

Quelques considérations sur le thème du présage de la Passion en Espagne. À propos d'une image "très mystérieuse de la Nativité", tableau retrouvé de Mateo Cerezo (1637-1666)

Eduardo Lamas-Delgado

Editing and peer review managed by

Simon Laevers, Institut royal du Patrimoine artistique – Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium (IRPA-KIK), Brussels

Reviewers

Ralph Dekoninck, Guillaume Kientz

Abstract

The cult of the Christ Child and his depiction with the *Arma Christi* expanded enormously during the 17th century, owing to the revival of mysticism spread by the new reformed orders such as the discalced Carmelites and the new Franciscan families. One of the themes developed by this new spirituality was that of the Presage of the Passion, which had spread to some extent during the development of Baroque Classicism in Rome, but whose influence in Spain was more restricted. We will analyse some paintings of this iconographical theme that are linked to Spain or were executed there, and will present for the first time a rediscovered painting by Mateo Cerezo whose unusual iconography was already remarked upon by Palomino.

- [1] Depuis la publication d'un premier catalogue raisonné de son œuvre, la personnalité du peintre espagnol Mateo Cerezo est mieux connue, et son corpus est mieux cerné¹. Cependant, bien qu'il soit une des personnalités majeures de la peinture baroque à Madrid, son art reste encore méconnu en dehors de l'Espagne.
- [2] Cerezo est né à Burgos, en Castille, en 1637, et il est mort à Madrid en 1666, à l'âge de vingt-neuf ans ; malgré tout, il réalisa un œuvre d'une grande fécondité et d'une qualité remarquable. Il commença sa formation avec son père, Mateo Cerezo le Vieux (ca 1610/1615-actif 1670), peintre d'images de dévotion qui effectua sa carrière à Burgos, qui était devenue une ville provinciale à cette époque. Cerezo le fils partira bientôt à Madrid pour compléter sa formation, aspirant à une carrière plus prestigieuse. Il s'y trouvait déjà vers 1654, où, outre les enseignements suivis dans l'atelier du peintre Juan Carreño de Miranda (1614-1685) et l'influence reçue par l'œuvre d'Antonio de Pereda, il compléta sa formation par l'étude des maîtres baroques flamands dans les collections royales.
- [3] L'œuvre que nous présentons ici pour la première fois, est un tableau représentant une *Nativité* qui provient d'une collection belge² (Fig. 1). Présent dans cette collection dès 1917, il se trouvait auparavant dans la collection J. J. Morgan, en Angleterre, mais nous ignorons les circonstances dans lesquelles il y était parvenu³. Il a été repéré en Belgique

¹ J. Rogelio Buendía et Ismael Gutiérrez Pastor, *Vida y obra del pintor Mateo Cerezo (1637-1666)*, Burgos, 1986 ; Álvaro Piedra Adarves, "Mateo Cerezo, dibujante", dans : *Archivo Español de Arte* 290 (2000), 97-115.

² Signé en bas, au centre : "Matheo Zerezo".

³ Christie's, Londres, 22 mai 1914, Vente 544CG, lot 107, attribué à Murillo ; Christie's, Londres, 23 avril 1917, Vente 124CN, lot 31, attribué à Murillo. Le tableau se trouve à présent au marché de l'art à Londres.

dans le cadre des recherches menées au sein de l'Institut royal du Patrimoine artistique pour dresser un inventaire de la peinture espagnole conservée dans les collections belges.



1 Mateo Cerezo, *Le présage de la Passion*, 1660/66, huile sur toile, 1,40 x 1,20 m. Collection privée (photographie © IRPA-KIK, Bruxelles)



2 Mateo Cerezo, *Le présage de la Passion*, détail : signature (photographie © IRPA-KIK, Bruxelles)

[4] L'analyse stylistique du tableau, qui est signé (Fig. 2), nous dévoile toutes les caractéristiques du style de maturité de Cerezo: une forte influence du rubénisme, avec

un coloris riche et brillant et une technique à base d'empâtements et de légers coups de pinceau. L'application vibrante de la couleur, à travers une touche nerveuse qui souligne les effets de lumière et de mouvement dans le tableau, est en effet caractéristique du style de maturité de Cerezo, présent déjà dans ses œuvres datées à partir de 1660. Sur la *Nativité*, les touches de rose et de bleu, avec de gros empâtements, se détachant sur l'effet des ombres et de contre-jour, sont très caractéristiques et de Cerezo et des maîtres madrilènes du plein-baroque en général (Fig. 3).



3 Mateo Cerezo, *Le présage de la Passion*, détail
(photographie © IRPA-KIK, Bruxelles)

- [5] Dans la *Nativité*, Cerezo nous offre une composition très savante ; l'illusion de la profondeur est suggérée par la division nette entre zones de lumière et zones d'ombre, constatée dans les différents plans qui s'échelonnent dans l'image. L'emploi des diagonales renforce cette illusion de profondeur de manière encore plus efficace. La première diagonale suit la ligne conduisant du Père au Fils en passant par le Saint-Esprit. Elle est prolongée jusqu'à l'ange situé dans l'angle inférieur gauche, au premier plan. Ensuite, la deuxième diagonale part des angelots qui voltigent dans l'angle supérieur gauche, et elle est prolongée par la figure de la Vierge, qui mène vers la crèche et vers Joseph. Ces deux diagonales se trouvent renforcées par deux lignes qui leur sont parallèles ; celle à gauche formée par les deux anges qui tiennent la croix et celle à droite par les bras déployés de Joseph. Ainsi est établie la limite entre la zone de lumière centrale et les zones d'ombre, rejetées en dehors de la scène principale. Tant les anges que la figure de saint Joseph ont une fonction de repoussoir qui souligne l'illusion d'espace créée autour de la figure de l'Enfant. Les fines touches de rose clair appliquées sur le visage et les mains de Joseph contrastent violemment avec le reste de son corps plongé dans l'ombre.



4 Mateo Cerezo, *Mariage mystique de sainte Catherine d'Alexandrie*, 1660, huile sur toile, 2,07 x 1,63 m. Madrid, Museo Nacional del Prado (photographie © Museo Nacional del Prado)

- [6] Les caractéristiques formelles de la *Nativité* sont communes aux œuvres les plus réussies de Cerezo, et surtout à celles réalisées pendant ses dernières années, quand il atteint la maturité de son style avant de voir sa carrière tronquée par une mort précoce. Nous pouvons mettre le tableau de la *Nativité* en rapport avec celui du *Mariage mystique de sainte Catherine d'Alexandrie*, dont la composition présente le même schéma des diagonales croisées au centre du tableau (Fig. 4). Il réalisa deux versions de ce tableau, celle du Musée du Prado, datée de 1660, et celle de la Cathédrale de Palencia, datée de 1661.⁴
- [7] Le cabinet des dessins de la Bibliothèque Nationale de Madrid conserve une feuille de Cerezo qui a attiré notre attention⁵ (Fig. 5). Le dessin, longtemps attribué à son maître Carreño, avait été identifié comme la représentation d'une tête féminine. Dans une étude sur l'œuvre graphique de Cerezo, Piedra lui rend le dessin et l'identifie comme étant la

⁴ Buendía et Gutiérrez Pastor, *Vida y obra del pintor Mateo Cerezo*, 121-123 et 128-129.

⁵ Ángel Barcia, *Catálogo de la colección de dibujos originales de la Biblioteca Nacional*, Madrid, 1906, p. 60, n° 278.

représentation d'un ange⁶. Il propose de le rapprocher du tableau de Cerezo représentant *Saint François recevant les stigmates*, conservé au Musée du Prado⁷. En effet, la représentation du visage en raccourci est proche de celle de l'ange qui se trouve derrière la figure de saint François. Mais, tandis que celui du dessin regarde vers le bas, l'ange du tableau du Prado est tourné vers la droite. Pour Piedra, il s'agirait d'un poncif que Cerezo aurait adapté à sa composition.



5 Mateo Cerezo, *Tête d'ange*, 1660/66, pierre noire sur papier bistre, 14,5 x 12 cm. Madrid, Biblioteca Nacional de España (photographie : Piedra, 2000, fig. 7)

- [8] Sans nier la possibilité d'un lien avec le tableau du Prado, nous proposons ici de mettre le dessin en rapport avec l'un des anges portant la croix dans le tableau de la *Nativité* ; à savoir, celui qui tient la partie haute de la croix, situé à gauche de la Vierge. La forme du visage est la même ; elle reprend le saillant du menton, les boucles de la chevelure et la tête inclinée vers le bas. Piedra avait remarqué que l'ange du dessin avait l'épaule gauche tournée vers l'avant, et couverte d'un drapé, à la différence de l'ange du tableau du Prado. Cette posture se justifie dans la *Nativité*, où l'ange tient la croix sur son épaule droite et déplace par conséquent son épaule gauche vers l'avant. On peut supposer que le dessin de la Bibliothèque Nationale constitue une étude préparatoire pour notre tableau.

<top>

⁶ Piedra, "Mateo Cerezo, dibujante", 104.

⁷ Pour le tableau, voir : Buendía et Gutiérrez Pastor, *Vida y obra del pintor Mateo Cerezo*, 164.

Une "pensée très mystérieuse"

- [9] La présence des *arma Christi* dans la scène de la Nativité nous a permis d'identifier le tableau en question parmi les œuvres de Cerezo citées par Palomino (1653-1726) dans sa biographie de l'artiste⁸. Il s'agit d'un des tableaux qu'il situe à Madrid, chez des particuliers. Palomino le décrit dans le passage suivant :
- [Cerezo] avait un peu plus de vingt ans lorsqu'il est sorti de l'école de son maître pour acquérir une grande renommée avec les œuvres merveilleuses qu'il faisait, tant des *Conceptions* que d'autres sujets dévots pour des particuliers ; et en particulier une pensée de la Fuite en Egypte, une chose très capricieuse, et de bon goût, et dont certains peintres possèdent des copies. Et également une autre pensée [sic] très mystérieuse de la Nativité du Christ notre Seigneur avec le Père éternel et le Saint-Esprit et quelques anges avec la Croix, et d'autres instruments de la Passion; en allusion à ce texte de Saint Jean : *Sic Deus dilexit mundum etc.* le tout disposé avec un goût excellent, et une conception capricieuse⁹.
- [10] Palomino date le tableau après 1657, puisqu'il nous dit que Cerezo l'aurait peint après l'âge de vingt ans. Ceci s'accorde avec ce que nous avons signalé lors de l'analyse formelle du tableau, qui le rapproche des œuvres peintes entre 1660 et 1666, l'an de sa mort.
- [11] Par ailleurs, Palomino fait référence dans sa description à la particularité de l'iconographie. Par l'emploi du mot « pensée », il nous apprend qu'il ne s'agit pas de la représentation littérale d'un passage de l'Évangile, mais plutôt de la transposition d'un concept théologique. La citation *Sic Deus dilexit mundum* (Jean 3, 16), correspond aux premiers mots du verset : "Dieu en effet a tant aimé le monde qu'il a donné le Fils, l'Unique, pour que tout homme qui croit en lui ne périsse pas, mais qu'il ait la vie éternelle." Le verset 21 continue ainsi : "celui qui pratique la vérité vient vers la lumière, pour qu'il soit manifesté que ses œuvres sont opérées par Dieu."
- [12] La citation biblique de Palomino nous donne la clé pour interpréter le traitement particulier de la lumière. La scène représentée compte trois sources de lumière, lesquelles correspondent à chacune des personnes de la Trinité, toutes les trois réunies par l'axe principal, en diagonal, de la composition. La diagonale partant du Père se dirige vers le Fils en passant à travers le Saint-Esprit, pour finir sur la croix élevée par les anges.

⁸ Buendía et Gutiérrez Pastor, *Vida y obra del pintor Mateo Cerezo*, 174, n° A-33. Elías Tormo croyait que le tableau avait été perdu : Elías Tormo, "Mateo Cerezo", dans : *Archivo Español de Arte y Arqueología* 3 (1927), 113-129, ici 116. Il est aussi cité par Beruete, qui se limite à paraphraser Palomino : Aureliano Beruete, *The School of Madrid*, Londres-New York, 1909, 207.

⁹ Traduction de l'auteur. "Poco más tenía de veinte años cuando salió de la escuela de su maestro a adquirir grandes créditos con las maravillosas obras que hacía, así de Concepciones, como de otros asuntos devotos para personas particulares; en especial un pensamiento de la Huída a Egipto, cosa caprichosísima, y de buen gusto, de que hay entre los pintores algunas copias. Como también otro misteriosísimo pensamiento de la Natividad de Cristo Señor nuestro con el Padre Eterno y el Espíritu Santo y algunos ángeles con la Cruz, y otros instrumentos de la Pasión; aludiendo a aquel texto de San Juan : *Sic Deus dilexit mundum* &c. todo colocado con excelente gusto, y caprichoso concepto" : Antonio Palomino, *Museo pictórico y escala óptica*, Madrid, 1797, 567.

- [13] Par ailleurs, le tableau présente un fort contraste entre des zones éclairées, concentrées sur la scène principale, et le reste du tableau plongé dans la pénombre. Les scènes de la Nativité avec un effet de nuit éclairée par l'Enfant irradiant de la lumière sont très courantes dans l'iconographie après le Concile de Trente, et selon Réau, ce motif aurait son origine dans les *Révélation*s de sainte Brigitte de Suède¹⁰. Ce fort contraste entre les zones éclairées et les zones sombres favorisait la méditation du fidèle sur le mystère de l'Incarnation, en accentuant l'aspect spectaculaire ou théâtral de la scène. D'ailleurs, la Vierge, saint Joseph et les anges sont tous agenouillés en adoration autour de Jésus, ce qui invitait à la prière.
- [14] Cependant, dans le cas présent, nous devons surtout tenir compte de l'allusion à l'Évangile pour expliquer cet effet de contre-jour : "la lumière est venue dans le monde, et les hommes ont préféré les ténèbres à la lumière" (Jean, 3, 19). La prédilection des pécheurs pour les ténèbres, telle qu'exprimée dans le texte évangélique, est soulignée dans le tableau par les ombres qui entourent la scène sacrée. Les trois personnes de la Trinité sont les seules sources de lumière : le Père, créateur, le Saint-Esprit, à travers lequel se produit l'Incarnation, et le Fils, sacrifié par l'amour de Dieu envers les hommes : *sic Deus dilexit mundum*. Cette citation de Palomino nous permet d'affirmer que nous nous trouvons face à une représentation du Verbe incarné, celui qui sera sacrifié pour le Salut de l'Humanité. La présence des *arma Christi* le confirme.

[<top>](#)

L'Enfant Jésus aux *arma Christi*

- [15] L'association de l'enfance du Christ avec sa Passion future et la réunion de la crèche et de la croix dans une même scène, n'était pas rare dans la spiritualité de l'époque. Au contraire, l'iconographie de l'Enfant aux *arma Christi* a joui d'une popularité certaine dans l'art post-tridentin¹¹. Elle trouve son origine au Bas Moyen Âge, quand une nouvelle pensée théologique, notamment chez les franciscains, se pencha sur l'enfance du Christ et interpréta la Circoncision comme un acte précurseur de sa Passion¹². Un des principaux théologiens de l'ordre, saint Antoine de Padoue (1195-1231), qui au XVII^e siècle sera toujours représenté avec l'Enfant dans ses bras¹³, considéra le cycle comme un chemin marqué par le versement du sang : "le Christ fut rougi avec son sang au début et à la fin

¹⁰ Louis Réau, *Iconographie de l'Art chrétien. II : Iconographie de la Bible, 2, Nouveau Testament*, Paris, 1957, 227. Voir aussi : Gabriele Finaldi, éd., *The Image of Christ*, cat. exp., Londres, 2000, 30.

¹¹ Sur l'iconographie de l'Enfant de Passion en Espagne, voir : Juan Antonio Sánchez López, "Contenidos emblemáticos de la iconografía del Niño de Pasión en la cultura del barroco", dans : *Boletín de arte* 15 (1994), 167-188 ; mais surtout : Rafael Ramos Sosa, éd., *Actas del coloquio internacional 'El Niño Jesús y la infancia en las artes plásticas, siglos XV al XVII'*, Séville, 2010.

¹² Juan Antonio Sánchez López, "Juventud invicta, infancia triunfante. Hagiografía, mito, presencia y culto en las catedrales españolas del Barroco", dans : Germán Ramallo Asensio, éd., *La catedral guía mental y espiritual de la Europa Barroca Católica*, Murcie, 2010, 103-208, ici 165.

¹³ Yvan Loskoutoff, *La sainte et la fée. Dévotion à l'Enfant Jésus et mode de contes merveilleux à la fin du règne de Louis XIV*, Genève-Paris, 1987, 9. Pour l'iconographie de saint Antoine de Padoue avec l'Enfant Jésus en Espagne, voir : Victor I. Stoichita, *Visionary Experience in the Golden Age of Spanish Art*, Londres, 1997, 124-132.

de sa vie"¹⁴, et son confrère saint Bonaventure (1221/22-1274) soutint pour sa part que "depuis le début, celui qui n'a pas commis de péché commença à souffrir pour nous"¹⁵.

[16] Après le Concile de Trente, tant le culte de l'Enfant Jésus que celui de la Passion vont connaître une popularité croissante, ce qui contribue à développer l'iconographie du *Puer Exoriens* ou l'Enfant de Passion¹⁶. Ce culte fut diffusé principalement grâce à l'élan donné par les nouveaux ordres religieux, notamment les capucins, les jésuites et les carmes déchaux¹⁷. En Espagne, sainte Thérèse d'Avila (1515-1585) pratiquait déjà la dévotion à l'Enfant Jésus, et son ordre développa particulièrement le culte à ses images¹⁸. Le monastère qu'elle fonda à Avila conserve toujours une statuette de l'Enfant lui ayant appartenu, laquelle présente aux mains et aux pieds les plaies de la crucifixion¹⁹. Un culte très similaire fut développé dans les branches féminines de l'ordre franciscain, comme en témoigne la collection de figures de l'Enfant Jésus du Monastère des Descalzas Reales à Madrid²⁰. Chez des Clarisses espagnoles, les sœurs jouaient pour la fête de Noël une pièce de théâtre appelée *Représentation de la Nativité de Notre Seigneur* composée par Diego Gómez Manrique (1412-1490), dont les derniers vers dénombrent les instruments de la Passion²¹.

[17] Mais ce serait surtout à partir de 1630 que l'on trouve des centres actifs de dévotion à l'Enfance de Jésus : à Rome, avec des origines franciscaines, et à Prague et à Paris, avec des origines carmélites²². Parmi les principaux théologiens de ce courant de dévotion, il faut citer le cardinal Pierre de Bérulle (1575-1629), fondateur de l'Oratoire français inspiré de celui de Philippe de Néri (1515-1594), et l'un des principaux théologiens de ce qu'on appelle la rénovation spirituelle française du XVII^e siècle²³. Bérulle fut également l'introducteur des carmélites déchaussées en France à la suite d'un séjour en Espagne en 1604, où il entra en contact avec la dévotion carmélitaine aux images de l'Enfant Jésus.

¹⁴ Antoine de Padoue, *Sermón de la Circuncisión del Señor*, dans : *Sermones dominicales y festivos. Del decimotercer domingo después de Pentecostés hasta el tercer domingo después de la octava de la Epifanía, y desde la Natividad del Señor hasta la fiesta de San Pedro y San Pablo*, Murcie, 1995, II, 1955. Voir aussi : Sánchez López, "Juventud invicta, infancia triunfante", 166.

¹⁵ Bonaventure, *In Circumcisione Domini*, dans: *Obras completas de San Buenaventura*, Madrid, 1946, 404.

¹⁶ R. Hausser, "Jesuskind", dans: *Lexikon der Christlichen Ikonographie*, Rome-Fribourg-Bâle-Vienne, 1970, II, 400-406.

¹⁷ Michele Dolz, "Aportes para una historia de la devoción al Niño Jesús en los siglos XVI y XVII", dans : Ramos, éd., *Actas del coloquio internacional*, 105-128.

¹⁸ Sur le culte de Thérèse d'Avila aux images de dévotion, voir : Agustín Cea Gutiérrez, "Modelos para una Santa. El necesario icono en la vida de Teresa de Ávila", dans : *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, LXI, 1 (2006), 7-42, et Dolz, "Aportes para una historia de la devoción al Niño Jesús en los siglos XVI y XVII", 109-117.

¹⁹ Dolz, "Aportes para una historia de la devoción al Niño Jesús en los siglos XVI y XVII", 113.

²⁰ Ana García Sanz, *El Niño Jesús en el Monasterio de las Descalzas Reales de Madrid*, Madrid, 2010.

²¹ Ronald E. Surtz, éd., *Teatro castellano de la Edad Media*, Madrid, 1992.

²² Jean Simard, *Une iconographie du clergé français au XVII^e siècle. Les dévotions de l'école française et les sources de l'imagerie religieuse en France et au Québec*, Québec, 1976, 25-26. Sur les images de dévotion en sculpture de l'Enfant-Jésus en Italie, voir : Nina Gockerell, *Il Bambino Gesù. Italianische Jesuskindfiguren aus drei Jahrhunderten*, Vienne, 1998.

²³ Yves Kumenacker, *L'école française de spiritualité : des mystiques, des fondateurs, des courants et leurs interprètes*, Paris, 1998.

- [18] L'idée principale de la théologie de Bérulle tourne autour de l'état enfantin du Verbe incarné. Pour lui, "l'enfance est l'état le plus vil et le plus abject de la nature humaine après la mort", et le Christ n'a pas échappé à cette condition²⁴. Son passage par l'enfance fait donc partie du sacrifice du Verbe incarné. En ce sens, l'enfance du Christ est assimilable à sa Passion et à sa mort. L'iconographie présentant l'enfance de Jésus et la croix réunis, d'origine tardo-médiéval, prend avec Bérulle un nouveau sens dans l'imagerie religieuse, en France en tout cas²⁵.



6 Antonio de Pereda, *L'Enfant Jésus et la vanité du monde*, huile sur toile, 2,04 x 1,46 m. Arc-Senans, église Saint-Benigne (photographie © IRPA- KIK, Bruxelles)

- [19] Il est possible que ce courant de dévotion se soit transmis en Espagne, où des sculptures dérivant des modèles de la vision de la mère Marguerite du Saint-Sacrement de Beaune (1616-1648) sont devenues très populaires dès la seconde moitié du siècle²⁶. Le sujet fut également abordé par divers peintres dans la même période; notamment à Madrid on trouve Antonio de Pereda (1611-1678), dont l'église de Saint-Benigne à Arc-et-Senans conserve un de deux exemples connus²⁷ (Fig. 6), et Alonso del Arco (1635-1704), dont

²⁴ Simard, *Une iconographie du clergé français au XVII^e siècle*, 27.

²⁵ Simard, *Une iconographie du clergé français au XVII^e siècle*, 39-45.

²⁶ Ana García Sanz, "La imagen y su concepto: los Niños Jesús del Monasterio de las Descalzas Reales de Madrid", dans : Ramos, éd., *Actas del coloquio internacional*, 289-313, ici 306-307.

²⁷ *Trésors de la peinture espagnole. Églises et musées de France*, cat. exp., Paris, 1963, 181.

on conserve un tableau représentant l'Enfant endormi sur la croix²⁸ (Fig. 7). À Séville, le même sujet fut traité entre autres par Murillo (1617-1682) dans un tableau datant des années 1670 conservé à la Graves Gallery à Sheffield²⁹ (Fig. 8).



7 Alonso del Arco, *L'Enfant endormi sur la croix*, 1681, huile sur toile, 63 x 91 cm. Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (photographie © Ministerio de Cultura)



8 Bartolomé Esteban Murillo, *L'Enfant endormi sur la croix*, huile sur toile, 1,41 x 1,08 m. Sheffield Galleries and Museums Trust, Graves Art Gallery (Photographie © Museums Sheffield)

[20] La spiritualité de Bérulle et de l'Oratoire français auraient pu trouver un instrument de diffusion dès 1653 à travers les sociétés de clercs et de laïcs appelées *Escuelas de Cristo*,

²⁸ Don Antonio de Pereda (1611-1678) y la pintura madrileña de su tiempo, cat. exp., Madrid, 1978, 60.

²⁹ Finaldi, *The image of Christ*, 64-65.

qui comme l'Oratoire se plaçaient sous le signe de saint Philippe Néri³⁰. Ses membres consacraient un culte particulier au sacrifice de la Passion, et réalisaient régulièrement des exercices spirituels autour du rappel de la mort. L'un de ses principaux promoteurs, l'évêque Juan de Palafox (1600-1659), portait une dévotion toute particulière à l'Enfant Jésus³¹.

- [21] Parmi les laïcs, enfin, le thème devint également très populaire dans le contexte de la dévotion au Très Saint Nom de Jésus, liée au mystère de l'Incarnation. Elle connut un développement notable autour des statuets de l'Enfant grâce à la création de nouvelles confréries consacrées au culte de son Nom dans les paroisses et dans les cathédrales³².

<top>

Le présage de la Passion

- [22] Une forme particulière de l'iconographie de l'Enfant de la Passion est celle où son futur sacrifice lui est annoncé, ainsi qu'à la Sainte Famille, à travers un présage³³. Dans la peinture italienne du XVII^e siècle, le sujet apparaît généralement associé à des scènes narratives de l'enfance de Jésus, dans lesquelles figurent les instruments de la Passion, tels qu'on les voit dans le tableau de Cerezo. En France, où cette iconographie connut également un certain développement, on trouve un exemple de ce courant iconographique dans *La Sainte Famille* de Jacques Stella (1596-1657) récemment acquise par le Musée des Beaux-Arts de Lyon³⁴.
- [23] Régulièrement associées à la Nativité ou à la Fuite en Egypte, les représentations du présage de la Passion puisent dans différentes sources écrites, dont les *Révélations* de sainte Brigitte de Suède (1302/3-1373), de l'ordre tiers de saint François, qui eut une vision de la prévention de la Vierge³⁵. En outre, il est possible qu'elles soient en lien avec l'essor au XVII^e siècle du culte à l'icône de *Notre-Dame du bon Secours*, qui représente aussi le mystère du présage de la Passion. Elle était vénérée alors dans l'ancienne église de San Mateo à Rome, et ses copies circulèrent dans toute l'Europe catholique.

³⁰ La première *Escuela de Cristo* fut créée à Madrid en 1653 à l'Hôpital des Italiens, à l'imitation d'autres congrégations semblables existant alors en Sicile et à Naples. Beaucoup d'autres furent créées ensuite en Espagne et en Amérique Latine, ainsi qu'une à Rome par des ecclésiastiques espagnols. Sur la congrégation de la *Escuela de Cristo*, voir : Manuel Moreno Valero, "La Escuela de Cristo: su vida, organización y espiritualidad barroca", dans : María Jesús Buxó i Rei, éd., *La religiosidad popular: hermandades, romerías y santuarios*, Barcelone, 1989, 507-528.

³¹ Fermín Labarga García, "Don Juan de Palafox y la Santa Escuela de Cristo", dans : Ricardo Fernández Gracia, éd., *Varia palafoxiana. Doce estudios en torno a don Juan de Palafox y Mendoza*, Pampelune, 2010, 193-229.

³² Voir à ce sujet : Sánchez López, "Juventud invicta, infancia triunfante", 103-208.

³³ Oreste Ferrari, "Sul tema del presagio della Passione, e altri connessi, principalmente nell'età della 'riforma cattolica'", dans : *Storia dell'arte* 61 (1987), 201-224.

³⁴ *La Sainte Famille visitée par sainte Elisabeth, saint Zaccaria et saint Jean enfant, avec Dieu le Père et angelots avec les instruments de la Passion*, huile sur cuivre, 35,6 x 26,4 cm. Lyon, Musée des Beaux-Arts. Ce tableau fut acquis comme œuvre attribuée à l'école sévillane vers 1630. Voir : Didier Ryckner, "Deux tableaux de Jacques Stella entrent au Musée des Beaux-Arts de Lyon", dans : *La Tribune de l'art* [mis en ligne le 6 novembre 2006], <http://www.latribunedelart.com/deux-tableaux-de-jacques-stella-entrent-au-musee-des-beaux-arts-de-lyon-article001140.html> (consulté le 5/1/2012).

³⁵ Ferrari, "Sul tema del presagio della Passione", 202-203.



9 Pietro Testa, *Jésus embrassant la croix et le songe de saint Joseph*, 1635/37, gravure. London, British Museum (photographie © British Museum)

- [24] Quoique relativement courant dans la peinture française et italienne contemporaine, ce genre de scènes restèrent très rares en Espagne au XVII^e siècle³⁶. Cette rareté est confirmée par le fait que Palomino décrit le tableau de Cerezo comme une "mystérieuse pensée" et une "conception capricieuse". Néanmoins, certaines compositions représentant le présage de la Passion durent être diffusées en Espagne à travers la gravure. Celle de Pietro Testa (1611-1650) représentant *Jésus embrassant la croix et le songe de saint Joseph*, réalisée vers 1635-1637, présente certains points communs avec celle du tableau de Cerezo (Fig. 9)³⁷. Le centre de la composition est lui aussi occupé par les trois personnes de la Trinité, liées ici entre elles à travers la croix. Dieu le Père apparaît également au centre d'un cercle de chérubins et enveloppé par un manteau gonflé par le vent, tandis que Marie et les anges assistent à la scène en attitude d'adoration. Saint Joseph, par contre, reçoit la visite de l'ange dans un deuxième plan. Testa y a représenté l'acceptation de Jésus de son sacrifice pour le Salut de l'Humanité, ce qui est confirmé par le texte de la dédicace qu'il en fit pour Cassiano dal Pozzo (1588-1657) :

³⁶ Ferrari, "Sul tema del presagio della Passione", 201-224.

³⁷ Morte Steen Hansen, "The Infant Christ with the *arma Christi*: François Duquesnoy and the Typology of the Putto", dans: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 71 (2008), 123.

Le béni Jésus, fuyant en Egypte pour s'éloigner de la colère d'Hérode, commença encore enfant à arpenter le sentier fatigant des premiers soucis. Au même moment où l'Ange annonçait la fuite à Joseph, il est représenté qu'il embrassa en effet la croix donnée par le Père de toute éternité, et acceptée par lui dès le premier instant de sa Conception³⁸.

- [25] En effet, la fuite en Egypte était interprétée comme la première vexation soufferte par le Christ après sa circoncision, et dans ce sens comme un prélude à sa Passion. Peut-être à partir de la diffusion des gravures comme celle de Testa, le sujet du présage connut-il tout de même quelques manifestations dans la peinture en Espagne. Près de Valence, un centre artistique particulièrement sensible aux influences venant d'Italie, on en conserve un tableau plus tardif attribué au peintre Domingo Saura (ca 1650-1715) dans le Monastère d'El Puig³⁹. Un dessin du même sujet lui est également attribué au Musée des Beaux-Arts de Valence, où des angelots présentent la croix à l'Enfant tandis que Dieu le Père figure dans le ciel (Fig. 8).



10 Domingo Saura (attr.), *Présage de la Passion lors du repos pendant la fuite en Egypte*, plume, encre et lavis bruns sur papier vergé blanc, 18,8 x 27 cm. Valencia, Museo de Bellas Artes de San Pío V (cat. exp., Valence, 1994, 199)

- [26] Cependant, nous trouvons un plus grand développement de cette iconographie à Grenade, une ville qui devint un centre artistique important dès l'arrivée d'Alonso Cano (1601-1667) en 1652. Le peintre Juan de Sevilla (1643-1695) y traita le sujet du présage de la Passion au moins à trois reprises⁴⁰. Deux d'entre elles le représentent pendant le

³⁸ Traduction de l'auteur : "Fuggendo il benedetto Giesù, ancor fanciullo, in Egitto, per allontanarsi dall'ira d'Erode, cominciò à calcare il faticoso sentiero de' primi affanni; / onde nell'istesso punto, in cui l'Angelo portò l'aviso della fuga à Gioseppo, si rappresenta ch'egli in effetto abbracciasse la croce decretatagli ab eterno / dal Padre, et accettata da esso nel primo instante della sua Concezzione". Cité aussi dans : Steen Hansen, "The Infant Christ with the *arma Christi*", 123, note 7.

³⁹ *Dibujos valencianos del siglo XVII*, cat. exp., Valence, 1994, 198-199.

⁴⁰ Juan de Sevilla fut formé à Grenade auprès de Pedro de Moya (ca. 1610-1674) qui selon Palomino aurait travaillé en Flandre et en Angleterre auprès de Van Dyck. Il développa un style très proche de celui de Cerezo, manifestant aussi une nette influence du rubénisme. Sur ce peintre, voir: Emilio Orozco, "Juan de Sevilla en la

séjour en Egypte, où l'Enfant apparaît associé au globe qui représente l'Humanité pour laquelle il offrira son sacrifice. Il s'agit d'un côté de la *Sainte Famille et le présage de la Passion* du Museo Nacional de Escultura à Valladolid (Fig. 10), et de l'autre, du tableau de collection privée connu sous le titre : *Allégorie de la Passion : la Vierge présente l'Enfant comme rédempteur*⁴¹ (Fig. 11).



11 Juan de Sevilla, *La sainte Famille et le présage de la Passion*, ca 1680, huile sur toile, 1,90 x 1,30 m. Valladolid, Museo Nacional de Escultura (photographie de l'auteur)

[27] Le plus intéressant des trois tableaux est celui de la sacristie de la Cathédrale de Grenade, en raison de son caractère quelque peu énigmatique⁴² (Fig. 12). C'est apparemment une simple représentation de la sainte Famille, qui nous montre la Vierge tenant l'Enfant sur ses genoux et saint Joseph à droite, et trois angelots à gauche. Deux de ces derniers portent un miroir circulaire richement encadré. Sur le miroir on peut distinguer le reflet d'un ange debout. L'ange élève un calice au-dessus de sa tête avec sa main gauche, tandis que la main droite signale quelque chose derrière lui. Le troisième

Catedral de Granada (capítulo de un libro inédito sin terminar)", dans: *Cuadernos de arte e iconografía* I, 1 (1988), <http://www.fuesp.com/revistas/pag/cai0101.html> (consulté le 5/1/2012)

⁴¹ Il en existe une copie au couvent de San Juan de Dios à Grenade. Voir : Benito Navarrete Prieto, "Pinturas y pintores de la Catedral", dans: *El Libro de la Catedral de Granada*, t. 1, Grenade, 2002, 315-374, ici 358.

⁴² Juan-Alfonso García, *Iconografía mariana en la Catedral de Granada*, Grenade, 1988, 95-96.

angelot porte un plateau argenté contenant des raisins qu'il s'apprêtait à offrir à l'Enfant, mais il a été distrait par ce qui est reflété dans le miroir. Cependant, et de manière étrange, ni Joseph ni Marie ni l'Enfant ne regardent le miroir. Tous les trois ont le regard dirigé vers l'extérieur du tableau, vers un point situé devant l'angle inférieur gauche de son plan. En outre, la main droite de l'Enfant et la main gauche de la Vierge s'étendent vers ce point-là. Il s'agit de la direction vers laquelle pointe le reflet de l'ange dans le miroir, qui lui se trouve en dehors du tableau. Mais vers quoi regardent-ils ?



12 Juan de Sevilla, *Allégorie de la Passion : la Vierge présente l'Enfant comme rédempteur*, ca 1680, huile sur toile, 88 x 73,5 cm, signé : « SEVILLA. » Collection privée (photographie : Benito Navarrete, 2002, 358)

- [28] La clé est donnée par l'éclairage employé dans le tableau. Le lieu de la scène se trouve plongé dans la pénombre, laquelle se prolonge derrière l'ange dans le reflet du miroir. Cependant, la Vierge, l'Enfant et le berceau se trouvent mieux éclairés. La lumière provient de la gauche du tableau, de la zone vers laquelle ils regardent. Dans le reflet du miroir on peut apercevoir comment cette lumière surgit entre des nuages gris là où l'ange signale. Les personnages regardent vers ce qui, ici, ne nous est pas donné à voir, mais qui tous les autres tableaux nous montrent : l'apparition de Dieu le Père et du Saint-Esprit pour réaliser la révélation du sacrifice pour le Salut des hommes.

- [29] Nous savons que l'artiste était un proche du milieu ecclésiastique de la cathédrale de Grenade, et notamment du chanoine Diego José de Villalobos⁴³. Il est probable que les consignes pour la représentation de ce sujet lui furent données par l'un ou l'autre des membres de son chapitre.



13 Juan de Sevilla, *La sainte Famille et le présage de la Passion*, 1674/75, huile sur toile, 1,25 x 1,65 m. Grenade, Cathédrale (photographie : Juan-Alfonso García, 1988, 96)

- [30] Pour terminer, nous voudrions montrer un dernier exemple en Espagne de cette iconographie provenant d'Italie, lequel n'est pas sans rappeler le tableau de Cerezo. Il s'agit d'un tableau de Luca Giordano (1632-1705) représentant le *Présage de la mort de Jésus* qui est aujourd'hui au Musée d'Art moderne de Saint-Étienne⁴⁴ (Fig. 13). Il était destiné au couvent des Carmélites déchaussées de Peñaranda de Bracamonte par son commanditaire le comte Don Gaspar de Bracamonte y Guzmán (ca 1595-1677), personnage très influent à la cour de Charles II (1661-1700). En réalité, il s'agissait d'une réplique du tableau d'autel que son épouse, Doña Lucrecia de Cardona, avait commandé à Giordano en 1660 pour l'église des Carmélites déchaussées de S.S. Giuseppe e Teresa à Pontecorvo, à l'époque où le comte fut vice-roi de Naples, entre 1658 et 1664⁴⁵.

⁴³ Orozco, "Juan de Sevilla en la Catedral de Granada".

⁴⁴ Jacques Beaufret, *L'art ancien au Musée de l'art moderne de Saint-Étienne Métropole*, Paris, 2007, 51.



14 Luca Giordano, *Présage de la mort de Jésus*, 1660-64, huile sur toile. Saint-Étienne, Musée d'Art moderne de Saint-Étienne Métropole, dépôt du Musée du Louvre (photographie libre de droit)

- [31] On ignore si le tableau arriva finalement au couvent de Peñaranda ou si, par contre, le comte le garda pour lui à Madrid⁴⁶. En tout cas, il est certain que le tableau y était connu, comme le montrent les deux copies anciennes qui ont été conservées : l'une se trouve au Palais d'Aranjuez et l'autre à l'Université de Barcelone (dépôt du Musée du Prado)⁴⁷. Bien que Giordano ne soit arrivé en Espagne qu'en 1692, son œuvre était déjà bien connue à Madrid des artistes et des connaisseurs dès la fin des années 1650, à travers les peintures envoyées de Naples par les vice-rois et d'autres Espagnols occupant des fonctions dans ce royaume⁴⁸.
- [32] Nous sommes tentés de penser que Cerezo, ou bien le commanditaire de son tableau, avait connu une des versions du tableau de Giordano. Les analogies entre sa *Nativité* et le tableau de ce dernier sont importantes, tant du point de vue iconographique, que du point de vue formel. D'abord, chez Cerezo, la distribution des personnages est très proche de celle du tableau de Giordano. Dans ce dernier, ils forment aussi trois groupes : d'un côté, à gauche, les anges portant les *arma Christi*; d'un autre côté, dans la partie

⁴⁵ Ida Mauro, "Le adquisizioni di opere d'arte di Gaspar de Bracamonte y Guzmán, conte di Peñaranda e viceré di Napoli (1659-1664)", *Locus amoenus*, 9 (2007-2008), 155-169, ici 163.

⁴⁶ L'original fut saisi pendant l'occupation française (1808-1813), mais on ignore sa provenance.

⁴⁷ Elle provient de l'ancien Musée de la Trinité à Madrid, constitué à partir des œuvres saisies des couvents supprimés dans les provinces de Madrid, de Ségovie et de Tolède en 1836. Alfonso E. Pérez Sánchez, *Museo del Prado. Inventario general de pinturas. II. El Museo de la Trinitad (bienes desamortizados)*, Madrid, 1991, 67.

⁴⁸ Voir à ce propos : *Luca Giordano y España*, cat. exp., Madrid, 2002.

supérieure du tableau, Dieu le Père ; et enfin, au centre et sur la droite, la Sainte Famille. Il semble que Cerezo ait pris de Giordano jusqu'au détail de la colonne brisée, symbole du triomphe du christianisme sur les païens.

- [33] Comme Ida Mauro l'a signalé, le tableau de Giordano a su réunir dans une seule image le thème de la Trinité terrestre avec celui de la préfiguration de la Passion, connectant les différents personnages par les lignes de la composition⁴⁹. C'est ce qu'on a aussi signalé chez Cerezo, lequel aurait fait sienne l'idée de Giordano, en prenant aussi comme centre de la composition la colombe du Saint-Esprit. Élément formel et iconographique d'union entre les deux Trinités, cette colombe symbolise aussi le mystère de l'Incarnation, thème cher notamment aux Carmélites, et qui se trouve au cœur de la question théologique autour du thème de l'Enfant de Passion.
- [34] Tout comme le tableau de Giordano, celui de Cerezo met l'accent sur un autre épisode mis en avant par la dévotion du XVII^e siècle, celui de la Trinité terrestre. En effet, les deux natures du Christ y sont représentées. Si l'une des lignes dégagées de la composition réunit les personnes de la Trinité céleste, l'autre fait de même avec celle appelée la Trinité sur terre, réunissant la Vierge, l'Enfant et saint Joseph à travers la paille de la crèche, symbole de la condition humaine à laquelle Dieu fait Homme a accepté de se réduire.
- [35] Dans ce sens, le tableau de la *Nativité aux arma Christi* constitue, pour le milieu hispanique, un exemple exceptionnel de la représentation du présage de la Passion, un thème qui a connu un développement plus important dans l'art baroque d'autres régions européennes. Malgré un contexte religieux favorable à la diffusion des images associant l'enfance de Jésus et le mystère de la Passion, comme le démontre l'importance du culte envers les sculptures de l'Enfant aux *arma Christi*, le thème du présage est resté très peu traité dans la peinture. Le caractère exceptionnel du tableau de Cerezo est d'ailleurs souligné, on l'a vu, par le texte de Palomino, pour lequel la "conception capricieuse" de Cerezo ne passa pas inaperçue. Cet important ajout au catalogue de l'artiste vient souligner la richesse et la complexité de la peinture baroque à Madrid pendant la deuxième moitié du XVII^e siècle.

[<top>](#)

⁴⁹ Mauro, "Le adquisizioni di opere d'arte di Gaspar de Bracamonte y Guzmán", 163.