

REVUE BELGE D'ARCHÉOLOGIE
ET D'HISTOIRE DE L'ART



BELGISCH TIJDSCHRIFT VOOR
OUDHEIDKUNDE EN KUNSTGESCHIEDENIS

LXXX - 2011•1

— EXTRAIT —

BRUXELLES - BRUSSEL

« UN AUTRE RUBENS »: L'INFLUENCE DU RUBÉNISME DANS LA PEINTURE COURTISANE ESPAGNOLE À TRAVERS L'EXEMPLE DE L'ŒUVRE DE FRANCISCO RIZI (1614-1685)

Eduardo LAMAS DELGADO*

Le peintre espagnol Francisco Rizi (1614-1685) est considéré comme un des premiers introducteurs du style plein-baroque en Espagne (1). Élève du maniériste réformé Vicente Carducho (ca. 1576/1578-1634), Rizi prit assez tôt un autre chemin s'orientant vers un art plus dynamique et plus théâtral. Dans ce sens, il a joué un rôle majeur comme fondateur de l'école baroque de peinture à Madrid, caractérisée par une forte influence de la peinture baroque flamande. En effet, il est le maître de trois grandes figures de la génération suivante: Claudio Coello (1642-1693), José Antolínez (1635-1675) et Juan Antonio de Frias y Escalante (1633-1669) (2).

Rizi a également occupé une position de choix au sein de la Cour à Madrid. Philippe IV (1621-1665) le nomme peintre du Roi en 1655, et vers 1679-1680, Charles II (1665-1700) fait de lui son deuxième peintre de la Chambre (3). De plus, il est peintre officiel de la Cathédrale de Tolède à partir de 1653, et il reste très proche de ses cardinaux-archevêques. Il orientera sa carrière en se consacrant principalement à la peinture religieuse et à la peinture décorative, ce qui lui valut les accusations de superflu et d'ampoulé de la part de la critique néo-classique, et ceci jusqu'à la révision critique opérée au xx^e siècle. De nos jours, depuis cette révision de son œuvre menée par l'historien Diego Angulo (1901-1986) en quatre articles, on lui reconnaît sa qualité artistique et son caractère quelque peu pionnier (4).

Dans son ouvrage publié en 1693, le peintre et théoricien José García Hidalgo (1656-1718) évoquait Rizi avec les termes suivants: « À cette époque l'esprit était encouragé [...]

* Attaché scientifique à l'Institut royal du Patrimoine artistique, Bruxelles (KIK-IRPA)

- (1) Nous préparons un catalogue raisonné de l'œuvre de Rizi. À propos de cet artiste, voir: A. E. PÉREZ SÁNCHEZ, *Carreño, Rizi, Herrera y la pintura madrileña de su tiempo (1650-1700)*, cat. d'exp., Madrid, Museo del Prado, 1986, p. 58-90.
- (2) E. J. SULLIVAN, *Baroque Painting in Madrid. The Contribution of Claudio Coello, with a Catalogue Raisonné of his Works*, Columbia, 1986.
- (3) E. LAMAS DELGADO, «Nuevas consideraciones sobre los títulos cortesanos de Francisco Rizi», dans *Archivo Español de Arte*, vol. 82, n° 325, 2009, p. 73-78.
- (4) D. ANGULO ÍÑIGUEZ, «Francisco Rizi. Su vida. Cuadros religiosos fechados anteriores a 1670», dans *Archivo Español de Arte*, 1958, p. 89-115; IDEM, «Francisco Rizi. Cuadros religiosos posteriores a 1670 y sin fechar», dans *Archivo Español de Arte*, 1962, p. 95-122; IDEM, «Francisco Rizi. Cuadros de tema profano», dans *Archivo Español de Arte*, 1971, p. 357-382; IDEM, «Francisco Rizi. Pinturas murales», dans *Archivo Español de Arte*, 1974, p. 361-382.

en voyant un Don Francisco Rizi ⁽⁵⁾, avec la plus grande adresse, délicatesse et fécondité dans le dessin qu'on puisse imaginer, et ainsi je le considérais un autre Rubens» ⁽⁶⁾. Cette phrase exprime bien un aspect majeur de l'art de Francisco Rizi, et, même si la comparaison avec Rubens relève souvent d'un lieu commun dans la littérature artistique de l'époque, elle a conservé depuis sa pertinence. Certes, Francisco Rizi se trouvait parmi ceux qui adoptèrent le plus vite et le plus profondément en Espagne l'influence du style dynamique, sensuel et monumental que représente l'œuvre de Rubens (1577-1640) et de ses suiveurs.

L'importance de l'influence des peintres flamands du *Siècle de Rubens* sur la peinture baroque espagnole est un aspect très souligné par la littérature ⁽⁷⁾. L'assimilation du style dynamique des compositions de Rubens, avec son goût pour le mouvement en spirale et la composition en diagonale, transforma profondément le panorama de la peinture à Madrid, caractérisée jusqu'alors par une fusion de différentes traditions italiennes: celle du maniérisme réformé, celle du classicisme bolonais, celle du naturalisme caravagesque et celle des maîtres vénitiens ⁽⁸⁾. La touche libre du rubénisme, unie au courant néo-vénitien, joua un rôle déterminant dans la configuration du style plein-baroque en Espagne ⁽⁹⁾.

Cette influence de la peinture flamande s'est étendue par divers moyens. En premier lieu, il faut tenir compte de l'importante présence de tableaux flamands en Espagne, et notamment à Madrid, où la Couronne et la haute noblesse réunissaient d'importantes collections de peintures de Rubens et de ses épigones ⁽¹⁰⁾. Pendant les années de formation de Rizi, l'art de Rubens était déjà bien connu à Madrid, spécialement à partir de son second séjour, entre 1628 et 1629 ⁽¹¹⁾. Son style dynamique se popularisa bien davantage entre 1636 et 1639, après l'arrivée de l'important lot de peintures destinées à décorer la Torre de la Parada, dont l'incidence sur les jeunes peintres espagnols avait été soulignée par Angulo ⁽¹²⁾. De plus, à partir de 1640, le roi Philippe IV acquit un nombre notable de peintures provenant de la collection de Rubens ⁽¹³⁾.

(5) L'orthographe de son nom de famille varie dans la documentation, apparaissant écrit dans les formes suivantes: Rizi, Rizzi, Ricci ou Rici.

(6) J. GARCÍA HIDALGO, *Principios para estudiar el nobilísimo arte de la pintura*, dans F. CALVO SERRALLER, *Teoría de la Pintura del Siglo de Oro*, Madrid, 1991, p. 605.

(7) Parmi les travaux qui traitent ce sujet: D. M. ROMÁN, «Rubens and the Emergence of High Baroque Style at the Court of Madrid», dans *Athanor*, XVIII, 2000, p. 45-56. Voir aussi: A. E. PÉREZ SÁNCHEZ, «Rubens y la pintura barroca española», dans *Goya*, n° 140-141, 1977, p. 86-109; M. DÍAZ PADRÓN, «L'art des Pays-Bas méridionaux et de l'Espagne aux XVI^e et XVII^e siècles. Influences et relations», dans *Splendeurs d'Espagne et les villes belges. 1500-1700*, cat. d'exp., Bruxelles, Palais des Beaux-Arts, 1985, p. 297-332.

(8) A. E. PÉREZ SÁNCHEZ, «Une vision nouvelle de la peinture espagnole du Siècle d'Or», dans *Revue de l'art*, n° 70, 1985, p. 54-59.

(9) Cet aspect de la peinture baroque espagnole n'est pas encore assez connu, si ce n'est par les historiens de l'art espagnol. Ainsi, il n'a pas été abordé dans: M. C. HECK, éd., *Le Rubénisme en Europe aux XVII^e et XVIII^e siècles*, Turnhout, 2005.

(10) D. M. ROMÁN, *op. cit.*, p. 45-56.

(11) J. PÉREZ PRECIDO, «The Adoration of the Magi. Historical and Documentary Summary», dans A. VERGARA (éd.), *Rubens, The Adoration of The Magi*, cat. d'exp., Madrid, Museo Nacional del Prado, 2004, p. 226.

(12) D. ANGULO ÍÑIGUEZ, *op. cit.*, 1958, p. 94.

(13) Voir à ce sujet: A. VERGARA, *Rubens and his Spanish Patrons*, Cambridge-New York, 1999.

L'importance de ces collections dans la formation de beaucoup de peintres est déjà signalée dès 1724 par Palomino, le Vasari espagnol (14). Les peintures de Rubens, de Van Dyck, de Seghers ou d'Erasmus Quellinus, entre autres, ouvrirent le chemin à une plus grande complexité dans les compositions, qui deviennent plus dynamiques, plus sensuelles et plus exubérantes dans le coloris. Par ailleurs, les peintres de Madrid adoptèrent aussi la rhétorique théâtrale de Rubens, et son goût pour les figures prises dans l'action, tronquées ou en repoussoir. Il en résulta un nouveau style qui va se caractériser par une fusion d'éléments vénitiens et flamands, ce qui détermine d'ailleurs en bonne partie l'œuvre de Rubens elle-même (15). Les voyages à l'étranger des peintres espagnols des deux premiers tiers du xvii^e siècle étant extrêmement rares, ils reçurent les enseignements de Rubens à travers les tableaux conservés dans les collections de Madrid.

À l'étude directe des œuvres, il faut ajouter le rôle joué par les gravures d'après les maîtres flamands, lequel fut encore plus déterminant (16). Par leur nature, les gravures étaient plus faciles à transporter et à collectionner, de telle sorte que leur influence est perceptible dans toute la péninsule, et à travers les ports de Séville et de Cadix, aussi en Amérique (17). Elles suggéraient aux peintres de nombreux éléments « à la mode » pour créer leurs compositions, quand elles n'étaient pas reprises de façon littérale par les moins doués (18); même des grands maîtres comme Murillo se servirent souvent de ces ressources pour élaborer leurs compositions (19). Finalement, outre des gravures, les compositions de Rubens et d'autres artistes flamands ont été diffusées par les petites peintures sur cuivre qui sont arrivées en masse en Espagne tout au long du xvii^e siècle, permettant la diffusion d'un coloris plus précieux et moins réaliste et d'une touche plus vibrante, tant à Madrid qu'en province et dans les colonies (20).

Dans le cas de Rizi, le contact avec le rubénisme s'est fait à travers la Cour. Il avait été formé dans la tradition classique du maniérisme réformé de son maître Vicente Carducho, lequel avait déjà fait sentir timidement une certaine influence du Titien et de Rubens dans son style (21). Mais en tant que peintre du Roi, Carducho avait facilité à Rizi l'accès aux collections royales, ainsi qu'aux premières commandes de la Couronne.

(14) Par exemple, Palomino nous dit que Claudio Coello (1642-1693), le principal disciple de Rizi, avait pu « copier au Palais beaucoup d'originaux du Titien, Rubens, Van Dyck, et d'autres »: A. PALOMINO, *El Museo pictórico y escala óptica*, Madrid, 1947, p. 1060.

(15) A. E. PÉREZ SÁNCHEZ, *op. cit.*, 1985, p. 60-61.

(16) F. FERNÁNDEZ PARDO, « El grabado como divulgación de un estilo », dans *Pintura flamenca barroca (cobres, siglo XVII)*, cat. d'exp., Gijón, Palacio Revillagigedo Caja de Asturias, 1997, p. 38-53.

(17) A. E. PÉREZ SÁNCHEZ, *op. cit.*, 1977, p. 88.

(18) L'usage de gravures par les peintres andalous a été étudié par Navarrete Prieto dans sa thèse doctorale, dans laquelle il consacre un important chapitre aux gravures d'après Rubens, Van Dyck et leurs suivants: B. NAVARRETE PRIETO, *La pintura andaluza del siglo XVII y sus fuentes grabadas*, Madrid, 1998.

(19) Voir à ce sujet N. AYALA MALLORY, « Rubens y Van Dyck en el arte de Murillo », dans *Goya*, n° 169-170-171, 1982, p. 92-104.

(20) Voir à ce sujet les articles suivants: M. MARTÍN MORALES, « Aproximación al estudio del mercado de cuadros en la Sevilla barroca », dans *Archivo Hispalense*, n° 210, 1986, p. 137-160; et J. M. PEMÁN, « Un comercio de arte flamenco en Cádiz en el siglo XVII », dans *Boletín del Museo de Bellas Artes de Cádiz*, vol. IV, 1929-1932, p. 145-150. Voir aussi: *Pintura flamenca barroca (cobres, siglo XVII)*, cat. d'exp., Gijón, Palacio Revillagigedo Caja de Asturias, 1997.

(21) D. ANGULO ÍÑIGUEZ, *op. cit.*, 1958, p. 93.

Le premier tableau de Rizi qui laisse sentir l'influence de Rubens date de 1645 ⁽²²⁾. Il s'agit de l'*Adoration des Mages* de la Cathédrale de Tolède, qui présente des différences frappantes avec sa *Famille de la Vierge* de 1640, son premier tableau connu ⁽²³⁾. Celui-ci manifeste encore les caractéristiques du style de Carducho: une touche de pinceau sage et un respect du dessin, ainsi qu'une composition frontale et symétrique. Par contre, le tableau de Tolède présente une touche de pinceau rapide et énergique, des empâtements et un emploi des glacis qui sont très différents de ce qu'il avait appris chez son maître, et qui sont plutôt à rapprocher du style de Rubens ⁽²⁴⁾.

Angulo avait déjà affirmé que l'énergie de la touche et la richesse du coloris de son *Adoration des Mages* de Tolède situaient Rizi à l'avant-garde de la peinture du moment à Madrid, tout près de Velázquez (1599-1660) et d'Alonso Cano (1601-1667) ⁽²⁵⁾. En effet, malgré la présence des œuvres flamandes à Madrid et l'admiration qu'elles suscitaient, il faut signaler que leurs innovations dans le style ont mis du temps à être assimilées ⁽²⁶⁾. Selon Sullivan l'explication pouvait résider dans le prestige dont jouissait alors à Madrid un style plus classique, celui des compositions sages de Velázquez et surtout de Ribera, et dont faisait aussi preuve l'œuvre d'Alonso Cano ⁽²⁷⁾. Ce sont ces circonstances qui expliquent le rôle joué par Rizi dans l'introduction du nouveau style.

Par ailleurs, il est plausible qu'une influence indirecte de la technique de Rubens se soit produite malgré tout à travers Velázquez et Cano. En tout cas, il a été montré comment l'influence de Rubens sur Velázquez rendit la peinture de ce dernier plus claire et lumineuse, et sa touche plus libre ⁽²⁸⁾. Cette influence a été mise en rapport avec les copies que Rubens avait faites de plusieurs tableaux du Titien dans les collections royales espagnoles lors de son deuxième séjour à Madrid. Elles auraient dirigé le jeune Velázquez vers une nouvelle approche de l'œuvre du Vénitien. Ainsi, Rubens d'abord, et Velázquez par la suite, auraient largement participé à une sorte de redécouverte de l'œuvre du Titien qui s'est produite à Madrid dans ces années-là ⁽²⁹⁾.

L'*Adoration des Mages* de Tolède présente la même légèreté de touche et les mêmes effets de lumière assimilés aussi par Cano et Velázquez. Mais à la différence d'eux, qui manifestent un tempérament plus classique, Rizi va s'intéresser aussi aux nouveautés formelles apportées par Rubens. Les tableaux de Rubens et ses suiveurs, avec ceux du Titien, du Véronèse et du Tintoret, étaient les peintures les plus appréciées de la collection royale, et elles façonnèrent la culture visuelle des artistes et des amateurs espagnols, au moins jusqu'à

(22) Francisco Rizi, *Adoration des Mages*, huile sur toile, 168 x 147 cm, signé, 1645, Tolède, Cathédrale.

(23) Francisco Rizi, *La famille de la Vierge*, huile sur toile, 163 x 135 cm, signé, 1640, Madrid, collection privée.

(24) A. E. PÉREZ SÁNCHEZ, *op. cit.*, 1986, p. 243, n° 67.

(25) D. ANGULO ÍÑIGUEZ, *op. cit.*, 1958, p. 94-95.

(26) Sur l'admiration de l'œuvre de Rubens dans la littérature espagnole contemporaine, cf.: S. VOSTERS, *Rubens y España. Estudio artístico-literario sobre la estética del Barroco*, Madrid, 1990.

(27) E. J. SULLIVAN, «Painting in Spain 1650-1700», dans *Painting in Spain 1650-1700 from North American Collections*, cat. d'exp., Detroit, The Detroit Institute of Arts, 1982, p. 18-19.

(28) A. VERGARA, «Velázquez and the North», dans *Cambridge Companion to Velázquez*, Cambridge-New York, 2002, p. 63-65.

(29) J. ÁLVAREZ LOPERA, «La pintura veneciana en el Madrid del Barroco. Consideración e influencia», dans *Tiziano y el legado veneciano*, Barcelona, 2005, p. 258.

l'arrivée de Luca Giordano en 1692. Mais il faut tout de même préciser que la transformation de la peinture à Madrid vers l'adoption des compositions complexes et dynamiques ne fut générale qu'à partir des années 1650, ce qui explique la modernité des œuvres de Rizi des années 1640.

En 1646, Rizi signait son *Saint André* du Musée du Prado ⁽³⁰⁾. Ce tableau évoque l'influence d'une autre peinture de Rubens présente à Madrid et qu'il aurait pu étudier aisément. Il s'agit du *Martyre de saint André*, qui se trouvait alors au maître-autel de la chapelle de l'Hôpital royal de San Andrés de los Flamencos ⁽³¹⁾, une institution de charité dédiée aux sujets provenant des anciens Pays-Bas méridionaux. Le tableau était un don du Flamand Jan van Vucht, fait à sa mort en 1639, et il se trouvait déjà dans la chapelle en 1640 ⁽³²⁾.

De nombreux éléments ont été clairement empruntés au tableau de Rubens pour l'épisode du martyre narré à l'arrière-plan. Mais Rizi s'est réapproprié la composition, en élaborant une interprétation personnelle. Comme dans la toile de Rubens, la foule rassemblée autour d'André se réduit à la femme portant son enfant et à quelques autres figures à peine suggérées, sans doute pour ne pas détourner l'attention de l'action principale; les figures des bourreaux et du centurion à cheval ont été clairement reprises de Rubens, même si elles ont été transformées. Par ailleurs, la technique relève aussi de sa manière, surtout dans la scène du martyre, rendue avec une touche vibrante, ainsi que par l'intensité et la sensualité des couleurs qui dominent l'ensemble du tableau ⁽³³⁾.

Mais Rizi ne s'est pas seulement laissé guider par les tableaux de Rubens qu'il avait pu voir. Comme ses contemporains, il a fait un large usage d'estampes d'après Rubens; mais à la différence de la plupart des peintres espagnols contemporains, il les a adaptées à sa propre inventivité, fusionnant souvent des éléments provenant de différentes compositions rubéniennes.

Son tableau d'autel de 1651 *Le Christ bafoué*, défini comme rubénien par la critique, est exemplaire à cet égard (fig. 1) ⁽³⁴⁾. Ce tableau de très grand format fut commandé par Philippe IV pour le maître-autel du couvent des Capucins de la Piedad, à Madrid. Pour la composition, Rizi s'est en partie inspiré d'une gravure de Hans Witdoeck de 1638 d'après une esquisse peinte par Rubens vers 1630 à partir de *L'Érection de la Croix* à la Cathédrale d'Anvers (fig. 2) ⁽³⁵⁾. Un exemplaire de cette gravure collée sur une toile, provenant d'un ancien couvent madrilène et conservée au Prado ⁽³⁶⁾, et la copie à l'huile attribuée à Mateo Cerezo (1637-1666), qui est conservée à la Real Academia de Bellas Artes de San

(30) Francisco Rizi, *Saint André*, huile sur toile, 247 x 110 cm, signé, 1646, Madrid, Museo Nacional del Prado (inv. n° P7051).

(31) Peter Paul Rubens, *Martyre de saint André*, huile sur toile, 306 x 216 cm, Madrid, Real Fundación Carlos de Amberes.

(32) H. Vlieghe, *Corpus Rubenianum Ludwig Burchard: Part VIII: Saints*, Brussels-London, 1972-73, p. 89.

(33) A. E. Pérez Sánchez, *op. cit.*, 1986, p. 244, n° 68.

(34) Le tableau a été commenté dans: A. E. Pérez Sánchez, *op. cit.*, 1986, p. 246, n° 71.

(35) *Rubens et l'art de la gravure*, cat. d'exp., Québec, Musée national des Beaux-Arts du Québec, 2004, p. 85 et p. 89.

(36) Hans Witdoeck d'après Peter Paul Rubens, *Érection de la croix*, gravure collée sur toile, 78 x 163 cm, Madrid, Museo Nacional del Prado (G955).



Fig. 1. Francisco Rizi, *Le Christ bafoué* (détail), 1651, huile sur toile, 527 x 352 cm, Madrid, Museo Nacional del Prado. © Museo Nacional del Prado



Fig. 2. Hans Witdoeck d'après Peter Paul Rubens, *L'Érection de la Croix*, 1638, gravure.
© British Museum

Fernando ⁽³⁷⁾, nous montrent que la gravure était connue à Madrid. Pour sa part, Rizi y a puisé de nombreux détails, spécialement les figures de bourreaux à l'arrière-plan. Parmi eux, se détache celui qui tend une corde pour hisser la croix. Les postures et les attitudes, tendues et très dynamiques, sont très proches de celles de la gravure. Au premier plan, à droite, la figure de la Madeleine rappelle celles du groupe de femmes situé au même endroit dans la gravure.

En outre, Angulo a signalé des emprunts évidents à l'*Arrestation du Christ* de Van Dyck, au Musée du Prado. Les bourreaux situés à la gauche du Christ dans le tableau de Rizi, le dépouillant de ses habits, renvoient aux soldats et à la foule qui s'apprêtent à l'assaillir dans la peinture de Van Dyck. On y retrouve des expressions très proches ainsi que le principe consistant à aligner tous les visages dans une diagonale qui conduit vers celui du Christ, tout en rendant une impression de profondeur. Rizi connaissait sans doute le tableau de Van Dyck, qui avait rejoint la collection royale en 1640. Ayant appartenu à la collection de Rubens, Philippe IV l'avait acquis à la mort du peintre cette année-là ⁽³⁸⁾.

Dans ce tableau, Rizi intègre pleinement le type de composition dynamique de la peinture d'histoire de Rubens, où l'élément dramatique prend une place essentielle. Certes, son rythme n'a rien à voir avec l'équilibre dégagé par les compositions des tableaux d'autel précédents à Madrid. L'innovation de ce tableau d'autel par rapport à la tradition antérieure est évidente. Sa grande taille, l'impression de mouvement et ses nombreux renvois

(37) Mateo Cerezo (?), *Érection de la Croix*, huile sur toile, 167 x 311 cm, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Voir: J. R. BUENDÍA; I. GUTIÉRREZ PASTOR, *Vida y obra del pintor Mateo Cerezo (1637-1666)*, Burgos, 1986, p.145, n° 49.

(38) J. BROWN, *La edad de oro de la pintura española*, trad. J. Sánchez García-Gutiérrez, Madrid, 1990, p. 200-201.

aux œuvres de Rubens et de Van Dyck, si admirés par les connaisseurs et les amateurs de Madrid, firent de cette peinture une oeuvre de référence pour l'évolution postérieure de ce genre de tableaux.

Un autre tableau d'autel de Rizi, signé en 1655, nous présente le même genre d'emprunts: le *Martyre de saint Pierre* (fig. 3). Il nous montre une nouvelle fois le talent de Rizi pour aboutir à un résultat personnel à partir d'éléments d'autrui. Très étudiée, la composition reprend d'abord des éléments du *Martyre de saint André* de Rubens à San Andrés de los Flamencos et d'autres gravures d'après d'autres scènes de martyre de sa main. Mais le tableau de Rizi s'approche également du *Martyre de saint Laurent* du Titien à l'Escorial. Ce tableau, que Rizi avait pu voir là-bas, avait également influencé Rubens lui-même, qui connaissait aussi son tableau du même sujet chez les Jésuites de Venise. La suggestion de la statue d'un dieu romain et les architectures de l'arrière-plan proviennent en effet de ces deux artistes.

Pour cette composition, Rizi se serait aussi servi à nouveau de la gravure de Witdoeck d'après l'*Érection de la croix* d'Anvers, notamment en ce qui concerne l'idée du bourreau qui tire la corde pour dresser la croix, et la figure de la mère à l'enfant en repoussoir au premier plan du tableau. Par contre, la présentation tronquée du centurion à cheval, pour cadrer la scène à droite, réunirait plusieurs sources. Il proviendrait, d'une part, du *Martyre de saint André* de Rubens. Mais d'autre part, sa tête avec casque et le drapeau derrière lui évoquent ceux de la gravure de Schelte à Bolswert d'après le *Martyre de saint Laurent* de Rubens. Tous les éléments rubéniens ont été ainsi fusionnés pour créer une oeuvre nouvelle. Les diagonales dominantes, les figures tronquées et les poses des personnages induisent une puissante évocation de mouvement dans la toile. C'est à ce titre que Pérez Sánchez a pu parler d'un vrai hommage à Rubens⁽³⁹⁾, et pour Sullivan, ce tableau, et les sept autres peintures qui constituent son retable, proclament le triomphe de son style à Madrid⁽⁴⁰⁾. Avec ses tableaux d'autel, Rizi se plaçait à l'avant-garde de l'art baroque dans la ville, puisque ce genre de composition d'apparat ne va se populariser qu'à partir des années 1660.

Peint avant 1656, son *Saint Jacques à la bataille de Clavijo* est un autre bel exemple de l'adaptation faite par Rizi des modèles rubéniens (fig. 4). Ce tableau était une commande du roi pour l'église de Santiago à Madrid, une des paroisses fréquentées par la Cour. Saint-Jacques était le patron du royaume, et il lui était consacré l'Ordre de Santiago, dont le roi était de plus le grand maître. Peut-être pour cette raison, Rizi prit comme point de départ les portraits officiels réalisés par Rubens pour Philippe IV (fig. 5)⁽⁴¹⁾, et pour son frère, le cardinal infante Ferdinand d'Autriche, vainqueur de la bataille de Nördlingen en 1634⁽⁴²⁾. Néanmoins, l'envol baroque dans la composition suggère que Rizi a également étudié en détail un autre tableau de Rubens au sein de la collection royale: le *Saint Georges* acquis par Philippe IV parmi la collection du peintre en 1640.

(39) A. E. PÉREZ SÁNCHEZ, *op. cit.*, 1986, p. 67.

(40) E. J. SULLIVAN, *op. cit.*, 1986, p. 25.

(41) Copie d'après Peter Paul Rubens, *Portrait équestre de Philippe IV d'Espagne*, huile sur toile, ca. 1645, Florence, Galleria degli Uffizi. L'original de ce tableau brûla lors de l'incendie de l'Alcazar de Madrid en 1734.

(42) Peter Paul Rubens, *Le Cardinal-Infant Ferdinand d'Autriche à la bataille de Nördlingen*, huile sur toile, 335 x 258 cm, Madrid, Museo Nacional del Prado (inv. N° P1687).



Fig. 3. Francisco Rizi, *Martyre de saint Pierre*, 1655, huile sur toile, Fuente del Saz, église de San Pedro. © D. Michez



Fig. 4. Francisco Rizi, *Saint Jacques Matamores à la bataille de Clavijo*, c. 1648-1652, huile sur toile, Madrid, église de Santiago. © D. Michez



Fig. 5. P. P. Rubens, *Portrait de Philippe IV*, copie, huile sur toile, Florence, Museo degli Uffizi.
© Polo Museale della città di Firenze



Fig. 6. Francisco Rizi, *Martyre et glorification de sainte Léocadie*, c. 1661, huile sur toile, Madrid, église de San Jerónimo el Real.
© D. Michez

Inspiré des portraits du roi et du cardinal-infant, le tableau d'autel de Rizi présentait saint Jacques en armure, comme général à la tête de l'armée dans la bataille. Sur l'apôtre, des anges portent son casque et la croix de son Ordre de chevalerie, tandis qu'au-dessus des princes survolent des victoires et des génies, le foudre à la main. Le résultat était une sorte de parallèle entre saint Jacques Matamores, vainqueur sur les ennemis d'Espagne pendant la *reconquête*, et le roi, qui était alors en guerre contre les Français.

Dans ce tableau, Rizi démontre avoir assimilé les langages de la peinture courtesane de Rubens pour les adapter à ses propres créations. Par ailleurs, la touche esquissée et la transparence des couleurs rappellent aussi la manière de l'Anversois, et montrent une nouvelle fois que Rizi a soigneusement étudié la technique de ses tableaux.

Les grands tableaux d'histoire de Rubens, inspirés par la monumentalité de la peinture de Véronèse, avec ses architectures palatines et ses compositions en diagonale, ont exercé aussi une forte influence sur Rizi. Mais il importe de souligner l'influence que le maniérisme monumental et gracieux du Véronèse exerça directement sur Rizi à travers ses peintures présentes dans la collection royale ⁽⁴³⁾. Un des meilleurs exemples conservés est l'ancien

(43) À ce propos, voir: A. E. PÉREZ SÁNCHEZ, «Veronese e la Spagna nel Seicento», dans M. GEMIN, éd., *Nuovi studi sul Paolo Veronese*, Venise, 1990, p. 94-107.



Fig. 7. P. P. Rubens, *Saint Roch protecteur des lépreux*, 1623, huile sur toile, 112 x 258 cm, Alost, église de Sint Martinus. © KIK-IRPA, Bruxelles

tableau d'autel des Capucins de Tolède, qui représente le *Martyre et glorification de sainte Léocadie* (fig. 6), une vierge martyre du IV^e siècle (44). L'histoire de la sainte est narrée en deux épisodes principaux séparés par une structure architectonique en forme d'arc. D'un côté, la mort, dans la cellule occupant la moitié inférieure de la surface du tableau, et de l'autre, la présentation de la sainte au préfet romain Publius Dacien, qui occupe la moitié supérieure. Cette structure présente encore une fois des analogies avec des compositions de Rubens, notamment avec une gravure de Paul Pontius d'après le *Saint Roch protecteur des lépreux* de Rubens à l'église de Saint-Martin à Alost (fig. 7) (45). En effet, la scène est séparée en deux registres par un arc, avec des marches à droite, qui est très proche de celui employé par Rizi. D'autre part, Angulo avait émis l'hypothèse que l'idée de l'arc puisse provenir de la scène de la *Visitation* du triptyque de *La Descente de croix* d'Anvers, que Rizi aurait connu à travers une adaptation gravée par Pieter II de Jode (46).

Mais en plus de l'arc, d'autres éléments du tableau, ainsi que la technique, ont clairement une origine rubénienne. Ainsi, le type humain du personnage de Léocadie, ou encore le soldat romain qui l'escorte au centre du tableau. L'effet de mouvement donné par ces personnages qui avancent vers le trône du préfet puise sans aucun doute son inspiration dans les figures que Rizi avait pu observer dans la série de la Torre de la Parada, et dans les esquisses de Rubens pour la série des tapisseries de las Descalzas Reales.

Le *Martyre de saint Gènes d'Arles* est une autre oeuvre religieuse de grand appareil pour laquelle Rizi se sert d'une gravure d'après Rubens pour une partie de sa composition (fig. 8). Ce tableau, peint pour le maître-autel de l'église de San Ginés à Madrid, fut détruit en 1820, mais sa composition nous est connue par un *modello* à l'huile sur toile, signé en 1671 (47). La composition reprend des éléments propres à celles de Véronèse, comme la disposition en biais des architectures, et le motif de la balustrade en raccourci. Par contre, Rizi cite presque littéralement une partie de la composition de Rubens pour son *Jugement de Salomon*, qui fut gravé par Boëtius Bolswert, et qui est également une des compositions les plus reproduites par les petits cuivres, importées en masse pour l'Espagne et ses colonies américaines (48). D'abord, la figure du préfet et des personnages qui l'entourent, sont les mêmes que dans la composition de Rubens, avec quelques changements et de nouvelles modifications; on retrouve par exemple le vieux prêtre barbu à la tête encapuchonnée, et l'attitude du mandataire romain est très proche de celle de Salomon. Ensuite, la structure du trône, décorée avec une conque, a comme source celle de la gravure, même si elle est devenue beaucoup plus complexe.

Dans le domaine du portrait également, les peintres de Madrid ont été très fortement influencés par Rubens et par Van Dyck, notamment Juan Carreño de Miranda (1614-1685), portraitiste officiel du roi Charles II (49). Dans les rares portraits conservés de Rizi nous

(44) Francisco Rizi, *Martyre et glorification de sainte Léocadie*, huile sur toile, 524 x 370 cm, ca. 1661, Madrid, Museo Nacional del Prado (inv. N° P3269).

(45) Paul Pontius d'après Peter Paul Rubens, *Saint Roch et les pestiférés*, gravure, 43,5 x 62,3 cm, 1626.

(46) D. ANGULO ÍÑIGUEZ, *op. cit.*, 1962, p. 118.

(47) Sur le maître-autel de cette église, il existe aujourd'hui une copie du XIX^e siècle, laquelle donne une certaine idée de la monumentalité de cette composition.

(48) A. E. PÉREZ SÁNCHEZ, *op. cit.*, 1977, p. 98.

(49) Voir sur ce peintre A. E. PÉREZ SÁNCHEZ, *Juan Carreño de Miranda (1614-1685)*, Avilés, 1985.



Fig. 8. Francisco Rizi, *Le Martyre de saint Gènes d'Arles*, 1671, huile sur toile, 165 x 85 cm, Madrid, église de San Ginés. © D. Michez

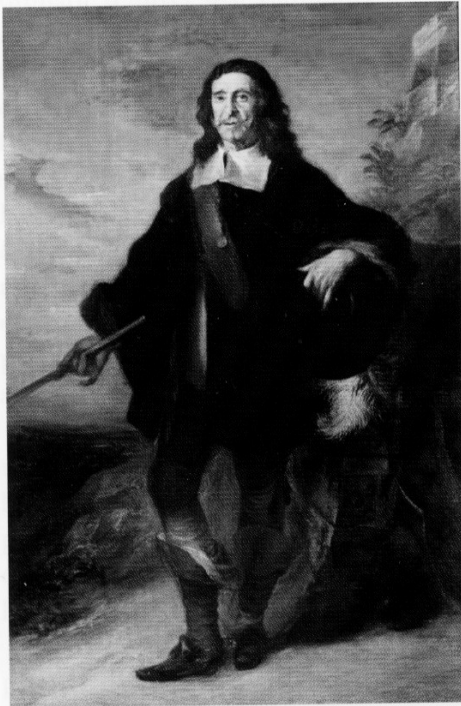


Fig. 9. Francisco Rizi, *Portrait d'un général d'artillerie*, ca. 1660, huile sur toile, 202 x 135 cm, Madrid, Museo Nacional del Prado.
© Museo Nacional del Prado



Fig. 10. Francisco Rizi, *Portrait de Charles II à cheval* (détail), 1679, huile sur toile, Tolède, Hôtel de Ville.
© D. Michez

constatons aussi cette influence. Celle de Van Dyck est particulièrement frappante dans le *Portrait d'un général d'artillerie* au Prado (fig. 9). La grâce de la posture, le sens morbide du coloris, et ses dégradés bleus, gris et bruns rappellent tout à fait la manière du maître anversois.

L'influence de Rubens et de son portrait d'apparat, notamment l'équestre de Philippe IV, se fait évidente dans son *Portrait de Charles II à cheval* (fig. 10). La posture du cheval est la même bien qu'inversée. L'armure de parade, l'écharpe de général et le chapeau à plumes sont aussi identiques. Ce portrait s'éloigne par sa grandiloquence de la tradition de Velázquez suivie par Carreño, et annonce déjà les portraits du roi de Luca Giordano (1634-1705). Le tableau était destiné à faire partie d'un arc de triomphe éphémère pour la joyeuse entrée de la reine Marie-Louise d'Orléans à Madrid en 1680, et il présente une importante collaboration de l'atelier, surtout pour les parties supérieures, dont les deux angelots⁽⁵⁰⁾.

Tous les exemples montrés illustrent comment Rizi ouvrit la voie du plein-baroque à Madrid en s'appuyant sur le modèle de Rubens. Parallèlement à ses tableaux qu'on peut qualifier de rubéniens, Rizi développera pendant les années 1655-1660 un style plus pré-

(50) Pour la joyeuse entrée de Marie-Louise d'Orléans, voir: T. Z. FERNÁNDEZ DE LA HOZ, *La entrada en la Corte de María Luisa de Orleáns*, Madrid, 2000.

cieux, avec des couleurs d'un éclat éloigné de tout souci réaliste, sous une nette influence néo-vénitienne. Par contre, les quinze dernières années de sa carrière, il va s'éloigner des modèles de Rubens, en retournant aux compositions équilibrées apprises chez son maître Carducho. Mais il n'abandonnera jamais la liberté de la touche ni le goût des empâtements et des glacis.

Néanmoins, en 1674, l'emprise de Rubens se manifeste dans la composition de son *Couronnement de la Vierge*, faisant partie d'un ensemble de cinq tableaux pour le retable du maître-autel des Carmélites Déchaussées d'Avila, composition dont Rizi va se servir à plusieurs reprises encore ⁽⁵¹⁾. Elle a été suggérée par la composition de Rubens pour un des plafonds peints de l'église des Jésuites d'Anvers, connue par Rizi par le biais d'une gravure sur bois de Christophe Jeghers. L'artiste a adapté la vue de *sotto in su* de Rubens vers une composition frontale, et renforcé l'impression de symétrie en plaçant le Christ et le Père sur le même plan. Par contre, l'attitude de la Vierge avec sa couronne d'étoiles a été fidèlement reprise de la gravure.

Rizi va ainsi reprendre un certain goût pour des compositions plus équilibrées, abandonnant l'emploi de la diagonale. La symétrie résultante sera toujours compensée par l'envol des drapés et la variété des attitudes des personnages, ainsi que par les bleus et les roses qui vont dominer à la fin de sa vie ses grandes compositions religieuses. Cependant, l'influence du rubénisme marquera jusqu'à la fin la technique de l'artiste, tout comme de façon sous-jacente l'esprit de ses dernières compositions. Avec son œuvre et son enseignement, Rizi aura marqué les peintres baroques de Madrid de la deuxième moitié du siècle, en étant un des principaux représentants d'un style baroque qui fusionne l'héritage flamand et l'héritage vénitien. Ceci explique pourquoi il sera considéré, huit ans après sa mort encore, comme « un autre Rubens » ⁽⁵²⁾.

SAMENVATTING

De schilderkunst van Spanje en vooral dan te Madrid stond tijdens de volle barok duidelijk onder invloed van Rubens en dit zowel op zuiver formeel vlak als op technisch gebied. De invloed van Rubens en zijn navolgers gebeurde vooral via twee kanalen: enerzijds via werken van deze kunstenaars die in Spanje bewaard werden en anderzijds door gravures afkomstig uit de Spaanse Nederlanden. Tussen de kunstenaars die Rubeniaanse elementen te Madrid invoerden, neemt Francisco Rizi de Guevara (1614-1685) als officieel hofschilder een vooraanstaande plaats in. De schilderijen van Rizi bezitten een uitbundigheid die rechtstreeks kan verklaard worden door de invloed van Rubens. Zij vertonen tevens een kleurgebruik en een picturale techniek die slechts verklaard kan worden door de directe studie van werken van Rubens die in Madrid bewaard werden.

SUMMARY

In Spain and especially in Madrid baroque paintings show a significant influence of Rubens, both in formal terms and from a technical point of view. The influence exerted

(51) Francisco Rizi, *Couronnement de la Vierge*, huile sur toile, 1674, Ávila, couvent de San José.

(52) Nous voudrions remercier nos collègues Géraldine Patigny, Fanny Weinquin et Frederica Van Dam, pour leurs relectures et leurs remarques pertinentes.

by Rubens and his followers was mediated by two channels: firstly by the works of these artists that were kept in Spain and secondly by prints coming from the Spanish Netherlands. Among the artists that initiated this trend in Madrid, Francisco Rizi de Guevara (1614-1685) was one of the most influential since he was appointed royal painter to the Spanish court. The paintings of Rizi deploy an exuberance that can be attributed directly to the influence of Rubens and the use of the colors and the pictorial technique point to a direct study of works of Rubens available in Madrid at that time.

ISSN 0035-0077X