

Retables néerlandais et espagnols de la fin du XV^{ème} et du début du XVI^{ème} siècle

Tous les tableaux de cette salle ont été commandés pour des églises et des couvents espagnols sous le règne de Ferdinand et d'Isabelle. Le roi et la reine, célèbres pour avoir financé les voyages de Christophe Colomb en 1492, contribuèrent aussi à l'unification de l'Espagne et développèrent des liens culturels étroits avec les Pays-Bas de l'époque, aujourd'hui approximativement la Hollande et la Belgique.

Les peintres engagés au service de la cour espagnole étaient soit nés aux Pays-Bas, où ils avaient reçu leur éducation, soit influencés par les styles et les techniques des pays du nord. En tant qu'artistes de la cour ils travaillaient anonymement pour la gloire de la monarchie et de l'Eglise. Tant que les recherches ne permettent pas d'établir l'identité d'un artiste, il est désigné sous le nom de "Maître" de son œuvre la plus célèbre.

Juan de Flandes

Hispano-flamand, actif de 1496 à 1519

Le nom par lequel les documents espagnols désignent Juan de Flandes signifie simplement "Jean ou Jan de Flandres". Il est mentionné pour la première fois en 1496 au service de la reine Isabelle ; deux ans plus tard il apparaît comme son artiste de cour. (Dans la galerie 39 adjacente se trouve *La tentation du Christ*, un tout petit panneau que Juan peignit vers 1500-1504 pour un autel privé d'Isabelle).

Juan de Flandes montrait une préférence pour les articulations spatiales claires et les combinaisons de couleurs raffinées. D'une manière typique des artistes de Gand, il animait fréquemment les fonds de ses tableaux par de petites vignettes narratives pleines de charme. Les deux tableaux de cette salle, qui présentent chacun une telle scène à l'arrière-plan, font partie d'un retable (dont il reste également aujourd'hui six autres panneaux), provenant de la chapelle principale de l'Eglise de San Lázaro à Palencia, au nord de la Castille.



La Nativité, vers 1508/1519

Huile sur bois, 1,105 x 0,793 m
Collection Samuel H. Kress 1961.9.23

Dans *La Nativité* de Juan, comme dans beaucoup d'autres scènes religieuses, l'artiste élargit la portée de l'épisode biblique en y ajoutant des références théologiques. Selon l'Evangile de Saint Luc, le nouveau-né était emmaillotté et étendu sur une mangeoire. Ici, cependant,

l'enfant est nu et repose sur la robe de sa mère à même le sol, montrant ainsi que le Fils de Dieu était plus pauvre que le plus humble fils de l'homme. Le boeuf et l'âne, occupés à manger de la paille dans un râtelier, ne figurent pas ensemble dans Saint Luc. Le Livre d'Isaïe, en revanche, rapporte que ces animaux reconnurent leur maître dans sa crèche. Assimilant la crèche à grain à la mangeoire de Saint Luc, les premiers érudits chrétiens crurent que la prophétie s'était accomplie puisque même les animaux avaient reconnu Jésus comme leur maître.

En même temps la nuit étoilée est illuminée par des anneaux concentriques de lumière divine émanant de l'ange qui apparaît aux bergers au sommet d'une colline lointaine. Perchée sur l'étable en ruines, la chouette est peut-être une allusion à l'obscurité nocturne que dissipe la venue du Christ.



L'Adoration des Mages,

vers 1508-1519

Huile sur bois, 1,247 x 0,790 m
Collection Samuel H. Kress 1961.9.24

L'Adoration des Mages présente des cercles de couleurs diaphanes autour de l'étoile qui a mené les mages à Bethléem, semblables à l'éclat

radieux qui entoure l'ange dans la *Nativité* du même artiste. Tels que Juan les dépeint, les mages représentent les trois continents connus à l'époque : l'Europe, l'Asie et l'Afrique. (Quand ce retable fut réalisé, on croyait généralement encore que Christophe Colomb avait débarqué aux Indes). Ces mages symbolisent donc l'adoration de toutes les races humaines connues.

L'Evangile de Saint Matthieu n'indique pas le nombre de mages mais précise qu'ils apportèrent trois présents. L'Européen, agenouillé, offre un coffret d'or, cadeau traditionnel pour un roi. Le mage d'Asie, coiffé d'un turban, tient un encensoir en forme de tour ; l'encens, qui était utilisé pour purifier le temple, symbolise la divinité du Christ. Mais la Bible contient plusieurs rois divins, comme David par exemple. L'Africain s'apprête à offrir le dernier, le présent unique : un flacon de myrrhe. Onguent utilisé pour oindre les morts, la myrrhe désigne le roi divin qui mourut pour sauver l'humanité du péché originel. Juan de Flandes contraste la dignité de cette cérémonie solennelle du premier plan avec la pompe princière de la suite des rois dans l'arrière-plan.

Le Maître des Rois Catholiques

Hispano-flamand, actif à la fin du XV^{ème} siècle

Ferdinand et Isabelle furent surnommés les "Rois Catholiques" à cause de leur zèle religieux ; ils offraient en effet aux Juifs et aux Maures le choix de se convertir au catholicisme ou d'être chassés d'Espagne. Deux tableaux de la National Gallery qui représentent les blasons de Ferdinand et d'Isabelle ont probablement été commandés par eux ou pour eux. Ils faisaient partie, avec six autres tableaux aujourd'hui dans divers musées, d'un retable peint sans doute pour une église ou un couvent de Valladolid au nord de l'Espagne. A cause de la qualité remarquable du retable et de son origine probablement royale on a donné au peintre le nom de Maître des Rois Catholiques.

Le Christ parmi les Docteurs de la Loi,

vers 1495/1497



Huile sur bois, 1,362 x 0,930 m
Collection Samuel H. Kress 1952.5.43

Le dernier épisode de l'enfance de Jésus rapporté dans la Bible se trouve dans Saint Luc (II, 41-52). Comme ils quittaient Jérusalem après avoir célébré la Pâque, Joseph et Marie s'aperçurent que Jésus n'était pas dans la caravane. Après trois jours de recherches ils le retrouvèrent dans le temple, engagé dans une discussion

savante. *Le Christ parmi les Docteurs de la Loi* montre Joseph et Marie entrant dans la synagogue à droite, tandis que Jésus assis sur un trône fait un geste de la main à l'appui de son discours. Ce geste, qui est aussi celui du docteur au premier plan à droite, signifie probablement qu'il énumère les différents niveaux du débat.

La profondeur spatiale est habilement indiquée par le contraste entre la grande taille des figures du premier plan et la vue lointaine de la ville aperçue par la porte ouverte derrière Joseph et Marie. Sur les vitraux se trouvent les blasons de Ferdinand et d'Isabelle ainsi que ceux de l'empereur germanique Maximilien Ier. La fille et le fils des rois d'Espagne furent mariés respectivement au fils et à la fille de l'empereur en 1496 et en 1497. Ce retable était peut-être destiné à commémorer ces mariages dynastiques.

Les Noces de Cana, vers 1495/1497



Huile sur bois, 1,371 x 0,927 m
Collection Samuel H. Kress 1952.5.42

Le premier miracle du Christ—la transformation de l'eau en vin—est décrit dans l'Évangile selon Saint Jean (II, 1–12). Lors d'un mariage en Galilée auquel ils étaient invités, Marie fit remarquer à son fils que la famille était trop pauvre pour servir du vin. Assis à la table de la noce, Jésus lève la main droite en signe de bénédiction

tandis que Marie exprime par un geste de prière sa reconnaissance devant le miracle. Le gouverneur de la fête regarde sa coupe d'un air sceptique, mais les mariés baissent les yeux, acceptant avec révérence le présent divin.

La salle du banquet combine des éléments empruntés aux cultures néerlandaise et espagnole. Les sonneurs de trompette dans la galerie, le lit nuptial, les servants dans la cuisine à l'arrière-plan et la ville nordique que l'on aperçoit par la porte et par la fenêtre témoignent d'une attention toute flamande aux détails de la vie quotidienne. La dureté des traits anguleux de certains hommes, la richesse des tons bruns et rouges, les costumes et la vaisselle sont en revanche plus typiques de la Castille. Accrochés aux chevrons, des écus ornés de blasons suggèrent que cette scène était peut-être une allégorie du mariage en 1497 de Juan de Castille, le fils des Rois Catholiques, avec Marguerite d'Autriche, la fille de l'empereur du Saint Empire romain germanique.

Le Maître de la Légende de Sainte Lucie

Néerlandais, actif vers 1480–1510

Le maître de la Légende de Sainte Lucie est ainsi nommé d'après un retable, daté de 1480, qui se trouve dans une église de Bruges et représente des épisodes de la vie de Sainte Lucie. La ville flamande de Bruges apparaît souvent comme décor dans les tableaux de ce maître. Son style se caractérise par des couleurs extrêmement brillantes, une attention minutieuse aux détails des textures et des motifs, des espaces resserrés, et des personnages aux visages ovales et à l'expression contenue. Plusieurs de ses tableaux ont été trouvés en Castille, ce qui suggère que cet artiste néerlandais a dû passer une partie de sa carrière en Espagne.

Marie, Reine des Cieux, vers 1485/1500



Huile sur bois, 1,992 x 1,618 m
Collection Samuel H. Kress 1952.2.13

Ce tableau d'une taille inhabituelle dépeint une glorification mystique de la Vierge. Des anges volant vêtus de soies et de brocarts de toutes les couleurs entourent l'image de Marie au centre surmontée d'une vision plus petite de son trône dans les cieux. Les anges qui chantent de chaque côté du visage de la

Vierge tiennent des partitions sur lesquelles on peut lire l'*Ave Regina Celorum*, un hymne qui commence par ces mots : "Salut, Reine des Cieux". Ce superbe tableau provient du couvent de Sainte Claire près de Burgos au nord de l'Espagne. D'après les documents, il fut commandé par un noble gouverneur de Castille dont la fille était l'abbesse du couvent.

Superposant plusieurs sujets, *Marie, Reine des Cieux* combine trois épisodes sacrés de la légende de la Vierge. L'Immaculée Conception, ou Marie exempte du péché originel, montre traditionnellement "une femme vêtue de soleil, la lune sous ses pieds" (Livres des Révélations XII, 1). Dans le tableau, des rayons de soleil peints à la

feuille d'or flamboient derrière la tête et sous les pieds de Marie qui reposent sur un croissant de lune.

Trois jours après sa mort, Marie fut transportée dans les cieux par des séraphins. Les représentations de l'Assomption montrent généralement un sarcophage ouvert. Ici, cependant, à la place du cercueil s'étend un paysage paisible et serein qui évoque peut-être l'idée commune selon laquelle au moment de l'Assomption le monde fut débarrassé de ses souillures par la pureté de la Vierge.

Le troisième sujet est le Couronnement de la Vierge. Au-dessus de la tête de Marie les nuages se dérobent découvrant les cieux où Dieu le Père et le Christ, son Fils, tiennent une couronne au-dessus de laquelle plane la colombe du Saint-Esprit. Le couronnement de Marie est seulement suggéré ici puisqu'elle ne s'est pas encore élevée pour rejoindre la Trinité. La superposition de symboles, le tournoiement spectaculaire des robes ecclésiastiques et les battements d'ails irridescentes, font de *Marie, Reine des Cieux* le chef-d'œuvre le plus somptueux et le plus ambitieux du Maître de la Légende de Sainte Lucie.

Détail de Marie, Reine des Cieux, montrant l'orchestre et les chœurs.



Musique de la Renaissance

En plus de sa beauté radieuse et de sa théologie complexe, *Marie, Reine des Cieux* est un document d'une importance exceptionnelle pour l'histoire de la musique. Le tableau reproduit avec une grande exactitude des instruments de la Renaissance tels qu'ils étaient joués au XV^{ème} siècle. Lors des services religieux, cependant, il était rare que de si nombreux orchestres et chœurs jouent et chantent en même temps. Huit musiciens entourent la Vierge, par exemple, tandis que quatre chanteurs seulement se trouvent près de sa tête. Comme la plupart de ces instruments, tels que la trompette et les bois, étaient des instruments à forte sonorité, ils auraient couvert les chœurs.

Sur la gauche, en commençant par le haut, un ange vêtu de blanc souffle dans un *chalmieu tenor* ou *chalmieu alto*, précurseur du cor anglais. Près de lui un ange à la robe lie-de-vin joue d'une *harpe gothique*. La figure aux vêtements bleu lilas, en partie cachée par l'ange qui caresse l'épaule de Marie, tient une *trompette* en cuivre. Habillé de jaune vif, un autre musicien céleste souffle dans les soufflets d'un *orgue portatif*.

Dans le coin en haut à droite, un ange joue de la *vielle*, forme ancienne du violon. Près de lui une figure joue du *chalmieu soprano*, antécédent lointain du hautbois. Au milieu à droite, un ange vêtu de rouge cerise pince un *luth*, tandis que, derrière lui, des ailes vert olive dissimulent un autre *chalmieu* ou instrument à vent en bois.

Le quatuor vocal qui chante la sérénade à Marie tient des partitions dont on peut lire le texte. Celle de gauche, qui donne son titre au tableau, semble être une variation sur un motet, *Salut, Reine des Cieux*, de Walter Frye (mort en 1474/75), un compositeur anglais dont les œuvres étaient très célèbres sur le continent. La partition de droite porte le mot *Tenor*, qui désignait la voix chantant la mélodie.

Au milieu des nuages, dans la partie supérieure, les musiciens sont placés comme ils l'étaient dans la réalité. L'orchestre de droite comprend des instruments à sonorité douce : trois *flûtes à bec*, un *luth*, un *tympanon* frappé au moyen de marteaux légers, et une *harpe*. Deux chœurs se tiennent à gauche de la Trinité. Chacun a sa propre partition, ce qui suggère qu'ils chantaient à la fois en polyphonie et en contrepoint. Le chœur supérieur, composé d'anges en robes blanches, représente peut-être un chœur d'enfants. D'une manière générale, cette combinaison encyclopédique de voix et d'instruments à forte et à faible sonorité est unique dans la peinture du XV^{ème} siècle.

Les œuvres d'art commentées ici sont parfois temporairement déplacées dans d'autres galeries ou retirées d'exposition.

PRIÈRE DE RAPPORTER CE GUIDE DANS LA GALERIE 40

© 1991 Board of Trustees, National Gallery of Art
26 September 1991 (1 ed.)