



Département des Peintures

Le tableau du mois n° 153
(mai 2008)

Portrait d'une dame de la cour d'Espagne, Attribué à Juan Bautista Martínez del Mazo

Mazo et l'atelier de Velázquez au Louvre

Histoire, étude et restauration

Avant son legs au Louvre par Mme Lucille Nolleva en 1911, volonté orale exécutée par sa nièce, la marquise de Rochambeau, on ne sait rien de l'histoire de cette toile. Il est juste à noter que le mari de la donatrice avait déjà légué au musée, en 1902, une *Vierge glorieuse* (R. F. 1288) de l'atelier de Murillo qui fut déposée l'année suivante à Compiègne, témoignage d'un goût, alors commun dans la haute bourgeoisie parisienne, pour la peinture espagnole du Siècle d'or. Le portrait avait été bordé d'un cadre doré, un peu pompeux mais bien dans une certaine idée du baroque ibérique, portant au revers une inscription « *Velázquez* », sous le nom de qui il avait été logiquement vendu.

Couverte d'un vernis très oxydé, dénaturée par d'importants repeints, rentoilée et diminuée dans son format, l'oeuvre n'a guère retenu l'attention des spécialistes. Elle était parfois paresseusement attribuée à Carreño de Miranda, souvent plus prudemment maintenue dans l'anonymat de l'école madrilène, jusqu'à la publication du catalogue raisonné des écoles espagnole et portugaise du Louvre, en 2002. C'est l'époque à laquelle la toile fut confiée pour restauration au Centre de recherche et de restauration des musées de France. Les investigations ont alors permis de mieux comprendre ses altérations : d'abord, les traces de l'ancien châssis et les mutilations, en bas, en haut et à droite, témoignaient que, sans doute, le tableau avait été l'un de ces imposants portraits en pied, de plus de deux mètres de haut, réservés à la cour et à la haute aristocratie espagnoles. À l'inverse, on put juger que le bord gauche n'avait pas été touché, car les guirlandes de tension – qui se forment au moment où le support textile est tendu sur le châssis – y étaient encore nettement perceptibles à travers la couche picturale. Par ailleurs, la gorge de la jeune femme présentait une lourde reprise qui la dénudait en recouvrant le galon supérieur de sa robe et en l'affublant d'un collier, assez sèchement dessiné et peint. Coupes et analyses montrèrent que ce surpeint avait été réalisé sur l'oeuvre déjà vernie, qu'il pouvait dater de la fin du XVIIe siècle ou du début du XVIIIe et qu'il ne s'agissait pas d'un repentir de l'artiste. Avec cette certitude scientifiquement établie, la décision a pu être finalement prise, ici, de retrouver la forme originale de la robe. De plus, la question du costume est bien au coeur de cette typologie du portrait d'apparat espagnol, comme en témoigne Jusepe Martínez, par exemple, qui raconte dans ses *Discursos practicables de la pintura* (1682) certains déboires de Velázquez lui-même avec ses modèles et leurs exigences.

Le délicat dégagement s'est poursuivi dans les fonds, eux aussi couverts d'un surpeint, et a révélé de délicates nuances de gris froid, qui disparaissaient jusqu'alors sous une couche opaque qui étouffait la silhouette. À l'achèvement de la restauration effectuée par Annie Hochart-Giacobbi, en 2008, le tableau, naguère anonyme, s'était métamorphosé en une magistrale effigie bien représentative de la virtuosité que, durant quelques années, Velázquez parvint à insuffler à certains artistes de son entourage, éblouis par le génie de son style.

Un modèle inconnu dans un milieu connu

La femme est encore jeune, trop pour être une duègne ; le noir profond de la robe fait penser à un deuil qu'aussitôt dément le visage au très fin sourire. La pièce la plus spectaculaire de sa tenue est l'ample *mono*, la perruque typique des coiffures en usage à la cour madrilène dans les années 1650- 1655. Le type de la robe, gonflée d'un large vertugadin, à manches à crevés et rubans ainsi que les autres accessoires, en

revanche, dateraient plutôt le portrait du début des années 1660, un anachronisme relatif, somme toute acceptable puisqu'il s'inscrit dans une dizaine d'années seulement. Outre les rubans bleus et noirs, qui se répondent de la coiffe aux manches, des manchettes de dentelle, d'une délicatesse exquise, enveloppent le poignet d'une gaze blanche, volants impalpables et mousseux avec lesquels s'harmonise la vaporeuse translucidité du mouchoir, qui joue sur les plis noirs. On notera au passage que cette main effilée, dont les doigts se perdent dans les bouillonnements d'un *pañuelo* de soie, est une sorte de lieu commun du portrait de cour du temps et se retrouve dans de nombreuses autres représentations féminines dues à Velázquez ou à son atelier. À ces détails vestimentaires raffinés répond le scintillement des ors des pendeloques du *mono*, du bijou pectoral suspendu au collier, des pierreries des bagues et du bracelet. Une autre somptueuse parure, une chaîne suspendue à la robe par un large noeud de perles ou de pierres, s'orne de deux montres ou de deux médaillons. Une telle profusion étonne : elle ne se retrouve guère que dans quelques portraits royaux, tel celui de l'infante Marie-Thérèse par Velázquez (Vienne) qui, elle aussi, porte deux montres. La main posée sur le dos d'un fauteuil, le plus souvent interprétée par les spécialistes comme un signe de pouvoir, constitue un détail supplémentaire qui nous rapproche des sommets de la cour. Or l'énigme reste entière sur le modèle de ce splendide tableau. L'élucidera-t-on en identifiant le cachet de cire apposé sur le châssis, au revers de l'oeuvre ? En retrouvant les traits de la jeune femme dans un autre portrait peint ou gravé ? La solution réside sans doute dans l'enquête sur la provenance ancienne du portrait, qui reste à mener de façon approfondie. La restauration et la présente exposition feront sans doute aussi progresser les recherches et les hypothèses sur l'identité de la jeune femme ; elles ont en tout cas permis de proposer aujourd'hui, pour cette toile, une attribution qu'ont confirmée les historiens de l'art les mieux au fait du Siècle d'or espagnol (Gabriele Finaldi, Larry Keith, Benito Navarrete Prieto, Alfonso E. Pérez Sánchez.).: le tableau revient certainement à Juan Bautista del Mazo, dit aussi Martínez del Mazo, le propre gendre de Velázquez.

Une nouvelle attribution à Mazo

Le nom de Mazo (diocèse de Cuenca, vers 1610-1615 - Madrid, 1667) fut suggéré dès 1961 par Xavier De Salas dans sa recension de l'exposition Velázquez, événement madrilène de cette année-là. Il ne fut dès lors repris que très rarement, et avec une grande prudence, justifiée tant par la visibilité médiocre de l'œuvre, sous ses vernis jaunis et ses repeints, que par le peu de connaissances disponibles sur le peintre. L'un et l'autre obstacles sont aujourd'hui tombés, notamment depuis les travaux de Nina Ayala Mallory (un article fondamental dans la revue *Goya* en 1991).

Le peintre apparaît dans l'histoire de l'art en 1633, année de son mariage avec Francisca, fille de Velázquez, dans l'atelier de qui il devait déjà occuper une position privilégiée. L'appui de son beau-père lui procura plusieurs charges officielles à la cour et lui permit, notamment, de devenir professeur de dessin de l'infant Baltazar Carlos (1643) ; il a d'ailleurs laissé du jeune prince deux touchants portraits, enfant souriant en petit chasseur espiègle dans l'un (1635), adolescent mélancolique pressentant sa fin prématurée et prochaine dans l'autre (1645 ; Madrid, museo del Prado).

Le genre dans lequel s'épanouit son originalité est le paysage ; sa place dans ce domaine reste à évaluer précisément et à restituer dans un contexte européen. Tantôt idéalisée et classicisante (plusieurs exemples au Prado), tantôt naturaliste et anecdotique (*La Chasse du Tabladillo*), sa vision de la nature s'avère influencée par l'art de Claude Gellée qu'il a pu connaître dans les collections royales, ou lors de son voyage en Italie (1657). Une fameuse vue de Saragosse, signée et datée de 1646 (Madrid, museo del Prado), commandée par Baltazar Carlos pour célébrer le serment que les Aragonais venaient de lui prêter, témoigne de l'ampleur de sa conception panoramique de l'espace.

Excellent imitateur de Rubens et des Vénitiens, son talent fut célébré par le peintre et historiographe Antonio Palomino en 1724 : « *Il fut unique dans l'art de copier, en particulier les oeuvres de son maître, au point qu'il est quasi impossible de distinguer les copies des originaux* », et c'est bien là l'origine de l'ingratitude de la postérité à son égard. Parfait collaborateur de Velázquez dans la réalisation des grands portraits de commande, il avait fini par disparaître dans le grand fourre-tout d'un velasquisme encore assez mal connu. Depuis quelques années, les historiens cernent mieux son style brillant, à l'écriture hâtive, en particulier dans le genre du portrait. Sa « *touche est plus fluide* » (Juan J. Luna), sa « *technique plus légère et plus aérée que celle de son maître, mais dépourvue de ses qualités de synthèse* » (Alfonso E. Pérez Sánchez), il est cependant, pour José Álvarez Lopera, l'« *unique peintre de son temps capable de comprendre les enseignements en matière d'espace contenus dans l'oeuvre de Velázquez et il sut s'approprier, en partie, sa liberté de technique* ». Son originalité éclate par exemple dans *La Famille de l'artiste* (vers 1660 ; Vienne,

Kunsthistorisches Museum), habile pastiche domestique des *Ménines* et hommage à son maître et beau-père où apparaissent plusieurs de ses nombreux enfants aux côtés de sa seconde épouse, Francisca de la Vega.

D'autres tableaux de Mazo figurèrent dans des collections françaises, soit sous une bonne attribution, comme le *Portrait de Charles II enfant* de la galerie espagnole de Louis-Philippe (aujourd'hui disparu), soit sous le nom de Velázquez, telle la délicieuse *Infante Marie-Thérèse* du Metropolitan Museum de New York, qui appartient au duc de Morny. Au Louvre même, la *Réunion de quatorze personnages*, copiée par Manet, lui a récemment et justement été rendue (Véronique Gérard Powell, Claudie Resson) et sa main a peut-être assisté celle du maître dans le splendide *Portrait de la reine Marie-Anne*. La qualité picturale de ce *Portrait d'une dame de la cour*, aujourd'hui reconsidérée, prouve combien est tenu l'écart qui sépare les deux artistes.

Texte de Pierre Curie

L'auteur remercie tous ceux qui l'ont aidé dans ses recherches, notamment Olivier Meslay, initiateur de la restauration de l'oeuvre.

Le suivi de la restauration du tableau a été assuré par Odile Cortet et Béatrice Lauwick. Les études et analyses scientifiques ont été effectuées par Éric Laval, Élisabeth Ravaux et Jean-Paul Rioux.

Nom du document : tableau_du_mois_153.doc
Répertoire : C:\Documents and Settings\louvre\Bureau
Modèle : C:\Documents and Settings\louvre\Application
Data\Microsoft\Modèles\Normal.dot
Titre :
Sujet :
Auteur : Coste
Mots clés :
Commentaires :
Date de création : 13/05/2008 15:48:00
N° de révision : 5
Dernier enregistr. le : 14/05/2008 15:01:00
Dernier enregistrement par : Coste
Temps total d'édition :167 Minutes
Dernière impression sur : 14/05/2008 15:02:00
Tel qu'à la dernière impression
Nombre de pages : 3
Nombre de mots : 1 636 (approx.)
Nombre de caractères : 9 003 (approx.)