

IMAGES DE L'ITALIE
DANS LA SEVILLE DU XVII^e s. AU DEBUT DE L'ERE BAROQUE

L'Académie de Pacheco

S'il est vrai que la Renaissance italienne, dans son allégeance au Néoplatonisme, a peu marqué l'art espagnol rebelle au culte de la beauté idéale - celui de l'harmonie du monde et de la perfection des formes -, en revanche les courants esthétiques qui se sont fait jour dans son sillage - ou en opposition - ont pénétré très vite la péninsule ibérique et de façon non équivoque. Encore faut-il parler de cette pénétration de manière nuancée et relative. En effet elle n'a pas revêtu partout la même ampleur, ni modifié également les orientations locales des artistes. L'école sévillane joue à ce titre un rôle particulièrement novateur. Cela tient à un ensemble de facteurs qui sont le fait tout autant de courants collectifs que de personnalités éminentes. En effet, au tournant du siècle, lorsque les prémisses du Baroque et du Naturalisme - ils ne se confondent pas toujours - se font sentir en Italie et plus particulièrement à Rome, Séville est toute prête à les accueillir.

Un groupe d'hommes, de culture humaniste, rompus aux lettres classiques, imprégnés d'art italien forment là un noyau actif et ouvert aux idées nouvelles. Ils se réunissent en Académie autour du peintre et théoricien Francisco Pacheco.

L'Académie de Pacheco est célèbre dans l'histoire des arts espagnols parce que son chef et mentor a été le maître du jeune Velázquez entré dans l'atelier en 1611 alors qu'il n'avait que onze ans. La réputation du maître était grande et Palomino, dans la biographie qu'il consacre à Velázquez en 1714, s'en fait l'écho de manière élogieuse : "Era la casa de Pacheco cárcel dorada del arte, academia y escuela de los mayores ingenios de Sevilla..." (1).

L'Académie regroupait parmi ses membres, à l'époque où Pacheco en prit la direction, Francisco de Medina, le poète et antiquisant Rodrigo Caro, Pablo

de Céspedes peintre et théoricien-poète dont nous reparlerons, le poète Jauregui, traducteur de l'*Aminta* du Tasse, très lié à Pacheco et peintre à ses heures, des hommes d'église, surtout des Jésuites comme le théologien Juan de Pineda ou Luis de Alcazar : l'un et l'autre furent les conseillers érudits de Pacheco en matière d'iconographie religieuse. Il y avait des aristocrates, mécènes aussi, comme le duc d'Alcala qui se divertissait à l'art de peindre et possédait une collection importante d'oeuvres d'art, ou bien le prodigue Juan de Arguijo qui dissipa en dix ans une colossale fortune dans un mécénat princier à la manière italienne, décorant son palais d'oeuvres antiques et modernes en provenance d'Italie. On trouvait enfin des humanistes tel ce Juan de Fonseca y Figueroa qui quittera bientôt l'Académie pour Madrid en 1609 et sera à l'origine de la fortune de Velázquez.

Bien que Pacheco ait été le seul peintre de profession à l'Académie, nous avons vu que certains membres pratiquaient la peinture soit à titre de passe-temps soit sur le plan de la théorie. Il est en effet difficile à cette époque de dissocier l'humanisme de la culture, la théorie esthétique de la pratique des arts. Il y a interaction permanente et volontaire, l'artiste érudit trouvant là le moyen de se faire reconnaître, le savoir conférant à la peinture dignité et noblesse comme nous le verrons ultérieurement.

La génération précédente, celle de la première Académie (2) avec Mal Lara puis ensuite avec Francisco de Herrera et le Chanoine Pacheco, oncle du peintre, avait orienté ses intérêts, recherches et travaux vers l'Antiquité littéraire et philosophique, la nouvelle Académie, à l'image de ses homologues italiennes, thésaurise et collectionne les Antiques mais surtout elle pose le problème de l'art en termes de théorie ; au nom d'une philosophie de l'esthétique, elle s'interroge sur les finalités de l'art, le rapport à la nature, le problème de la création et le rôle de l'artiste dans la transmission des images. En termes clairs, l'Académie de Pacheco, à la manière des Académies italiennes qui l'ont précédée depuis la première et la plus célèbre d'entre elles - celle de Marsile Ficini à Careggi - revendique un privilège que les lettres seules s'étaient assuré jusqu'alors, celui de penser l'art en fonction d'une liberté nouvelle pour l'artiste.

L'Arte de la Pintura, qui est certes en grande partie redevable à la pensée des théoriciens du XV^e et du XVI^e s. contient également une revendication implicite. L'ouvrage est donc à la fois un témoignage et un manifeste. Ce n'est pas là l'un des moindres intérêts de l'oeuvre.

Mais pour suivre Pacheco et l'Académie dans la démarche que suppose l'Arte de la Pintura dans sa rédaction finale il nous faut faire un retour en arrière à l'origine des premières Académies et se pencher sur l'évolution de leur parcours jusqu'au moment où Pacheco en devient le chef incontesté.

+

+ +

Les Académies et leurs orientations

Les modèles italiens

Dans un ouvrage récent (3) Jonathan Brown analyse de façon précise et documentée la formation de la première Académie autour du Mal Lara. Il en souligne le fonctionnement informel, l'absence de statuts, le nombre fluctuant des participants pour la plupart adhérents à d'autres académies, nombreuses à Séville du temps de Mal Lara. J. Brown écrit à ce propos : "Este tipo de Academia surgía siempre que un grupo de hombres - estudiosos, poetas, amantes de letras - decidía reunirse a intervalos irregulares y esporádicos en la búsqueda de intereses comunes". Et il ajoute un peu plus loin : "La estructura de la Academia se cimentaba en la amistad y camaradería". (4)

Ce type d'Académie paraît à première vue assez différent des Académies italiennes contemporaines mais aussi de la plus célèbre de toutes, l'Académie platonicienne organisée autour de Marsile Ficin à Careggi sous l'égide de Cosme l'Ancien à l'image de l'Académie de Platon à Athènes (5).

Ultérieurement les Académies italiennes ne sont pas restées fidèles au modèle de Careggi car à dire vrai celle-ci était unique, elle était née de la conjonction du mécénat de Cosme et de la redécouverte de Platon. La traduction des textes grecs en latin puis en toscan fut confiée à Marsile Ficin

et pour ce faire le duc installa l'humaniste dans le locus amoenus le plus propice à l'étude, dans les collines toscanes à quelques lieues de son propre palais à Florence. "Dans ce sanctuaire de la contemplation" (6), Ficcin se consacra à Platon et au colossal ouvrage qui allait devenir la Theologia Platonica (7). Autour de l'érudit se constitua bientôt un docte cercle d'humanistes, de philosophes et d'hommes d'état ce qui était la plupart du temps tout un. Ce ne fut donc ni le fait de l'amitié, ni celui du hasard qui a déterminé la constitution de la première Académie mais la volonté délibérée du mécène et la passion partagée par tous de la redécouverte du monde antique. A Careggi s'est bâti un monde nouveau, une philosophie est née qui a gouverné le monde jusqu'à l'avènement du Baroque ; elle a construit une esthétique, donné le jour à des formes plastiques, modifié le coeur et le comportement des hommes. La quintessence de ce temps, Baldassare Castiglione nous la restitue dans Le Courtisan, à la fois traité d'esthétique et de savoir, non pas vivre mais être. Le Néoplatonisme qui est la forme la plus accomplie de la pensée de la Renaissance est née en ce lieu ; à partir de là il s'est propagé en Italie, et à Florence d'abord où Alberti et Brunelleschi tous deux amis de Ficcin ont mis en théorie et en pratique la pensée issue de Platon.

Cependant, il existait depuis longtemps déjà et parallèlement à l'Académie Platonicienne de Careggi des cercles d'études, notamment autour des philosophes grecs - Bessarion à Rome par exemple (8) - qui sans avoir officiellement le nom d'Académie dispensaient un enseignement : philosophie, grammaire, archéologie, politique même au sens premier du mot, et la morale se référait plus souvent à Aristote qu'à Platon. Cette formule brillante et commode permettait de créer en marge de l'enseignement officiel des centres d'études auprès d'un maître vénéré. Le plus souvent on se réunissait à la manière des Anciens non pas pour écouter, comme au Studio, mais pour y poser des questions auxquelles le maître répondait en glosant des textes "hors programme", c'est-à-dire hors de l'enseignement officiel. Parfois ces réunions avaient lieu sous forme de promenades remplies de discussions animées, ou bien encore on se retirait du monde pour quelques jours chez un personnage illustre et riche afin d'y philosopher loin de toute contrainte.

L'esprit informel des premières Académies, celle de Mal Lara, de Francisco de Medina et du Chanoine Pacheco, ferait plutôt penser à ces Académies

itinérantes et fortuites dont le maître Argyropoulos (9) a involontairement créé le type. Il est intéressant de noter que Mal Lara commença par ouvrir un Studio, le lieu d'études par excellence pour enseigner le grec et le latin. J. Brown donne la date de 1548 soit un siècle après Florence et Careggi. En un siècle les Académies italiennes avaient considérablement évolué. De "centre d'études" consacré à la recherche et à la connaissance, elles étaient devenues de véritables lieux d'enseignement à l'usage d'initiés mais aussi d'un tout venant avide de savoir, correspondant à l'évolution de la classe bourgeoise marchande. Au XVI^e s. certaines Académies avec statuts et membres fixes devinrent de véritables institutions consommant la rupture avec l'Académie originelle. Nous songeons notamment à l'Académie Florentine de Benedetto Varchi fondée en 1541 et où Varchi commentait en 1546 le sonnet de Michel-Ange sur l'idéal esthétique de l'artiste...

Maître à la manière d'Argyropoulos, Mal Lara fut aussi écrivain. Il a laissé un certain nombre d'ouvrages dont la Philosophia Vulgar publiée à Séville en 1568 et qui rappelle le Collectanea Adagiorum d'Erasmus, recueil de proverbes populaires assortis de doctes explications. Mais ce qui nous importe ici, c'est moins le choix de Mal Lara que le contenu qui prouve une évolution profonde, puisque le poète inclut les auteurs de l'Antiquité, leurs exégètes, des textes tirés de la Patristique et des commentaires de la Bible. Bref, il s'agit là d'un vrai "bréviaire" humaniste.

L'Italie a donc, d'une certaine manière, servi de modèle à la constitution des premières Académies sévillanes, non pas dans la formule Careggi, très particulière à cause de la personnalité de Marsile Ficin et de la spécialisation de ses travaux, mais dans ce qu'elles avaient de spontané, au service d'un nouvel humanisme, telle l'Académie itinérante d'Argyropoulos par exemple, la référence à Platon devenant de plus en plus lointaine.

Ainsi a fonctionné l'Académie de Mal Lara, puis celle de ses successeurs jusqu'à Pacheco. Le travail s'y effectuait de manière souvent collective, Mal Lara ayant coutume de demander la collaboration de ses amis pour la rédaction définitive de ses Annotations, et cela en fonction de leurs compétences ; de la sorte, son activité se déploya dans de nombreux domaines, l'emblématique

par exemple et les arts visuels (10). Il s'était lié d'amitié avec Pedro Villegas Marmolejo, peintre sévillan et homme de culture, et en 1566 il fut appelé à Madrid par Philippe II afin de composer des vers en hommage à six tableaux attribués à Titien. L'événement est-il fortuit ou bien doit-on souligner à cette occasion un intérêt manifeste de la part de l'érudit pour les arts plastiques ? Quoi qu'il en soit, à sa mort en 1571, le legs se retrouve en des mains illustres, celles du poète Francisco de Herrera qui reprend à son usage la technique des Annotations savantes pour l'édition des Oeuvres de Garcilaso, publiée à Séville en 1580. Herrera reconnaît dans sa Préface l'apport de Mal Lara et celui des nouveaux compagnons de l'Académie : Pacheco et Medina. Ces Annotations conçues comme une oeuvre collective marquent la continuité dans la tradition établie par Mal Lara : communauté et érudition.

Le successeur de Mal Lara, Francisco de Herrera, ne s'intéressa à la peinture qu'en une seule occasion, à propos de la Troisième Eglogue de Garcilaso : prenant prétexte de l'expression "colores matizadas", il disserte sur la couleur et la perspective en se référant à Alberti et à Plinie. J. Brown, qui cite ce passage dans Imágenes e ideas en la pintura española del siglo XVII, souligne l'aspect confus de la démonstration du poète qui ne se préoccupe en réalité que de relief, "relievo" et d'imitation, "imitazione", sur le thème : "son la luz y la sombra vocables de la pintura". Il ne s'agit pas pour Herrera de s'interroger sur une théorie de l'art ; toutefois, ce qui importe ici, c'est l'interférence de la littérature dans un texte de tradition humaniste.

Francisco de Medina qui vient à la suite d'Herrera joue un rôle important dans la Séville intellectuelle et artistique de cette fin du XVI^e s. Erudit, il enseigne les lettres et le grec dès son plus jeune âge. Un séjour en Italie de 1564 à 1570 le met en contact avec les milieux littéraires et artistiques. Son rôle à l'Académie restera pourtant assez obscur. Pacheco toutefois en parle dans l'Arte de la Pintura avec considération : "Tuvo este singular varón comprensión grande de las facultades que supo y materias que manejo y felicísima memoria. Hablaba y conocía de la pintura como valiente artífice della, sobrando cuantos yo e conocidos". Exégète en matière de peinture, Medina était aussi collectionneur : "... dexo grandes curiosidades de papeles y estampa y de escritos de las cosas más notables de su tiempo, de pinturas originales, de monedas antiguas de todos metales"(11).

Là encore, avec Medina dont l'intérêt pour les arts plastiques apparaît dans les commentaires de Pacheco, nous restons dans la tradition des Académies italiennes, les toutes premières, celles qui sont nées d'un mécénat princier et de la présence d'un maître prestigieux, mais à un degré moindre, car il ne semble pas qu'aucun de ces humanistes n'ait jusqu'alors proposé de schéma pictural aux artistes comme cela était fréquent en Italie.

Les Académies sévillanes continuent donc à dissocier, dans leurs activités, les humanités des arts plastiques.

Le prédécesseur immédiat de Francisco Pacheco à l'Académie, son oncle le chanoine du même nom, est une figure qui reste effacée pour la postérité, même si de son temps elle fut de quelque notoriété. Ce personnage semble avoir été un érudit et un humaniste considéré et il ne manque pas d'admirateurs. Son oeuvre malheureusement est peu importante et trop mince pour que l'on puisse porter sur elle un jugement de valeur. Par contre ses affinités avec les arts ne font aucun doute. Un texte-programme pour la "custodia" d'Arfe destiné à la cathédrale de Séville prouve amplement les connaissances techniques du chanoine. Enfin, c'est à cette époque que Pablo de Céspedes entra dans le cercle académique.

Ce personnage est un des liens les plus sûrs et les plus marquants de Séville avec l'Italie. Il exerça son activité de peintre en partie à Rome où il se lia d'amitié avec César Arbasia qui rentre en Espagne avec lui. Il connut également Francisco Zuccaro et collabora à divers travaux et programmes : expert dans l'art de la fresque, il travaille à la Trinité-des-Monts dans la tradition de Polidoro da Caravaggio. C'est dans ce rapport avec l'art italien qu'il nous intéresse ici. Ses écrits prouvent qu'il en a une bonne connaissance. En 1585, il fait à Séville son premier voyage et, lors d'un séjour à Guadalupe où il peint dans la chapelle Sainte Anne, il revoit Zuccaro venu en visite au monastère. Il renoue à cette occasion des liens d'amitié avec lui.

C'est au cours d'un de ses nombreux voyages à Séville que Céspedes fut introduit à l'Académie. Pacheco nous parle longuement de l'homme qu'il qualifie d' "amigo íntimo" et qu'il héberge (12). Céspedes meurt en 1608. Avec lui

nous tenons certainement le jalon le plus marquant dans l'évolution de l'Académie sévillane vers des formes italiennes : intérêt porté à l'art maniériste, évolution vers des théories esthétiques de l'art.

Céspedes nous a laissé peu d'oeuvres écrites : le long Poema de la pintura dont Pacheco cite dans l'Arte de la Pintura de larges fragments et qui a été l'objet d'une publication intégrale dans Ceán Bermúdez (13) ainsi que le Discurso adressé à Pedro de Valencia en 1604 sur le thème rebattu des qualités comparées de la peinture et de la sculpture ; un petit texte sur l'origine de la peinture et une lettre à Pacheco. C'est là tout l'ensemble des écrits sur l'art de Céspedes. C'est peu de choses en vérité mais l'influence d'un individu ne se mesure pas forcément à l'importance quantitative de ses écrits. Céspedes, humaniste, poète et théoricien de l'art tout à la fois, s'intéressait à la peinture et aux autres manifestations artistiques à la manière des auteurs de traités italiens et cela introduit à Séville un élément tout à fait nouveau que Pacheco saura récupérer et exploiter. L'Arte n'aurait peut-être pas existé sans la présence répétée à Séville de Pablo de Céspedes qui apporta avec lui un écho des préoccupations de la Rome maniériste de la fin du XVI^os.

Les conditions semblent donc tout à fait réunies pour une nouvelle orientation de l'Académie aux alentours de 1600 lorsque Francisco Pacheco s'impose dans le milieu humaniste sévillan.

+
+ +

Pacheco et l'environnement sévillan :
l'Arte de la Pintura, oeuvre collective

Francisco Pacheco naquit à Sanlúcar de Barrameda, port de Séville, en 1564. Orphelin très jeune, il fut pris en charge avec ses trois frères par le chanoine leur oncle. Très tôt celui-ci s'aperçut des dons de son neveu et il le mit en apprentissage chez un peintre. Ainsi Francisco eut la chance dès son plus jeune âge d'apprendre la peinture et d'être introduit dans le cercle

érudit et cultivé de l'Académie. Il est d'erechef lié à un héritage, celui de Mal Lara, à une tradition, celle de l'humanisme. L'insertion dans l'Arte de longs fragments des oeuvres théoriques de Céspedes est tout à fait révélatrice de l'influence de sa pensée sur le peintre sévillan.

Comment peut-on à la lumière des quelques textes dont nous disposons résumer le pensée de Céspedes ?

Leur aspect incomplet ne peut en aucun cas constituer vraiment une théorie de l'art ni même nous permettre de nous référer totalement à celles de théoriciens connus en Italie et à Séville : Lomazzo, Dolce, Pino, Zuccaro.

A Rome, jusqu'aux années 1580, la vie artistique est dominée par le Maniérisme et le Néoplatonisme qui restent l'arrière-plan sur lequel prennent appui artistes et théoriciens.

Dans son long poème, outre les aspects techniques auxquels se réfèrera Pacheco, Céspedes traite de l'importance du dessin et de la couleur. Il décrit le Jugement Dernier de Michel-Ange pour faire l'éloge de l'oeuvre comme modèle de dessin. Toutefois c'est dans son Discurso de la comparación de la antigua y moderna pintura y escultura (14), adressé à l'un de ses amis andalous qu'il expose le problème de manière plus précise : "...¿ Como pudo el escultor hacer cosa buena si no se ayudaba primero del dibujo que es el primer elemento de la pintura y gran parte de ella ?" (15). Nous comprenons mieux à la lumière de cette affirmation l'éloge du Jugement Dernier dont la perfection est chantée unanimement par tous les artistes romains. Nul à Rome ne conteste à l'époque la suprématie du dessin, "il disegno", sur la couleur. Cette prise de position est donc tout à fait logique.

Plus ambigu nous apparaît Céspedes quand il traite de l' "idea della bellezza". La référence reste Michel-Ange qui a voué à la Beauté un culte passionné dans une adhésion totale au Néoplatonisme. C'est derrière son autorité incontestée que s'abritent les artistes maniéristes et notamment Zuccaro, le plus influent d'entre eux, quand ils dénoncent la décadence des arts. Dans l'Idea, parue en 1607, Zuccaro prône pour y remédier le rôle de l'image intérieure, l'idée, sur

l'image extérieure qui n'est que la forme issue de la matière. Mais surtout, partant de ce principe premier, il offre à l'artiste un champ d'action toujours plus vaste en le rendant maître de sa création. Il est le desservant de sa propre "idea", de son "disegno interno". Déjà en 1585 les Carrache avaient fondé à Bologne l'Académie des Incamminati aux seules fins d'une remise en ordre des différents courants artistiques mais ils n'étaient pas allés aussi loin.

Que devient donc au milieu de cette activité intellectuelle autour des arts, l'idéal néoplatonicien de la beauté ?

Il n'est pas remis en cause. L'ambiguïté qui apparaît chez Céspedes est celle qui règne à Rome dans les esprits. L'attention nouvelle portée à la Nature n'implique pas un rejet du néoplatonisme dans son idéal de perfection d'une nature-miroir de Dieu. La difficile confrontation de la métaphysique platonicienne de la Renaissance avec certains éléments de l'aristotélisme - confrontation attisée par une sensibilité d'ordre naturaliste - contribue à créer un malaise qui se traduit également au niveau des formes. Il semble bien que de nombreux artistes tentent cette réconciliation. Il n'y a pas là un rejet de la mimésis chère à Alberti, mais à partir d'un postulat de perfection les artistes recherchent ce qui est le plus apte à illustrer leurs choix. Le subjectivisme personnel fait de l'art non pas l'imago par excellence mais une pluralité d'images. L'idée peut être préexistante - comme le pense Zuccaro - dans l'âme de l'artiste ou bien naître de la libre représentation du monde. Nous pouvons voir là, dans les théories de ce temps, une adhésion au Nihil est in intellectu quod non prius fuerit in sensu d'Aristote.

Tous les artistes et théoriciens de cette seconde moitié du XVI^e s. sont pris dans une ambiguïté qui est celle de Céspedes comme elle sera celle de Pacheco : trouver un compromis entre le désir de donner priorité au sujet, sans pour cela nier l'objet dont la valeur a été portée au zénith par la Renaissance néoplatonicienne.

Les Carrache eux-mêmes n'échappent pas à cette préoccupation essentielle et leurs recherches dans le cadre de l'Académie partent du postulat de perfection

des grands prédécesseurs (Léonard, Raphaël, Michel-Ange), mais ils jugent nécessaire d'introduire la variété telle qu'elle préexiste aussi dans la nature.

Céspedes paraît se situer dans cette approche. J. Brown, dans Imágenes e ideas..., cite un passage éloquent du Discurso de Céspedes que nous nous permettons de retranscrire à notre tour (16) :

Busca en el natural, y (si no supieres
buscarlo) hallarás quanto buscares :
no te canse mirarlo, y lo que vieres
conserva en los diseños que sacares.
En la honrosa ocasión y menesteres
te alegrará el provecho que hallares :
y con vivos colores resucita
el vivo que el pincel, é ingenio imita.
No me atrevo a decir, ni me prometo
todas las bellas partes requeridas
hallarse de contino en un sugeto,
todas veces sin falta recogidas;
aunque las cria sin ningun defeto
(A todas en belleza preferidas)
naturaleza : tû entresaca el modo
y de partes perfetas haz un todo.

J. Brown pense, à la lumière de ce texte, que, tout en plagiant la définition de la beauté idéale donnée par Alberti dans le Della Pittura (17), Pablo de Céspedes s'écarte de Zuccaro et de la pensée néoplatonicienne qui, chez les suiveurs de Michel-Ange, domine les théories artistiques. Il me semble tout au contraire que Céspedes s'aligne parfaitement sur le courant maniériste qui tente une réconciliation hasardeuse entre la suprématie de l'idée et la vision multiple et variée de l'objet, la création étant le fruit de la première et d'une conjonction subjective et sensuelle du monde sensible. Dans le "si supieres buscarlo" gît toute la liberté de l'artiste. Certes, la nature continue à offrir un modèle mais il n'est plus unique "hallarás quanto buscares", il est plural et conforme à une vision sélective - subjective donc - de l'univers sensible "y lo que vieres conserva en los diseños que sacares". Ensuite Céspedes semble en effet calquer sa pensée sur Alberti pour reconnaître la beauté dans la dispersion et la variété du sensible : "... No me atrevo a decir ... / todas la bellas partes referidas / hallarse de contino en un su-jeto...", tout en louant la perfection de la nature "... aunque las cria sin

nigun defeto / Naturaleza...", laquelle ne peut se tromper et reste le miroir de référence. Toutefois, il termine par un conseil à l'artiste, conseil qui le libère du poids - de la tyrannie - de l'image idéale "... tú entresaca el modo / y de partes preferidas haz un todo". L'intervention du créateur, "deus ex machina" laisse une part importante à l'idée chère à Zuccaro.

On peut ici parler, sans crainte de se méprendre, d'une optique naturaliste à la manière où déjà Gréco l'entendait (18) et telle qu'elle se développera dans la dernière décennie du XVI^e s.

L'éclectisme des théories de l'art qui règne à Rome à ce moment-là marque bien la fin du Maniérisme et ouvre la voie à la révolution violente de Caravage.

Ces deux points : la primauté du dessin sur la couleur et la filiation de Céspedes dans un néoplatonisme qui se charge lourdement de Naturalisme nous paraissent essentiels dans la genèse de la pensée de Pacheco et par la suite dans bon nombre des théories que nous trouverons exprimées tout au long des pages de son traité.

+
+ +

L'originalité de L'Arte de la Pintura
Son rôle dans l'introduction du Naturalisme à Séville

On a souvent voulu faire de Pacheco un écho sonore des théories artistiques émises en Italie durant le XVI^e s. Il est vrai que l'Arte se réfère sans cesse aux grands théoriciens italiens et que la pensée du sévillan n'est le plus souvent que le commentaire - ou l'exégèse - de citations empruntées à ces derniers.

Menéndez y Pelayo, qui pourtant fait l'éloge de Pacheco, porte ce jugement qui pourrait apparaître comme négatif sorti de son contexte : "Su concepto de arte en nada difiere de los maestros italianos" (19). Entendons par là que

Pacheco épouse l'idéal néoplatonicien sans se soucier de la réalité. Une attitude presque similaire se retrouve chez Gaya Nuño qui écrira lors du troisième centenaire de la mort de Pacheco : "... por cualquiera de sus paginas se puede comprender que sus inclinaciones eran cincocentistas, que su amor para con la vieja pintura venfa a ser muy equiparable al sentido por Carducho y que las más de sus relaciones con colegas y alusiones a los mismos tenfan poco que ver por el siglo XVII° con excepciones a Rubens y Ribera (20)."

Francisco Serraller, dans la brève introduction (21) qu'il consacre à l'Arte de Pacheco dans l'évolution de la critique d'art, reproche très justement à cette dernière sa perspective rigoureusement contemporaine au détriment de la théorie de la réalité au XVII°. Seul J. Brown, comme nous l'avons déjà dit au cours de cette étude, voit la formation progressive de la pensée théorique de l'Arte dans le système académique qui fonctionne depuis sa fondation par Mal Lara. Pacheco apparaît à la lumière de ces travaux comme le thésaurisateur de divers courants et l'Arte comme l'anthologie d'une collectivité. Mais les interpolations, les démarcages de Pacheco sont à notre avis parfaitement signifiants, entendons par là qu'ils forment un tout résultant d'une pensée cohérente qui doit sans doute beaucoup à l'Italie et à Céspedes mais sait aussi s'en affranchir. C'est Pacheco qui choisit de traiter de certaines grandes questions esthétiques qui occupent les auteurs de traités depuis Alberti : la doctrine de la nature, les qualités comparées du dessin et de la couleur, le decorum ...

Si à travers ces grands thèmes nous retrouvons toutes les préoccupations du milieu culturel sévillan depuis un siècle, nous voyons aussi se dessiner les choix personnels de Pacheco car sa refonte des idées de l'Académie, sa sélection des textes italiens dont certains ne sont que des traductions impliquent une réorganisation autour de notions qu'il importe à l'artiste d'élucider. Certainement en ce sens l'Arte de la Pintura marque un moment important dans l'art espagnol et prend place d'une manière générale dans l'histoire des grands traités de la peinture baroque.

En quoi Pacheco est-il original ? Peut-on considérer qu'il a un rôle en tant que théoricien dans l'introduction du Naturalisme à Séville, d'un Naturalisme à l'espagnole tel qu'il va s'épanouir avec la génération suivante ?

Certes, nous le savons, Pacheco n'est jamais allé en Italie. Cependant il parle des oeuvres comme s'il les avait vues, il met Polidoro da Caravaggio au rang des plus grands artistes et des maîtres du dessin, il traite de la technique de ses cartons, en un mot il répète ce qu'il a entendu de Céspedes. J. Brown, qui voit à juste titre l'Arte comme une oeuvre collective, écrit de Pacheco : "En cierta medida Pacheco actúa como un antólogo de la teoría del arte". Céspedes est donc un peu "el padre de la teoría artística sevillana". Mais si Pacheco a pleinement ressenti et assimilé son influence, on ne peut pas le tenir vraiment pour son héritier. Pour la seule raison que lorsque Céspedes mourut Pacheco avait à peine commencé à rédiger l'Arte et que l'évolution rapide de l'art, et notamment de la peinture à Rome, était à peine parvenue à Séville. Entendons par là le courant caravagesque qui marquera tant la jeune école sévillane et dont Pacheco tiendra obligatoirement compte.

L'Arte est une oeuvre importante : il est divisé en trois livres qui se développent de manière confuse. Le troisième livre comporte un Appendice volumineux.

Le premier livre, consacré à la "antigüedad y grandezas" de la peinture, traite d'abord du sujet proposé mais aussi du sempiternel débat de la supériorité de la peinture sur la sculpture que Pacheco ne pouvait pas éviter, puis de la finalité édifiante de l'art. Enfin, il termine par une définition de "los tres estados de pintores". Le deuxième livre est une exposition théorique de la peinture et des différentes parties qui la composent. Le troisième livre traite de la pratique de la peinture et de son exercice. Son Appendice intitulé "Advertencias importantes en algunas historias sagradas" propose essentiellement des recettes d'iconographie religieuse. C'est une manière de guide à l'usage des peintres d'images sacrées dans le cadre de la nouvelle orthodoxie.

L'Arte se présente donc comme un ouvrage théorique et technique, flanqué d'un guide iconographique à l'usage des peintres espagnols.

Les parties théoriques restent cependant confuses. La pensée de Pacheco se développe de manière organique, se prévalant de l'autorité de ses grands prédécesseurs : Alberti, Léonard, Dolce, Pino, Lomazzo... Elle se perd en digressions mais il est possible de discerner quelques fils conducteurs. Déjà Erwin Panovsky dans Idea. A concept in Art Theory analysait quelques-unes des idées esthétiques de Pacheco dans leur orientation nettement platonicienne (23). Proche de Zuccaro mais aussi de Lomazzo et de Pino, il ne se différencie pas toujours des théoriciens maniéristes notamment lorsqu'il écrit : "... que la pintura no es cosa hecha acaso, sino por elección y arte de maestro. Que para mover la mano a la ejecución se necesita de exemplar o de idea interior, la cual reside en su imaginación y entendimiento de exemplar interior y objetivo que se ofrece a los ojos..."

Enfin, pour mieux cerner la pensée du maître sévillan, il est indispensable de se pencher sur le propos annoncé par lui dans le Prologue-introduction, prologue adressé aux lecteurs et qui revêt à nos yeux une grande importance.

Il s'agit tout d'abord de faire connaître - et il le fait parce qu'il est homme d'expérience - la peinture dans un pays, l'Espagne, où selon sa propre expression elle est "sepultada en olvido", alors qu'elle est un art "tan noble y digna de ser estimada y entendida". Il compare avec d'autres nations et notamment l'Italie où des hommes illustres l'ont appréciée, louée et ont mis leur plume à son service : "¿ Porqué a quien no hace lástima ver una Arte tan noble y tan digna de ser estimada y entendida, sepultada en olvida en España ? Que en otras naciones tanto se preciaron y precian ilustres varones de honrarla y celebrarla y particularmente en Italia hasta escribir las vidas de los que la exercitaron y que sola nuestra acción carezca deste loable empled, culpa es de la mayor parte de los que tratan de ella, que la tienen reducida solo a la mayor ganancia, sin aspirar al glorioso fin que ella promete" (25). Il fustige au passage les ignorants qui pensent que l'art de peindre est le fait de l'oisiveté ou le résultat de la mélancolie. Aussi faire connaître la peinture est pour Pacheco le premier pas, essentiel.

Le second but avoué de l'Arte est l'enseignement aux artistes : "... que podrá aprovechar a algunos mucho lo que aquí se escriba para la ejecución de la

pintura" (26). De là découle la théorie. Et il invoque Baldassare Castiglione qui, dans Le Courtisan, recommande au parfait gentilhomme de savoir dessiner et peindre. Mais c'est à Aristote qu'il se réfère pour rappeler que la variété étant dans la nature, c'est grâce à l'entendement et au savoir que l'on sait où se trouve la vraie beauté dans la multitude des choses créées : "Por eso quiere el Conde B. Castellon, en el primer libro que su Cortesano sepa dibujar y tenga noticia muy grande del arte de la Pintura... Lo tomaron de Aristóteles en su Política y Económica : que entre las honrosas disciplinas y enseñanzas que pone delante a los niños, mescla a la Pintura, llamándola "arte disegnativa" o figurativa. A la cual no sólo alaba para que el hombre no pueda ser engañado en la elección de tanta variedad de cosas como se ofrecen en el uso común, mas para que sepa conocer y considerar la belleza de las cosas criadas : siendo tal el conocimiento no solo deleitable al sentido, pero mucho mas al entendimiento" (27). Car, ajoute Pacheco, ceux qui parlent sans savoir sont dans l'erreur.

La leçon est bien claire et l'aristocratie espagnole inculte de ce temps se devrait de prendre ailleurs exemple, là où l'on donne à la peinture et aux artistes la place qui leur revient.

Pacheco, modestement du reste, avertit son lecteur que pour convaincre davantage il s'abritera derrière le jugement d'hommes de qualité et d'érudition tant anciens que modernes.

Ce prologue tel qu'il est formulé est intéressant à divers titres. Nous disions plus haut que l'Arte contenait en filigrane la revendication d'une liberté pour l'artiste. Dans le Prologue cette revendication est formulée ouvertement, car ce que Pacheco demande ici, c'est le droit à la considération dans son propre pays, une place éminente pour l'artiste, le peintre, noble par la qualité de ses oeuvres et par ses finalités supérieures. C'est pourquoi Pacheco se voudra "peintre érudit", capable d'interpréter dans la forme le message contenu dans l'idée, cette fonction lui conférant un privilège que peu d'entre eux posséderont. L'Espagne à ce titre est, par tradition, bien loin de concevoir et d'accepter que l'artiste occupe une place prééminente due aux mérites de l'art et non à ceux, exclusifs, de la naissance. De

nombreux chapitres de l'Arte sont une véritable démonstration, un plaidoyer "pro domo" que viendront étayer exemples et propositions.

Le chapitre I du Livre I débat de "¿ Que cosa sea pintura y como es arte liberal y su definición y explicación ?" ; le chapitre VI du même livre traite "De lashonras y favores que han recibido los famosos pintores de los grandes príncipes y monarcas del mundo". Et Pacheco de citer les exemples célèbres de l'Antiquité dont la source reste Pline l'Ancien : celui de Protogenes, des Rhodiens et du Roi Démétrius, celui, rebattu, d'Alexandre et d'Apelle, et tant d'autres. Mais Pacheco sait que son argumentation ne suffit pas à convaincre l'austère et méprisante aristocratie espagnole, alors il cite l'histoire moderne : Charles-Quint et Titien, Léonard et Ludovic Sforza, les Médicis et Michel-Ange, les Papes et François Valois, roi de France... Maintes et maintes fois, sans relâche dans les pages de l'Arte, Pacheco reviendra sur ce sujet brûlant.

Si l'Arte n'a été publié qu'en 1649 on sait qu'il fut écrit au tout début du XVII^e s. Or ce combat resta longtemps d'une surprenante actualité quand on songe que Velázquez, peintre royal, payait encore en 1637 l'alcabala, impôt sur les marchandises qui assimilait le tableau à un objet mercantile et l'artiste à un artisan travaillant de ses mains. Gréco s'était déjà battu à diverses reprises, lui qui avait travaillé à Venise et à Rome chez les Farnèse, contre ce traitement avilissant pour l'artiste et avait refusé, sans succès, de payer l'alcabala. Quant à Velázquez il n'obtiendra l'Ordre de Santiago, réservé à la seule noblesse, qu'après de nombreux échecs et cela malgré le soutien royal.

On comprend donc l'âpreté du langage de Pacheco dans la démonstration rigoureuse qu'il fait, dans son ouvrage de théorie, de la noblesse de la peinture. Le peintre est et doit être un homme de savoir, entendons par là aussi bien de culture que d'expérience. Pacheco insistera sur l'un et l'autre point.

Défenseur de la peinture, Pacheco en est aussi le professeur et le théoricien, et dans ce but il met à profit son expérience et celle des autres. D'où la longueur des fragments de traités venant à l'appui de ses affirmations ou

Paraphrase des idées exprimées par Raphaël dans la célèbre lettre à Castiglione ? Peut-être (31), mais aussi théories exprimées par les Carrache dans une optique de renouvellement qui mêle l'admiration pour la nature et l'expérience des illustres prédécesseurs dans un choix qui demeure strictement subjectif.

Et Pacheco d'ajouter clairement : "De manera que la perfección consiste en pasar de las ideas a lo natural y de lo natural a las ideas buscando siempre lo mejor y más seguro y más perfecto". (32).

Pacheco s'éloigne donc par là totalement du néoplatonisme car l'artiste désormais, dans cette optique, n'est plus exclusivement comptable d'une *misésis* puisqu'il existe en tant que créateur de par la liberté que cette situation nouvelle lui confère. La reconnaissance à l'égard de Pacheco d'une attitude rigoureusement moderne a fait paraître Pacheco comme un libéral mais a sous-estimé ce qu'il y avait d'adhésion profonde de la part du sévillan.

Et pourtant d'autres pages de l'Arte viennent à l'appui de cette découverte. Dans le livre III (33) Pacheco traite de la pratique et de l'expérience et il conclut : "Pero yo me atengo al natural para todo ; y si pudiese tenerlo delante siempre y en todo tiempo, no solo para las cabezas, desnudos, manos y pies sino también para los paños y sedas y todo lo demás, sería mejor. Así lo hacía Micael Angelo Caravacho ... y me yerno que sigue este camino, también se ve la diferencia que hace a los demás por tener siempre delante el natural".

La référence à Caravage qui se situe aux antipodes du Maniérisme ne laisse pas de surprendre si nous avons une perspective trop contemporaine des idées esthétiques de ce début du XVII^e s. Pacheco nous apparaît alors tel qu'il est apparu le plus souvent comme un artiste éclectique aux théories générales et fluctuantes. Certains ont aussi souligné son désir de légitimer Velázquez dans une filiation illustre bien qu'en ce temps encore fort explosive (34). De nos jours rien ne nous semble en effet aussi éloigné de Caravage que les Carrache à l'art académique, l'éché, et sans originalité, et il est plus fréquent de les opposer que de les rapprocher. A l'aube du Naturalisme, ces

oppositions n'étaient pas aussi radicales et l'éloignement du Maniérisme pas encore perçu comme une révélation fondamentale.

Dans ce relativisme historique des théories de l'art, Pacheco nous apparaît, à l'image de ce début du siècle, respectueux des traditions établies, de l'autorité des maîtres reconnus mais aussi captant le vent nouveau qui souffle de Rome et qui apporte à Séville - à travers Céspedes et après lui - les ferments et les éléments d'une autre esthétique. Pacheco s'en approprie et les utilise comme il l'écrit lui-même "en las posturas que las he menester conforme a mi pensamiento". C'est dans cette perspective qu'il nous faut revoir la juste place de son traité. L'Arte est à Séville le reflet théorisé des différents courants qui animent alors la peinture en Italie, tandis que perdurent les dernières manifestations d'un Maniérisme à bout de souffle. C'est sa valeur de témoignage qui nous intéresse aujourd'hui plus que le contenu des théories dont Pacheco se fait l'écho.

Toutefois si nous replaçons l'Arte dans son temps et pensons à la date de sa rédaction - antérieure de vingt ans et plus à sa publication - Pacheco nous apparaît comme un jalon essentiel dans les relations culturelles qui n'ont pas cessé d'unir l'Italie et Séville depuis le début du XVI^es. : catalyseur du Maniérisme - qu'il n'avait pas introduit -, propagateur des prémisses d'un naturalisme dont son oeuvre ne porte pas trace, Pacheco est, à l'orée du XVII^e siècle espagnol, le seul théoricien qui pose en termes convaincants et revendicatifs le rapport de l'artiste à l'art, celui de la liberté de la création et qui en même temps ouvre la voie à une esthétique qui va faire la grandeur et le renom de la jeune école sévillane et que des artistes majeurs sauront exploiter.

Ces jeunes artistes : Velázquez, Zurbarán, Cano, plus doués que le vieux maître sévillan, ont longtemps caché cette figure d'humaniste paisible que l'histoire nous a trop souvent présentée comme uniquement préoccupée d'icongraphie religieuse. Il nous semble important pour l'histoire de la critique d'art en Europe dans cette phase pré-baroque de souligner son rôle et de lui restituer sa vraie place.

Lauriane FALLAY d'ESTE

NOTES

- (1) Palomino - El Museo Pictórico y escala Óptica, Madrid 1947, p.892.
- (2) Voir à ce propos Jonatha Brown, Imágenes e ideas en la pintura española del Siglo XVII "Una congregación de estudiosos" Alianza Forma, Madrid, 1890, p. 35 et suiv.
- (3) J. Brown, op. cit., p. 35 à 37.
- (4) Cité par J. Brown, op. cit., p. 34. Juan de Mal Lara écrit : "Aunque esto no se usa en Hespania, es loable costumbre de otras naciones ayudar todos les hombres doctos al que escribe, y aun leer los autores sus obras en las Academias para ellos concertadas, y todos dar sus pareceres y dezir cosas notables : y con cierta sencillez darselo todo al autor sin publicar que ellos le hiziesen mercedes".
- (5) Logiquement le terme d'Académie - du nom des jardins d'Académius au pied d'Athènes où Platon fonda sa première Académie - ne pouvait s'appliquer qu'à des institutions s'inspirant de la méthode de Platon, afin d'honorer sa mémoire et de poursuivre son oeuvre. Telle fut Careggi à son origine.
- (6) Le mot serait de Ficin lui-même qui appelait aussi Careggi "champ de grâces". Raymond Marcel, Marsile Ficin, Les Belles Lettres, Paris, 1958, p. 251.
- (7) Marsile Ficin, Theologia Platonica de immortalitate animorum, Florence 1482, Venise 1491-1534, Paris 1559 trad.
- (8) Bessarion arriva à Rome en 1440. Se regroupèrent dans son palais des Grecs et des Latins qui constituèrent bientôt une société savante qui prit le nom d' "Académie Bessarion", R.Marcel, op. cit., p. 286.
- (9) R.Marcel, op. cit., p. 187 à 190.
- (10) Pour les activités des principaux membres de l'Académie voir J. Brown, op. cit., p. 35 à 43.
- (11) Francisco Pacheco, Libro de Retratos "Francisco de Medina".

- (12) Francisco Pacheco, Libro de Retratos "Pablo de Céspedes".
- (13) Ceán Bermúdez, Diccionario historico, p. 324 à 343.
- (14) Inclus par Ceán Bermúdez dans son Diccionario..., p. 273 à 315.
- (15) J. Brown, op. cit., p. 59
- (16) Ib., p. 59-60 & p. 342 C. Bermudez, Diccionario...
- (17) Alberti, Della Pittura - De pictura, ed. Laterza, Bari, 1975, L.III, 55 p. 96 "... perche nonne in uno corpo solo si truova compiute belleze ma sono disperse e rare in più corpi, pure su debba ad investigarla e imprarla porvi ogni fatica".
- (18) Voir à ce sujet l'ouvrage de Mariñas et Bustamante : Las ideas estéticas de El Greco, Cátedra, Madrid 1981, p. 184 à 192. Gréco apparaît exactement dans cette filiation et il semble bien éprouver les mêmes difficultés à amalgamer les théories néoplatoniciennes toujours régnantes avec les éléments naissants issus de l'aristotélisme et ceci quelque vingt ans avant Céspedes.
- (19) Menendez y Pelayo - Historia de las ideas estéticas en España, Madrid, T.II, p. 412 à 420.
- (20) Gaya Nuño - Historia de la crítica de arte en España, Madrid, 1975, p. 38 à 43.
- (21) F. Calvo Serraller - Teoría de la pintura del Siglo de Oro, Cátedra, Madrid, 1981, p. 369 à 372.
- (22) J. Brown, op: cit., p. 62.
- (23) Erwin Panovsky - Idea. A concept in art theory, trad. angl. de J.J.S. Peake, p. 64, p. 217 note 74, p. 225 note 28.
- (24) F. Pacheco - Arte de la Pintura, L. II, ch. I.
- (25) Ibid., T. I, Prologue, p. 4.

- (26) Ibid., T. I, Prologue, p. 4
- (27) Ibid., T. I, Prologue, p. 6
- (28) Marías et Bustamante, op. cit., p. 159 à 161.
- (29) J. Brown, op. cit., p. 161.
- (30) F. Pacheco, op. cit., L. II, ch. VII.
- (31) J. Brown, op. cit., p. 67. Pacheco cite Raphaël dans l'Arte à l'appui de sa démonstration : "Ma essendo carestia, e de buoni giudici e di belle donne, io mi servo di certa idea, che mi viene nelle mente ; se questa ha in se alcuna eccellenza d'arte io non so, ben me affatico di haberla."
- (32) F. Pacheco, op. cit., L. I, ch. VII, p. 251.
- (33) Ibid., ib. L.III, ch. I, p. 13
- (34) Poussin avait dit de Caravage, qu'il détestait, ce mot rapporté par Félibien "qu'il était venu au monde pour détruire la peinture". Félibien, Entretiens sur les Vies et les Ouvrages des Plus excellents peintres anciens et modernes.

GOIGS POUR UNE MOBILISATION DU PEUPLE CATALAN CONTRE LA REVOLUTION

Les goigs, ces cantiques populaires en langue catalane, remontent très loin dans le temps, aux origines mêmes de la nationalité qui se constitua dans le creuset pyrénéen de la Romania. Ils n'ont pas cessé de jouer un rôle conservateur dans le domaine catalan, majorquin, valencien, roussillonnais, alghérois ; cependant un certain fléchissement s'est opéré dès l'apparition de la presse écrite et des media. Au XVIIIe siècle déjà nombre de goigs prennent une tournure plus politique, ils vont parfois jusqu'à mobiliser ciel et terre pour dénoncer et combattre une idéologie considérée comme pernicieuse ; ils perdent ainsi en quelque sorte une partie de leur spécificité religieuse : célébration des sept joies de la Vierge, imploration au Christ, à la Vierge ou aux saint pour le soulagement des misères humaines, accidents, maladies, fléaux de la nature ... (1) Les goigs que nous présentons sont de la fin du XVIIIe siècle ; à cette époque non seulement la pensée éclairée rayonne dans les meilleurs esprits de la noblesse péninsulaire mais en France une révolution a renversé le régime politico-social d'une des plus anciennes monarchies d'Europe ; des liens solides de toute sorte unissaient la France et l'Espagne malgré leurs luttes et leurs différences ; elles avaient la même structure sociale, la même idéologie, la même dynastie bourbonienne ; par ailleurs la Révolution déstabilisait l'ancien équilibre européen. Les goigs qui procèdent des antiques Gaudia Mariae Virginis et qui jadis fortifièrent moralement les nations chrétiennes de la péninsule en lutte contre l'Islam pouvaient aussi jouer un rôle similaire contre cette révolution dont le rayonnement s'étendait un peu partout à partir maintenant d'un violent épiceutre parisien.

En général au XVIIIe siècle les goigs sont édités sur des feuilles-volantes, ce qui facilite une distribution massive et permet une lecture plus aisée, surtout à une époque où la majorité de la classe populaire n'était pas scolarisée ; elle avait besoin d'un lecteur-chanteur pour apprendre les paroles de ces cantiques qui habituellement étaient repris par le chœur des croyants dans l'église.

Les goigs que nous présentons s'intitulent Supliques a Maria Santissima del Roser, amb que s'implora son celestial amparo en les presentes calamitats(2). Notre texte a été édité en 1794 à l'imprimerie de la Real y Pontifica Universidad de Cervera (3). C'est dans cette ville pro-bourbonienne que pendant la guerre de Succession d'Espagne Philippe V transféra l'Université de Barcelone. En vertu du décret du 11 mai 1717 faisant suite au décret de "Nueva Planta" (16.1.1716) la Catalogne n'aura plus qu'une seule université qui dispensera son enseignement en castillan et à Cervera (4). Un document édité en catalan et en pleine université de Cervera a de quoi nous surprendre ; visiblement la gravité de la situation dans ces années de révolution commandait plus de souplesse, mais cette souplesse se faisait aussi l'écho de la forte obstination catalane en matière linguistique, forme patente et visible de résistance nationale : trois quarts de siècle de centralisme administratif et de castillanisation outrancière n'avaient pas suffi à dépersonnaliser la Catalogne. Dans bien des cas, même dans les corps où le tissu social était le plus favorable - noblesse et bourgeoisie aisée - l'admirable et puissante culture hispano-castillane imposée par la force présentait l'aspect d'un simple placage. Donc pour opérer une mobilisation du peuple contre la Convention l'université de Philippe V publie des goigs. Peut-être était-ce la meilleure façon de répondre à la déclaration de guerre de Barrère au roi d'Espagne dans laquelle, s'il ne faisait pas à proprement parler d'avances au peuple catalan, il rappelait du moins ses anciens droits et l'aspiration des peuples péninsulaires à se libérer du joug monarchique (5).

Supliques a Maria Santissima del Roser amb que s'implora son celestial amparo en les presents calamitats :

En aquesta necessitat
supliquem el vostre poder.
Mireu-nos amb pietat
Verge i Mare del Roser.