



Collection dirigée par Annie Molinié

*Violence en Espagne et en Amérique (XV<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> siècles)* (n° 9)  
Jean-Paul Duviols & Annie Molinié (dir.)

*Les Voies des Lumières* (n° 10)  
Carlos Serrano, Jean-Paul Duviols & Annie Molinié (dir.)

*Philippe II et l'Espagne* (n° 11)  
Annie Molinié & Jean-Paul Duviols (dir.)

*Des taureaux et des hommes. Tauromachie et société dans le monde ibérique et ibéro-américain* (n° 12)  
Annie Molinié, Jean-Paul Duviols & Araceli Guillaume-Alonso (dir.)

*Charles Quint et la monarchie universelle* (n° 13)  
Annie Molinié & Jean-Paul Duviols (dir.)

*Inquisition d'Espagne* (n° 14)  
Annie Molinié & Jean-Paul Duviols (dir.)

*L'Espagne et ses guerres. De la fin de la Reconquête aux guerres d'Indépendance* (n° 15)  
Annie Molinié & Alexandra Merle (dir.)

*Les Sépharades en littérature. Un parcours millénaire* (n° 16)  
Esther Benbassa (dir.)

*Miroir du Nouveau Monde. Images primitives de l'Amérique* (n° 17)  
Jean-Paul Duviols

*Les Jésuites en Espagne et en Amérique. Jeux et enjeux du pouvoir (XVI<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècles)* (n° 18)  
Annie Molinié, Alexandra Merle & Araceli Guillaume-Alonso (dir.)

*Des marchands entre deux mondes. Pratiques et représentations en Espagne et en Amérique (XV<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles)* (n° 19)  
Béatrice Perez, Sonia V. Rose & Jean-Pierre Clément (dir.)

*Vivre et mourir sur les navires du Siècle d'or* (n° 20)  
Delphine Tempère

*Le Cérémonial de la cour d'Espagne au XVII<sup>e</sup> siècle* (n° 21)  
traduction & édition critique de Hugo Coniez

*Ambassadeurs, apprentis espions et maîtres colporteurs. Les systèmes de renseignement en Espagne à l'époque moderne* (n° 22)  
Béatrice Perez (dir.)

*La Pureté de sang en Espagne. Du lignage à la « race »* (n° 23)  
Raphaël Carrasco, Annie Molinié & Béatrice Perez (dir.)

*Les Couleurs dans l'Espagne du Siècle d'or* (n° 24)  
Yves Germain & Araceli Guillaume-Alonso (dir.)

*Le Monde hispanique. Histoire des fondations* (n° 25)  
Georges Martin, Araceli Guillaume-Alonso & Jean-Paul Duviols (dir.)

Alexandra Merle  
et Araceli Guillaume-Alonso (dir.)

# Les voies du silence dans l'Espagne des Habsbourg



Ouvrage publié avec le concours  
de CLEA (EA 4083), de l'École Doctorale IV  
et du Conseil scientifique de l'université Paris-Sorbonne

Les PUPS sont un service général de l'université Paris-Sorbonne

© Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2013  
ISBN : 978-2-84050-898-4

Maquette et réalisation : Compo-Méca (64990 Mouguerre)  
d'après le graphisme de Patrick Van Dieren

PUPS  
Maison de la Recherche  
Université Paris-Sorbonne  
28, rue Serpente  
75006 Paris

pups@paris-sorbonne.fr  
<<http://pups.paris-sorbonne.fr>>  
Tél. (33) 01 53 10 57 60  
Fax. (33) 01 53 10 57 66

## AVANT-PROPOS

Si l'on en croit la légende noire diffusée par les ennemis de la monarchie espagnole dès le XVI<sup>e</sup> siècle et entretenue au cours des siècles suivants, le silence semble avoir pesé sur l'Espagne des Habsbourg, empêchant toute parole trop libre, bannissant toute opinion subversive, toute critique formulée à haute voix, que ce fût en matière de religion ou de politique. L'image d'une Espagne soumise à la surveillance étroite d'inquisiteurs et de censeurs aux aguets, prêts à réprimander tout écart de parole, où toute dissidence, quel que fût son moyen d'expression, était combattue et châtiée, au point de nuire à l'évolution de la pensée, est bien connue. De cette représentation ont surgi une série de questions, qui tendent à interroger les rapports entre silence et histoire politique et culturelle de l'Espagne au temps des Habsbourg.

Plutôt que de favoriser une distinction entre des champs différents, et d'examiner tour à tour les valeurs du silence, ou ses usages, dans la littérature et la peinture, dans le domaine de la spiritualité, dans celui de l'art de gouverner et des questions politiques, etc., ce qui aurait conduit à produire un catalogue et à négliger les effets d'interaction, nous avons fait le choix d'une démarche mettant en valeur une dynamique du silence. Partant de la pensée qui prend le silence pour objet, nous avons voulu mettre en lumière des actions liées au silence, à la volonté de l'imposer, à celle de déjouer en retour une telle coercition ; ainsi, les stratégies menées pour faire régner le silence tout comme celles auxquelles il donne lieu, celles qui sont élaborées pour le vaincre, pour révéler sans dire, ou pour passer outre d'une manière plus éclatante et illicite, occuperont dans ce livre une place prépondérante.

Les travaux réunis ici révèlent toute l'importance accordée à la réflexion sur le silence dans la pensée espagnole, et à ses représentations dans les arts et la littérature (dont le dieu Harpocrate et ses déclinaisons dans l'emblématique et la peinture). Théologiens et moralistes se sont inquiétés, en Espagne comme ailleurs – et peut-être plus qu'ailleurs, comme le relèvent plusieurs des contributions de ce volume – d'évaluer le silence, de le soupeser, de le qualifier, et de distinguer des catégories de silence, certaines plus licites que d'autres. Si l'éloge du silence prédomine dans les textes qui s'emploient à exalter sa sacralité ou à le prescrire avec force – particulièrement à certains membres de la société, notamment aux femmes, dont il est un élément de l'éducation –, d'autres écrits manifestent à son égard une sourde inquiétude, y voyant le signe d'une

## LA REPRÉSENTATION DU SILENCE À L'ÉPOQUE BAROQUE REFLETS DANS L'ART ESPAGNOL

*Fatima Halcón*  
*Universidad de Sevilla*

Une des formes les plus mystérieuses et les plus énigmatiques dans les représentations picturales est le geste d'avertissement que l'on fait avec l'index de la main, placé verticalement devant la bouche, et que nous interprétons comme un symbole du silence. La demande de silence peut avoir un double sens : un sens passif, celui de ne pas souffler mot, de se taire, de fermer la bouche, de rester replié sur soi-même et serein pour écouter le langage de l'âme, ou bien un sens actif impératif, – tais-toi, toi – dont nous parle Ovide (*Métamorphoses*, IX, 690, « du dieu qui réprime la voix et du doigt impose le silence »), situant son origine dans l'ancienne Égypte.

La représentation du silence peut donner lieu à diverses lectures selon le contexte où on la trouve. La plupart des compositions picturales espagnoles où elle apparaît ont un sens religieux, et laissent entendre au spectateur que celui qui représente le silence dans la composition l'impose comme une forme de respect et de révérence envers l'action qui est représentée. C'est le silence qui invite à la retenue des mots dans un sens d'admiration et de surprise pour se concentrer sur les événements en cours, le silence qui empêche, par exemple, par son geste intime, l'interruption du sommeil du Divin Enfant. La représentation du geste du silence qui nous propose la solitude et l'apaisement intérieur comme chemin indiqué pour faire abstraction des dangers du monde et tourner l'attention de l'esprit et de l'âme vers Dieu est d'un plus grand intérêt. Il s'agit d'une invitation au silence en tant qu'état favorisant la méditation et la rencontre intérieure entre l'individu et Dieu, que nous trouvons dans certaines peintures qui représentent la vie des chartreux, les meilleurs exemples de cette typologie. On trouve d'autres représentations du silence ayant un sens religieux : le silence que l'on impose par la force, représenté par certaines peintures et sculptures de saint Raymond Nonnat, ou bien le silence dicté par le secret de la confession, comme dans les représentations qui évoquent l'histoire de saint Jean Népomucène, ou la représentation du silence complice de l'Enfant Jésus, qui le demande à qui

prétendrait intervenir à l'encontre de l'Immaculée Conception dans le débat sur ce dogme que nous voyons dans le tableau de Domingo Martínez.

On trouve d'autres compositions picturales où le geste du silence a un sens actif qui spécifie l'intention de celui qui le fait d'exiger le silence du spectateur car l'action qui se déroule dans la composition picturale demande un tel degré d'attention que le silence doit être imposé aussi bien dans la peinture qu'en dehors, la composition maintenant de cette manière une communication réciproque par des signes placés au-delà du langage des mots. On pense par exemple à la représentation du silence comme pacte pour respecter la charité anonyme « *que tu mano derecha no sepa lo que hace tu mano izquierda* ». Ou à la représentation du silence comme geste d'humilité. Il ne faut pas oublier, enfin, qu'on peut trouver au geste une finalité ou un sens politique, celui de garder le secret, car la représentation picturale le demande, en montrant le moment où le silence doit être inviolable suivant les règles que la prudence dicte en la matière. C'est le silence comme défense prudente dans l'éducation du prince, car l'on considère que l'information donne du pouvoir, que la révéler est source de vulnérabilité tandis que le secret est garantie de défense<sup>1</sup>.

La symbolique du silence a des origines religieuses et est associée au dieu égyptien Harpajered. La culture gréco-latine a transformé le nom en *Harpocrates* (ill. XIII-XV). La plupart des auteurs de traités d'emblématique italiens et flamands ont évoqué ce dieu en donnant différentes versions de sa représentation (ill. XVI). Les traités d'emblématique ont constitué une source inépuisable de représentations picturales pour les artistes européens, phénomène auquel l'Espagne ne fut pas étrangère. À partir du xvr<sup>e</sup> siècle, ces traités furent d'un usage courant dans les ateliers d'artistes espagnols et c'est alors qu'apparurent les premières représentations du *signum harpocraticum*, qui se sont ensuite diffusées depuis la Cour à toute la géographie nationale. Mais nous centrerons notre réflexion et notre analyse sur la représentation du silence dans les cercles artistiques sévillans, sans nous interdire toutefois d'emprunter quelques exemples à d'autres lieux en Espagne.

Plutarque (*De Iside et Osiride*, 68) nous parle du dieu égyptien hellénistique Harpocrate et nous dit qu'il fut conçu par Isis grâce à sa relation avec Osiris, après la mort de ce dernier. Les faiblesses physiques avec lesquelles naquit Harpocrate en sont la conséquence, et sa mission vitale fut de corriger les

1 R. Brilliant, *Gesture and rank in Roman Art. The use of gestures to denote status in Roman sculpture and coinage*, New Haven, The Academy, 1963, p. 240 sq. ; P. Pedraza, « EL SILENCIO: Algunas aportaciones de la emblemática renacentista en la cultura política del Barroco », dans *Filosofía y Ciencia en el Renacimiento*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 1988, p. 329-338 ; du même auteur, « El Silencio del Príncipe », *Goya*, n° 187-188, Madrid, 1985, p. 37-46.

opinions irréflechies et erronées des dieux. Sa mission commandait la discrétion et le silence, et c'est pourquoi on l'a représenté avec l'index sur les lèvres. Plutarque ajoute que parmi les plantes qui poussent en Égypte, la pêche était consacrée à Isis car elle ressemble à un cœur et sa feuille à une langue, et que ce fruit fut ajouté dans certaines représentations postérieures du dieu<sup>2</sup>. La tradition humaniste recueillit ces écrits et plusieurs versions existent où Harpocrate est montré avec l'index à la verticale sur les lèvres en signe de silence ; ce geste, appelé *signum harpocraticum*, fut lié à l'origine à une motivation religieuse, et destiné à nous rappeler qu'il faut contenir la parole pour entendre parler le cœur car, si nous ne restons pas silencieux, nous n'entendrons pas la leçon intérieure qui remplace le discours<sup>3</sup>.

L'emblématique de la Renaissance appuya sa défense du silence sur la lecture de textes de l'Antiquité recueillis par de nombreux auteurs qui donnèrent une interprétation plastique du *signum*. Horapollon, dans son *Hieroglyphica* (1505) réaffirme la croyance selon laquelle le langage de l'Égypte millénaire était composé de symboles sacrés, théorie qui alimenta l'imagination de peintres et d'artistes avec son ensemble de symboles codifiés<sup>4</sup>. Il précède l'*Emblematum liber* (1531) d'Andrea Alciato qui fut considéré comme le premier livre d'emblèmes à proprement parler, ces derniers étant accompagnés d'une brève *sententia* (fig. 1). L'emblème XI de ce livre, intitulé *Silentium*, présente un homme âgé assis dans son cabinet de travail face à un livre ouvert sur une table ; on l'a identifié à Harpocrate car son index vertical scelle ses lèvres<sup>5</sup>. Cartari dans son *Imagini de i Dei de gli Antichi* (1556) suit la tradition de Plutarque en le représentant avec l'index droit sur la bouche et tenant dans sa main gauche une pêche, dont la

2 Sur les sources au sujet d'Harpocrate consulter : E. Wind, *Pagan Mysteries in the Renaissance*, London, W.W. Norton & Company, 1958, p. 20, n° 3. Édition en espagnol : *Los misterios paganos del Renacimiento*, Madrid, Alianza Editorial, 1998, p. 26, n. 40.

3 A. Chastel, « *Signum Harpocraticum* », *Studi in onore di Giulio Carlo Argan*, Roma, Multigrafica editrice, 1984-1985, 2 t., I, p. 147-153 ; M. Barrash, *Giotto and the language of gesture*, Cambridge, Cambridge University Press, 1987.

4 Horapolo, *Hieroglyphica*, Madrid, Akal, 1991 ; sur son influence voir J.M. González de Zárate, « Los Hieroglyphica de Horapolo en el contexto cultural y artístico europeo de la época moderna », *Cuadernos de Arte e Iconografía*, II, n° 3, Madrid, 1989, p. 341-351.

5 Alciato, *Emblemas*, ed. Santiago Sebastián ; trad. Pilar Pedraza ; pról. Aurora Egido, Madrid, Akal, 1985. La traduction de la *sententia* de l'emblème XI de cette édition est la suivante : « *El necio, cuando calla, en nada se diferencia de los sabios: su lengua y su voz son el índice de su bobería; así que mantenga la boca cerrada y póngase el dedo en los labios y conviértase en el egipcio Harpócrates* ». Pour une plus grande compréhension de l'influence et de l'importance de ce traité, je renvoie à S. Sebastián, « El comentario de Alciato », dans l'édition citée et à M. Praz, *Studies in Seventeenth-century imagery*, Roma, Ed. di Storia e Letteratura, 1964, édition espagnole *Imágenes del Barroco. Estudios de emblemática* [Siruela, 1989], Madrid, Siruela, 2005.

feuille est semblable à la langue des hommes<sup>6</sup>. Un autre ouvrage, *Hieroglyphica* (1556) de Piero Valeriano adhère à la tradition gréco-égyptienne et romaine de l'iconographie d'Harpocrate en incluant la représentation de la pêche comme fruit dédié à Isis, figeant ce symbolisme dans les représentations postérieures<sup>7</sup>.

Un auteur comme Cesare Ripa poursuit la tradition de l'emblème *Silentium* d'Alciato en le représentant âgé, mais il le montre aussi à son tour comme un jeune homme. Tous deux ont un doigt sur les lèvres mais alors que le jeune homme apparaît assis avec une pêche dans la main gauche, le vieillard est représenté à côté d'un jars (ou d'un cygne ?) qui tient une pierre dans son bec. Dans le cas du jeune homme, il affirme que le silence est signe de modestie et d'attitude vertueuse, suivant en cela la coutume des Anciens qui représentaient Harpocrate comme un jeune garçon ailé au visage noir car le silence, comme disent les poètes, est ami de la nuit<sup>8</sup>. Otto Vaenius dans son *Emblemata* (1607) a utilisé la représentation d'Harpocrate comme dieu ailé du silence auquel Ripa fait référence, en le personnifiant comme un jeune homme ailé avec l'index sur les lèvres, portant un étendard tandis que dans son dos se développe une action, et qui a été identifié comme le silence politique<sup>9</sup>.

Les éditions de livres d'emblèmes étrangers ont proliféré en Espagne depuis le milieu du XVI<sup>e</sup> siècle, et il faut y ajouter l'apparition d'éditions d'auteurs espagnols comme la *Emblemata* (1594) de Juan de Sambuco ou les *Emblemas*

6 V. Cartari, *Le Imaginatione de i Dei de gli Antichi*, Vicenza, Pozza, 1996, p. 332-334, Tav. 60 « Arpocrate... Giovinetto che si teneva il dito alla bocca come si fa quando si mostra altrui con cenno che taccia [...] Ad Arpocrate fu dedicato il persico perché questo arbore ha le foglie simili alla lingua umana et i suoi frutti rassimigliano il core, come che la lingua manifesti quello che è nel core ma non lo debba però fare se non vi considera ben sopra ».

7 I.P. Valeriano, *Hieroglyphica*... [Bâle 1556], Bâle, 1567 ; suivant la tradition du texte de Plutarque d'autres auteurs de traités du XVI<sup>e</sup> siècle ont inclus la pêche dans les représentations du silence telle qu'elle est mentionnée dans les traités de Luca Contile (1574) et surtout dans celui de Giulio Cesare Capaccio (1592). Voir aussi A. Rojas Rodríguez, « Los Hieroglyphica de Piero Valeriano y su recepción en España durante el siglo XVI », *III Congreso Internacional de Humanismo y Pervivencia del Mundo Clásico*, vol. 3, Alcañiz/Madrid, Instituto de Estudios Humanísticos-Laberinto/CSIC, 2002, p. 1607-1612.

8 Cesare Ripa, *Iconología* [1603], Madrid, Akal, 1987, 2 t., II, p. 315 ; voir aussi *Iconología*... with an Introduction by Erna Mandowsky, Hildesheim/New York, G. Olms, 1970, p. 454 : « *Silentio: Uomo vecchio, il quale si tenga un dito alle labra della bocca et apresso vi sarà un 'Oca con un sasso in bocca* ».

« *Un Giovanetto, che si tenga il dito indice alla bocca in atto di far cenno, che si taccia, et che nella sinistra mano tenghi un persico con le foglie [...]. Si fa giovane, perche nei Giovanni principalmente il silentio è segno di modestia, ed effetto virtuoso, seguitando l'uso de gli Antichi, che dipingevano Arpocrate giovane con l'ali, e col viso di color nero, perche il silentio, è amico della notte, como dicono i Poeti...* ».

9 O. Vaenius, *Quinti Horatii Flacci Emblemata*, Anvers, 1607 ; S. Sebastián, « *Theatro Moral de la Vida Humana*, de Otto Vaenius: lectura y significado de los emblemas », *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, XIV, Zaragoza, 1983, p. 7-92 ; P. Pedraza, « El Silencio... », art. cit., p. 329-331.

*Moralizados* (1599) d'Hernando de Soto. Certains de ces livres ont recueilli la symbolique du dieu du silence comme c'est le cas de l'emblème XXXVII du livre II de Juan de Horozco y Covarrubias (fig. 2) où apparaît une version espagnole d'Harpocrate représenté aux côtés d'Isis et Serapis<sup>10</sup> ou l'emblème 26 des *Emblemas Morales* (1610) de Sebastián de Covarrubias qui reprend lui aussi la tradition de représentation de ce dieu<sup>11</sup>.

Les images des traités d'emblématique ont servi de source d'inspiration à de nombreux peintres et connurent de grands échos dans la peinture de la fin de la Renaissance et surtout dans celle de l'âge baroque<sup>12</sup>. Il est habituel de trouver dans les inventaires de bibliothèques des peintres espagnols les livres d'emblèmes précédemment cités, et il n'est donc pas surprenant que le symbole du silence soit représenté en Espagne à une date aussi précoce que 1578 et en un lieu aussi symbolique que le monastère de l'Escorial. Un des peintres qui travaillèrent pour Philippe II au monastère était Juan Fernández Navarrete, dit « le muet » (ca 1538-1579)<sup>13</sup>. Né à Logroño, il séjourna en Italie entre 1556 et 1558 ce qui lui permit de connaître la peinture qu'on y réalisait à ce moment et les sources d'inspiration des artistes. On constate pour la première fois sa présence à l'Escorial en 1566 où il réalisa plusieurs peintures parmi lesquelles on remarquera pour cette étude *L'Enterrement de saint Laurent* (ca 1578-1579). Dans cette composition est montré le moment où le corps torturé du saint est transporté par plusieurs personnes pour lui donner une sépulture chrétienne.

10 J. Horozco y Covarrubias, *Emblemas morales* (1589) cité d'après l'édition de Madrid, 1978. L'emblème est accompagné de ces vers : « *De la gente del Nilo venerados/la Isis y el Serapis han querido/estar con el silencio acompañados,/que muestra no se diga lo que han sido:/y tales son aquellos que olvidados/de sí con la fortuna que han tenido,/sin obligar a nadie con llaneza/pretenden que se olvide su baxesa* » ; voir aussi J. Gállego, « Los Emblemas Morales de Juan de Horozco », *Cuadernos de Arte e Iconografía*, t. 1, n° 2, Madrid, 1988.

11 Sebastián de Covarrubias, *Emblemas Morales* (1610) cité d'après l'édition de C. Bravo Villasante, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1978, p. 226-227. L'emblème est accompagné des vers suivants : « *O lengua, por ser miembro peligroso,/Dios te cercó con muro, y baluarte,/De labios, y de dientes, y en un foso/Te encerró para mas asegurarte:/Con todo esso aun no tienes reposo,/queriendo en ocasiones señalarte,/Calla, que por callar nadie ha perdido,/y por hablar han mucho percido* ». « *Pintaron los antiguos el silencio y el recato en el hablar con dos figuras sobre un ara; la una era de Angeriona, y la otra de Arpocrates. Materia es comun, y assi no digo sobre ellas mas de lo que declara la octava con el dicho de Xenocrates. Tacuibe nunquam poenituit* ».

12 Sur la question, je renvoie à J. Gállego, *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid, Alianza Editorial, 1987.

13 Sur ce peintre, voir T. de Antonio Saenz, *Pintura española del último tercio del siglo XVI en Madrid: Juan Fernández Navarrete, Luis de Carvajal y Diego de Urbina*, Madrid, Universidad Complutense, 1987 ; le catalogue de l'exposition *Navarrete El Mudo. Pintor de Felipe II*, Logroño, Ochoa, 1995 ; R. Mulcahy, *Juan Fernández Navarrete, El Mudo, pintor del Felipe II*, Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 1999.

Un des disciples du saint, placé au second plan, a le doigt placé sur les lèvres en signe de silence (ill. XIX).

Il se trouve que ce fut la dernière œuvre de Navarrete où le peintre, qui ne pouvait compter que sur ses mains et ses gestes pour communiquer, veut manifester le geste illicite du vol du corps du saint par la présence du *signum harpocraticum* qui signifie le secret sacré qu'il fallait garder afin de lui donner une sépulture chrétienne. Le tableau, comme le raconte le père Sigüenza, fut placé sur l'autel de la chapelle qu'utilisaient les membres de la collégiale pour prier les matines. On en déduit donc que dès les dernières années du XVI<sup>e</sup> siècle la symbolique du silence apparaît dans une peinture réalisée en Espagne<sup>14</sup>. Il existe un autre tableau où est représenté le geste du silence. D'après ce que rapporte le père Sigüenza dans son livre sur le monastère, le tableau qui représentait la Sainte Famille, fait par l'Italienne Lavinia Fontana, montrait la figure de *San Juanito*<sup>15</sup> qui demandait au spectateur de se taire en le regardant avec l'index sur les lèvres comme s'il s'agissait d'un petit Harpocrate christianisé<sup>16</sup> (*L'Enfant Jésus endormi*, ill. XVII). Francisco Pacheco au chapitre VII de son *Arte de la Pintura*, en exposant la relation que maintenaient rois et nobles avec certains peintres, fait allusion à la manière dont Philippe II a honoré l'Italienne en lui payant le tableau mille ducats<sup>17</sup>. Pacheco a sans doute vu personnellement ces peintures pendant le voyage qu'il fit à Madrid, à l'Escorial et à Tolède entre 1610 et 1611 et il est possible que cette iconographie ait attiré son attention, et que la représentation du silence soit arrivée à Séville par les livres d'emblèmes mais aussi par les commentaires qu'ont pu faire Pacheco et d'autres membres de son entourage dans les cercles artistiques sévillans<sup>18</sup>.

À partir des premières années du XVII<sup>e</sup> siècle, on trouve quelques exemples de peintures sévillanes où la symbolique du silence est explicite. Nous pouvons l'apprécier dans le tableau *La Sagrada Parentela* que Juan de Roelas peignit pour la cathédrale de Las Palmas en 1607. Ce tableau montre la Sainte Famille avec sainte Anne et saint Joachim, et on voit saint Jean Baptiste faire le signe du silence avec le doigt de la main gauche tandis qu'il montre de la main droite

14 Fray J. de Sigüenza, *Historia de la Orden de San Jerónimo* [1605], cité à partir de *Fundación del Monasterio de El Escorial*, Madrid, Aguilar, 1963, p. 269.

15 Saint Jean Baptiste enfant est connu en espagnol avec le diminutif de *San Juanito*.

16 La peinture est conservée près d'un des autels du *Panteón de los Infantes*, fray J. de Sigüenza, *Fundación del Monasterio...*, op. cit., p. 384. À propos de Lavinia Fontana, voir A. Sutherland Harris et L. Nochlin, *Le grande pittrici 1550-1950*, Milano, Feltrinelli, 1979, p. 102-112.

17 F. Pacheco, *El Arte de la Pintura*, ed. Bonaventura Basegoda, Madrid, Cátedra, 2001, p. 186-187.

18 E. Valdivieso, J.M. Serrera, *Pintura sevillana del primer tercio del siglo XVII*, Madrid, CSIC - Instituto Diego Velázquez, 1985, p. 18.

Jésus endormi<sup>19</sup>. On peut trouver un autre exemple dans la *Virgen del Silencio* du peintre Antonio Mohedano, tableau qui se trouve au musée d'Antequera (Málaga) et dont la composition est inspirée du tableau cité précédemment de Lavinia Fontana, du monastère de l'Escorial où la Sainte Famille se trouve avec l'Enfant Jésus qui dort, accompagné par saint Jean Baptiste qui regarde le spectateur en faisant le signe qui invite au silence<sup>20</sup>. Dans les deux exemples, la figure d'Harpocrate se christianise en occupant la place d'un saint Jean Baptiste qui d'un geste intime et affectueux nous convie à un silence respectueux pendant que le Divin Enfant dort, pour ne pas interrompre son sommeil.

Une des meilleures représentations du symbole du silence dans la peinture espagnole est le tableau *Miguel de Mañara lisant les règles de la confrérie de la Sainte-Charité*, que l'on doit à Juan de Valdés Leal, qui préside encore aujourd'hui le Salon des Chapitres de l'Hôpital de la Charité de Séville et dont on pense qu'il a été réalisé après la mort de Mañara, qui eut lieu le 10 mai 1679 (ill. XX)<sup>21</sup>. La Confrérie de la Sainte-Charité est une confrérie (*hermandad*) sévillane qui existe toujours de nos jours, et qui se consacre au domaine caritatif et au soin des personnes âgées et des pauvres<sup>22</sup>. Elle fut fondée dans

19 A. Montero, « El Correo de Andalucía », Séville, 4-V-1933 ; J.J. Martín González, « Sobre el grabado de Roelas de la Virgen de las Angustias », *Boletín Seminario de Arte y Arqueología*, n° 41, Valladolid, 1981, p. 472-474 ; E. Valdivieso, J. M. Serrera, *Pintura sevillana...*, op. cit., p. 155-156 et planche 100.

20 D. Angulo Íñiguez, « La Encarnación de Mohedano de la Universidad de Sevilla », *Archivo Español de Arte*, vol. XVII, Madrid, 1944, p. 65 ; J. M. Fernández, « El pintor Antonio Mohedano de la Gutierrez », *Archivo Español de Arte*, n° 82, Madrid, 1948, p. 113-119 ; R. González Zubieta, *Vida y obra del artista andaluz Antonio Mohedano de la Gutierrez (1583?-1626)*, Córdoba, 1981, p. 204 ; E. Valdivieso, J. M. Serrera, *Pintura sevillana...*, op. cit., p. 183 et planche 146.

21 J. Gestoso y Pérez, *Valdés y Mañara*, Sevilla, [s. n.], 1890 ; J. Sebastián y Bandarán, « Un retrato del Venerable Mañara pintado por Juan de Valdés Leal », *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras*, VII, Sevilla, 1923 ; C. López Martínez, « Retrato del V. Miguel de Mañara », *Bética*, Sevilla, 1914, año II, n° 9, p. 9 ; *id.*, *Juan de Valdés Leal*, Sevilla, Sobrinos de Izquierdo, 1922, p. 42, 45, 48 et « La Hermandad de la Santa Caridad y el Venerable Mañara », *Archivo Hispalense*, I, Sevilla, 1943, p. 17-19 ; A. Guichot y Parody, *Del notable retrato de Mañara que hizo Valdés Leal y de errores relativos a endebles pinturas existentes en el Hospital de la Caridad de Sevilla*, Sevilla, s.n., 1935 ; E. de Gué Trapier, *Valdés Leal: Spanish Baroque Painter*, New York, Hispanic Society of America, 1960, p. 65-67 ; D. Kinkead, *Valdés Leal (1622-1690). His Life and Work*, New York, Garland Pub., 1978, p. 287-289 et 448-450 ; E. Valdivieso et J. M. Serrera, *El Hospital de la Caridad de Sevilla*, Sevilla, Paperback, 1980, p. 91-92 ; E. Valdivieso, *Historia de la Pintura Sevillana*, Sevilla, Guadalquivir, 1986, p. 275 ; *id.*, *Juan de Valdés Leal*, Sevilla, Guadalquivir, 1988, p. 196-197 et 271 ; et *id.*, *Valdés Leal*, Madrid, Museo del Prado/Junta de Andalucía, 1991, p. 250-251.

22 Sur la confrérie de la Sainte-Charité voir : E. Collantes de Terán y Delorme, *Memoria histórica de los establecimientos de Caridad de Sevilla y descripción artística de los mismos*, Sevilla, [s. n.], 1884 ; J. Sebastián y Bandarán, *Breve noticia histórica de la Hermandad de la Santa Caridad de Nuestro Señor Jesucristo y descripción de su iglesia y hospital*, Sevilla, s.n., 1921 ; J. M. Granero, *Don Miguel de Mañara Leca y Colona y Vicentelo (un caballero sevillano*

la seconde moitié du XVI<sup>e</sup> siècle pour exercer une des œuvres de miséricorde les plus notables : enterrer les morts indigents ou criminels qui restaient sans sépulture chrétienne faute de famille. Pendant la première moitié du XVII<sup>e</sup> siècle, la confrérie ne s'est pas développée comme prévu, comme on peut le déduire du nombre de personnes qui demandaient à y entrer. La pressante nécessité d'enterrements qui se présenta après l'épidémie dévastatrice de peste de 1649 allait résoudre ces difficultés. Les conséquences de cette terrible fatalité ont été notamment le manque de nourriture des années suivantes, qui conduisit la population sévillane décimée à la pénurie. Ce contexte défavorable provoqua dans l'esprit de la population un sentiment d'impuissance et d'abattement, et de résignation devant un destin impossible à prédire, ce qui eut pour effet la croissance des *hermandades* et confréries d'inspiration religieuse parmi lesquelles celle de la Charité<sup>23</sup>. Dans le cas concret de cette confrérie, son succès s'accéléra lorsqu'un personnage remarquable d'origine italienne demanda à y entrer, ce qui fut bénéfique à sa réputation.

112

La figure de Miguel de Mañara est une des plus intéressantes de la Séville de l'époque<sup>24</sup>. Fidèle reflet de l'esprit baroque par excellence : seul héritier d'une fortune considérable, jeunesse dissipée qui se réforme après une série d'événements malheureux, voyage spirituel initiatique qui culmine avec son entrée dans la Confrérie de la Charité de Séville et sa nomination comme frère supérieur, charge dont il s'acquittera jusqu'à sa mort. Mañara entama un ambitieux plan de réforme de la confrérie qui vit sa fonction première d'enterrement des morts étendue à d'autres bonnes œuvres parmi lesquelles la fondation d'un hospice, d'un dispensaire pour accueillir les vieillards et les malades incurables et d'un service de brancardiers assuré par les frères eux-mêmes.

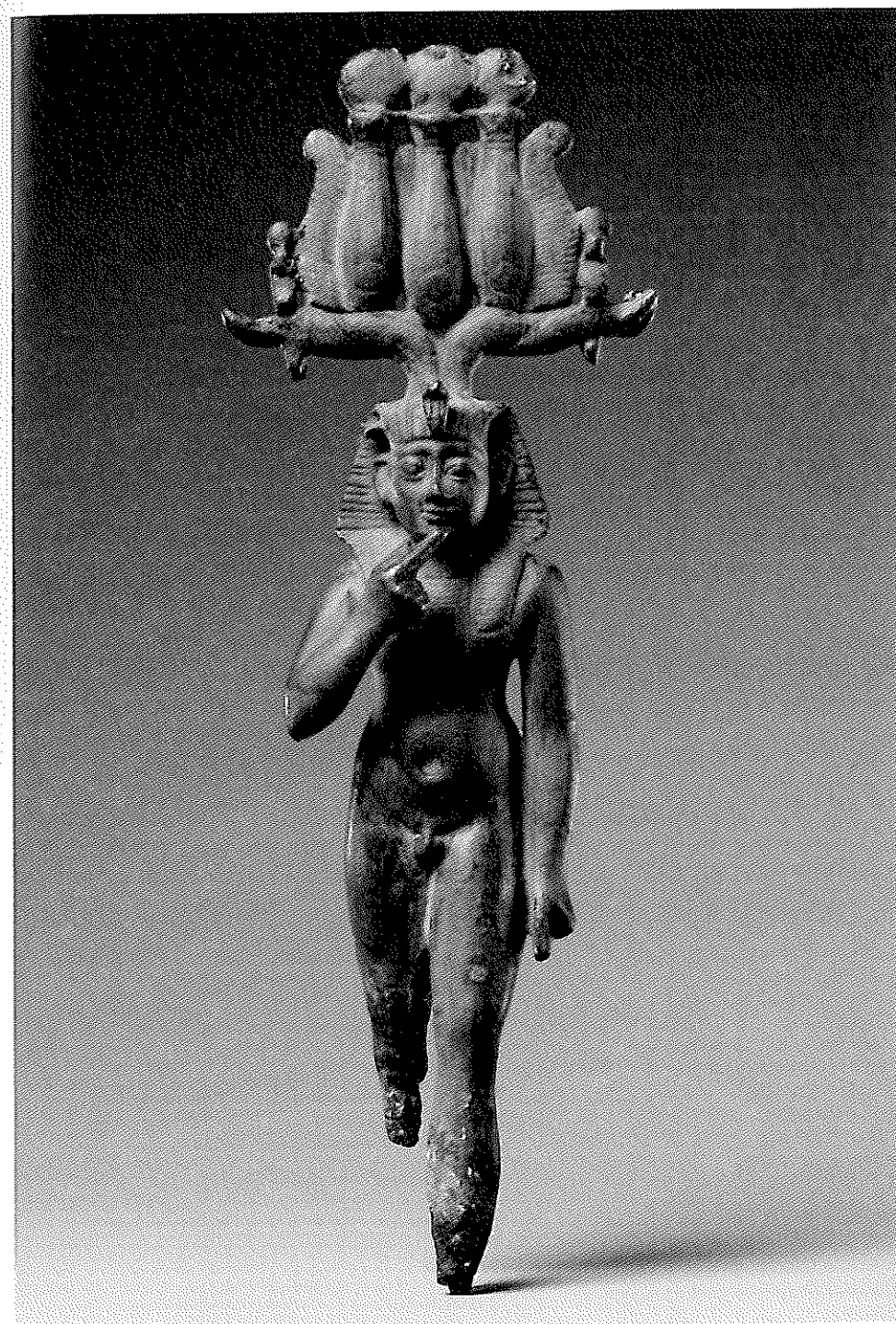
Le plus intéressant du point de vue artistique fut son initiative de présenter un extraordinaire programme décoratif pour l'intérieur de l'église, en accord avec les objectifs caritatifs de la confrérie. Pour cela il commanda à Bartolomé Estebán Murillo six tableaux qui représentent les œuvres de miséricorde<sup>25</sup>. La

*del siglo XVI*): estudio biográfico, Sevilla, Artes gráficas salesianas, 1963 ; J. C. Chanaleilhas, « L'Hôpital de la Charité de Séville », *Bulletin de la Société française d'histoire des hôpitaux*, n° 313-314, Paris, 1996.

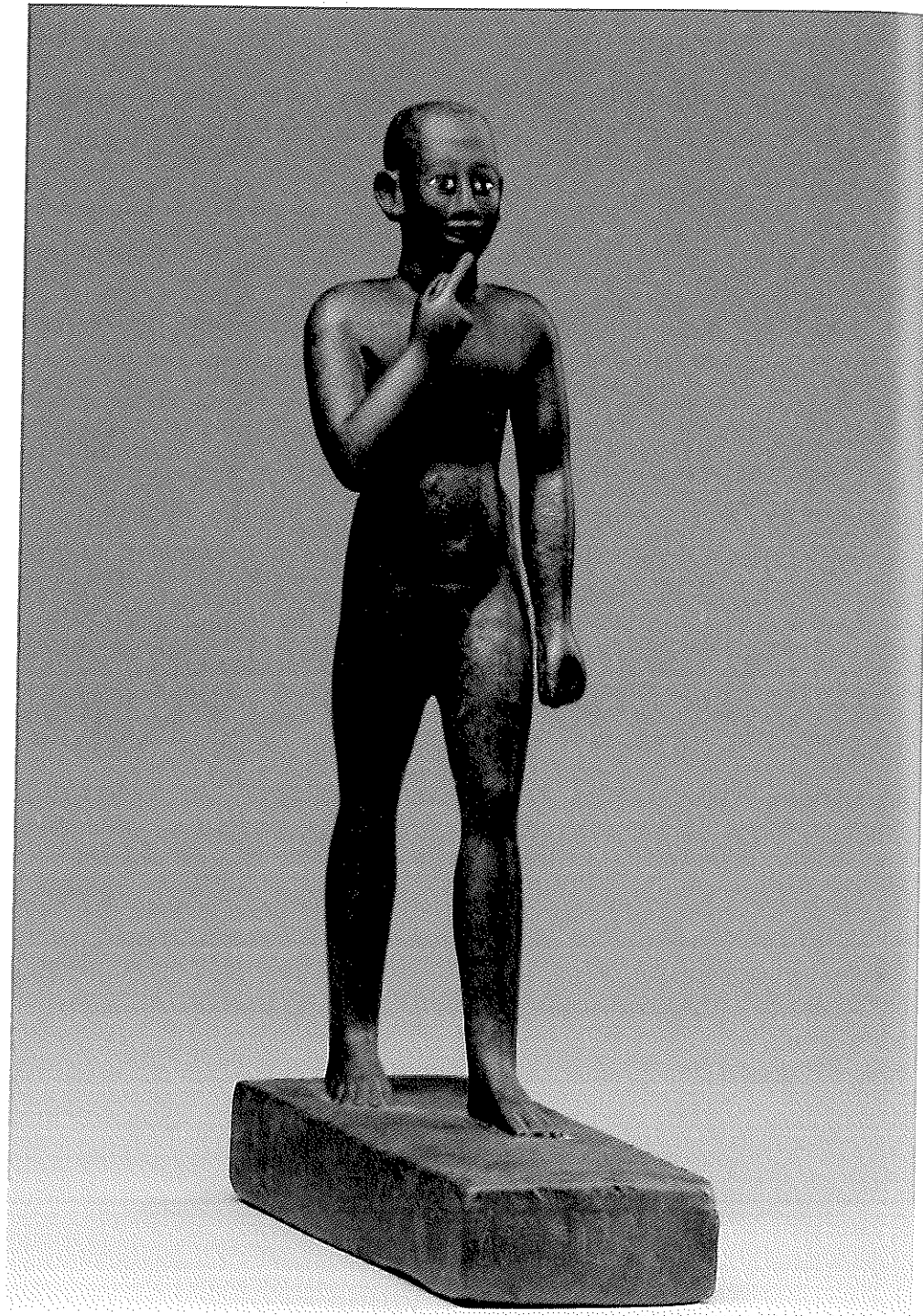
23 A. Domínguez Ortiz, *Orto y Ocaso de Sevilla. Estudio sobre la decadencia de la ciudad durante los siglos XVI y XVII*, Sevilla, Diputación provincial, 1946, p. 84 sq. ; J. I. Carmona, *La peste en Sevilla*, Sevilla, Ayuntamiento de Sevilla, 2004.

24 Parmi la bibliographie très fournie sur Mañara, voir : J. de Cárdenas, *Breve relación de la muerte, vida y virtudes del venerable caballero Don Miguel de Mañara Vicentelo de Leca, Caballero de la Orden de Calatrava, Hermano Mayor de la Santa Caridad*, Sevilla, s.n., 1680.

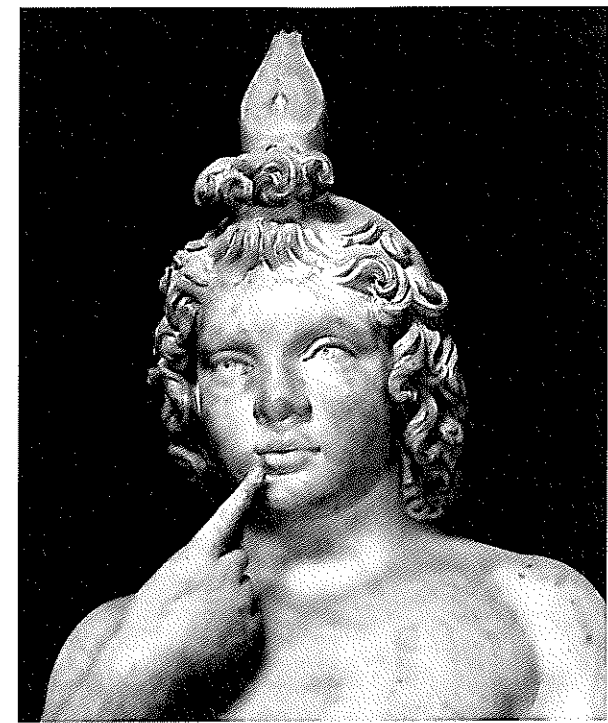
25 On en conserve seulement deux dans l'église : *Moisés haciendo brotar el agua de la roca* et *La multiplicación de los panes y los peces*. Les quatre autres se trouvent à la National Gallery de Washington (*El regreso del hijo pródigo*), à la National Gallery (Londres) (*La curación del paralítico*), au Musée de l'Ermitage (Saint-Petersbourg) (*San Pedro liberado por el ángel*)



XIII. Statuette du dieu Harpocrate, bronze et cuivre, ca 1<sup>er</sup> siècle avant J.-C. (origine : Saqqara), New York, The Metropolitan Museum of Art (The Adelaide Milton de Groot Fund)



XIV. Statue du dieu Harpocrate, 332-330 avant J.-C. (époque ptolémaïque ; origine : Coptos), Lyon, Musée des beaux-arts



XV. Statue du dieu Harpocrate (détail), marbre, II<sup>e</sup> siècle (origine : Villa Hadriana, Tivoli), Rome, musées du Capitole



XVI. Jan Harmensz Muller, « Harpocrates Philosophus. Silentis Deus », gravure, 1593, Los Angeles County Museum of Art (Mary Stansbury Ruiz Bequest)

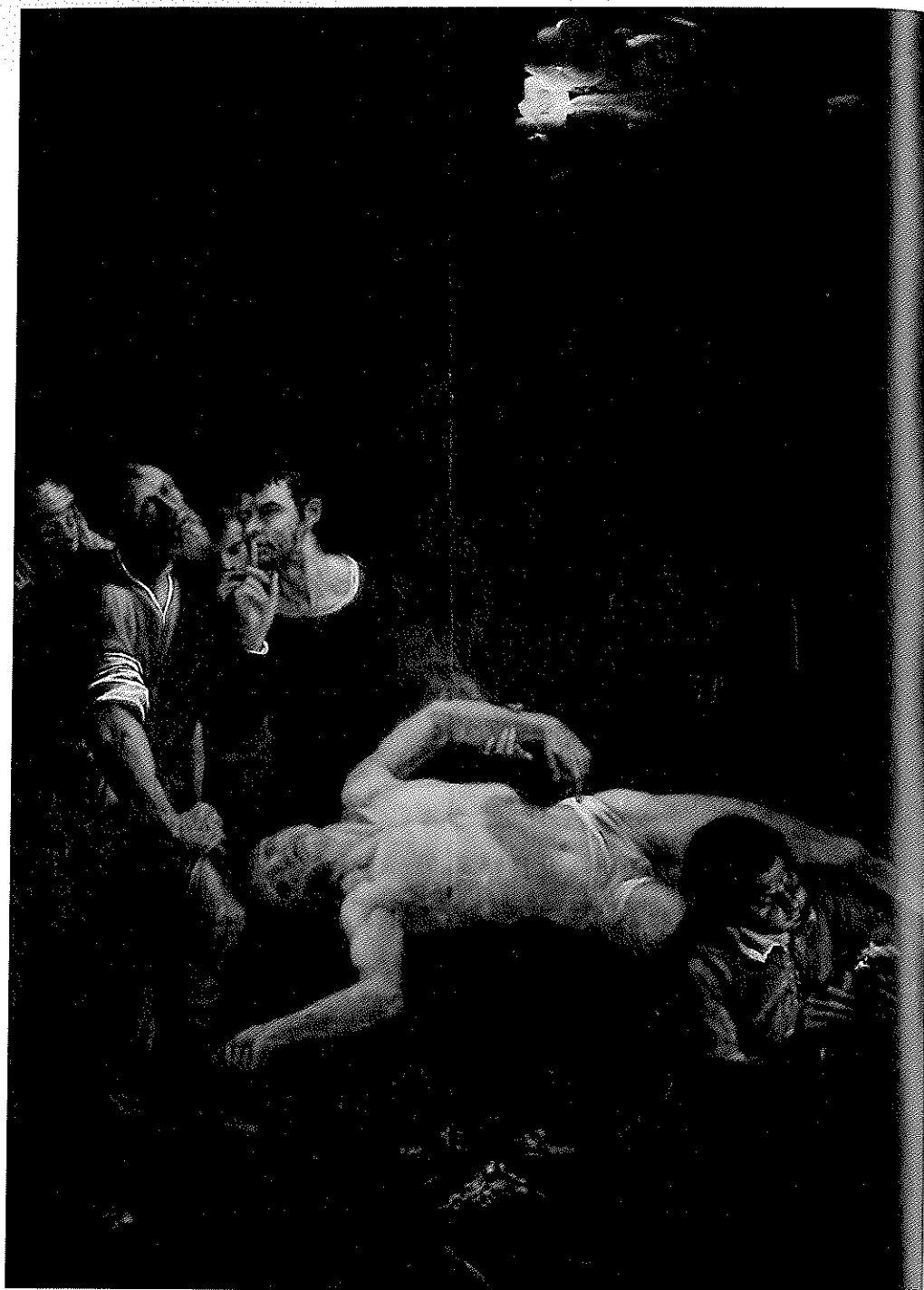




XVII. Lavinia Fontana, *L'Enfant Jésus endormi*,  
huile sur toile, Rome, Galerie Borghèse



XVIII. Francisco Ribalta, *Saint Bruno*,  
huile sur toile, 1625-1627, Valence (Espagne), Musée des beaux-arts



XIX. Juan Fernandez Navarrete, dit le Muet, *L'Enterrement de saint Laurent*,  
huile sur toile, xv<sup>e</sup> siècle, monastère de San Lorenzo del Escoria



XX. Juan de Valdés Leal, *Miguel de Mañara lisant les règles de la confrérie de la Sainte-Charité*,  
huile sur toile, 1681, Séville, Hôpital de la Charité



XXI. Juan de Mesa, *Saint Raymond Nonnat*, sculpture en cèdre peint, 1626, Séville, Musée des beaux-arts

représentation de la septième œuvre – enterrer les morts – préside le retable majeur de l'église grâce au groupe réalisé par l'insigne sculpteur Pedro Roldán qui tailla *el más suntuoso sepulcro* dans le cadre architectural projeté par Bernardo Simón de Pineda<sup>26</sup>. Pour compléter son programme iconographique, Mañara commanda quatre peintures supplémentaires, deux à Murillo – *La Caridad de San Juan de Dios* et *Santa Isabel de Hungría curando a los enfermos* – et deux autres à Valdés Leal, dont les *Jeroglíficos de las Postrimerías*. Le sens de ces deux toiles impressionnantes révèle l'obsession de Mañara lui-même pour la caducité et le caractère éphémère de la vie, et pour la mort. On sait que c'est lui qui a réellement inspiré ces tableaux qui montrent à quel point ces idées ont dirigé toutes ses pensées et ses actions. Pensées explicitées dans son livre intitulé *Discurso de la Verdad*, publié pour la première fois en 1671, un an avant le paiement des tableaux cités. Les premiers paragraphes commencent ainsi : « *Es la primera verdad que ha de reynar en nuestros corazones: polvo, y ceniza, corrupción, y gusanos, sepulcro, y olvido* »<sup>27</sup>.

Les détails sur la figure de Mañara, ses pensées et ses écrits constituent le préambule de l'explication du mystérieux portrait connu sous le titre *Miguel de Mañara lisant les règles de la confrérie de la Sainte-Charité* dont nous considérons la lecture iconographique comme une allégorie du silence. La première inconnue posée par le tableau est sa date d'exécution. Pour le moment, aucun document ne permet de déterminer la date exacte de la commande et l'on a avancé plusieurs dates entre 1657 et 1687<sup>28</sup>. La toile comporte une inscription

et à la National Gallery of Canada (*Abraham y los tres ángeles*). À propos du programme iconographique de l'église : J. Gállego, *Visión y símbolos...*, op. cit., p. 198-201 ; J. Brown, « Hieroglyphs of Death and Salvation : The Decoration of the Church of the Hermandad de la Caridad », *Art Bulletin*, n° 52, 1965, p. 265-277 ; S. Sebastián, « Lectura iconográfica del Hospital de la Caridad », *Boletín de Bellas Artes*, 2<sup>e</sup> época, n° VIII, Málaga, 1980, p. 246-247 ; E. Valdivieso et J.M. Serrera, *El Hospital...*, op. cit., p. 61-76 ; A. Moreno Mendoza, « La iconografía de la iglesia sevillana del Hospital de la Santa Caridad: nuevas anotaciones », *Cuadernos de Arte e Iconografía*, n° 26, Madrid, 2004, p. 489-511.

26 C. López Martínez, *Retablos y esculturas de traza sevillana*, Sevilla, Rodríguez, Jiménez y Cía., 1928, p. 99-102 ; P. Ferrer Garrofe, *Bernardo Simón de Pineda. Arquitectura en madera*, Sevilla, Excma. Diputación, 1983, p. 26-28 et 51-66 ; J. Bernales Ballesteros, *Pedro Roldán*, Sevilla, Diputación provincial, 1973, p. 67 ; F. Halcón, « El retable salomónico », *El retable barroco sevillano*, Sevilla, Fundación El Monte, 2000, p. 28-33 et 275 ; A. J. Morales, « *El más suntuoso sepulcro*. Notas sobre el retable mayor de la Santa Caridad de Sevilla », *Retablo Mayor de la Santa Caridad*, Sevilla, Bbva, 2007, p. 36-57.

27 M. de Mañara, *Discurso de la Verdad*, Sevilla, *Discurso de la verdad*, Mairena del Aljarafe, Extramuros edición, 2007 (ed. facsimil de la de 1778, Sevilla, en la imprenta de Don Luis Bexinez y Castilla, Impresor Mayor de la Ciudad), p. 1-2.

28 Le débat autour de la date vient du manque de documentation et d'une inscription qui figurait sur la partie droite du tableau, aujourd'hui perdue. La date en question a fait l'objet de plusieurs interprétations à cause du mauvais état de conservation de l'inscription. Sur cette question, voir : J. Gestoso, *Valdés y Mañara*, op. cit., p. 17-19 ; C. López Martínez,

sur la partie inférieure gauche où l'on peut lire « *Acaboce aº de 1681* ». Cette inscription, découverte lors d'un nettoyage du tableau effectué en 1957, a sans motif apparent fixé définitivement la date de sa réalisation. D'après quelques auteurs pourtant, la peinture a porté une autre inscription, qui est aujourd'hui impossible à distinguer, située sur la droite : « *Se acabó año [illisible]...por Baldes* ». Pour épaissir le mystère autour de cette peinture, le portrait ne figure pas dans les inventaires de la confrérie jusqu'à l'année 1831, ce qui a suggéré l'hypothèse selon laquelle il n'aurait pas été peint pour l'institution mais aurait appartenu à l'un de ses membres qui l'aurait donné à la date mentionnée dans l'inventaire, hypothèse très plausible tant que n'apparaîtront pas de nouveaux documents démontrant le contraire<sup>29</sup>.

De toute manière, le portrait a été peint après la mort de Mañara, qui eut lieu en mai 1679. Pedro Corbet le remplaça en tant que frère supérieur, et il présida une série d'offices religieux à sa mémoire, dont certains ont laissé trace dans des publications<sup>30</sup>. L'anecdote qui reflète le mieux le sentiment des frères par rapport à Mañara est la controverse qui eut lieu à propos de sa dépouille mortelle. Mañara avait été enterré sous le portique de l'église de l'Hôpital, et l'on décida de transférer ses restes au presbytère qui était jugé plus apte à honorer sa mémoire. Lors de la réunion du Chapitre du 10 septembre 1679 il fut déclaré que le frère supérieur, Pedro Corbet, avec Leonardo de Figueroa, *maestro mayor* et le frère Alonso Ignacio, « *en el silencio de la noche habían abierto el cañón en el que estaba el venerable cuerpo el qual habían reconocido y hallado estar incorrupto y sin mal olor alguno* »<sup>31</sup>. Le souffle qui alimentait la réputation

Valdés Leal y sus discípulos, Séville, s.n., 1907, p. 38-39 ; C. López Martínez, *Juan de Valdés Leal, op. cit.*, p. 45-46 ; A. Guichot, *Del notable retrato de Mañara que hizo Valdés Leal...*, op. cit., p. 17 sq. ; E. Valdivieso et J.M. Serrera, *El Hospital de la Caridad...*, op. cit., p. 90-93.

<sup>29</sup> D. Kinkead, *Juan de Valdés Leal...*, op. cit., p. 449. Kinkead propose cette hypothèse, ne pouvant prouver la date de la commande par des documents. Parmi les frères de la confrérie qui occupent une place de premier plan après la mort de Mañara se trouve Juan Tello de Guzmán Medina, marquis de Paradas, qui fut député puis gardien à la Junta de Gobierno, et il était aussi neveu du *Venerable*. Il eut un rôle très actif dans le processus de béatification de son oncle, payant de ses deniers les informations nécessaires et il est possible que le tableau ait été réalisé à sa demande comme commande particulière à Valdés, ce qui expliquerait l'absence de documents de la confrérie. Sur la question, nous renvoyons à l'Archivo Hermandad de la Santa Caridad (AHSC). *Libro de Cabildos que comienza el 10 de Henero de 1677 y acaba en 28 de Diciembre de 1680*, p. 1854, 1960-1961.

<sup>30</sup> AHSC. *Libro de Cabildos que comienza el 10 de Henero de 1677 y acaba en 28 de Diciembre de 1680*. Pedro Corbet est nommé *Hermano Mayor* lors du Chapitre du 30 mai 1679, (p. 1633). Lors de celui du 13 août de la même année on rapporte la messe de réquiem pour D. Miguel de Mañara qui eut lieu à la Collégiale du Sauveur de Séville, et dont le sermon fut imprimé (p. 1716).

<sup>31</sup> AHSC. *Libro de Cabildos que comienza el 10 de Henero de 1677 y acaba en 28 de Diciembre de 1680*. Chapitre du 10 septembre 1679, p. 1724.

de sainteté autour de Mañara en fut accru et on commença même un procès en béatification, qui ne fut pas mené à bonne fin.

Dans le portrait, Mañara apparaît vêtu suivant la mode espagnole de l'époque, pourpoint noir fermé par de petits boutons, *golilla* blanche et manteau noir arborant la croix de Calatrava, ordre auquel il appartenait. Il est assis devant une imposante table, entièrement recouverte par un épais tapis de table de damas bleu orné de riches broches dorées décorées du blason de la confrérie et de franges en fils d'or. Sur la table, en plus du pupitre portant le livre de la Règle, se trouvent sept exemplaires du *Discurso de la Verdad*, les uns empilés et les autres ouverts, une grande croix de bois sur le cœur en flammes, emblème de la Confrérie de la Charité, et deux urnes pour voter, de couleur sombre, aux profils dorés et portant les insignes de la confrérie. Tous les objets de cette partie de la peinture, en dehors des livres du *Discurso de la Verdad*, sont inscrits dans l'inventaire du Salon des Chapitres de 1674<sup>32</sup>. La pièce est dominée par un tableau, dans un cadre noir à moulures dorées, où semble être représentée une allégorie du salut à laquelle Mañara fait allusion dans son livre, figurée comme un Mont Sinaï qui présente dans sa partie basse un arc en ciel feint au dessus duquel s'élève une colonne enveloppante de fumée qui monte vers la partie supérieure lumineuse, salut auquel tout bon chrétien se doit d'aspirer par la pratique de la charité.

Le deuxième plan du tableau est à rapprocher de la pensée de Mañara sur la vie et la mort, car Valdés Leal a peint une *vanitas* représentée par une table où s'appuie un petit coffre sans portes sur lequel on aperçoit un ensemble d'objets – divers livres, un crâne, un sablier et un petit vase contenant des tulipes – conçus comme une véritable métaphore de la décadence car ils ont tendance à se détruire et font tous référence à la brièveté de la vie et au caractère éphémère des plaisirs terrestres. Dans ce sens, l'accumulation de livres, aussi bien au deuxième plan qu'au premier où se trouve le *Discurso de la Verdad*, empilé sur la table devant son auteur, peut être interprétée comme un symbole de l'abandon de la vie intellectuelle au profit de la vie contemplative et de l'exercice de la charité. Les livres sont des objets que le temps détruit également et surtout, leur écriture est une activité qui peut distraire le croyant de ses authentiques exercices en vue du salut, qui sont la mise en pratique des œuvres de miséricorde, telle que la préconisait Mañara. Dans la partie inférieure gauche de la composition se trouve un enfant, portant l'habit d'infirmier de la confrérie ; il tient un livre de sa main gauche tandis que l'index de sa main droite fait le geste symbolique du silence, tandis qu'il regarde le spectateur.

<sup>32</sup> AHSC. *Libro General de Ynventarios de esta Hermandad de la Sta. Charidad de Ntro. Sr. Jesu Christo. Año de 1674. Ynventario Salon de Cabildo*, p. 26 et 26 vº.

Le plus intéressant dans cette composition est la façon dont Valdés Leal a joué avec la mimique gestuelle et les éléments décoratifs utilisés non seulement pour leur esthétique mais aussi dans leur sens langagier. De fait, la lecture de cette œuvre peut être faite à partir de la gestuelle, celle de Mañara et de l'enfant, la partie psychologique et affective de la composition étant un motif de persuasion pour le spectateur qui déduira, à travers la mimique, le message que les personnages veulent nous transmettre<sup>33</sup>. Nous ignorons si la commande du portrait est le fait d'un frère de la confrérie ou du Chapitre, mais rien dans ce portrait n'est laissé au hasard. Les deux personnages sont placés en diagonale dans le tableau, de sorte que tous deux accaparent de la même manière l'attention du spectateur qu'ils regardent fixement. Le geste de la main droite de Mañara comme celui de l'enfant invitent à garder le silence dans les deux sens, actif et passif. Mañara nous ordonne de nous taire, comme le montre la posture de sa main droite et de sa bouche. Puisque devant lui se trouve un pupitre avec un livre, il faut supposer qu'il est en train de lire ou va commencer la lecture car son visage est capturé au moment où il demande le silence pour une *ad locutio* selon la coutume de l'art des portraits depuis la période gréco-romaine<sup>34</sup>. L'attitude de l'enfant est plus évidente, car il porte directement l'index aux lèvres comme pour figurer un jeune Harpocrate dans le contexte sévillan. On peut déceler dans les deux cas l'art de l'éloquence muette, cet art du geste et de la posture qui participent de l'action oratoire<sup>35</sup>.

Liée directement à la gestuelle, la physionomie des deux personnes qui apparaissent sur la toile acquiert une dimension significative. De nombreux auteurs, essentiellement italiens, ont étudié depuis le XVI<sup>e</sup> siècle l'art de la physiognomonie en essayant d'expliquer la signification des traits du visage selon leur forme et leur dimension, ce qui trouve une réponse immédiate dans la représentation artistique. Un des livres les plus diffusés dans la sphère espagnole fut le traité de G. Della Porta, *De Humane Physiognomia* (1586)<sup>36</sup>. Il établit un parallélisme entre la morphologie animale et l'homme en considérant que

33 A. Chastel, « L'Art du geste à la Renaissance », *Revue de l'Art*, n° 75, Paris, 1987 et *El gesto en el arte*, Madrid, 2004 ; J. Soubeyroux (dir.), *Le Geste et sa représentation. Littérature et arts en Espagne (XVI<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècle)*, Saint-Étienne, Université de Saint-Étienne, 1998.

34 H. Kähler, *Die Augustusstatue von Prima Porta*, Berlin, 1959 ; T. Hölscher, *Römische Bildsprache als semantisches System*, Heidelberg, 1987, cité d'après l'édition anglaise *The Language of Images in Roman Art*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004, p. 49.

35 Sur cette question voir M. Fumaroli, *L'Âge de l'éloquence : rhétorique et res literaria de la Renaissance au seuil de l'époque classique*, Genève/Paris, Droz/Honoré Champion, 1980 ; *id.*, *L'École du silence. Le sentiment des images au XVI<sup>e</sup> siècle*, Paris, Flammarion, 1994 ; J.J. Courtine et C. Haroche, « Las paradojas del silencio », dans Abbé Dinouart, *El arte de callar* [1771], Madrid, Siruela, 2003, p. 30 sq.

36 G. Della Porta, *De Humane Physiognomia*, Paris, Gerard Simon, 1990.

chacune des espèces animales, parmi lesquelles figure l'homme, possède des formes correspondant à ses propriétés et à ses passions en conservant un caractère semblable à ceux du monde animal. Della Porta donne une série d'instructions à propos de l'harmonie, de la symétrie et des proportions que doit posséder le visage humain pour qu'il attire toutes les vertus et éloigne le vice.

Le portrait de Mañara, comme nous l'avons dit, a été réalisé après sa mort et il est donc probable que le visage soit inspiré de la gravure que Lucas Valdés tira du masque mortuaire en 1679<sup>37</sup>. La sobriété et la gravité qui émanent de son visage invitent à la vie d'austérité, de discipline et de sacrifice qu'il propose dans son *Discurso de la Verdad* afin d'obtenir le salut éternel. La posture dressée et convaincante produit chez le spectateur une sensation de crainte face aux graves conséquences que pourrait avoir le fait de ne pas suivre le chemin du salut. Dans ce sens, Valdés Leal, en s'inspirant des traités cités auparavant donne à Mañara un visage qui invite définitivement à la pratique continue de la vertu et à s'abstenir des plaisirs terrestres. La sobriété de Mañara contraste avec la figure de l'enfant qui, d'un air espiègle, regarde le spectateur en souriant, alors qu'il fait le *signum*. En définitive, l'attitude des deux nous rappelle que le silence est une composante fondamentale de l'éloquence.

On a évoqué la possibilité selon laquelle le tableau reproduirait le Salon des Chapitres de l'Hôpital de la Charité au moment où Mañara présidait réellement une des réunions ou des Chapitres de la Confrérie<sup>38</sup>. Actuellement, la peinture y trône et on y conserve la quasi-totalité des objets qui apparaissent sur la table représentée. Personnellement, je crois qu'effectivement le tableau reproduit le moment où il préside un Chapitre et que le message de garder le silence que les deux personnages du tableau transmettent est à mettre en relation avec la Règle de la Confrérie que Mañara a certainement devant lui. Si le sens de la mimique gestuelle de Mañara correspond au fait d'observer le silence parce qu'il est en train de parler ou s'apprête à le faire, la lecture que nous pouvons faire du geste du jeune garçon est liée au chapitre V de la Règle citée, qui dit : « *Y todos los que se hallaren en dichas Juntas tengan obligación de guardar secreto de lo que en ellas se tratase, sea de mucha o poca importancia, porque esto importa a la hacienda de los pobres, y al buen gobierno de esta Santa Hermandad* »<sup>39</sup>. Ce silence comme pacte ou secret de groupe autour des questions abordées lors des Chapitres était une mesure extraordinairement sensée, puisqu'entre autres choses, on y évoquait

37 E. Valdivieso et J.M. Serrera, *El Hospital de la Santa...*, *op. cit.* ; J. Fernández López, *Lucas Valdés (1661-1725)*, Sevilla, 2003.

38 Cette hypothèse a été écartée car les caractéristiques du Salon des Chapitres que reproduit le tableau ne correspondent pas au véritable salon où se réunissait la confrérie.

39 *Regla de la muy Humilde y Real Hermandad de la Santa Caridad de Nuestro Señor Jesucristo*, citée d'après l'édition de Séville, 1868, p. 20.

les dons que faisaient les membres confrères sous forme d'espèces ou de biens immobiliers, fermes et domaines agricoles. Ces dons restaient anonymes pour le public, sauf dans les cas où les intéressés exprimaient le désir contraire. D'autre part, une des pratiques que recommandait Mañara et qu'il appliqua à sa propre vie était l'exercice de l'humilité ; divulguer les dons des frères aurait été contraire à cette norme.

Par conséquent, le portrait propose une double lecture de la représentation du silence car on y voit son double sens : passif et actif. La figure de Mañara représente le versant actif par le geste d'ordonner le silence pour que les frères, et en dernier lieu les spectateurs-fidèles, puissent entendre son discours, qui coïncide avec le geste à sens actif impératif de la représentation du silence évoquée par Ovide (*Métamorphoses*, IX, 690). L'enfant assis représenterait de son côté le versant passif du silence, c'est-à-dire la représentation du silence qui invite à la réserve et à la prudence propres à celui qui doit garder le secret sur ce qui a été dit dans les Chapitres de la Confrérie. Mais en plus, nous pouvons interpréter le sens qu'avait Mañara de la vie et de la mort, à travers la *vanitas* qui figure au deuxième plan et qui concorde avec les prémisses du fondateur de la Charité qui nous assure « *qué importa hermano que seas grande en el mundo, si la muerte te ha de hacer igual con los pequeños. Llega a un osario que está llenos de huesos de difuntos, distingue entre ellos al rico de el pobre, el sabio del necio y el chico del grande, todos son huesos, todos calaveras, todos guardan una igual figura* » (*Discurso de la Verdad*, XIV).

Nous ne pouvons pas terminer cette analyse sans faire allusion à la représentation morbide que Francisco Ribalta fait du *signum harpocraticum* dans le tableau intitulé *Saint Bruno*<sup>40</sup> (ill. XVIII). Francisco Ribalta (1565-1628), peintre lié à l'école valencienne, s'est formé dans les cercles courtoisants et on connaît son séjour à l'Escorial où il a connu les peintres de la Cour en copiant plusieurs œuvres des artistes qui ont travaillé au monastère, en particulier celles de Juan Fernández Navarrete le Muet. Transféré à Valence sous le patronat du patriarche d'Antioche, archevêque et vice-roi de Valence, san Juan de Ribera, il peignit pour de nombreux couvents et églises et est considéré comme l'introducteur du ténébrisme dans la ville.

Parmi les commandes qu'il reçut tout au long de sa vie nous signalerons ici l'ensemble de peintures exécutées pour la Chartreuse de Portacoeli et concrètement celles qui ont appartenu au retable majeur, qui sont conservées

40 Le tableau est conservé au Musée des beaux-arts de Valence. Il faisait partie des tableaux qu'il a peints pour le retable de la chartreuse de Portacoeli de Valence entre 1625 et 1627. Voir le catalogue de l'exposition *Los Ribalta y la pintura valencia de su tiempo*, Valencia, 1987 ; A. Pérez Sánchez, *Pintura Barroca en España (1600-1750)*, Madrid, 1992, p. 147-149.

aujourd'hui au Musée de Valence, et qui sont considérées comme appartenant au meilleur de sa production. Le tableau de *Saint Bruno*, œuvre fondamentale dans la peinture espagnole, en fait partie. Saint Bruno est représenté en pied, il porte l'habit et le froc des chartreux. À ses pieds se trouvent les symboles avec lesquels on le représente traditionnellement : la mitre et la crosse qui symbolisent son rejet de la dignité archiepiscopale, le globe terrestre sur lequel il appuie sa jambe gauche pour montrer son mépris des choses du Monde et le livre qu'il soutient de la main droite qui montre qu'il se consacre à la lecture et la méditation, caractéristiques de son ordre<sup>41</sup>.

Le plus frappant dans le tableau est le geste du saint, qui de la main droite scelle ses lèvres de l'index tout en regardant fixement le spectateur. Nous pouvons interpréter ce *signum harpocraticum*, vu depuis la sainteté du chartreux, comme une allégorie de la vie contemplative qui recommandait la *lectio*, la *meditatio* et la *oratio* comme piliers et vertus de la vie de l'ordre chartreux, le silence étant un facteur essentiel au développement de ces trois activités. C'est le silence tremblant face à Dieu, le grand silence de la chartreuse, silence épais qui n'est pas une fin mais un moyen d'atteindre Dieu<sup>42</sup>. Mais dans le cas de la représentation du saint, nous pouvons aussi établir un parallèle entre le geste et le livre qu'il tient dans ses mains. Dans la biographie de saint Bruno, on souligne son intérêt pour le monde des lettres et du savoir. Le silence serait l'instrument qui véhicule la paix et la tranquillité de l'âme pour se consacrer à la lecture et à l'écriture et cet état de mutisme est le point culminant qui dissimule les sacrifices, les carences et l'effort continu que suppose l'abandon absolu de l'âme à Dieu<sup>43</sup>. Malgré le visage énigmatique du saint dont le geste rituel monastique comporte une grande charge affective et même un certain envoûtement, la lecture du tableau réside dans les paramètres recommandés pour la représentation des images sacrées que dicta le cardinal Paleotti qui dans son *Discurso sobre las imágenes profanas y sagradas* (1582) établit une série de normes sur la manière orthodoxe de reproduire les images des saints, affirmant que ladite représentation devait se faire en tenant compte de leur sainteté et qu'ils ne devaient donc pas être représentés avec des visages de particuliers ou de gens du monde<sup>44</sup>. Dans ce

41 J. López Campuzano, « Aportaciones a la iconografía de San Bruno », *Anales de Historia del Arte*, n° 7, Madrid, 1997, p. 193-210.

42 *Los Cartujos. Diálogos de Miraflores*, Chartreuse de Santa María de Miraflores (Burgos), 1981, p. 22 et suivantes.

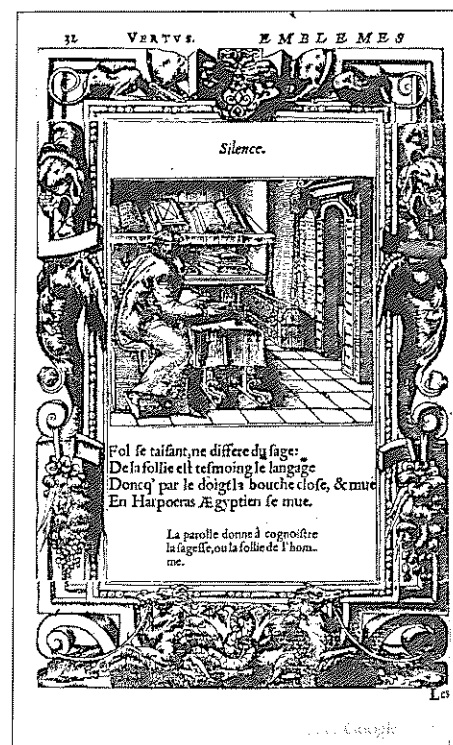
43 F. Rodríguez de la Flor, *Pasiones frías. Secreto y disimulación en el Barroco hispano*, Madrid, 2005, p. 136-139.

44 G. Paleotti, *Discorso in torno alle imagini sacre e profane* (1582), dans P. Barrochi, *Escritti d'arte del Cinquecento*, Milano, 1978, vol. II, p. 352 sq.

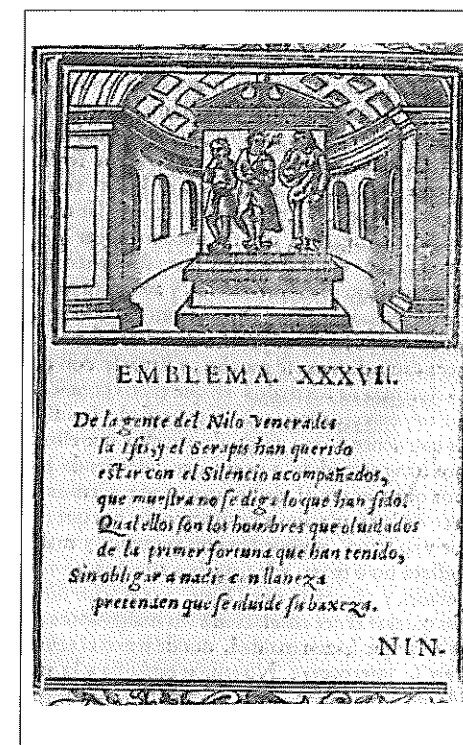
sens, le *Saint Bruno* de Ribalta nous apparaît sous les traits d'un théologien muet qui instruit et touche le spectateur par son geste et ses symboles.

Enfin, je ne veux pas clore cette étude de la symbolique du silence sans parler d'une sculpture réalisée en 1626 par Juan de Mesa, qui se trouve au Musée des beaux-arts de Séville<sup>45</sup>. Même si son iconographie ne correspond pas à la simple symbolique du *signum harpocraticum*, le réalisme et la dureré qui émanent de la représentation de saint Raymond Nonnat correspondent à l'imposition absolue et punitive du silence (ill. XXI). Saint Raymond était né en 1205 en terre catalane avec l'épithète de *Nonnato* car sa mère mourut quelques instants avant de lui donner la vie. Il entra dans l'ordre des Mercedaires, chargé de la rédemption des captifs, et se rendit en Afrique du Nord où il exerça son apostolat à Alger. Il prêcha avec acharnement la parole divine au point de s'attirer la colère du gouverneur qui ordonna de l'emprisonner, et qui, pour empêcher de reprendre la prédication évangélique, le fit martyriser en lui transperçant les lèvres au fer rouge pour y placer par la suite un cadenas. C'est la représentation même du silence hermétique, celui qui oblige à faire taire la langue. Mais dans ce contexte nous pouvons trouver pour le cadenas une double symbolique : celle qui le transforme en allusion directe à son impétuosité et à son éloquence pastorale en terres nord-africaines, et celle que nous interprétons comme une imposition brutale du silence pour celui qui ose prêcher la parole divine : le silence imposé par la force. On ne saurait trouver de représentation du silence plus explicite et plus parlante que celle-ci, exécutée au sein du réalisme sculptural sévillan du *seiscientos*.

120



1. André Alciat, *Emblèmes*,  
Lyon, G. Roville, 1549, « Silence »



2. Juan Horozco y Covarrubias,  
*Emblemas morales*, Segovia, J. de La Cuesta,  
1589, Livre II, Emblème XXXVII

<sup>45</sup> Sur la sculpture, voir : C. López Martínez, *Desde Martínez Montañés hasta Pedro Roldán*, Sevilla, 1932, p. 79 ; J. Hernández Díaz, *Juan de Mesa, escultor de imaginería*, Sevilla, 1983 ; E. Pareja López, « Escultura », *Museo de Bellas Artes de Sevilla*, Sevilla, 1991, p. 148 ; et le volume collectif *Juan de Mesa*, Sevilla, 2003, p. 268-271.