Fig. 1 ← Fede Galizia, *Nature morte avec pèches et prunes*, ca. 1610

Huile sur panneau, 30 × 42 cm ; Campione, collection Silvano Lodi

EDUARDO LAMAS-DELGADO

La nature morte en Espagne dans son rapport avec la Flandre et l'Italie

Le XVIIe siècle fut celui de la nature morte en Europe. Dès les années 1590, son émergence en tant que genre à part entière s'est produite de manière plus ou moins spontanée, après la Flandre, au Nord de l'Italie et en Espagne[1]. Pour expliquer cette apparition simultanée d'un même phénomène dans plusieurs foyers, différentes causes possibles ont été avancées[2]. En premier lieu, il faut signaler le renouveau de l'Antiquité observé dans la littérature artistique de la Renaissance avec le *topos* de l'imitation du réel. Toujours en rapport avec l'Antique, le développement de la nature morte aurait aussi été favorisé par l'essor de la peinture de grotesques[3], une origine qu'assume d'ailleurs Francisco Pacheco (1564–1644) dans son ouvrage *El arte de la pintura*, terminé en 1638[4]. En effet, les guirlandes de fruits en trompe-l'œil peintes vers 1519 par Giovanni da Udine (1487–1564) dans les Loges du Vatican ont fait beaucoup d'émules. Ses collaborateurs, les peintres Giulio d'Aquili (?–1556) et Alexander Mayner (?–ca. 1545), ont réalisé en Espagne divers ensembles de grotesques, introduisant à Grenade ce qui constitue probablement les premiers exemples de natures mortes de la Péninsule[5]. Les guirlandes que l'on apprécie dans les tableaux flamands du XVIIe siècle, très vite adoptées par les Espagnols, dérivent de ce genre de peintures[6].

Mais le véritable début de la nature morte en Espagne se situe à Tolède à la fin du XVIe siècle, où elle fut pratiquée par le peintre Blas de Prado (ca. 1546–1600)[7]. Dans son ouvrage, Pacheco atteste l'activité de Prado et son talent pour le genre, en signalant des toiles représentant des fruits qu'il avait vues à Séville[8]. En route vers le Maghreb, Prado avait emporté ces tableaux comme probables cadeaux diplomatiques pour le chérif du Maroc, au service duquel il allait se mettre, pour le compte du duc de Medina Sidonia, qui avait de larges intérêts dans la région[9].

Pacheco fait de Prado le pionnier de la nature morte en Espagne. La collection de la fondation Santamarca à Madrid possède une paire de tableaux anonymes de petit format représentant des natures mortes que l'on a proposé de dater autour de 1600, lesquels sont généralement mis en rapport avec la production attestée de Blas de Prado[10]. Cependant, l'exemple documenté le plus ancien en Espagne est l'œuvre de son disciple, le peintre Juan Sánchez Cotán (1560–1627), un tableau signé et daté en 1602[11].

Fig. 2 → Aquili et Alexander Mayner, *Détail du plafond à caissons de la Salle des fruits*, ca 1535–37

Grenade, Palais de Charles V

Vers la fin du XVIe siècle, le modèle de ces natures mortes, représentant des fruits dans un récipient à pied sur un fond neutre, qui est passé de la Flandre à la Lombardie, aurait rejoint l'Espagne peu de temps après, comme en témoigne la paire de tableaux de la collection Santamarca de Madrid. La comparaison de ces deux peintures avec les exemples connus des natures mortes réalisées en Italie au même moment offre des analogies frappantes, et notamment avec la production des peintres lombards Ambrogio Figino (1553–1608) et Fede Galizia (1578–1630)[12]. Leurs tableaux présentent généralement la même vue plongeante sur une table inclinée vers le spectateur, table sur laquelle sont arrangés les objets (fig. 1). On constate par ailleurs le même cadrage rapproché que dans les deux tableaux espagnols. Ce genre de composition dérive en premier lieu des œuvres réalisées en Italie par Jan Brueghel de Velours (1568–1625) lors de son séjour à Milan et ailleurs en Italie entre ca. 1590 et 1596, qui sont, à leur tour, influencées par les peintres italiens (fig. 3). Des typologies similaires se retrouvent chez d'autres peintres contemporains du Nord, comme Georg Flegel (1566–1638), Ambroise Bosschaert I (1573–1621) et Roland Savery (1576–1639)[13]. Leurs tableaux de fleurs présentent une solution spatiale analogue : le vase est disposé au premier plan au centre de la composition, laissant entrevoir un fond sombre et neutre qui rehausse par contraste la variété chromatique des fleurs.

Ce schéma général, mais appliqué à des fruits, semble avoir prévalu en Espagne à la même époque, ce qui suggère l'idée d'un processus de diffusion et d'adoption des modèles auquel participent tant les artistes du Nord que ceux du Sud[14]. Pacheco soulève l'influence qu'exercèrent dans le domaine de la nature morte en Espagne une série de panneaux montrant des fruits peints en trompe-l'œil sur un fond sombre et neutre, réalisés par les peintres Aquili et Mayner vers 1535–37[15] (fig. 2). Intégrés

Fig. 3 → Jan Brueghel I, *Vase à fleurs*

Huile sur panneau, 101 × 76 cm ; Anvers, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten

dans le plafond à caissons d'un des salons du Palais de Charles V à Grenade[16], il ne s'agit pas à proprement parler de tableaux, mais leur composition, conçue avec une vue de *sotto in sù* (de dessous vers le haut), s'apparente par le cadrage à celle de tableaux mentionnés précédemment. Les peintures de Grenade, qui fournissent sans doute l'exemple le plus ancien en Espagne de ce genre de composition, ont été réalisées précisément par un Italien et par un Flamand formé en Italie. Un exemple similaire existe dans la galerie principale du Palais de l'Archevêché à Séville, où des tableaux en trompe-l'œil de natures mortes avec des poires et des raisins, peints dans un style naturaliste, sont encadrés par des ornements à grotesques; l'ensemble a été daté autour de 1604[17]. Que ces deux décorations aient exercé une influence sur la création de la nature morte comme genre pictural en Espagne est confirmé par Pacheco, qui relève l'influence que les exemples réalisés par d'Aquili et Mayner exercèrent sur les peintres de natures mortes Blas de Ledesma (fl. 1602–1614) et Antonio Mohedano (ca. 1561–1626). Ce dernier se spécialisa de plus dans les décorations à base de grotesques[18]. Aucune nature morte de Mohedano n'a été identifiée pour l'heure, mais un inventaire de 1637 signale la présence dans la collection du 3e Duc d'Alcalá à Séville d'un ensemble de quatorze tableaux de sa main représentant des paniers de fruits[19]. Les tableaux auraient été peints avant 1610, date à laquelle le peintre quitta Séville. Par ailleurs, certains auteurs ont proposé de lui attribuer les peintures de la galerie de l'Archevêché sévillan[20].

L'influence de la nature morte lombarde se propagea en Espagne tout d'abord à travers les œuvres présentes dans des collections espagnoles. Ainsi, il est notamment question d'une œuvre du Crémonais Panfilo Nuvolone (1581–1651) se trouvant dans la collection du Marquis de Leganés à Madrid en 1655[21]. Ce dernier avait probablement acquis le tableau en Lombardie durant la période pendant laquelle il avait été gouverneur du duché de Milan au nom du roi d'Espagne, entre 1635 et 1641[22]. Cependant, il est possible que le tableau soit arrivé plus tôt en Espagne, et que Leganés l'ait acquis à Madrid auprès du Marquis de Hinojosa, qui fut également gouverneur du duché de Milan entre 1612 et 1615. Dans sa collection est mentionné un tableau correspondant à une description extrêmement similaire à celui de Leganés[23].

Le lien privilégié entre l'Espagne et la Lombardie créé par les gouverneurs espagnols du duché de Milan est confirmé plus tard par Malvasia. L'historien signale, en effet, que des gouverneurs étaient retournés en Espagne avec des natures mortes de Carlo Antonio Procaccini (1571–ca. 1630) pour les offrir au roi[24]. Par ailleurs, Baldinucci note également que les natures mortes du peintre étaient très recherchées en Espagne[25].

Malgré l'influence certaine de ces modèles flamands et lombards à la toute fin du XVIe siècle, une typologie originale de la nature morte va aussi se développer en Espagne dans l'œuvre de Juan Sánchez Cotán (1560–1627), disciple de Blas de Prado[26]. Les natures mortes de ce moine peintre, actif à Tolède et à Grenade, se trouvent parmi les réalisations du genre aujourd'hui les plus admirées par la critique d'art. Elles semblent toutes dater d'entre 1593 et 1603[27].

Les modèles de Sánchez Cotán vont bientôt influencer les natures mortes réalisées en Castille et à la cour durant le premier tiers du XVIIe siècle. Par la suite, le peintre d'origine flamande Juan van der Hamen (1596–1631) domine la production de natures mortes à Madrid pendant les années 1620[28]. Avec lui se produit ce que l'on a défini comme une adaptation des modèles créés par Cotán à l'art de cour; on introduit des objets somptueux, des bouquets sophistiqués et des friandises raffinées. Dans ce processus, on retrouve une fois de plus l'influence tant des peintres lombards que des maîtres flamands comme Osias Beert I (ca. 1580–1624), Clara Peeters (fl. 1607–1621) et Frans Snijders (1579–1657)[29].

À côté des représentations de natures mortes à part entière, d'autres artistes ont aussi intégré la figure humaine à leurs compositions. Il s'agit de ce que Pacheco et Carducho ont appelé à l'époque des *bodegones*, terme aujourd'hui employé en espagnol pour se référer aux natures mortes représentant des aliments, pour les différencier des *floreros*, les natures mortes avec fleurs. Ce genre de natures mortes avec figures, dénigrées par Carducho[30], a été la spécialité du jeune Velázquez à Séville[31]. Ce penchant dans sa production semble se transmettre à ses disciples, qui sont nombreux à se consacrer à ce genre: Francisco Burgos Mantilla (1612–1672)[32], Francisco Palacios (1640–1676), peut-être Juan Bautista Martínez del Mazo (ca. 1611–1667)[33], et Francisco López Caro (1598–1661), son condisciple dans l'atelier de Pacheco à Séville[34]. Dans ce domaine, l'influence des peintres du Nord tels que Pieter Aertsen (1508–1575) et Frans Snyders fut très marquée[35], tout comme celle des modèles du Lombard Vincenzo Campi (1536–1591) et surtout des œuvres des peintres de la famille Bassano, dont le succès en Espagne fut retentissant[36]. Pour ce qui est du succès des *bodegones* en Espagne, à la frontière entre la nature morte et la peinture de genre, il faut également souligner le rôle joué par certains mécènes flamands comme le duc d'Aarschot à Madrid ou la colonie de marchands à Séville[37].

Un autre artiste italien joua un rôle fondamental dans l'évolution de la nature morte en Espagne. Il s'agit de l'aristocrate romain Giovan Battista Crescenzi (1577–1635), qui fut architecte et peintre de natures mortes[38]. Baglione nous parle de la première œuvre que Crescenzi réalisa en Espagne, une nature morte aujourd'hui disparue, que le peintre avait offerte au roi Philippe III[39].

À Rome, Crescenzi serait intervenu sur la scène artistique romaine comme un entrepreneur, à la tête d'un atelier dédié à la production de natures mortes, quoique d'autres auteurs préfèrent parler d'une académie, d'un lieu d'échange, d'encouragement et de production stimulés par le peintre[40]. En tout cas, il est certain qu'il réunit chez lui une série de jeunes peintres auxquels il apprit l'imitation du naturel à travers la reproduction de natures mortes représentant des fruits[41] (fig. 4). Parmi ces jeunes, on retrouve Bartolomeo Cavarozzi (1587–1625) et Pietro Paolo Bonzi (1576–1636)[42].

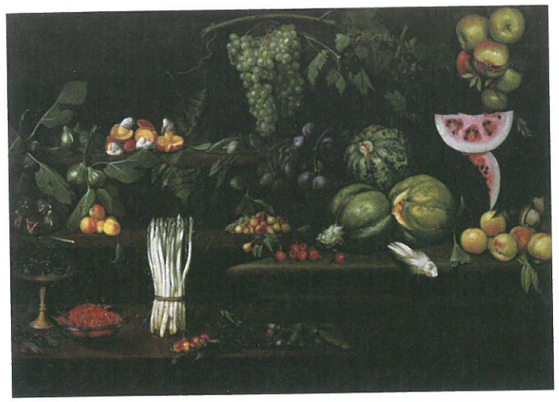

Fig. 4 — Giovan Battista Crescenzi (attribué à), *Nature morte avec fruits, légumes et champignons*, ca. 1615

Huile sur toile ; Modène, Galleria Estense

Tous deux y assimilèrent et développèrent des modèles de compositions dérivés de natures mortes espagnoles présentes chez Crescenzi, ce qui montre une nouvelle fois que les relations d'influences connurent des chemins d'aller-retour[43].

On a proposé d'identifier Bartolomeo Cavarozzi au peintre de natures mortes connu sous le nom de « Maître de la nature morte Acquavella »[44]. Son style est d'ailleurs très proche de la production madrilène de la première moitié du siècle[45]. Son arrivée à Madrid en 1617 en compagnie de Crescenzi, dans la suite du cardinal Zapata qui rentrait en Espagne après un séjour à Rome[46], offre une nouvelle occasion d'échanges d'influences. Mais s'il réalisa des natures mortes en Espagne, aucune n'a encore été identifiée.

Une fois arrivé en Espagne, Crescenzi va réunir autour de lui un groupe très actif de peintres qui se spécialisent dans la nature morte et il va par ailleurs reprendre ses activités marchandes[47]. En 1630, le peintre aristocrate proposa en vente au roi Charles I d'Angleterre une série de quatre natures avec raisins, de son protégé El Labrador[48]. Celles-ci faisaient partie d'un lot plus large provenant de sa collection. En 1634, Crescenzi vendit au roi d'Espagne douze tableaux de fleurs et une nature morte avec fruits et poisson lui appartenant[49]. L'initiative de Crescenzi de former des jeunes à imiter la nature apparaît comme un fait essentiel dans le développement du genre dans une ligne caravagiste, tant à Rome qu'à Madrid, comme en témoignent les œuvres d'El Labrador et les premiers exemples connus d'Antonio de Pereda[50]. Cependant, l'influence de Crescenzi se fait sentir au-delà de ces artistes « pensionnaires », montrant probablement que d'autres peintres pratiquant la nature morte à Madrid devaient être en contact avec lui et son académie, assistant peut-être même à certaines séances de travail. C'est ce que laissent supposer certains tableaux d'Alejandro Loarte (ca. 1590/1600–1626)[51] et de Van der Hamen[52]. L'influence de Crescenzi est renforcée par sa position privilégiée à la cour de Madrid. Il y joua en effet un rôle indéniable en tant que pivot de la relation artistique étroite entre la nature morte en Italie et en Espagne.

Dans ce contexte, la plus grande trouvaille de Crescenzi à Madrid fut probablement sa découverte du peintre de natures mortes El Labrador (fl. 1630–1639), peintre qui accède à une réputation internationale de son vivant[53]. Aujourd'hui, on le connait certes sous son vrai nom, à savoir Juan Fernández, mais les contours de cette personnalité restent toujours très vagues[54]. Son surnom El Labrador provient d'une part de ses origines paysannes de laboureur et d'autre part du caractère très humble de sa production, exclusivement consacrée aux produits de la terre. D'ailleurs, la croyance dans le fait qu'il peignait les produits qu'il cultivait lui-même contribua à sa renommée[55]. En effet, il habitait à la campagne, aux alentours de Madrid, où il peignait des tableaux qu'il vendait ensuite à la cour, aux collectionneurs locaux et même à des clients anglais[56]. Son activité connue s'est développée à Madrid dans les années 1630, avant qu'il ne quitte la ville pour retourner dans sa province, tenue pour être l'Estrémadure. Ce refus de la vie urbaine créa un mythe autour de lui, à une époque où l'apologie de la vie simple et rurale, d'origine classique, connut un grand essor dans la littérature, ce qui constitua l'une des clefs de son succès[57].

Les natures mortes d'El Labrador témoignent d'une connaissance de la peinture caravagesque romaine qu'il acquit à travers Crescenzi. Mais elles révèlent également une conception très personnelle, surtout au niveau des compositions, présentant le plus souvent des motifs isolés en grandeur nature sur un fond sombre, presque systématiquement des raisins.

Deux autres protégés à l'académie de Crescenzi à Madrid étaient Antonio de Pereda (1611–1678), l'un des peintres de natures mortes les plus brillants de l'Espagne, et son frère José (1615–ca. 1648)[58]. Vers 1656, Díaz del Valle signale l'installation des deux jeunes chez Crescenzi peu avant 1629, vers l'âge de 18 ans[59]. C'est de cette époque que date la *Nature morte avec noix* signée et datée par Antonio en 1634. Elle témoigne de l'apprentissage de la technique naturaliste et d'observation du réel apprise chez le notable romain, la même que l'on admire dans l'œuvre d'El Labrador. Cependant, comme Cherry l'a souligné, cette œuvre de Pereda laisse aussi deviner l'étude des natures mortes flamandes et hollandaises, présentes dans les collections madrilènes, notamment celles d'artistes comme Osias Beert I[60].

Les œuvres de Juan van der Hamen avaient provoqué à Madrid ce que Cherry a appelé un véritable *boom* commercial pour la nature morte, lui ouvrant tout un marché parmi les petits et moyens courtisans[61]. Plusieurs peintres consacrèrent alors une partie de leur production à ce genre, afin de compléter leurs revenus. On en retrouve un exemple dans la production d'Antonio de Pereda[62]. Ses tableaux avec objets de cuisine réalisés pendant les années 1650 semblent avoir inspiré des artistes plus jeunes à Madrid. Cette influence se serait produite tant au niveau des sujets qu'au niveau de la technique, répandant le goût du peintre pour le rendu très soigné

des matières et la richesse des coloris, développé grâce à l'étude des maîtres vénitiens. Cependant, il ne faut pas négliger le rôle joué par les natures mortes italiennes et flamandes présentes dans la Péninsule, lesquelles auraient offert à la nouvelle génération une alternative à la technique soignée et aux compositions sages, propres au style de Van der Hamen, dominant jusqu'alors.

À Madrid, il faut aussi souligner l'activité de Juan de Espinosa (fl. 1628–1659), un autre peintre remarquable spécialisé dans la nature morte[63]. Il était en rapport avec le peintre espagnol de formation italienne Pedro Núñez del Valle et avec le peintre de natures mortes Francisco Burgos Mantilla[64]; en 1646, le peintre napolitain Juan Bautista Santolus, actif à Madrid, possédait un tableau de sa main[65]. Espinosa, héritier de la tradition de Crescenzi, se distingue particulièrement par son talent pour la représentation des raisins, un fruit presque toujours présent dans ses œuvres. Comme Cherry l'a signalé, il est possible qu'Espinosa ait profité du succès commercial créé par les représentations de ces fruits peints par El Labrador[66]. En général, ses tableaux se caractérisent par la précision du dessin et la modulation soigneuse du coloris, conférant aux objets des contours très marqués, ce qui prolonge la tradition madrilène des peintres comme Van der Hamen et Antonio Ponce. D'autres exemples, comme la *Nature morte avec vase à fleurs entouré d'une guirlande de fleurs et de raisins*, œuvre signée et aujourd'hui conservée dans une collection privée, montrent au contraire l'influence des œuvres présentant un encadrement en trompe-l'oeil similaire à celles de Jan Brueghel (I) et Daniel Seghers (1590–1621), connues et appréciées en Espagne à cette époque[67].

Vers le milieu du siècle, de nouveaux modèles sont apparus en Europe. À Rome et à Naples, les compositions se compliquent et la facture se fait plus empâtée, perdant en précision mais gagnant en expression, comme c'est notamment le cas dans les œuvres du Napolitain Giovanni Battista Recco (1615–1660). Son style est de fait analogue à celui des natures mortes de Pereda des années 1650[68], ou celles de Luca Forte (ca. 1610–ca. 1670), dont l'influence se fait par ailleurs sentir chez Juan de Zurbarán (1620–1649)[69]. On doit y ajouter les noms d'Alexander Adriaenssen (1587–1661), Jan Fijt (1611–1661) et Frans Snijders parmi d'autres flamands, largement représentés dans les collections à la cour de Madrid[70]. Cependant, il faut aussi tenir compte de l'éventuel rôle joué dans ce sens par Francisco Herrera II (1622–1685)[71]. Ce peintre arriva à Madrid en 1653 et à Séville en 1654 après un séjour à Rome où il aurait atteint une certaine renommée en tant que peintre de natures mortes avec poissons, au point d'y avoir gagné le sobriquet de *Lo spagnolo dei pesci*.

Parmi ces jeunes peintres qui se font l'écho du nouveau style, on peut citer Mateo Cerezo (1637–1666), dont les compositions dominées par la diagonale se situent déjà dans la plénitude du style baroque en Espagne[72]. À Séville, nous retrouvons Cornelis Schut II (ca. 1629–1685), neveu de l'Anversois homonyme[73], et Francisco Barranco (fl. 1640–1649)[74], un autre peintre de talent très proche de ce style. Étant donnée sa

Fig. 5 → Daniel Seghers et Gonzalez Coques, *Portrait entouré d'une guirlande de fleurs*

Huile sur panneau, 83 × 59 cm; Anvers, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten

préférence pour les supports en bois, fait exceptionnel parmi les peintres espagnols, et la présence de fruits de mer dans certaines de ses compositions, on a d'ailleurs même supposé que ce dernier pourrait avoir des origines flamandes[75].

La peinture de fleurs est aussi très présente en Espagne, Van der Hamen en étant le pionnier, et Juan de Arellano (1614–1676), Tomás Hiepes (ca. 1610–1674) et Bartolomé Pérez (1634–1698) les principaux représentants[76]. Les modèles proviennent cette fois majoritairement du Nord : Jan Brueghel I, Bosschaert et Seghers (fig. 5), déjà cités[77], même s'il ne faut pas négliger l'influence des Italiens comme Mario Nuzzi (1603–1673)[78]. Les tableaux flamands de guirlandes entourant des scènes mythologiques, allégoriques ou religieuses connaîtront des adaptations brillantes, autant chez Arellano que chez Pérez, Antonio Ponce (1608–1677) et l'hispano-flamand Gabriel de la Corte (1648–1694), souvent en collaboration avec des peintres de figures. Les spécialistes étaient très demandés : en plus des tableaux, certains ont inséré leurs compositions aux décorations murales réalisées à la cour (fig. 6), suivant les modèles introduits à Madrid par Agostino Mitelli (1609–1660)[79].

On finira par faire mention du sous-genre des vanités, dont Antonio de Pereda a offert quelques-uns des exemples les plus brillants du siècle[80]. En Espagne, les sources parlent de *desengaños*, *emblemas* ou *jeroglíficos* pour se référer à ces natures mortes qui symbolisent le caractère illusoire des affaires mondaines, où le poids de la tradition flamande est encore fondamental[81]. Le terme latin de *vanitas* ne s'imposera que par la suite.

Les influences tissées avec l'Italie, la Flandre et, dans une moindre mesure, la France et l'Allemagne, ont accru la richesse du phénomène de la nature morte en Espagne. Pourtant, malgré ce constat, ce développement très fertile a dans le passé parfois été cantonné au cadre théorique de ce que l'on a traditionnellement appelé les écoles nationales, écoles au sein desquelles le genre de la nature morte aurait présenté des caractéristiques propres, spécifiques[82]. Aujourd'hui, en revanche, il ne fait plus aucun doute que la nature morte du XVIIe siècle releva d'une création européenne.

1. Pour la nature morte espagnole du XVIIe siècle, voir notamment : Jordan 1985 ; Pérez Sánchez 1987 ; Jordan & Cherry 1995 ; Cherry 1999 ; Romero Asenjo 2009 ; P. Cherry, « The Golden Age of Still-Life Painting in Spain and Italy », in Cherry 2010, pp. 68–117 ; Alcolea, Aterido & Romero 2014.
2. Bryson 1990, p. 60.
3. Morel 1997, pp. 103–105.
4. Pacheco 1990, p. 113.
5. Pacheco 1990, p. 461. Sur Aquili et Mayner, voir : Ruiz Fuentes 1992 ; López Torrijos 2000.
6. López Torrijos 1986 ; Jordan & Cherry 1995, p. 15.
7. Jordan & Cherry 1995, pp. 13 et 28.
8. Pacheco 1990, p. 511 ; Cherry 2000, p. 244.
9. Miguel Serrera 1986.
10. Aterido 2002, p. 31.
11. Jordan & Cherry 1995, p. 31.
12. M. Gregori, « Due partenze in Lombardia per la natura morta », in Gregori 2003, fig. p. 82.
13. Sur ces artistes et la naissance de cette nouvelle typologie, voir : De Clippel & Van der Linden 2015–2016.
14. F. Paliaga, « Da Vincenzo Campi e Bartolomeo Passerotti a Fede Galizia e Panfilo Nuvolone », in Gregori 2003, p. 81.
15. Pacheco 1990, p. 461.
16. Jordan & Cherry 1995, p. 16.
17. Pour ces peintures, voir Valdivieso 2003, p. 197.
18. Pacheco 1990, p. 461 ; Jordan & Cherry 1995, p. 16.
19. Brown & Kagan 1987, pp. 238, 251.
20. Pérez Sánchez 1983, pp. 70, 79–82. Voir aussi Jordan & Cherry 1995, p. 16.
21. Pérez Preciado 2010, p. 711.
22. Spike 1983, p. 34, n° 3.
23. Burke & Cherry 1997, vol. 1, pp. 265–267.
24. Malvasia 1678 (1841), vol. 1, p. 220.
25. Baldinucci 1681–1728 (1845–1847), vol. 3, pp. 384–385.
26. Cherry 2000.
27. Cherry 2000, p. 242.
28. Jordan 2005 ; Cherry 2010, pp. 77–81 ; Ripollés 2016.
29. Jordan 2005, p. 75. Sur Peeters, voir : Vergara 2017.
30. Carducho 1633 (1865), p. 253.
31. Cherry 1999, pp. 107–143.
32. Cherry 1999, pp. 230–231, 246 et 529–532.
33. Doval Trueba 2003.
34. Malo Lara 2005.
35. Kloek 2009.
36. Falomir 2001.
37. Hervás 2017. Pour les peintures de genre de Murillo et ses suiveurs à Séville, voir Brook & Cherry 2001.
38. Sur Crescenzi en Espagne, voir : Val Moreno 2017.
39. Baglione 1642, p. 365.
40. Spezzaferro 1985 ; Cottino 2003, p. 127 ; M. Gregori, « Le boteghe romane e l'accademia di Giovanni Battista Crescenzi », in Gregori 2003, p. 50.
41. Baglione 1642, p. 365. Val Moreno 2017, pp. 133–138.
42. Marini 1981, pp. 127–132, ici 127 ; Cottino 2003, p. 127.
43. Cottino 1992, pp. 132–133 ; Gregori 2003, p. 50.
44. Sur la présence de Cavarozzi en Espagne, voir : Baglione 1642, p. 287 ; Sanguineti 2005.
45. Gregori 2003, pp. 34–36, 466.
46. Baglione 1642, p. 365 ; Cherry 2010, p. 83.
47. Harris 1980, p. 563 ; Gregori 2003, p. 52 ; Val Moreno 2017, pp. 120–125.
48. Cherry 1999, pp. 215, 244, n° 49.
49. Harris 1980, p. 564 ; Cherry 1999, p. 215.
50. Val Moreno 2017, pp. 613–624.
51. Gregori 2003, p. 52 et fig. 2.
52. Une relation de mécénat entre eux n'est pas attestée, mais il est possible que Crescenzi ait possédé deux natures mortes de Van der Hamen. Voir Cherry 1999, p. 215 et 243, n° 45.
53. Cherry 1999, p. 215 ; Cherry 2010, p. 84.
54. Aterido 2013. Sur le lien entre Crescenzi et El Labrador : Val Moreno 2017, pp. 620–624.
55. Palomino 1715–1724 (1947), p. 812.
56. Sur la clientèle anglaise d'El Labrador, voir : Val Moreno 2017, pp. 621–623.
57. Cherry 1999, p. 214.
58. Aterido 1997 ; Cherry 1999, pp. 215–216 ; Val Moreno 2017, pp. 615–620.
59. García López 2008, pp. 304–305.
60. Cherry 2010, p. 83.
61. Cherry 2010, p. 81.
62. Cherry 1999, pp. 20–30.
63. Cherry 2010, pp. 87–89.
64. Cherry 1999, pp. 509–510.
65. Agulló 1978, p. 156.
66. Cherry 1999, p. 209.
67. Cherry 1999, p. 211.
68. Cherry 2010, pp. 91, 114, n° 75.
69. Jordan 1985, pp. 250–252. Sur ce peintre voir : Cano Rivero 2014, pp. 125–133.
70. Díaz Padrón 1996 ; Pérez Preciado 2007.
71. Palomino 1715–1724 (1947), p. 1020.
72. Romero Asenjo 2009, pp. 368–377 ; Cherry 2010, p. 91, 114, n° 72.
73. Cherry 2010, p. 82.
74. Valdivieso 2003, pp. 384–388.
75. Romero Asenjo 2009, pp. 195–200 ; Cherry 2010, p. 114, n° 74.
76. Cherry 2010, pp. 99–107 ; Scheffler & Ramón-Laca 2005.
77. Merriam 2012 ; De Clippel & Van der Linden 2015.
78. Cherry 2010, p. 101.
79. García Cueto 2016.
80. Pour les tableaux de vanités, voir : Vives-Ferrándiz 2011 ; Ramón Marcaida 2014, pp. 260–277.
81. Aterido 2002, p. 113.
82. Jordan & Cherry 1995, p. 11.