



HAL
open science

Deux tableaux du Prado peints par Manoel de Castro (? - 1712)

Jean-Luc Liez

► **To cite this version:**

Jean-Luc Liez. Deux tableaux du Prado peints par Manoel de Castro (? - 1712). Les Captifs libérés, 1995, 4, 18-26;2 pl N&B. hal-01791887

HAL Id: hal-01791887

<https://hal.univ-lorraine.fr/hal-01791887v1>

Submitted on 15 May 2018

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Les Captifs Libérés

(Les Cahiers du C.E.R.O.R.)



VERA EFFIGIES B. JOANNIS BAPTISTÆ A CONCEPTIONE

N° 4 (décembre 1995)

2. DEUX TABLEAUX DU PRADO

PEINTS PAR

MANOEL DE CASTRO

Les ordres rédempteurs sont peu connus et moins encore les récits hagiographiques qui ont contribué à bâtir leur très riche iconographie. Le Musée du Prado possède deux tableaux peints à la fin du XVIIe siècle par un peintre peu connu Manoel de Castro (?-†1712). Ils ornaient l'église d'un couvent trinitaire, vraisemblablement celui des Trinitaires chaussés de Madrid. Cette étude nous permettra de découvrir ce peintre et deux de ses oeuvres pour lesquelles nous proposerons un titre plus conforme à leur contenu.

Le couvent des Trinitaires chaussés de Madrid a été fondé à la fin du XVIe siècle, alors que la ville se couvrait des bâtiments que nécessitait son nouveau rôle de capitale. Situé dans le quartier d'Atocha, cet établissement occupait l'espace situé entre les numéros 12 et 16 de la rue du même nom. L'ensemble des bâtiments était représentatif de l'architecture de l'époque comme en témoignent des photographies anciennes. L'église a été bâtie entre 1590 et 1611 par deux disciples de Juan de Herrera, le constructeur de l'Escorial Juan de Valencia et Gaspar Ordóñez. Sa façade était surmontée d'un fronton triangulaire et de deux tours dont l'une est coiffée d'une toiture se terminant par un clocheton. La croisée du transept était aussi surmontée d'une tour lanterne octogonale également ornée d'un clocheton. L'église était décorée d'un nombre important de toiles ou de fresques peintes par des artistes renommés. Après avoir été utilisée une dernière fois en 1833, elle fut désacralisée deux ans plus tard lors

de la suppression des ordres en Espagne. Mais une nouvelle activité évita sa destruction un acte royal datant du 31 décembre 1837 transformait le couvent en Musée royal, ancêtre du Prado actuel. Le lieu fut choisi parce qu'il avait trois entrées rue d'Atocha, la principale, et deux autres rue *Relatores* et place *del Progreso*.

Peu de renseignements nous sont parvenus sur Manoel de Castro. On sait qu'il était d'origine portugaise mais sa date de naissance nous est inconnue. Il vint à Madrid où il suivit l'enseignement de Claudio Coello (1630 ou 1642-1693)¹⁵ et y mourut en 1712. Claudio Coello, lui-même d'origine portugaise, avait peint les pendentifs de la coupole avec Jiménez Donoso (1628-1690). Les tableaux de Castro aujourd'hui au Prado sont sans doute les deux seules oeuvres qui nous soient restées de lui bien qu'il ait également peint les fresques qui ornaient les lunettes de la nef.

La conservation de ces tableaux est rendue difficile en raison de leur taille qui ne permet pas une exposition idéale. Conservés dans les réserves du musée, ils ne sont d'ailleurs pas visibles du public, ce qui explique que nous avons été obligé de travailler sur des photographies anciennes, en noir et blanc. Ce fait ne nous permettra donc pas de parler des coloris. Ces deux tableaux nécessitent une sérieuse restauration. De plus, ils ont subi des mutilations qui les ont laissés coupés chacun en deux. Ce sont des huiles sur toile de très grandes dimensions 6,67 m de hauteur et 7,78 m de largeur pour l'un et 6,72 m de hauteur pour 7,08 m de largeur pour l'autre. La taille des toiles permet de rapprocher la composition de celle qui prévaut pour les décors de théâtre, ce qui a permis à l'artiste d'être très descriptif

¹⁵ Signalons que le Musée du Prado a consacré une exposition à Claudio Cello qui s'est tenue de septembre à décembre 1995

dans sa narration. Il privilégie une composition rigoureuse à un lyrisme débordant.

Dans un article de 1947, Juan Antonio Gaya Nuño les a intitulés « La Vierge des Anges » et « La Rédemption des captifs ». L'Inventaire du Musée du Prado les intitule différemment. Le premier devient « La Vierge, protectrice de l'Ordre Trinitaire, apparaît à Saint Jean de Matha » (Musée du Prado, réf. inv 1193), le second « Secours de la Vierge aux Trinitaires » (Musée du Prado, réf. inv 1194). Ces différents titres ne nous semblent pas correspondre aux épisodes représentés sur la toile, qu'il faut rapprocher des récits hagiographiques trinitaires qui nous apporteront une réponse.

La toile inventoriée "1193" (cf planche 1).

La toile référencée 1193, qui est la mieux conservée, montre un artiste sachant utiliser judicieusement l'espace et la lumière. La verticalité est l'élément marquant de cette toile. Elle est visible dans les piliers du décor, dans les montants des stalles encadrant les marches d'un escalier et dans le corps des anges qui chantent. Le lutrin participe également à cette verticalité. Il est surmonté de l'ange échangeant deux captifs. L'horizontalité est marquée par la rembarde du premier plan, par la ligne des épaules de ces mêmes anges et le sommet des lambris surmontant les stalles. Ce jeu subtil des lignes contribue à construire la profondeur de l'espace que renforce la différence d'échelle des corps. Le corps des anges suspendus dans la partie supérieure du tableau contribue aussi à suggérer cette profondeur. Une courbe anime l'ensemble permettant de relier le monde spirituel au monde terrestre, par une ligne reliant les chérubins et la Vierge. Une grande diagonale traverse le tableau du bas à droite vers la partie supérieure droite. Elle

relié les mains jointes du religieux, passe par le regard du religieux qui ouvre les bras, suit par l'extrémité de l'aile d'un ange et rejoint la tête de la Vierge. Cette ligne est animée par une alternance de nuances claires et sombres, débutant par une teinte claire et se terminant de même. La lumière est totalement maîtrisée, car l'artiste en enveloppant la Vierge d'un halo clair, parvient par cet artifice à lui donner la place essentielle dans la composition. La lumière émane à la fois de la Vierge qui illumine le côté droit du tableau tandis que la lumière naturelle s'infuse à partir de la gauche, entre les piliers.

L'artiste a voulu ouvrir l'espace du tableau sur son environnement. Le lutrin tourné vers le spectateur assure un lien entre celui-ci et le sujet du tableau. Il donne la possibilité au public de s'associer au chœur des anges et aux acteurs de la scène inexorablement figés dans le temps.

Les anges revêtent deux aspects. Les uns coiffés de longs cheveux bouclés couronnés de fleurs et portant l'habit ordinaire de l'ordre sont sagement alignés et semblent tout entier consacrés à leur chant. Les autres se reconnaissent aisément à leurs ailes leur attitude est beaucoup plus souple, ils semblent en effervescence. Ce contexte surnaturel est encore renforcé par la présence de la Vierge.

La petite assemblée au premier plan sur la gauche, qui de toute évidence n'appartient pas à l'aréopage céleste puisqu'il s'agit de religieux. L'un d'entre eux assez jeune, que l'on voit en buste, regarde en direction de la Vierge, très étonné par la situation comme le souligne l'expression du visage et des mains. Derrière ce jeune personnage, dans l'ombre, un autre personnage est représenté avec un philactère s'échappant de sa bouche sur lequel est écrit « Ave

Maria ». Ces paroles sont à mettre en relation avec le texte de l'antiphonaire reposant sur le lutrin dont nous avons parlé plus haut. Nous avons demandé à un spécialiste¹⁶ de la musique espagnole du début du XVIIIe siècle de bien vouloir examiner la partition de cet antiphonaire, voici ses conclusions

« Il s'agit de la première antienne des Laudes (« Ad Laudes et per Horas ») du 8 septembre, fête de la Nativité de Marie. Le texte en est le suivant « Nativitas gloriosae Virginis Mariae ex semine Abrahae, ortae de tribu Juda, clara ex stirpe David ».

Au bas de la page de droite, à la lettrine, débute la seconde antienne « Nativitas est hodie sanctae mariae Virginis, cujus vita inclyta cunctas illustrat ecclesias » dont seul le premier mot est visible. Il est fort probable que la portée de quatre lignes soit en rouge et les notes en noir. La mélodie est plus simple que celle en usage chez les bénédictins car la tradition grégorienne s'était peu ou prou perdue. La taille n'est pas surprenante, car posé sur un lutrin, il permettait à tous de pouvoir suivre sur un même livre.

L'antiphonaire a peut-être été réalisé au XVIIe siècle. Deux vérifications pourraient s'imposer la première devrait s'attacher à vérifier si la bibliothèque du couvent de Madrid comportait un antiphonaire de cette époque, et la seconde permettrait de le comparer à des ouvrages français datant de la même époque. »

¹⁶ Il s'agit de M. Jean-Paul Montagnier membre de l'Institut de musicologie rattaché à l'Université Nancy 2, que nous remercions chaleureusement ici.

Ces indications nous sont fort précieuses car elles donnent un sens à la présence de l'antiphonaire qui est bien plus qu'un simple objet décoratif, car il permet d'éclairer la scène que nous avons sous les yeux.

Les récits hagiographiques relatant la vie de saint Félix de Valois (1127-1212) nous apprennent qu'au soir de sa vie, il revint à Cerfroid en 1212. Là, durant la nuit du 8 septembre - jour de la nativité de la Vierge - de cette année 1212, alors qu'il priait dans sa cellule, il fut attiré dans la chapelle du couvent. C'est alors qu'il vit dans le chœur, la Vierge entourée d'anges qui entonnaient les litanies. Impressionné par cet événement merveilleux, le saint retourna dans sa cellule et s'y éteignit le 4 novembre suivant.

Ce tableau représente donc un épisode de la vie de saint Félix et ne doit pas être considéré comme une oeuvre allégorique destinée à servir à la légende dorée de l'ordre. L'artiste a cependant choisi de prendre quelques libertés avec le récit en représentant Félix de Valois, jeune et accompagné d'autres religieux. Nous proposons de lui donner le titre de « *La Vierge apparaissant à saint Félix de Valois, le 8 novembre 1212* ».

La toile inventoriée "1194" (cf planche 2)

Cette toile, dont la coupure peut rendre la lecture de chacune des parties indépendante, est moins aisée à examiner en raison de son très mauvais état. L'une des deux parties est peu lisible et peut difficilement être interprétée sans risque d'erreur. En revanche, l'autre partie l'est un peu plus et peut à elle seule nous aider à identifier la scène.

Sur la gauche, nous voyons la Vierge portant l'Enfant sur le bras gauche, entourés d'une nuée de chérubins voletant tout autour. La Vierge tend une bourse à un personnage debout devant elle. Nous reconnaissons ici saint Jean de Matha (1160-1213) malgré l'absence de nimbe. Cette scène est à mettre en relation avec la légende dorée du saint. En effet, celui-ci se rendit à Valence (Espagne) en 1202 ou 1203, pour y effectuer un premier rachat de chrétiens captifs des musulmans. Comme il lui manquait une partie de la rançon, il célébra une messe en l'honneur de la Vierge dans la seule église ouverte au culte chrétien, Saint-Barthélémy-du-Saint-Sépulcre. Alors qu'il achevait sa messe, il vit une bourse d'argent au pied de la statue de la Vierge, ce qui lui permit d'accomplir ce rachat.

Derrière Jean de Matha, nous voyons un personnage assis devant une table, en train d'écrire tout en regardant la scène. Il s'agit vraisemblablement du Père Ferrario Gray, compagnon et disciple de Jean de Matha qui relata ce miracle. Il faut remarquer que la présence de ce personnage dans ce type de représentation est exceptionnelle.

Entre ces deux personnages, on distingue une silhouette se détachant dans l'ombre mais qui est vraisemblablement un tableau. Le personnage représenté arbore un costume du XVII^e siècle. Son regard fixe le spectateur, contrairement à ceux des autres personnages du tableau. Nous croyons reconnaître dans ce personnage, Miguel de Cervantes (1547-1616) qui est enterré dans le couvent des religieuses trinitaires de Madrid, situé non loin de celui qui nous occupe et qui existe toujours. Rappelons que l'auteur de *Don Quichotte* est sans aucun doute le plus illustre des captifs rachetés par les Trinitaires. Sa présence est donc compréhensible même si l'anachronisme est

flagrant. Le peintre a donc été confronté à la difficulté de représenter des personnages n'évoluant pas dans le même contexte chronologique. Pour résoudre ce problème, il a eu recours au procédé privilégiant la représentation du tableau dans le tableau, ce qui lui permet d'isoler un élément qui devient ainsi étranger à la scène. En effet, Cervantes s'adresse à la foule qui peut éprouver le besoin d'un secours venant des Trinitaires. Le tableau représentant Cervantes joue donc le même rôle que l'antiphonaire du tableau décrit ci-dessus. Un tel procédé avait déjà été utilisé - et avec quel bonheur - par Diego Vélasquez (1599-1660) avec *Les Ménines*, peintes en 1656 que Castro avait peut-être vu.

Ce tableau, comme le précédent, est donc à mettre au crédit des représentations hagiographiques de saints trinitaires, ici Jean de Matha. Nous proposons de lui donner le titre suivant « *La Vierge venant en aide à saint Jean de Matha, à Valence* ».



Le sujet de ces deux tableaux met en valeur la Vierge dont le culte est largement répandu chez les Trinitaires, en l'intégrant à des épisodes de la vie des fondateurs. Nous pouvons supposer que ces toiles étaient placées dans le chœur de l'église, endroit qui honorerait tout spécialement la Vierge.

Manoel de Castro nous laisse au travers de ces deux oeuvres, le témoignage d'un peintre sensible qui sait s'affranchir de la rigidité des récits hagiographiques en théâtralisant les thèmes qu'il avait à traiter. Le meilleur hommage qui pourrait être rendu à ce peintre consisterait à poursuivre cette étude en entamant une restauration qui permettrait de mieux connaître sa technique notamment par la radiographie et les examens chimiques.

Jean-Luc LIEZ

Bibliographie

Alcolea Blanch, Santiago, *Chefs-d'oeuvre du Prado*, éd. française, Albin Michel, 1991, 462 p.

Gaya Nuño, Juan Antonio, « El Museo Nacional de la Trinidad », *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, Tome LI, 1947, p. 19 à 24.

Museo del Prado (Inventario General de Pinturas), Tome II, *El Museo de la Trinidad (Bienes Desamortizados)*, Museo del Prado/Espasa Calpe, Madrid, 1991

Providence, R.P. Calixte de la, *Vie de saint Félix de Valois, prince du sang royal de France*, Casterman, Tournai, 3ème édition, 1878, 357 p.

Stroobants, R.P. François, *La Vierge du Remède ou du Rachat*, Ed. Trinitaires, Marseille, 1991



Planche N°1 Manoel de Castro, *La Vierge apparaissant à saint Félix de Valois, le 8 décembre 1212*, huile sur toile,
H. 6,67 m x L. 7,78 m, Musée du Prado, inv. 1193. (Cliché Musée du Prado).



Planche N°2 Manoel de Castro, *La Vierge venant en aide à saint Jean de Matha, à Valence*, huile sur toile,
H. 6,72 m x L. 7,08 m Musée du Prado, inv. 1194. (Cliché Musée du Prado).

SOMMAIRE

I. ETUDES

1. Thierry KNECHT : *La Province Saint-Joseph des Trinitaires déchaussés (Autriche). 1687-1727 (1ère partie).*
2. Jean-Luc LIEZ : *Deux tableaux du Prado peints par Manoel de Castro.*
3. Jean-Luc LIEZ : *Présence mercédaire en Bretagne.*
4. Hugues COCARD : *Les Mercédaires après le Concile de Trente. Etude des Sources historiques (suite et fin).*

II. ACTUALITES

III. COMPTES-RENDUS

- 1 . J.-M. BOUDIER : P. Loïc HUYGHUES-DESPOINTES, *Je briserai vos chaînes. Avec les captifs, Jean de Matha et ses disciples.* Nouvelle Cité, 1995.
2. J.-L. LIEZ : Dominique Fernandez, *La perle et le croissant (L'Europe baroque de Naples à Saint-Pétersbourg)*, « Terre Humaine » - Plon, 1995.

Aux Captifs la Liberté!