

Béatrice Perez (dir.)

LA REPUTACIÓN

QUÊTE INDIVIDUELLE ET ASPIRATION
COLLECTIVE DANS L'ESPAGNE DES HABSBOURG

*Hommage à la professeure
Araceli Guillaume-Alonso*





L'idée de cet ouvrage est née de la nécessité de comprendre le sens du concept espagnol de *reputación*. La définition originelle du terme demeure proche de celle de *réputation* dans la France d'Ancien Régime. Pourtant, la fréquence obsessionnelle avec laquelle il est utilisé sous les Habsbourg attire l'attention.

À l'échelle des hommes, comment se construit la réputation, de quels espoirs secrets est-elle le nom ? Dans la mise en scène de la monarchie catholique au regard de l'Europe, comment se négocie la

reputación du royaume, suivant le chemin sinueux de la paix et des réformes ? De quelle dangerosité se charge-t-elle dès lors que la politique *reputacionista* devient le nouveau programme de recouvrement symbolique de la gloire internationale, combinant à la fois l'universel et le localisme ? Sans cesse, la société castillane se joue de cette *reputación* pour promouvoir d'autres grilles de valeurs, d'autres usages sociaux : réputation de la qualité de noble ; réputation du sang ; *reputacionismo* et revendication expansionniste.

La réputation dévoile des usages sociaux qui rendent compte d'une façon propre de penser le monde, et de se penser dans le monde. Elle est ce principe vital sans lequel on ne comprend pas grand-chose aux dynamiques sociales et politiques de l'époque moderne. C'est la grande leçon tirée des travaux de la professeure Araceli Guillaume-Alonso à qui son équipe de recherches, ses collègues et amis, nombreux, ont souhaité rendre hommage.

Béatrice Perez, professeure d'histoire et civilisation de l'Espagne moderne à Sorbonne Université, dirige la composante Civilisation et histoire de l'Espagne classique (CHECLA) de l'équipe CLEA. Elle a reçu le prix de la recherche « Alberto Benveniste » pour son livre *Inquisition, Pouvoir, Société* (Paris, Champion, 2007) et a publié aux PUPS, en 2016, *Les Marchands de Séville. Une société inquiète (XV-XVII^e siècle)*.

Couverture : Pieter Coecke van Aelst (atelier), *Le Triomphe de la Renommée*, encre sur papier, diam. : 284 mm, entre 1512 et 1549, Amsterdam, Rijksmuseum © Rijksmuseum, Amsterdam / avec la collaboration de l'agence La Collection.

4^e de couverture : Mellaria, *VII Centenario de la muerte de Guzmán el Bueno (1309-2009)*, timbre postal, 2009, d'après M. Reiné Jiménez, *Guzmán el Bueno*, huile sur toile, 2m x 1m, 2011, Tarifa, Salon du Consistoire. © Mellaria (Asociación tarifena para la defensa del patrimonio cultural).



LA REPUTACIÓN

Les Marchands de Séville. Une société inquiète (XV^e-XVI^e siècles) (n° 27)
Béatrice Perez

Les Voies du silence dans l'Espagne des Habsbourg (n° 26)
Alexandra Merle & Araceli Guillaume-Alonso (dir.)

Le Monde hispanique. Histoire des fondations (n° 25)
Georges Martin, Araceli Guillaume-Alonso & Jean-Paul Duviols (dir.)

Les Couleurs dans l'Espagne du Siècle d'or. Écriture et symbolique (n° 24)
Yves Germain & Araceli Guillaume-Alonso (dir.)

La Pureté de sang en Espagne. Du lignage à la « race » (n° 23)
Raphaël Carrasco, Annie Molinié & Béatrice Perez (dir.)

Ambassadeurs, apprentis espions et maîtres colporteurs.
Les systèmes de renseignement en Espagne à l'époque moderne (n° 22)
Béatrice Perez (dir.)

Le Cérémonial de la cour d'Espagne au XVII^e siècle (n° 21)
traduction & édition critique de Hugo Coniez

Vivre et mourir sur les navires du Siècle d'or (n° 20)
Delphine Tempère

Des Marchands entre deux mondes. Pratiques et représentations
en Espagne et en Amérique (XV^e-XVIII^e siècles) (n° 19)
Béatrice Perez, Sonia V. Rose & Jean-Pierre Clément (dir.)

Les Jésuites en Espagne et en Amérique. Jeux et enjeux du pouvoir (XVI^e-XVII^e siècles) (n° 18)
Annie Molinié, Alexandra Merle & Araceli Guillaume-Alonso (dir.)

Miroir du Nouveau Monde. Images primitives de l'Amérique (n° 17)
Jean-Paul Duviols

Les Sépharades en littérature. Un parcours millénaire (n° 16)
Esther Benbassa (dir.)

L'Espagne et ses guerres. De la fin de la Reconquête
aux guerres d'Indépendance (n° 15)
Annie Molinié & Alexandra Merle (dir.)

Inquisition d'Espagne (n° 14)
Annie Molinié & Jean-Paul Duviols (dir.)

Charles Quint et la monarchie universelle (n° 13)
Annie Molinié & Jean-Paul Duviols (dir.)

Des Taureaux et des Hommes.
Tauromachie et société dans le monde ibérique et ibéro-américain (n° 12)
Annie Molinié, Jean-Paul Duviols & Araceli Guillaume-Alonso (dir.)

Philippe II et l'Espagne (n° 11)
Annie Molinié & Jean-Paul Duviols (dir.)

Les Voies des Lumières (n° 10)
Carlos Serrano, Jean-Paul Duviols & Annie Molinié (dir.)

Béatrice Perez (dir.)

La Reputación

Quête individuelle et aspiration
collective dans l'Espagne des Habsbourg

*Hommage à la professeure
Araceli Guillaume-Alonso*

SORBONNE UNIVERSITÉ PRESSES
Paris

Ouvrage publié avec le concours de Sorbonne Université
et du laboratoire CHECLA-CLEA

Sorbonne Université Presses est un service général
la faculté des Lettres de Sorbonne Université

© Sorbonne Université Presses, 2018, 2023
ISBN de l'édition papier : 979-10-231-0593-3

Important : les illustrations sont absentes de la version numérique.

Mise en page ATELIER CHRISTIAN MILLET
d'après le graphisme de Patrick VAN DIEREN

SUP

Maison de la Recherche
Université Paris-Sorbonne
28, rue Serpente
75006 Paris

tél. : (33)(0)1 53 10 57 60

sup@sorbonne-universite.fr

<https://sup.sorbonne-universite.fr>

CINQUIÈME PARTIE

Se jouer de la réputation

LA MAUVAISE RÉPUTATION DU GRECO :
MYSTÈRE DE LA PENTECÔTE ET MYSTIQUE DE
LA CRÉATION DANS UNE DE SES DERNIÈRES TOILES

Fabrice Quero

Université Paul Valéry-Montpellier 3, LLACS

La réputation de peintre mystique du Greco est tout à la fois suggestive et polémique. Mal distinguée de la question de la religiosité ou de la spiritualité de l'homme et de l'artiste, elle est la résultante de la conjoncture historique et religieuse au cours de laquelle Le Greco réalisa son œuvre, des sujets religieux qui y abondent et de leur traitement pictural si singulier. Ces trois causalités sont remarquablement imbriquées. En effet, la production picturale du Greco posséderait-elle cette aura mystique si elle n'avait eu pour pendants littéraires les chefs-d'œuvre de Jean de la Croix ou de Thérèse d'Avila, pour ne citer qu'eux ? La *manière* si singulière du peintre candiote, notamment dans les scènes religieuses, peut-elle s'expliquer sans référence à un tel contexte, qu'elle semble traduire à merveille selon certains ? Dans une moindre mesure, enfin, Le Greco jouirait-il encore d'une telle réputation si les représentations de la vie du Christ, de la Vierge, de divers miracles, les portraits de saints ne constituaient la majeure partie de son catalogue ? Il y a assurément là une conjonction de facteurs complémentaires. Cette association d'observations de nature historique, sociologique, philosophique et esthétique, tantôt hâtive et inconsidérée, tantôt réfléchie, a contribué à forger, assez tardivement au demeurant, l'image d'un peintre dont le pinceau aurait été au service d'une inspiration divine à l'instar de la plume des grands mystiques. Francisco de Zurbarán et son œuvre se trouvent inscrits dans une configuration similaire. Bien qu'il jouisse d'une réputation analogue¹, le cas du Greco reste le plus emblématique, sans doute au motif supplémentaire de la très forte personnalité de l'homme.

Pourtant, une telle appréciation des œuvres sacrées du Greco n'allait pas de soi dans le contexte post-tridentin qui les vit naître. À ce propos, l'opinion de José de Sigüenza sur le *Martyre de saint Maurice* destiné à orner l'autel du saint

¹ Voir l'article de Manuel Jover paru dans *Connaissance des arts*, n° 723, février 2014, à l'occasion de l'exposition consacrée à ce peintre par le Palais des beaux-arts de Bruxelles.

dans la basilique de l'Escorial est restée dans les mémoires. Le hiéronymite se fait l'écho du rejet par le roi d'une toile qui ne remplissait pas le cahier des charges pour les images sacrées appelées à orner les autels de ce sanctuaire-reliquaire. Il est vrai que, contrairement à un Zurbarán qui suivait scrupuleusement les décrets du concile sur les images pieuses, Le Greco avait représenté la scène avec une certaine audace en reléguant le supplice du saint proprement dit au second plan pour lui substituer une *sacra conversazione*. Contre toute attente, Sigüenza mettait en avant une forme d'élitisme intellectuel et la virtuosité picturale du peintre à l'heure de justifier l'indifférence, voire l'aversion suscitée par la toile². Il ajoutait : « On doit peindre les saints de sorte qu'ils n'ôtent pas l'envie de les prier, mais qu'ils invitent, au contraire, à la dévotion, puisque c'est principalement à cette fin qu'on les peint »³. Ainsi, pour un tableau du moins, le jugement des contemporains du Greco semble aller à rebours des préjugés actuels à l'égard de sa peinture.

368

Depuis près de cinquante ans, les historiens de l'art ont procédé à un patient et rigoureux travail de déconstruction de cette image en resituant l'œuvre et son auteur dans leur époque. Fernando Marías pouvait donc affirmer, au sujet de tout ce qui a concouru à forger cette réputation du Greco, que « [...] si la tradition historiographique nous a légué une image du Greco comme peintre mystique, interprète visuel de l'union intime avec la divinité [...] rien n'a pu être historiquement démontré, bien au contraire »⁴. Les arguments qui soutiennent ce rectificatif sont nombreux. Ils sont notamment puisés dans la sociologie de l'art. Mais avant de les produire, un premier constat s'impose. Accorder au Greco la qualité de peintre mystique ne revient pas à autre chose qu'à lui reconnaître une spiritualité propre et élevée à la fois. Or, aucun témoignage, aucune source, ne vient corroborer une telle prémisse. Nombreux sont, en revanche, ceux qui attestent l'intensité de sa spéculation intellectuelle, son intérêt philosophique pour l'architecture, sa sensibilité aux théories néoplatoniciennes.

De ce point de vue, la représentation de la Pentecôte occupe une place à part dans la production sacrée du Greco. Il s'agit, tout d'abord, d'une toile

2 « *De un Doménico Greco, que ahora vive y hace cosas excelentes en Toledo, quedó aquí un cuadro de San Mauricio y sus soldados, que hizo para el propio altar de estos santos; no le contentó a su majestad (no es mucho), porque contenta a pocos, aunque dicen que es mucho arte, y que su autor sabe mucho* », cité par Cecilio Barberán, « El Padre Sigüenza como crítico de arte de las pinturas del Monasterio de El Escorial », *La Ciudad de Dios*, n° CLXXVIII, 1964, p. 95.

3 « *Los santos se han de pintar de manera que no quiten las ganas de rezar en ellos, antes pongan devoción, pues el principal efecto fin de su pintura ha de ser éste* » (*ibid.*).

4 « *Si la tradición historiográfica nos ha legado la imagen del Greco como pintor místico, intérprete visual de la unión íntima con la divinidad [...] nada de ello ha podido ser históricamente demostrable, más bien todo lo contrario* » (Fernando Marías, « El pensamiento artístico del Greco: de los ojos del alma a los ojos de la razón », dans José Álvarez Lopera [dir.], *El Greco. Identidad y transformación*. Creta. Italia. España, Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, 1999, p. 163).

qui appartient à la fin de la production du maître, considération qui ne doit pas inviter à y rechercher la quintessence d'un art mais qui autorise, à tout le moins, à mettre ce tableau en perspective à partir des réflexions que son auteur a consignées, au cours de son séjour tolédan, dans les apostilles marginales à plusieurs ouvrages qu'il possédait. En outre, dans la théologie catholique, la Pentecôte est tout autant mystère pneumatique du souffle de l'Esprit Saint que mystère de la lumière divine descendue sous la forme de langues de feu sur la Vierge et les apôtres. On doit reconnaître qu'il y avait peut-être là de quoi exciter la dévotion du Greco et nourrir sa spiritualité... comme celle de tout autre chrétien lettré de l'époque, sans doute. Une fois encore, nous en sommes réduit à des suppositions. En se fondant sur les écrits du Greco, il est permis de postuler, en revanche, que la nature même de ce mystère religieux était propice à stimuler la réflexion sur sa propre pratique d'un artiste correspondant à l'archétype du *pictor doctus*⁵. Il n'est pas interdit de penser que le récit des Actes des Apôtres a pu engager Le Greco à substituer à la représentation de la scène religieuse celle, encore plus immatérielle, de la création picturale en elle-même.

LA MAUVAISE RÉPUTATION DU GRECO

Dès 1869, dans le deuxième tome – consacré à la peinture espagnole – de *l'Histoire des peintres de toutes les écoles*, Paul Lefort, critique et historien d'art, collectionneur avisé et grand connaisseur de cette peinture, devait établir le premier parallèle entre l'œuvre du Greco et la mystique espagnole de la seconde moitié du XVI^e siècle⁶. Quelque quarante-cinq ans plus tard, en 1912, Barrès traduisait en termes littéraires l'intuition de Lefort dans *Le Greco ou le secret de Tolède* :

Ainsi le génie du Greco parvient à nous rendre visible la métaphysique qui enchante ses modèles. [...] Aux effusions innocentes du cœur, Greco associe les

5 Sur ce point, voir Richard L. Kagan et Fernando Marías, « El *pictor doctus* en la Europa moderna y El Greco como filósofo », dans Javier Docampo et José María Riello Velasco (dir.), *La biblioteca del Greco*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2014, p. 15-39.

6 Il explique en ces termes l'abandon du style propre à l'école de Titien : « Il abandonne leur style, et tout d'un coup il se fait l'initiateur d'une nouvelle école, vraiment nationale, vraiment espagnole celle-là, qu'il crée en partie et qu'il inaugure à Tolède : l'école ascétique et réaliste. Elle compte déjà Moralès le *Divin*, elle comptera successivement les Zurbaran, les Ribera et les Valdès Leal parmi ses plus vaillants praticiens. C'est dans ce milieu d'exaltation mystique et de naturalisme religieux, que le Greco se transforme jusqu'à dépouiller toute sa belle harmonie vénitienne. Ses compositions les plus sévères revêtent alors un caractère d'un pathétique outré ; son dessin se tord et se tourmente ; ses personnages exagèrent le geste, forcent l'expression ; son coloris recherche surtout les teintes singulières, les tons heurtés, les oppositions violentes ; ses toiles prennent l'apparence d'ébauches fougueuses et désordonnées. » (Charles Blanc [dir.], *Histoire des peintres de toutes les écoles*, t. XIV, *L'École espagnole*, Paris, Librairie Renouard, 1869, p. 6-8.)

arcanes de la mystique. Il approche de la cinquantaine. Qu'il peigne des êtres humains ou divins, il ne s'attache désormais qu'à la représentation des âmes. Voilà l'œuvre d'un visionnaire devant qui le ciel et la terre se mêlent⁷.

Il nous faudra revenir sur ce bref texte car Barrès y réserve une place de choix à la *Pentecôte*.

Entre les quelques lignes de Lefort et l'essai de Barrès avait paru le texte qui allait durablement asseoir la réputation du Greco comme peintre mystique et produire une batterie d'arguments pour soutenir cette thèse. Dans un passage de sa biographie consacrée au peintre toledan, qu'il vaut la peine de retranscrire malgré sa longueur, Bartolomé Cossío offrait une illustration parfaite de la rencontre de déterminismes d'horizons divers sur lesquels repose le supposé mysticisme du Greco :

370

Le romantisme commença à le réhabiliter ; mais seul le néo-romantisme actuel, que nous appelons modernisme, a pu achever cette tâche. [...] Il doit être un modèle, de ce point de vue, pour toute espèce de symboliste et de décadents, pour les intimistes, pour les peintres à l'élégance nerveuse, pour les déliquescents, pour les psychologies compliquées, pour le mysticisme allégorique, pour les mystérieuses visions, pour les infinis aspects, en somme, du néo-idéalisme littéraire et pictural, qui trouveront dans la subtile spiritualité des figures névrotiques du Greco, dans le transcendentalisme poétique qui les entoure, beaucoup de réponses à leur unanime protestation contre la reproduction nulle de la réalité, soit grossière, soit vide de concepts et sans âme. [...] Venise lui donne son éducation artistique. Titien lui enseigne la technique ; Tintoret le séduit par son dramatisme dans le fond et dans la forme, par les tonalités carmines et argentées ; Michel-Ange le rend plus dur et amer, l'excite et le recentre sur lui-même, mais surtout, le rend plus viril. L'austère et âcre Castille fut bénigne pour lui, car elle le rendit libre. Il y est solitaire, il oublie les règles et abandonne les maîtres, s'accepte lui-même, se familiarise avec l'esprit et la nature de cette région, il se répand littéralement en eux, tout en se laissant pénétrer par eux. Il s'empare, enfin, du génie de la terre et de l'âme espagnoles. Il en traduit avec fidélité ce qui vibre à l'unisson de son tempérament singulier – la violence, la dignité, l'exaltation, la tristesse, le mysticisme, l'intimité réaliste, la monochromie cendrée et carmin – et après une tentative rapide et inévitable, il parvient à faire une œuvre originale et éternelle, et trouve un chemin qu'il peut appeler sien⁸.

7 Maurice Barrès, *Greco ou le secret de Tolède* [1912], Paris, La Table Ronde, 1998, p. 80-81.

8 « El romanticismo comenzó su rehabilitación; pero sólo el actual neorromanticismo, que llamamos modernismo, ha podido acabarla. [...] Modelo ha de ser, por este lado, para toda especie de simbolistas y decadentes, para los intimistas, para los pintores de la elegancia

Le cheminement est pour le moins complexe, voire tortueux. Des considérations qui émanent de la sensibilité esthétique de la fin du XIX^e siècle rencontrent une lecture définitive des influences reçues de ses maîtres et modèles par Le Greco et une interprétation d'inspiration *unamuniennne, casticista*, de celles provenant de sa terre d'accueil, la Castille. En quelques lignes, Cossío résumait donc ce qui était appelé à devenir, pour quelques décennies, la vulgate herméneutique de l'œuvre sacré du Greco.

Toutefois, aucun élément biographique ne vient étayer semblable lecture. Pas une allusion chez ses contemporains, même chez les plus proches de ses amis, à la dévotion ou à la spiritualité du Greco. Hors des commandes passées par diverses institutions religieuses, on sait qu'il prit part, au côté de son fils Jorge Manuel et à la demande de l'archevêque Bernardino de Rojas y Sandoval, aux travaux du *Consejo de la Gobernación*. Il lui incombait, sous mandat de cette instance, d'examiner les œuvres picturales destinées aux sanctuaires du diocèse de Tolède. Aucun document ne nous renseigne cependant sur la réalité des activités du Greco au sein de cet organe. Il est bien connu, par ailleurs, que l'Inquisition de Tolède requit ses services d'interprète dans le cadre d'un procès intenté à un tailleur grec en 1582⁹. Pas plus par ce biais-là, la voix du peintre n'est parvenue jusqu'à nous.

Seules les lectures de cet homme, qui paraît avoir possédé une bibliothèque assez riche, seraient susceptibles d'offrir quelques indications à propos de sa sensibilité religieuse. S'il convient en général de faire preuve de circonspection dans ces tentatives de reconstitution livresque d'une pensée ou d'un horizon intellectuel, la prudence doit se muer en méfiance dans le cas du Greco. Les deux inventaires qui furent réalisés après son décès à l'instigation de son fils, Jorge Manuel, sont suspects. Qu'il s'agisse de liquider une succession qui

*nerviosa, para los delicuescentes, para las psicologías complicadas, para el misticismo alegórico, para las misteriosas visiones, para los infinitos aspectos, en suma, del neoidealismo literario y pictórico, que hallarán en la sutil espiritualidad de las neuróticas figuras del Greco, en el trascendentalismo poético que las envuelve, mucho que responde a su unánime protesta contra la nula reproducción de la realidad, ya grosera, ya vacía de conceptos y sin alma. [...] Venecia lo educa en el arte. Tiziano le enseña la técnica; Tintoretto lo seduce por el dramatismo en fondo y forma, por las tonalidades de carmín y plata; Miguel Ángel lo endurece y amarga, lo excita y reconcentra, pero, sobre todo, lo viriliza. La adusta y agria Castilla fue para él benigna, porque lo hizo libre. Solitario en ella, olvida reglas y abandona maestros, se acoge a sí propio, íntima con el espíritu y la naturaleza regionales, derrámase en ellos liberalmente, a la vez que se deja penetrar por los mismos; se apodera, al fin, del genio de la tierra y del alma española; traduce fielmente de ellas lo que vibra al unísono con su singular temperamento –la violencia, la dignidad, la exaltación, la tristeza, el misticismo, la intimidación realista, la cenicienta y carminosa monocromía– y tras rápido, ineludible tanteo, llega a hacer obra original y eterna, y encuentra un camino que puede llamar suyo » (Bartolomé Cossío, *El Greco*, Madrid, Espasa-Calpe, 1944, p. 273, 275).*

9 José Riello, « La biblioteca del Greco », dans Javier Docampo et José María Riello Velasco (dir.), *La biblioteca del Greco*, op. cit., p. 51-52.

a peut-être comporté des dettes ou d'établir le montant d'une dot à l'heure de convoler pour la seconde fois, ce dernier a pu chercher à minorer le patrimoine dont il venait d'hériter et, par conséquent, à minorer la richesse de la bibliothèque de son père. Il faut ajouter que Le Greco, comme tout lettré de son temps, a pu avoir entre les mains des ouvrages prêtés par certains de ses amis, comme le fameux humaniste et helléniste tolédan Antonio de Covarrubias¹⁰, livres qui échappent par conséquent à la documentation testamentaire. En cela, comme le précise avec rigueur le catalogue, les commissaires de l'exposition organisée au Musée du Prado du 1^{er} avril au 29 juin 2014 se sont livrés à une reconstitution hypothétique de ladite bibliothèque puisque seuls trente-neuf ouvrages ont pu être véritablement identifiés comme ayant appartenu au Greco. Parmi eux, des textes de Justin, Basile, Jean Chrysostome et du Pseudo-Denys l'Aréopagite, sans doute pour les passages que chacun de ces auteurs consacre à l'image. Dans les contributions qui accompagnent ce catalogue, plusieurs auteurs ne manquent pas de souligner combien il demeure hasardeux de chercher à déduire les convictions religieuses du peintre de ses œuvres¹¹.

LE GRECO ET L'ŒUVRE D'ALONSO DE OROZCO

À l'heure actuelle, cette représentation mystique du Greco relève en grande partie de l'image d'Épinal, les historiens de l'art ayant battu en brèche ce type d'approches dans leur tentative de ramener cet œuvre singulier dans les limites de leur champ disciplinaire. Pour des raisons particulières, certaines parties de la production picturale du Greco semblent pourtant échapper à cette entreprise de rationalisation. Tel est le cas des toiles qui composaient le retable de doña María de Córdoba y Aragón – dont la *Pentecôte* – du couvent de l'Incarnation de Madrid dans l'étude que Richard G. Mann leur a consacrée. Cette institution a connu une histoire mouvementée au moment de sa fondation et à l'heure de son démantèlement initié au cours de l'occupation napoléonienne. L'ambition de sa fondatrice, dame d'honneur de l'infante Isabel Clara Eugenia, était d'y établir un panthéon familial assorti de la communauté monastique indispensable pour célébrer les obits et autres messes de suffrage, garantis par les rentes d'usage, à l'intention des défunts de son lignage. À cet égard, dans une telle entreprise se conjuguaient, chez ce haut personnage, une piété amplement reconnue par ses contemporains et la volonté partagée, par tous les représentants de son état, d'exalter la noblesse de leur famille. María de Córdoba y Aragón confia à son confesseur, Alonso de Orozco (1500-1591), le soin de superviser ce projet.

¹⁰ Javier Docampo, « Lo que el Greco sabía: introducción a una exposición », dans *ibid.*, p. 11.

¹¹ José Riello, « La biblioteca del Greco », art. cit., p. 56.

Ce moine augustin, nommé prédicateur impérial en 1554¹², connu pour son ascétisme, sa charité, son éloquence en chaire, son zèle dans la réformation de son ordre, était regardé comme un modèle de vie chrétienne, tant par ses frères que par l'ensemble du peuple catholique de la capitale castillane. Il réussit – non sans mal – à infléchir sensiblement la nature de la fondation pieuse et nobiliaire, dans une perspective contre-réformiste, en substituant à la communauté monastique un séminaire dédié à la formation des prédicateurs. Le couvent semble avoir rempli cette mission, hormis quelques déboires financiers – notamment à ses débuts –, jusqu'à l'expulsion de la communauté en 1814 et à la transformation de sa chapelle afin d'y accueillir diverses assemblées législatives, reconversion devenue définitive après la première *desamortización* de 1835. Le retable, commandé au Greco en 1595, fut donc démonté au cours de la guerre d'indépendance. Seule l'*Annonciation* demeura sans doute en ces lieux où le culte sacré fut maintenu par intermittences jusqu'à la transformation du bâtiment afin d'y accueillir durablement les débats du Sénat¹³. Il est communément admis à présent que, outre cette dernière toile, l'*Adoration des bergers* – seule toile non conservée au Prado mais au Musée national d'art de Roumanie de Bucarest – le *Baptême du Christ*, la *Crucifixion*, la *Résurrection* et la *Pentecôte* – initialement écartée par Cossío – composaient cet ensemble pictural¹⁴.

Richard G. Mann, dans un ouvrage consacré au Greco et à ses patrons qui contient un long chapitre sur le retable de doña María de Córdoba y Aragón, s'est livré à une lecture « mysticisante » du travail artistique du Greco à partir d'un audacieux postulat : le peintre aurait connu les écrits nombreux d'Alonso de Orozco, supposition qui autorise le chercheur à débusquer plusieurs correspondances entre les textes de l'auteur spirituel et les toiles du retable. La représentation du buisson ardent dans l'*Annonciation* et la présence d'anges – tout comme dans les visions de celui qui devait être béatifié en 1882 puis canonisé en 2002 – dans la plupart des toiles qui composent le retable constituent l'argument décisif dans une thèse qui conduit son auteur à récuser

12 Pour la biographie de cet auteur ascétique, voir la notice de Teófilo Aparicio, en introduction à *Obras castellanas*, éd. Rafael Lazcano, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 2001, p. XIII-XXXIV.

13 Pour l'histoire de ces bâtiments et des différentes institutions qu'ils abritèrent, voir José Álvarez Lopera, « El retablo del Colegio de doña María de Aragón. Estado de la cuestión », dans Leticia Ruiz Gómez (dir.), *Actas del congreso sobre el retablo del Colegio de doña María de Aragón del Greco*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2001, p. 33-34, version condensée de *El retablo del Colegio de Doña María de Aragón de El Greco*, Madrid, Tf. Editores, 2000, notamment p. 74-83. Elle a également été retracée par Rafael Lazcano, « Colegio de doña María de Aragón (Madrid): de los orígenes a la desamortización de Mendizábal », https://www.academia.edu/7705826/Colegio_de_doña_Mar%C3%ADa_de_Aragón_Madrid_de_los_or%C3%ADgenes_a_la_desamortizaci3n_de_Mendiz%C3%ADbal (dernière consultation le 5 mars 2017).

14 Pour la polémique autour de la reconstitution de cet ensemble, voir José Álvarez Lopera, *El retablo del Colegio de Doña María de Aragón de El Greco*, op. cit., p. 74-83.

l'appartenance de la *Résurrection* et de la *Pentecôte* à cet ensemble, au motif qu'elles sont dépourvues de la représentation des puissances célestes¹⁵, et au mépris des résultats déjà anciens tirés de l'analyse des dimensions de ces toiles. David Davies a proposé une version plus nuancée de ce propos. S'il reconnaît que Le Greco a pu connaître les ouvrages d'Alonso de Orozco par l'intermédiaire du frère Hernando de Rojas, dernier confesseur d'Orozco, il pointe du doigt la surinterprétation de Mann. En effet, tous les symboles utilisés par Le Greco dans cet ensemble n'appartiennent pas à Alonso de Orozco de manière exclusive. Quant à l'ajout du buisson ardent et d'anges, il peut s'agir d'une demande stipulée dans le contrat signé avec le peintre. Enfin, quand bien même ces difficultés seraient levées, il paraît pour le moins hardi de chercher l'influence d'une pensée spirituelle sur un style pictural¹⁶. En somme, pour séduisantes que puissent être les correspondances établies par Mann, elles ne constituent pas des données objectives et encore moins des preuves¹⁷.

374

La Pentecôte : le récit et son mystère

La Pentecôte occupe une place particulière dans la théologie et dans la liturgie catholiques. Avant de devenir la fête du don de l'Esprit Saint, conformément au contenu de la péricope de ce jour, cette solennité venait clore le temps pascal. À l'origine, au cours de cette célébration d'inspiration mystique, les chrétiens étaient invités à revivre le mystère pascal, tout comme la Pentecôte juive commémorait la théophanie du Sinaï¹⁸. On ignore si la commande et, partant, la conception du retable incombait à frère Juan de Chiriboga, homme proche du cardinal Quiroga et premier administrateur du collège, ou aux membres du Conseil royal, lesquels auraient pu s'inspirer des recommandations de ce dernier. Toujours est-il que, dans le retable, la *Pentecôte* faisait directement écho à la représentation de la Résurrection, comme elle tissait de subtils liens avec celle de l'Annonciation qui, rappelons-le, inclut un buisson ardent en lieu et place du traditionnel vase contenant des lys, comme dans le retable du peintre picard Nicolas Froment conservé dans la cathédrale d'Aix-en-Provence. Qui plus est, le sang du Christ recueilli dans des calices par des anges dans le calvaire central pouvait avoir été pensé comme une préfiguration du vin nouveau dont on pensait les apôtres, réunis au Cénacle, enivrés au moment du don de l'Esprit

15 Richard G. Mann, *El Greco y sus patronos: tres grandes proyectos* [1986 pour la version anglaise], Madrid, Akal, 1989, *passim*.

16 David Davies, « Fray Alonso de Orozco: a source of spiritual inspiration for El Greco? », dans Leticia Ruiz Gómez (dir.), *Actas del congreso sobre el retablo del Colegio de doña María de Aragón del Greco*, *op. cit.*, p. 91-92.

17 Pour un jugement synthétique sur cette étude, voir la recension de Fernando Marías, *Archivo Español de Arte*, vol. 61, n° 241, 1988, p. 87-88.

18 Robert Cabié, *Dictionnaire de spiritualité*, Paris, Beauchesne, 1932-1995, t. XII, col. 1029-1036.

Saint. Une fois encore, rien ne nous renseigne sur l'intention du Greco, sur ses connaissances à ce sujet et sur sa liberté sur le plan iconographique par rapport au contrat auquel il était lié. Tout chrétien en revanche reconnaissait dans le passage des *Actes des Apôtres* un récit manifestant le don de la grâce pleine qui renouvelle, telle qu'on invitait les prédicateurs à le commenter. Remarquablement lapidaire, il vaut la peine d'être cité dans son intégralité :

Quand arriva le jour de la Pentecôte, au terme des cinquante jours, ils se trouvaient réunis tous ensemble. Soudain un bruit survint du ciel comme un violent coup de vent : la maison où ils étaient assis en fut remplie tout entière. Alors leur apparurent des langues qu'on aurait dites de feu, qui se partageaient, et il s'en posa une sur chacun d'eux. Tous furent remplis d'Esprit Saint : ils se mirent à parler en d'autres langues, et chacun s'exprimait selon le don de l'Esprit¹⁹.

La narration, sans détail aucun ou presque, est tout entière tournée vers le don de l'Esprit et vers la manifestation de la glossolalie, phénomène typique des discours extatiques. À cet égard, le dépouillement de la scène peinte par Le Greco rend justice au texte du Nouveau Testament. Les éléments d'architecture se résument à quelques marches, une partie d'entablement et un piédestal sur lequel se tient la Vierge. Ils ne portent aucune décoration et les personnages, serrés les uns contre les autres, à l'exception de ceux du premier plan, représentés en d'assez audacieux raccourcis, prennent place dans un espace sans profondeur. La *Pentecôte* du Greco se démarque de la représentation du même thème par Zuccaro pour le retable du maître-autel de l'Escorial où les personnages prennent place dans un espace dégagé, tout comme de celle de Titien qui les situe dans une vaste salle dont l'architecture classique – plafond à caisson, portes latérales, marqueterie de marbre au sol – exalte la virtuosité du maître vénitien dans le maniement de la perspective. Dans la miniature de l'*Officium Virginis* des *Heures Farnèse* de Giulio Clovio, les personnages se pressent certes les uns contre les autres mais l'espace ne manque pas. On distingue des portes latérales fermées et un plafond voûté que la splendeur qui émane de la colombe tend à faire disparaître, augmentant encore la profondeur de cette salle²⁰. De même, les trois scènes qui occupent la partie supérieure du retable sont dépourvues de tout élément naturaliste, au contraire de celles de la partie inférieure, bien

19 *Actes des Apôtres*, 2, 1-4.

20 Le folio 106 du manuscrit M. 69 de la Morgan Library de New York est consultable en suivant ce lien : <https://fr.pinterest.com/pin/488640628305063577/> (dernière consultation le 9 mars 2017). Dans le portrait que Greco a fait de Clovio, on reconnaît parfaitement cet ouvrage qu'il tient dans la main gauche. C'est là un indice, selon Leticia Ruiz Gómez, « El uso de estampas en la pintura del Greco », dans Javier Docampo et José María Riello Velasco (dir.), *La biblioteca del Greco*, op. cit., p. 106-107, que Le Greco a pu s'inspirer de la *Pentecôte* du miniaturiste croate.

qu'il ne s'agisse pas de « formulations domestiques des événements sacrés », comme c'était la tendance à l'époque dans la peinture européenne en général, et espagnole en particulier²¹. Pas plus que la référence au laconique récit biblique que l'invocation d'un format fort allongé pour représenter un aussi grand nombre de personnages afin qu'ils soient visibles de loin et en contrebas ne suffisent à expliquer le parti pris du Greco dans la *Pentecôte*.

Architecture, peinture et philosophie de l'art

376

Le Greco n'exerça jamais le métier d'architecte, tout au plus fut-il *architecto*, autrement dit concepteur de retables, comme à Santo Domingo el Antiguo de Tolède²², par exemple. Pourtant, ce que nous savons de sa bibliothèque témoigne d'un vif intérêt pour cette discipline puisqu'elle constitue la matière de près de 25 % des livres qu'il possédait. En outre, deux des trois principaux écrits du Greco intéressent ce même domaine. Il s'agit des notes à l'édition de Vitruve qui était en sa possession, commentaires préparatoires sur un texte autour duquel il composa un traité entier, demeuré manuscrit et dédié à Philippe III, selon ce qui est consigné dans l'inventaire des biens de Jorge Manuel dressé à l'occasion de son second mariage. Les cinq tomes de cette somme demeurent introuvables. Il n'est pas indifférent que Le Greco ait songé à proposer sa propre interprétation de l'œuvre de l'architecte romain antique. L'obscurité de plusieurs passages, l'absence d'illustrations, le caractère lacunaire de certains points, les évidentes contradictions qui surgissaient de la comparaison des théories de Vitruve avec les importantes découvertes antiques du xv^e siècle, suscitèrent de nombreuses interrogations chez les hommes du siècle suivant. Elles généraient chez eux une importante activité herméneutique. Le Vénitien Daniele Barbaro avait proposé une traduction du *De architectura* assortie de gravures représentant des monuments antiques sur des dessins de Palladio – celle annotée par Le Greco – quelques années avant que Miguel de Urrea ne verse le même texte en castillan. Rien de surprenant donc à ce que Le Greco se soit lancé dans une entreprise similaire, quoique plus ambitieuse peut-être, à la même époque. Étalées sur une vingtaine d'années²³, les notes de lecture du Greco ne forment pas, comme on peut s'y attendre, un ensemble cohérent et systématique. À travers elles, la pensée du peintre se montre digressive ; elle apparaît souvent arbitraire et

21 Pour José Álvarez Lopera, *El retablo del Colegio de Doña María de Aragón de El Greco*, op. cit., p. 69, les toiles du retable de doña María de Aragón sont emblématiques de cette voie de l'« *exacerbación expresiva* » empruntée par l'œuvre du Greco à cette époque de sa vie.

22 Fernando Marías et Agustín Bustamante, *Las ideas estéticas de El Greco (comentarios a un texto inédito)*, Madrid, Cátedra, 1981, p. 23.

23 Fernando Marías, « El pensamiento artístico del Greco: de los ojos del alma a los ojos de la razón », art. cit., p. 154.

contradictoire, parfois même confuse²⁴, si bien qu'il est difficile d'imaginer la physionomie générale du traité disparu. De plus, à partir de l'examen de ces annotations, on s'accorde à reconnaître que, sur bien des points, le peintre ne dominait pas la science architecturale. Il prend pour argent comptant, par exemple, des proportions vitruviennes dont Alberti et Serlio avaient démontré depuis longtemps le caractère inapplicable²⁵. Ainsi, le retable que l'on peut contempler actuellement à Santo Domingo el Antiguo est en réalité l'œuvre de Juan Bautista Monegro qui modifia les proportions du projet initial du Greco²⁶.

En dépit de ces carences, relevées par les spécialistes, Le Greco a réservé une place d'honneur à l'architecture dans sa propre pratique picturale. La manière dont il concevait cette discipline donne accès à la représentation qu'il se faisait de lui-même en tant qu'artiste. Il n'est pas indifférent, en effet, qu'il n'ait cessé de fonder son orgueil d'artiste sur l'expression de fortes opinions sur l'architecture. Des notes disparates qu'il inscrit dans les marges du *De architectura* ressort assez nettement – chose suffisamment rare en l'espèce pour être soulignée – son profond désaccord avec l'idée que les arts reposeraient sur les mathématiques, comme le suggère le texte de Vitruve²⁷. Il rejette ainsi les règles géométriques qui permettent de rectifier la déformation de l'ordonnement des colonnes d'un monument selon les points de vue²⁸. Ce faisant, le peintre minimise la fonction constructive de l'architecture, sa dimension concrète. Or si l'humanisme plaçait cet art au-dessus de tous les autres, c'était en vertu de son caractère scientifique et antique, en tant que détaché de tout ce qui concerne l'exécution pratique. L'architecture est donc pour Le Greco – comme pour Michel-Ange, pour ne citer que lui – « une pure activité spéculative de libre composition mentale »²⁹. Débarrassée des entraves de la géométrie, elle peut rejoindre l'art pictural, lui servir de guide le cas échéant. Pour un artiste formé avant tout dans la tradition vénitienne, qui reconnaît le primat absolu de la couleur, l'architecture ainsi conçue apporte le concours d'un dessin aux potentialités illimitées pour extérioriser une pensée intérieure, tel que l'affirmait déjà Marsile Ficin³⁰.

24 Fernando Marías et Agustín Bustamante, *Las ideas estéticas de El Greco (comentarios a un texto inédito)*, op. cit., p. 64.

25 *Ibid.*, p. 118.

26 *Ibid.*, p. 45.

27 Fernando Marías, « El pensamiento artístico del Greco: de los ojos del alma a los ojos de la razón », art. cit., p. 156.

28 Fernando Marías et Agustín Bustamante, *Las ideas estéticas de El Greco (comentarios a un texto inédito)*, op. cit., p. 67.

29 *Ibid.*, p. 181.

30 « Si quelqu'un veut savoir comment la forme corporelle peut ressembler au concept de l'âme et de l'esprit et à la notion rationnelle, qu'il considère la construction d'un architecte. Il commence par concevoir une notion (*ratio*) de l'édifice, et comme une idée (*idea*) dans son âme ; puis il fait bâtir autant que possible la maison telle qu'il l'a imaginée. Qui peut refuser l'existence corporelle à la maison et nier qu'elle ressemble à l'idée incorporelle de

Contempler une réalisation architecturale ne revient donc pas à autre chose qu'à engager une démarche inductive qui conduit à retrouver, sous le sensible, l'intelligible qui a présidé à la construction et qui l'a précédée. Par ce biais, l'architecture rejoint la peinture, art spéculatif par excellence comme le proclame Le Greco lui-même dans les commentaires qui figurent sur son édition des *Vies* de Vasari³¹.

De telles idées attestent, avec profondeur, la sensibilité particulière du peintre tolédan à la pensée néo-platonicienne et aux théories artistiques qui en émanent bien qu'il ait cultivé, selon toute vraisemblance, une posture éclectique sur le plan philosophique³². Plusieurs facteurs portent à croire toutefois que ce courant de pensée revivifié dans la Florence de la seconde moitié du xv^e siècle a exercé une influence notable sur Le Greco. Tout d'abord, l'élévation de l'artiste au-dessus de l'artisan appelée de ses vœux par Alberti au xv^e siècle³³ et liée à la figure d'un artiste animé par le *furor* trouve en l'auteur de la *Pentecôte* un véritable parangon. L'orgueil, voire l'arrogance, qu'il tirait de sa condition de peintre sont bien connus³⁴. Peut-être n'y a-t-il là qu'un trait de caractère banal, popularisé et dégradé à la fois par l'imagerie romantique de l'artiste ? Mais peut-être est-ce tout autant, chez Le Greco, la manifestation de la conscience aiguë de la dignité qui était la sienne en tant que peintre et du génie qui l'habitait dans la pratique de son art. Face à la pensée aristotélicienne qui subordonne l'activité artistique à l'acquisition de règles et de principes, par le recours à la *mimèsis*, Le Greco semble considérer que l'art est tout entier informé par l'inspiration personnelle, subjective, nourrie, quant à elle, de l'expérience visuelle de l'artiste. Cette conciliation entre *idea* et *mimèsis*, est un des principaux traits néo-platoniciens de la pensée artistique du Greco, tel que Fernando Marías et Agustín Bustamante ont tenté de les identifier de façon systématique dans un ouvrage auquel nous nous sommes abondamment référé jusqu'à présent³⁵.

378

l'architecture, à l'imitation de laquelle a été bâtie ? », citation du *Commento in Convivium*, V, 5 (*quod pulchritudo est incorporea*) tirée d'André Chastel, *Marsile Ficcin et l'art* [1954], Genève, Droz, 1996, p. 81.

31 « [...]pero la pintura, por ser tan universal, se hace especulativa, donde nunca falta el contento de la especulación puesto que nunca falta algo que se pueda ver, pues hasta en la mediocre oscuridad se ve y se goza y tiene que imitar; esta es la verdadera senda para alcanzar cualquiera proporción puesto que [...]no se puede alcanzar con las matemáticas que son muy[...] », cité par Fernando Marías et Agustín Bustamante, *Las ideas estéticas de El Greco (comentarios a un texto inédito)*, op. cit., p. 210.

32 José Riello, « La biblioteca del Greco », art. cit., p. 118.

33 Richard L. Kagan et Fernando Marías, « El pictor doctus en la Europa moderna y El Greco como filósofo », art. cit., p. 21.

34 Fernando Marías et Agustín Bustamante, *Las ideas estéticas de El Greco (comentarios a un texto inédito)*, op. cit., p. 210.

35 *Ibid.*, p. 183-191.

Fig. 1. Le Greco (Domenikos Theotokopoulos, dit) (1541-1614),
Pentecôte, huile sur toile, 1604-1614, Madrid, musée du Prado

La valeur transcendantale de la lumière est, sans aucun doute, le second aspect qu'il est le plus utile de mentionner ici. Pour Plotin, la lumière était métaphore de la diffusion du bien et du beau. Chez Francesco Patrizi – que Le Greco a pu connaître lorsqu'il séjournait à Venise –, la lumière, dont la divinité est la source, est principe de communication entre les puissances célestes, les objets incorporels et les choses matérielles. Elle joue un rôle semblable de médiation, par le biais de l'allégorie et de l'analogie, dans la pensée du Pseudo-Denys l'Aréopagite, dont Le Greco possédait deux textes, parmi lesquels la *Hiérarchie céleste*. Si la lumière est élément de médiation entre Dieu et le monde, alors le peintre, entre tous les artistes, en est l'instrument privilégié. Enfin, pour Marsile Ficin, dont la pensée possède une forte dimension ésotérique, et notamment orphique, l'artiste est animé de ce *furor* qui offre à sa personnalité de s'exprimer vigoureusement dans ses œuvres. Dans la pensée du Florentin, la lumière est avant tout métaphysique. Elle manifeste la présence de Dieu symbolisée, de façon analogique, par le feu³⁶. Il y a là un faisceau d'éléments symboliques, certes communs à beaucoup de passages bibliques, mais qui se présentent de manière densifiée dans le mystère de la Pentecôte. Peut-être Le Greco y a-t-il été sensible et a-t-il saisi l'ambivalence de la scène qu'il devait représenter ?

LA PENTECÔTE : UNE MYSTIQUE DE LA CRÉATION ?

L'influence de Barrès fut considérable dans les milieux intellectuels de son époque. Sa pensée rejoignait, au reste, celle de Cossío dans la mesure où l'un et l'autre considéraient que nul individu ne pouvait trouver son identité propre hors des liens avec le sol natal et les morts. Sans doute au cours de son séjour à Tolède et à Madrid, entouré par les œuvres du Greco, a-t-il pensé pouvoir approcher l'âme du peintre. Or, au sein d'une œuvre qui ne le laisse jamais indifférent, voire qui lui demande quelque effort pour véritablement l'apprécier, il distingue un tableau en particulier :

Et le chef-d'œuvre du Greco selon mon cœur, la fleur de sa vie surnaturelle, c'est justement le dernier tableau qu'il a peint, sa *Pentecôte*, que l'on voit au musée de Madrid. [...] Au contraire [Barrès vient de mentionner *L'Enterrement du comte d'Orgaz* dont le manque d'unité le trouble], cette *Pentecôte*, cette venue de l'Esprit Saint, me donne une pleine unité d'impression. Tous ces êtres, Apôtres et Saintes Femmes, qui à bien voir sont des portraits, s'élançant, d'un seul et même mouvement, hors de leur condition naturelle, pour rejoindre l'Esprit Saint qui plane lumineusement. Nous les voyons devant nous qui se

³⁶ *Ibid.*, p. 93.

spiritualisent. Un enchantement d'enthousiasme les perce et les transfigure, les héroïse.

Le vieillard Greco, dans cette *Pentecôte*, a donné sa plus rare génialité. [...] C'est, rendue sensible, une vérité de la religion. [...] Ses toiles complètent les traités des sainte Thérèse et les poèmes des Saint Jean de la Croix³⁷.

Bien que nous ne partagions pas l'ensemble de l'opinion de Barrès à propos de cette toile, il faut mettre au crédit de l'auteur de ce jugement une remarquable honnêteté, l'interprétation mystique et « théologisante » restant bien dans le giron de la sensibilité individuelle de celui qui a contemplé la toile et s'exprime en ces lignes. Barrès se trompe certes en faisant de la *Pentecôte* la dernière toile du Greco, et sans doute ce statut d'ultime chef-d'œuvre y est-il pour beaucoup dans son exaltation de la singularité de cette représentation. Il perçoit avec finesse cependant la complexité de ce tableau où il observe tout autant un mouvement de haut en bas, celui de la descente de l'Esprit, qu'une ascension d'êtres transfigurés par le don divin, vibrantes illustrations du rôle de médiateur entre Dieu et sa création que la maîtrise des langues les invite à assumer à présent. L'irradiation lumineuse, dont le caractère lunaire fait de cette scène une vision spectrale selon Leticia Ruiz Gómez³⁸, en est bien sûr le véhicule.

Chez un peintre formé dans les ateliers vénitiens du xvi^e siècle, la lumière est avant tout ce qui illumine ou assombrit les couleurs et donne donc du relief aux figures. Contre l'opinion de Barbaro qui, dans son édition du *De architectura*, recommandait que l'atelier de l'artiste fût orienté au nord pour jouir d'une lumière constante, Le Greco préfère une exposition au sud. Il est permis d'imaginer que la lumière changeante irradie diversement, au gré des heures de la journée, les figurines de cire que le peintre a coutume de façonner pour éprouver l'efficacité de sa composition. Conformément à la lecture littérale du récit novo-testamentaire, la lumière qui modèle les personnages de la *Pentecôte* est zénithale. Elle provient de la colombe de l'Esprit, elle-même nimbée d'un halo doré, qui se décline en une multitude de touches brunes et bleutées avec des pointes de blanc et de jaune pâle dont les courbes dessinent, au fond de la scène, ce qui semble être une niche ou un cul-de-four, sans que l'on puisse se prononcer avec certitude. En retombant sur les personnages, elle met en valeur ce que certains considèrent comme une galerie de portraits et modèle vigoureusement les drapés des vêtements aux riches couleurs. De rares zones d'ombre existent – il suffit de prêter attention aux personnages de dos ou de

37 Maurice Barrès, *Le Greco ou le secret de Tolède*, op. cit., p. 84-85.

38 Leticia Ruiz Gómez, « El Greco: un pintor insólito en el panorama pictórico en torno a 1600 », dans Leticia Ruiz Gómez (dir.), *Actas del congreso sobre el retablo del Colegio de doña María de Aragón del Greco*, op. cit., p. 107.

trois-quarts du premier plan –, mais les protagonistes de cette scène paraissent baignés de lumière. En rien écrasés, ils semblent s'élancer vers le ciel, portés par elle, sensation accentuée par la verticalité prononcée du format de la toile. La lumière figure ici, en première analyse, la grâce enveloppante reçue en cet instant que l'artiste a choisi de représenter. D'un point de vue purement technique, il revient, ce faisant, à la tradition byzantine où, dans une lumière diffuse – multifocale la plupart du temps –, la couleur devient forme, comme l'avait jadis remarqué Xavier de Salas³⁹.

382

Dans cette représentation où les éléments naturalistes sont réduits à leur plus simple expression, elle est un protagoniste à part entière, peut-être davantage que les personnages eux-mêmes, elle qui se trouve redoublée dans les langues de feu qui surplombent la tête de chacun des acteurs du mystère divin. Manifestation de la grâce divine, elle est également l'instrument au moyen duquel un artiste démiurge donne vie aux personnages qu'il représente dans un espace où de rares et discrets éléments architecturaux nous introduisent mais dont la profondeur demeure énigmatique. Ainsi, si la grâce de l'Esprit descend sur la Vierge et les apôtres, celle de l'artiste s'étend, tel un immatériel manteau, sur les personnages qui les figurent. Point d'ornementation : seule la lumière, qui fait resplendir les visages mais fait surtout vibrer les couleurs chatoyantes, occupe le devant de la scène. La virtuosité se trouve concentrée en elle. Le saisissant ténébrisme de l'*Adoration des bergers*, les violents raccourcis de la *Résurrection* ou d'un des deux anges aux pieds de la croix dans la *Crucifixion*, la savante composition de l'*Annonciation* ou du *Baptême*, n'ont pas leur place ici. Le Greco paraît atteindre ici à la quintessence de son art et se plaisir à la donner à voir. Bien sûr, comme dans *L'Enterrement du comte d'Orgaz*, un personnage énigmatique pointe son regard sur le spectateur – si tant est que le spectateur ait pu se tenir de plain-pied avec la *Pentecôte* qui se trouvait au deuxième étage du retable. Ce que d'aucuns considèrent comme un autoportrait assure peut-être à l'homme une présence discrète, noyée parmi le groupe compact des autres personnages qui se tiennent au côté de la Vierge. Mais l'artiste, lui, est partout ailleurs. L'« image du peintre » est reléguée au second plan au profit d'une radicale « image du peindre »⁴⁰.

À cet égard, la *Pentecôte* du Greco peut être tenue pour le sommet du maniérisme du peintre toledan. Robert Klein définissait ce courant de sensibilité comme un « art de l'art », autrement dit comme une pratique artistique qui se donne elle-même, dans sa dimension technique, comme sa propre fin, faisant ainsi

39 Xavier de Salas, « Las notas de El Greco a la "vida" de Tiziano, de Vasari » [1982], dans Fernando Marías, *El Greco y el arte de su tiempo. Las notas de El Greco a Vasari*, Madrid, Real Fundación de Toledo, 1992, p. 62-63.

40 Nous reprenons le titre que Victor Stoichita a donné au huitième chapitre de *L'Instauration du tableau* [1993], Genève, Droz, coll. « Titre courant », 1999.

glisser l'attention du spectateur de ce qui est représenté vers la représentation⁴¹. L'imitation de la nature cède ainsi le pas derrière l'idée intérieure de l'artiste, comme le prônait Patrizi⁴². Mais cette *idea* est ici surexposée pour mieux exhiber le génie de l'artiste, dans sa pureté et dans une relation d'analogie avec le don divin à la faveur d'un traitement de la lumière où la théologie et la spiritualité se confondent avec la virtuosité technique dans la recherche de la grâce, unique objet de la quête mystique du peintre maniériste qui est avant tout créateur⁴³.

41 Cité par Daniel Arasse, dans Daniel Arasse et Andreas Tönnesmann, *La Renaissance maniériste*, Paris, Gallimard, NRF, 1997, p. 12-13.

42 Fernando Marías et Agustín Bustamante, *Las ideas estéticas de El Greco (comentarios a un texto inédito)*, *op. cit.*, p. 160-161.

43 « La grâce, concept spirituel, devient la visée première du peintre maniériste : il y transpose en termes visuels une aspiration spirituelle profonde [...] les raffinements improbables du maniérisme transfigurent le réel et, d'une manière générale, ses beautés artificielles exaltent la victoire de l'art sur les résistances de la matière, et la capacité du créateur à modeler le réel – sinon comme le Créateur, du moins à son image » (Daniel Arasse et Andreas Tönnesmann, *La Renaissance maniériste*, *op. cit.*, p. 413).

TABLE DES ILLUSTRATIONS

BÉATRICE PEREZ

- Fig. 1. Inscription funéraire de Luis de Riberol (Ludovicus Riparolio), monastère de San Isidoro del Campo, Santiponce (Séville)246
- Fig. 2. Testament de Luis de Riberol, Séville, Archivo Histórico Provincial de Sevilla, section Protocolos, leg. 9118.....248
- Fig. 3. Cloître du monastère de San Isidoro del Campo, Santiponce (Séville)249
- Fig. 4. Fresque de l'Archange Michel terrassant le dragon, dernière décennie du xv^e siècle, Monastère de San Isidoro del Campo, Santiponce (Séville).....250
- Note : Au premier plan la peinture de l'archange Saint Michel et à l'arrière-plan la pierre tombale de Ludovicus Riparolio : entre les deux plans, la distance physique est de trois mètres.....250
- Fig. 5. Gravure de l'archange Michel terrassant le dragon. Porta San Sebastiano ou Porta Appia, Rome..... 251
- Note : Sur le côté, en lettres gothiques, figure un texte commémorant la bataille entre les milices romaines gibelines des Colonna et l'armée des Guelfes du roi de Naples, livrée le 29 septembre 1327 (jour de saint Georges). 251

ANTONIO BERNAT VISTARINI

- Fig. 1. Captura de pantalla de la interfaz de consulta del *Epistolario de Pedro de Santacilia i Pax*, leg. 1, carta 1, 3 de agosto de 1665327
- Fig. 2. Carta del duque de Alba al duque de Medinaceli, 24 de mayo de 1667330

FABRICE QUERO

- Fig. 1. Le Greco (Domenikos Theotokopoulos, dit) (1541-1614), *Pentecôte*, huile sur toile, 1604-1614, Madrid, musée du Prado379

JESÚS PONCE CÁRDENAS

- Fig. 1. Juan Francisco de Villava, *Del Purificado* (empresa XLIII), *Empresas espirituales y morales*, Baeza, Fernando Díaz de Montoya, 1613, fol. 99 r, Madrid, Universidad Complutense, Biblioteca Histórica «Marqués de Valdecilla»443

ENCARNACIÓN SÁNCHEZ GARCÍA

- Fig. 1. Cosimo Fanzago, Palazzo Medina (hoy Palazzo Donn'Anna), Nápoles465
- Fig. 2. Cosimo Fanzago, Teatro de Palazzo Medina466
- Fig. 3. Diego Velázquez, *Retrato de Felipe IV*, óleo sobre tela, 1628, Madrid, Museo del Prado468
- Fig. 4. Massimo Stanzione, *Retrato ecuestre del virrey Medina de las Torres*, Ronda, Museu de la Real Maestranza de Caballería469

598

JUAN JOSÉ IGLESIAS RODRÍGUEZ

- Fig. 1. Portada de la traducción española de *La nobleza comerciante* del abate Coyer (Madrid, 1781), BH FOA 1712, Port., Madrid, Biblioteca Histórica Marqués de Valdecilla de la Universidad Complutense562
- Fig. 2. Grabado incluido en la traducción española de *La nobleza comerciante* del abate Coyer (Madrid, 1781), BH FOA 1712, Grab., Madrid, Biblioteca Histórica Marqués de Valdecilla de la Universidad Complutense563

CRÉDITS

Akg-images : 379 (Album/Oronoz), 468.

Archivo epistolar de don Pedro de Santacilia y Pax (Vinagrella, Llubí)/A. Bernat Vistarini : 327, 330.

Archivo Histórico Provincial de Sevilla, Protocolos Notariales, cat. Numb. 9118P avec la collaboration de l'agence La Collection : 248.

Biblioteca Histórica de la Universidad Complutense de Madrid avec la collaboration de l'agence La Collection : 562, 563 (BH FOA 1712); 443 (BH FL 2010).

Encarnación Sánchez García : 465, 466.

Igor Todisco Imaging avec la collaboration de l'agence La Collection : 251.

José Moroa : 469.

San Isidoro del Campo/Alejandro Romero Romero : 246, 249, 250.

COUVERTURE

B. Perez : rabat de 1^{re} de couv.

Mellaria (Asociación tarifeña para la defensa del patrimonio cultural) : 4^e de couv.

Rijksmuseum, Amsterdam avec la collaboration de l'agence La Collection : 1^{re} de couv.

TABLE DES MATIÈRES

| | |
|----------------------|---|
| Introduction | |
| Béatrice Perez | 7 |

PREMIÈRE PARTIE

DÉFINITION D'UN CONCEPT

| | |
|---|----|
| Le succès diplomatique comme garant de la réputation espagnole | |
| Lucien Bély | 25 |
| «Reputación» como concepto correspondiente a un modelo de organización política | |
| José Martínez Millán | 39 |
| Réputation et conscience: le <i>Commento en romance a manera de repetición latina y scholástica... sobre el capítulo Interverna XI q. III</i> de Martín de Azpilcueta (Coïmbre, 1544; Salamanque, 1572; Rome, 1584) | |
| Michèle Guillemont | 61 |

DEUXIÈME PARTIE

LA RÉPUTATION DU ROYAUME

| | |
|---|-----|
| La réputation du Prince: d'exigence personnelle à enjeu politique | |
| Michèle Escamilla | 79 |
| El príncipe y la dinastía perfecta. Carlos V ante las Cortes de Castilla (Valladolid, 1518) | |
| Juan Manuel Carretero Zamora | 97 |
| La réputation du roi d'Espagne à l'épreuve des premiers troubles aux Pays-Bas | |
| Bertrand Haan | 115 |
| La reputación de Felipe II y el caso don Carlos | |
| Ricardo García Cárcel | 137 |
| La reputación de la monarquía hispánica a través del proceso de beatificación y canonización de Teresa de Jesús | |
| Rosa M ^a Alabrús | 151 |

TROISIÈME PARTIE
UNE RÉPUTATION AU REGARD
DE L'EUROPE

| | | |
|-----|---|-----|
| 602 | Pierre Favre, une réputation européenne. Homme de missions, homme d'écriture Annie Molinié | 165 |
| | Historia, reputación y método bajo Felipe III: logros e ilusiones de Clio en la primera modernidad Renaud Malavialle | 175 |
| | «Papeles» de reputación: embajadas, cartas, informes e historias en la primera mitad del siglo XVII María Soledad Arredondo | 191 |
| | Lisboa, Roma, Nimega 1668-1678: ¿crisis o reajuste de la reputación? María Victoria López-Cordón Cortezo | 207 |

QUATRIÈME PARTIE
JEUX ET ENJEUX DE LA RÉPUTATION :
CONSTRUIRE LA *REPUTACIÓN*...
OU LA RÉTABLIR

| | |
|--|-----|
| Au nom des siens, pour l'honneur et la réputation. Luis de Riberol, Génois « <i>espurio y bastardo</i> », contre le clan des Grimaldi et consorts Béatrice Perez | 231 |
| La réputation des Guzmán. Jeux et enjeux de l'alliance matrimoniale entre les Medina Sidonia et les Éboli au xvi ^e siècle Adeline Léandre | 253 |
| La reputación como medio de conseguir la gloria. Algunas reflexiones sobre el valor de la Fama Fátima Halcón | 271 |
| La construcción de su reputación por parte de don Pedro Girón (1574-1624), III duque de Osuna, virrey de Sicilia y de Nápoles Augustin Redondo | 275 |
| Les conquérants des Indes occidentales aux prises avec la « <i>reputación</i> » Louise Bénat-Tachot | 301 |

| | |
|---|-----|
| Don Pedro de Santacilia y Pax, bandido y procurador real. Algunas calas en su epistolario Antonio Bernat Vistarini | 321 |
|---|-----|

| | |
|--|-----|
| « Pureté de sang » et <i>reputación</i> des lignages : une arme fatale ? Raphaël Carrasco | 343 |
|--|-----|

CINQUIÈME PARTIE
SE JOUER DE LA RÉPUTATION

| | |
|---|-----|
| La mauvaise réputation du Greco : mystère de la <i>Pentecôte</i> et mystique de la création dans une de ses dernières toiles Fabrice Quero | 367 |
|---|-----|

| | |
|---|-----|
| « Cette mauvaise réputation... » À propos de Miguel de Cervantes Saavedra María Zerari | 385 |
|---|-----|

| | |
|--|-----|
| Le poète artisan de la réputation dans l'Espagne des <i>validos</i> Mercedes Blanco | 409 |
|--|-----|

| | |
|---|-----|
| Dintornos de un panegírico romano: los elogios a la Casa Barberini de Gabriel de Corral Jesús Ponce Cárdenas | 435 |
|---|-----|

| | |
|---|-----|
| Ocultamiento y ostensión del virrey de Nápoles Medina de las Torres Encarnación Sánchez García | 453 |
|---|-----|

SIXIÈME PARTIE
REPUTACIÓN ET USAGES SOCIAUX

| | |
|--|-----|
| Juegos de reputación: honra, servicio y traducción en la Monarquía Hispánica (siglos XVI-XVII) Claire Gilbert | 475 |
|--|-----|

| | |
|---|-----|
| Todo es conspirar contra España. Reputación y libros prohibidos (siglos XVI-XVII) Manuel Peña Díaz | 499 |
|---|-----|

| | |
|---|-----|
| La Fama: alegoría y síntesis en las cabalgatas festivas del mundo hispánico (siglo XVI) José Jaime García Bernal | 513 |
|---|-----|

| | |
|--|-----|
| Fama y virtud de las reinas de España en las exequias de los siglos XVII y XVIII Eliseo Serrano | 541 |
|--|-----|

| | |
|--|-----|
| El afán de reputación en la burguesía de negocios española moderna: entre el prejuicio social y la estrategia ascensional Juan José Iglesias Rodríguez | 561 |
| De la mauvaise réputation de la réputation Francis Wolff | 587 |
| Table des illustrations | 597 |
| Crédits | 601 |



Araceli Guillaume-Alonso, professeure émérite d'histoire et civilisation de l'Espagne moderne de Sorbonne Université, a dirigé la composante Civilisation et histoire de l'Espagne classique (CHECLA) de l'équipe CLEA. Elle a œuvré à décloisonner les études sur l'Espagne moderne en codirigeant plusieurs ouvrages aux PUPS (sur les jésuites, les couleurs ou les voix du silence à l'époque moderne) et en ouvrant les horizons de réflexion : de la Méditerranée à l'Atlantique ; de la *Santa Hermandad* aux madragues ; de la pratique de la justice à l'exercice des pouvoirs et au disciplinement des consciences ; de la réputation aux exils ; des fêtes tauromachiques aux célébrations, puis à la part de la musique ; des élites aux marchands ; de l'ailleurs aux « rêves d'évasion ». Son dernier livre, *Las Almadrabas (1525-1650). Negocio y prestigio de los duques de Medina Sidonia*, est à paraître aux éditions Catedra. Chevalier de l'ordre national du Mérite et chevalier de l'ordre des Palmes académiques, elle a été vice-présidente des Relations internationales de l'université Paris-Sorbonne (2012-2016).

IBERICA
COLLECTION

Collection dirigée par Araceli Guillaume-Alonso

