquiétante et menaçante. Nous sommes en face d’un type d’œuvre qui par sa rhétorique, la typologie des personnages et sa fonction se rattache directement aux Furies<sup>28</sup>, divinités infernales fréquentes dans l’iconographie de cour avec une fonction d’admonition. Il s’agissait de formules pour faire passer un message entre celui qui détenait le pouvoir et ses sujets : dans le cas des Furies, elles montraient les châtiments que recevaient ceux qui avaient



Cat. 13  
Francisco de Zurbarán  
*Tête colossale*  
Vers 1635  
Huile sur toile  
H. 246 ; L. 205 cm  
Madrid, Museo Nacional  
del Prado

osé défier les dieux ou leur désobéir ; et la *Tête colossale*, par ses dimensions et son ton particulièrement intimidant, donnait un avertissement à tous ceux qui montaient l’escalier. Le cycle d’Hercule et cette *Tête colossale* marquent un moment unique dans la carrière de Zurbarán : le peintre explore un champ expressif dont il n’est pas coutumier et dans lequel les émotions sont exacerbées et le langage corporel en tension. On peut rapprocher de ce moment de *terribilità* le *Saint Sébastien* (fig. 12) récemment attribué par Benito Navarrete Prieto, qui a également trouvé des liens typologiques avec certaines figures de taille bien plus grande que nature exécutées après son retour de Madrid<sup>29</sup>. Zurbarán revient à Séville fin 1634 ou au cours de l’année 1635 ; mais cela n’implique pas une rupture des relations avec la cour. Tout d’abord, la technique picturale employée pour la *Tête colossale*, avec une couche de préparation sombre typiquement sévillane, indique qu’elle fut exécutée après son retour ; par ailleurs, certains documents prouvent que l’artiste a continué à répondre à des commandes royales. Ainsi, en juillet 1638, il reçoit un paiement pour les peintures destinées au vaisseau *El Santo Rey Don Fernando*, construit à Séville pour l’étang du Buen Retiro<sup>30</sup> ; l’année suivante, il est chargé de recruter onze doreurs à Séville pour les résidences royales de Madrid<sup>31</sup>. Il utilise également à cette époque le titre de « peintre du roi » dans plusieurs de ses signatures<sup>32</sup>.

LES PEINTURES DE LA CHARTREUSE DE JEREZ DE LA FRONTERA

Son travail au service du roi finit par consolider le prestige de Zurbarán à Séville ; dans les années qui suivent, il produit à une cadence élevée et prend en charge deux des commandes les plus importantes de sa carrière : la décoration de la sacristie du monastère de Guadalupe et un ensemble d’environ vingt-quatre peintures pour l’église de la chartreuse de Jerez de la Frontera, qui constitue l’entreprise picturale la plus importante jamais menée en Basse-Andalousie dans ces années-là<sup>33</sup>. La plupart de ces œuvres étaient placées dans le retable du maître-autel et dans le couloir menant à la chapelle du Saint-Sacrement (Sagrario), décoré d’effigies de saints et de chartreux béatifiés, parmi lesquels on trouve des œuvres d’une extraordinaire qualité comme *Le Bienheureux John Houghton* (fig. 13). Le groupe de peintures le plus important faisait partie du retable du maître-autel, mais des doutes subsistent quant à la composition exacte de ce retable. Dans la travée centrale du registre inférieur devait se trouver *La Bataille entre les chrétiens et les Maures* à *El Sotillo* (cat. 14), qui décrit un affrontement entre cavaleries chrétienne et musulmane au cours de la *Reconquista* menée au Moyen Âge.

Fig. 13  
Francisco de Zurbarán,  
*Le Bienheureux John Houghton*,  
vers 1637-1639,  
huile sur panneau,  
122 x 64 cm, Cadix,  
Museo de Cádiz.



Dans la partie supérieure du tableau, la Vierge avec l'Enfant Jésus vient au secours des chrétiens – la chartreuse de Jerez de la Frontera avait été fondée pour commémorer cette intercession mariale. De toute évidence, Zurbarán avait encore à l'esprit le souvenir des tableaux du salon des Royaumes ; en effet, la composition est similaire : au premier plan, un soldat à échelle monumentale nous introduit à la scène du fond, où se déroule la bataille. Mais ce qui fait du retable de la chartreuse un des grands jalons de l'histoire de la peinture espagnole du Siècle d'or, ce sont les quatre scènes évangéliques qui occupaient les travées latérales des deux registres<sup>34</sup> : *L'Annonciation* et *L'Adoration des bergers*, au niveau inférieur, *L'Adoration des mages* et *La Circoncision* (cat. 15 à 18), au niveau supérieur, selon une disposition qui respecte l'ordre chronologique du récit des Évangiles. Ces scènes faisaient partie du répertoire de nombre des confrères espagnols de Zurbarán, mais il s'agissait apparemment de sujets jamais abordés dans sa carrière. Pour le peintre, chaque commande importante supposait de nouveaux défis narratifs et souvent la nécessité de s'adapter à des thèmes inédits dans son œuvre, problèmes qu'il a toujours su résoudre avec compétence et originalité.

En outre, cet ensemble montre comment l'expérience à Madrid et le contact avec les collections royales ont contribué à nourrir son style<sup>35</sup>. La comparaison avec des cycles picturaux qu'il avait réalisés auparavant, comme les grandes séries pour le collège de San Buenaventura ou la Merci chaussée (cat. 8 à 10, p. 47-49 et cat. 3 et 4, p. 38-39), déjà évoqués, permet de constater que l'artiste conserve un extraordinaire don d'observation, un élan résolument naturaliste et une technique descriptive très soignée ; mais, dans le même temps, il impose un ordre plus classique et équilibré à ses compositions, élargit et enrichit sa gamme chromatique, et joue d'une lumière plus ouverte, avec des percées vers des cieux bleus qui annoncent certaines des trouvailles coloristes de sa dernière étape madrilène<sup>36</sup>. L'ordre et l'ouverture chromatique se rattachent à l'une des nouveautés qui se dégage de l'ensemble, à savoir une plus grande unité d'action : en effet, les personnages sont davantage reliés entre eux, ils offrent un registre gestuel plus ample et une certaine vivacité d'expression, tout en conservant la monumentalité caractéristique de Zurbarán dès ses débuts.

Si la qualité de l'ensemble est d'un très haut niveau, on note quelques différences dans l'ambition des compositions. Dans *L'Adoration des bergers* (cat. 16), le peintre a pris d'énormes risques en rassemblant une multitude de personnages et d'objets sur des plans très proches du spectateur. Mais il a su relever ce défi de manière magistrale en représentant des figures aux traits idéalisés (Marie, les anges) à côté de portraits des bergers d'une extraordinaire véracité ;

Cat. 14  
Francisco de Zurbarán  
*La Bataille entre  
les chrétiens et  
les Maures à El Sotillo*  
Vers 1638-1639  
Huile sur toile  
H. 335 ; L. 191 cm  
New York,  
The Metropolitan  
Museum of Art



de plus l’organisation des personnages, avec un mariage très réussi entre unité d’action et diversité de types et d’expressions, est d’une grande efficacité. L’œuvre se distingue également par une remarquable variété chromatique, avec des verts, des roses, des blancs et des bruns qui se combinent de manière harmonieuse. Zurbarán réaffirme aussi par des signes l’identité plastique qu’il revendique depuis ses premières œuvres connues : la présence au premier plan d’objets de nature morte (panier d’œufs, récipients en céramique, agneau) destinés à susciter d’emblée l’admiration pour les dons descriptifs de l’auteur. Des éléments de ce type (corbeille à ouvrage, vase avec bouquet de fleurs de lys, livres de dévotion) jouent un rôle similaire dans *L’Annonciation* (**cat. 15**), qui devait également se trouver au registre inférieur. Autre point commun aux deux compositions, qui découle de leur emplacement au même niveau, la gloire céleste avec des anges occupe le tiers supérieur de chacune des toiles.

Dans *L’Adoration des bergers*, le *cartellino* avec la signature en latin attire puissamment l’attention<sup>37</sup>. Placé à côté du splendide ensemble que forme la bergère avec le panier d’œufs et la vaisselle en céramique, il devient un élément incontournable de l’expérience devant le tableau et donne un sous-texte autonome qui ne participe pas de la narration évangélique. Ses dimensions et son emplacement dans la partie inférieure du retable le rendent accessible au regard et il fonctionne à la manière des cartels de nos musées en situant l’œuvre dans un contexte historico-artistique.

Zurbarán a également signé *La Circoncision* (**cat. 18**), mais de manière plus discrète : la signature est apposée au sol, ce qui devait rendre sa lecture difficile étant donné la hauteur à laquelle le tableau devait être accroché. Cette œuvre, d’une qualité extraordinaire elle aussi, constitue, par sa composition et son contenu émotionnel, une sorte de contrepoint à *L’Adoration des bergers* (**cat. 16**). Dans cette dernière, Zurbarán concentre l’action dans la partie inférieure, où les personnages sont regroupés à genoux autour de l’Enfant, et crée ainsi un de ces espaces par juxtaposition dont il est maître, comme il le démontre également dans *L’Exposition du corps de saint Bonaventure* (**cat. 10, p. 49**). Ce groupement crée une atmosphère de quotidienneté, de dévotion et de tendresse mêlées, à laquelle contribue aussi l’agneau aux pattes liées. Dans *La Circoncision*, au contraire, les personnages sont représentés debout, dans une perspective monumentale, et rassemblés en un ordre rigoureux d’une extraordinaire solennité. La colonne massive derrière l’Enfant et les arcades au fond, trouvaille de génie, contribuent à créer un cadre d’une parfaite rigueur géométrique et renforcent le sentiment de gravité qui règne sur la scène. On a évoqué plusieurs antécédents

formels pour différents aspects de la composition<sup>38</sup> ; mais dans l’ensemble, le peintre a créé une œuvre d’une grande unité expressive et spatiale, et démontré sa capacité à manier les codes de la composition classique, démentant le cliché sur ses limites. Zurbarán est un peintre qui fit preuve d’une considérable conscience professionnelle pour mener sa carrière, mais aussi d’une conscience créative bien plus importante qu’on ne l’a supposé pendant longtemps. Jusqu’en 1658, il dut résoudre le conflit entre son affirmation individuelle en tant qu’artiste et les exigences de la gestion d’un atelier très productif. Pour ce faire, il choisit à plusieurs reprises de signer ou de ne pas signer ces œuvres, ou d’utiliser les différentes modalités que pouvaient adopter les signatures. Si les quatre scènes évangéliques du retable de la chartreuse de Jerez de la Frontera sont splendides, les deux œuvres dont la composition est la plus ambitieuse et qu’il a traitées avec un soin extrême, sont également celles qu’il a signées ; tout particulièrement *L’Adoration des bergers*, qui condense ses meilleures qualités et dont le *cartellino* affirme avec fierté, en latin et en grand format, son statut de peintre du roi.

Pages suivantes

Cat. 15  
**Francisco de Zurbarán**  
*L’Annonciation*  
Vers 1638-1639  
Huile sur toile  
H. 266 ; L. 184,5 cm  
Grenoble, musée  
de Grenoble

Cat. 16  
**Francisco de Zurbarán**  
*L’Adoration des bergers*  
1638  
Huile sur toile  
H. 266 ; L. 185 cm  
Grenoble, musée  
de Grenoble

Cat. 17  
**Francisco de Zurbarán**  
*L’Adoration des mages*  
Vers 1638-1639  
Huile sur toile  
H. 263,5 ; L. 175 cm  
Grenoble, musée  
de Grenoble

Cat. 18  
**Francisco de Zurbarán**  
*La Circoncision*  
1639  
Huile sur toile  
H. 263 ; L. 175 cm  
Grenoble, musée  
de Grenoble





