



gie et le droit canon ; on lui donne les ordres, il débute dans la chaire, et les éloges de ses maîtres, par-dessus leurs exemples, lui tournent si bien la tête, qu'il devient fou à la manière de don Quichotte, et se fait prédicateur errant. L'un voulait ressusciter la chevalerie, l'autre veut propager les bonnes doctrines ; l'un cherchait les aventures, les occasions d'exercer sa lance, l'autre cherche celles d'exercer sa langue, prêchant partout et sur tout, et faisant, à propos de bottes, d'admirables sermons en trois points. L'éducation de *fray Gerundio* et ses expéditions prêcheresses font le double sujet du livre, qui n'est, comme on le voit, qu'une mordante raillerie des universités et de la chaire. Ce livre n'a pas de dénoûment, et l'auteur, après s'y être moqué de tous les gens de sa robe, le finit en se moquant de son lecteur même. Il y a dans le *Fray Gerundio* beaucoup d'esprit, beaucoup de science, souvent d'excellentes plaisanteries, toujours un style élégant et correct. Mais le sujet condamnait ce livre, d'abord à une désespérante monotonie, puisqu'il n'a qu'un objet restreint et fort peu récréatif, ensuite à l'absence de tout intérêt, car loin de s'affectionner aux personnages ou à la matière, on les prend en commun dégoût. C'est avec plaisir qu'on commence la lecture de ce roman théologique, ou qu'on en détache une page prise au hasard ; mais il faut une véritable vocation pour aller d'un bout à l'autre, et je ne crois pas que le plus laborieux hiéronimite, à moins que ce ne fût par pénitence, l'ait lu tout d'une haleine. Aussi l'effet que s'en promettait l'auteur fut-il manqué complètement. Il a persillé, ce

qui n'était que la moitié de la tâche, mais il n'a pas corrigé. Depuis le *Don Quichotte*, nul n'écrivit et très-peu lurent des romans de chevalerie; mais depuis le *Fray Gerundio*, les prédicateurs espagnols n'ont cessé, que je sache, ni les lourdes paraphrases des textes, ni les jeux de mots déplacés, ni les tirades ampoulées, ni les grossières invectives, ni les trépignemens et les cris.

## (QUATRIÈME PARTIE.)

**DÉCADENCE ET RENAISSANCE.**

Après avoir conduit la langue et la littérature espagnoles depuis leur berceau jusqu'au siècle qui les vit toutes deux régner en Europe, j'avais quitté la forme d'une histoire pour celle d'une revue, et, suivant l'ordre de matières au lieu de l'ordre de dates, je m'étais efforcé d'apprécier en peu de mots les genres, les écrivains et les œuvres qui ont le plus illustré la poésie et la prose. Maintenant que cette tâche est remplie, et que, m'accusant d'insuffisance, je ne sens du moins à me reprocher nulle injustice, soit pour avoir choisi ceux que je nomme, et omis ceux que je tais, soit pour avoir agrandi quelques réputations qui me semblaient trop petites, et diminué quelques autres qui me semblaient trop grandes, il est temps de renouer le fil historique, rompu par cet examen, et de continuer le récit des faits littéraires depuis la glorieuse époque où je l'avais laissé.

H. Walpole a dit : « Le mauvais goût qui précède le bon goût est préférable au mauvais goût qui lui succède. » C'est qu'en effet l'un vient d'ignorance, l'autre de présomption ; l'un est naïf, humble, et confesse son infériorité, l'autre est fier, arrogant, et tranche du supérieur ; l'un cherche le bon goût, sans le connaître, l'autre le fuit, après l'avoir connu ; l'un est en progrès, l'autre en décadence. Cette troisième époque arriva rapidement en Espagne. Elle eut ses

germes dans le grand siècle même, dont elle étouffa les développemens; elle eut pour apôtres des hommes qui n'avaient pas l'excuse de leur conviction, et qui faisaient le mal avec science; elle eut enfin pour instrumens d'autres hommes, qui avaient été par raisons ennemis, et qui devinrent par intérêt ses complices. La décadence littéraire, plus prompte en Espagne qu'en nul autre pays, y naquit des mêmes causes que toutes les décadences littéraires: l'ennui du simple et du connu, le désir du nouveau, fût-il pire, cette passion aventureuse pour les découvertes et les conquêtes de tous genres, les qualités poussées à l'excès comme les défauts, la dépravation du goût, la contagion de l'exemple, le pouvoir de la mode, les exigences croissantes de l'esprit, qui se blase comme les sens, dont les caprices vont jusqu'au délire et la débauche jusqu'aux déportemens; enfin, chez le public, sa mobilité naturelle, et chez les écrivains, la facilité de leurs succès.

Tous ces caractères se trouvent, en Espagne, à l'époque dont je parle, comme à Rome, à l'époque de Lucain, comme en tout pays, en temps de décadence (1). La noble et magnifique simplicité des Garcilaso, des Herrera, des Mariana, des Cervantès, ne put long-temps suffire et satisfaire; on sortit des règles qu'imposait leur exemple; on se jeta, sans mesure,

(1) Il faut apprendre quels sont les symptômes, la marche et les effets d'une décadence littéraire, dans les *Études sur les poètes latins* de la seconde époque, de mon ami, M. Nisard; excellent livre, auquel je voudrais que celui-ci ressemblât autrement que par le titre.

comme sans frein, dans le champ illimité de l'innovation, de l'étrange, du fantasqué; on appela cette étourderie de l'audace, cette licence de la liberté, et l'extravagance émancipée, du génie individuel.

Ce fut le poète Luis de Gongora qui, le premier, leva le drapeau de la révolte contre les saines doctrines, qui fut le père et le fondateur du schisme. Il avait de l'imagination, de la verve, du style, toutes les qualités d'un poète; mais il était indépendant par humeur, frondeur par tournure d'esprit, envieux par caractère, également ennemi de toute supériorité et de toute imitation. Comme l'ange rebelle, il aimait mieux se faire le chef des esprits déçus que de rester l'égal des esprits fidèles. Indépendante et nouvelle, son école plut aux jeunes gens qui garnissaient encore les bancs des universités; Villégas vint s'y perdre, ainsi que Lodesma, Artéaga, et d'autres après eux. On nomma les élèves de Gongora *cultos*, mot qui n'a pas d'équivalent en français, mais qui signifie le contraire d'*incultes*, et qu'on pourrait traduire par le mot de *raffinés*, bien qu'il ait eu chez nous une autre acception. Le *cultéranisme* (car la science eut son nom comme les adeptes) reposait sur trois procédés principaux; d'abord, l'abus du néologisme, soit en forgeant des mots nouveaux avec du latin, soit en donnant aux mots existans une acception étrange et forcée; ensuite, l'abus des inversions, en torturant les règles de la syntaxe et l'ordre de la grammaire, en transposant les mots d'une phrase et les phrases d'une période, en sacrifiant à l'effet pittoresque des paroles et des sons la pureté du langage et la clarté

du sens; enfin, l'abus des métaphores, des antithèses, des hyperboles, de toutes les figures de rhétorique. Mêlez ces trois procédés pour la fabrication d'une oeuvre, et vous aurez la recette des *cultos*.

On commença par se moquer d'eux; puis, quand on vit la jeunesse prendre au sérieux cette nouvelle doctrine et s'égarer sur les traces de ses apôtres, les rhéteurs taillèrent leur plume. Ils démontrèrent doctoralement que le *cultéranisme* sentait l'hérésie littéraire, et détruisait l'orthodoxie de la tradition; ils invoquèrent, non pas les règles du bon goût, mais les vieilles lois d'Aristote et d'Horace; ils crièrent, non pas au ridicule, mais à l'insubordination. Les novateurs répliquèrent qu'ils n'étaient ni Grecs, ni Romains, mais Espagnols, et que chacun avait reçu du ciel le libre usage de son génie. Une fois sur ce terrain, la controverse entre ces autres classiques et romantiques devait avoir l'issue de toute controverse: chaque parti s'obstina davantage dans son opinion. Mais de ces partis, l'un se composait des vieillards, dont le nombre chaque jour diminuait; l'autre, des jeunes gens, qui chaque jour devenaient hommes. Dans ces contagions de mauvais goût, il arrive aux talens comme aux santés dans les épidémies; les plus vigoureux sont les plus exposés. En peu d'années, les *cultos* formèrent la génération régnante. Alors, quand il fut constaté qu'ils avaient soumis et maîtrisé le public, toujours idolâtre du neuf, du faux et du merveilleux, ceux des écrivains qui trouvaient plus commode de sacrifier au goût général que de lui tenir tête et de le réformer, qui se réjouissaient d'ac-

quérir à si bon marché gloire et profit, ceux-là passèrent successivement dans le camp des vainqueurs. Après quelques railleries décochées à son ami Gongora, Quévêdo se rangea sous sa bannière, et donna aux prôneurs de la nouvelle école l'autorité de son nom et de son exemple. Jauregui fit comme Quévêdo; puis enfin Lope de Véga. Celui-ci avait d'abord fort maltraité les *cultos*, en vers et en prose, par la plaisanterie et par la raison. Lui, qui n'eut de fiel contre personne, il déclara, dans l'origine, une guerre à mort à ce qu'il appelait le jargon *cultidiablesco*, *une invention odieuse pour rendre la langue barbare*. Sa pièce intitulée *le Laurier d'Apollon* (*el Laurel de Apolo*) n'est qu'une satire du *cultéranisme*. Ailleurs, il termine par ce dialogue original un sonnet écrit dans le style emmêlé et emphatique dont la mode commençait à prendre : « Entends-tu, Fabius, ce que je viens de te dire?—Parbleu, si je l'entends! — Tu mens, Fabius; car c'est moi qui le dis, et je ne l'entends pas (1). » Enfin le même Lope de Véga portait sur Gongora et son école ce jugement sévère : « Il voulut enrichir l'art et même la langue de ces ornemens et de ces figures qu'on n'avait jamais imaginés jusqu'à lui.... Beaucoup se sont laissé emporter par l'attrait de la nouveauté vers ce genre de poésie, et leur calcul n'a pas été faux. Dans le style ancien, ils n'eussent pu de leur vie devenir poètes; dans le moderne, ils le sont

(1) « ¿Entiendes, Fabio, lo que voy diciendo? —  
 ; Y toma si lo entiendo! — Mientes, Fabio;  
 Que yo soy quien lo digo, y no lo entiendo. »



du jour au lendemain. Avec quelques inversions, quatre sentences, six mots latins et autant de phrases ampoulées, ils se trouvent transportés si haut qu'eux-mêmes ne se connaissent plus, ni ne s'entendent... Faire une composition toute de figures, c'est aussi vicieux, aussi absurde, que si une femme qui se farde mettait la couleur, non sur les joues, mais sur le nez, le front et les oreilles... Qu'est donc une composition remplie de tropes et d'images? un visage enflé et coloré à la manière des anges qui sonnent de la trompette au jugement dernier, ou des quatre vents des cartes géographiques... Les mots sonores, dit-on, et les figures oratoires émaillent le discours; oui, mais si l'émail couvre tout l'or, ce ne sera plus la parure du joyau, ce sera son enlaidissement.... Bien des esprits en Espagne se sont gâtés à de si pernicieux exemples, et tel poète insigne, qui, en écrivant selon ses forces naturelles et dans sa langue propre, avait mérité l'applaudissement général, a tout perdu en passant au cultéranisme, et s'est perdu lui-même.... »

On dirait que Lope de Véga a tracé dans ces derniers mots sa propre histoire. Lui aussi fut gâté par le pernicieux exemple, fut emporté par le torrent; lui aussi souilla ses œuvres d'affectation, d'obscurité et d'emphase, et, passant au cultéranisme, perdit son mérite et sa gloire. Son poème de *Circé* est pour le moins aussi barbare que le *Polyphème* de Gongora. On y voit de pitoyables jeux de mots, comme ce vers :

La fama infame del famoso Atrida.

On y voit de ridicules images, comme cette peinture de Polyxène immolée par Pyrrhus :

En rojas aras victima azucena. (1)

Ulysse y raconte ainsi l'attaque des Lestrigons : « L'artillerie céleste ne crache pas plus de balles de grêle que cette gente féroce de rochers à la mer... (2) » ; et voici la tournure qu'il emploie pour dire tout uniment que le siège de Troie dura dix années : « Dix fois notre argolique milice vit le sagittaire tirer ses flèches sur Troie, et vit autant de fois le taureau de Phénicie paître des étoiles dans le céleste parc (3). »

Dès qu'un homme comme Lope de Véga, désertant ses premiers principes et tombant jusqu'à cette honteuse dégradation, se fut enrôlé sans retour dans le camp des *cultos*, on conçoit qu'il ne resta plus aucune barrière contre l'invasion de ces nouveaux barbares. Le mauvais goût passa de la poésie dans la prose, et infesta toutes les branches de la littérature. Ce fut Caldéron lui-même qui le porta sur le théâtre dans ces déplorables hors-d'œuvre qui déparent ses meilleures pièces ; le galant comte de Villamédiana l'introduisit à la cour, et lui donna les honneurs du beau langage ; enfin le prédicateur à la mode, fray Horten-

(1) Mot à mot : *Sur de rouges autels victime lis.*

(2) No escape celestial artilleria  
Mas balas de granizo, que la fiera  
Gente peñas al mar....

(3) Diez veces nuestra argólica milicia  
Sobre Troya miró flechando à Croto,  
Y otras tantas el toro de Fenicia  
Pacer estrellas al celeste soto.

sio Paravicino, en dota l'éloquence sacrée, et lui fit de la chaire un domaine qu'il a toujours conservé. Les ravages de cette peste avaient été prompts. C'était vers l'année 1600 que Gongora donna les premiers exemples de faux goût dans les ornemens du style, et trente ans après, on ne parlait plus en Espagne que la langue des *cultos*.

Tant que la direction de la nouvelle école littéraire resta dans les mains de ses premiers maîtres, le mal ne fut ni complet, ni sans remède. Ils n'étaient pas tellement gâtés qu'ils n'évitassent les derniers excès, et leur mérite d'ailleurs était assez éminent pour que, dans leurs écarts mêmes, il se trouvât toujours quelque charme et quelque véritable beauté; autrement ils n'eussent pas fait école. Mais lorsqu'ils eurent cédé la place à des disciples inintelligens, que leurs défauts seuls avaient séduits, et qui ne s'appliquaient qu'à les exagérer; lorsque le troupeau des imitateurs se rua sur leurs traces, prenant comme toujours le contre-pied, et marchant à rebours, du bien vers le mal et du mal vers le pire; alors il y eut une effroyable anarchie, un dévergondage sans limites et sans frein. Le goût fut sacrifié, la raison huée, l'extravagance élevée sur l'autel, et, dans la bouche de ces novateurs en délire, la belle langue de Cervantès ne fut plus qu'un barbare et inintelligible jargon.

Pour faire connaître, par quelques exemples, jusqu'où s'étendit cette générale dépravation, je n'irai pas fouiller dans les archives oubliées d'une époque abâtardie, pour y choisir la plus informe ébauche de quelque écervelé sans talent et sans nom; je vais

prendre au contraire mes citations dans le plus célèbre écrivain du *cultéranisme*, et le seul dont quelques œuvres aient survécu à la renaissance du goût. Gracian, l'auteur de cette belle fiction morale appelée *Criticon*, dont j'ai fait ailleurs un éloge mérité, n'avait pas seulement pris parti pour l'école nouvelle, il s'en fit le champion et le législateur. Son œuvre étrange, intitulée *l'Art de l'esprit* (*Agudeza y arte de ingenio*), est l'impertinente théorie d'une secte qui ne reconnaissait ni lois, ni règles. Voici comment il cherche à l'excuser, et à mettre en repos sa propre conscience : « La vérité, dit-il, était la légitime épouse  
 « de l'entendement ; mais le mensonge (*la mentira*),  
 « sa grande rivale, prétendit la chasser de son lit et  
 « la renverser de son trône. Alors la vérité, se voyant  
 « méprisée, et même poursuivie, se réfugia auprès  
 « de l'adresse. Il n'y a pas de mets plus insipide, dans  
 « les temps corrompus, qu'un reproche tout sec. Que  
 « dis-je insipide ? il n'y a pas de bouchée plus amère  
 « qu'une vérité nue. La lumière qui frappe directe-  
 « ment blesse les yeux de l'aigle ; à plus forte raison  
 « ceux du hibou. Pour cela, les sagaces médecins de  
 « l'âme ont inventé l'art de dorer les vérités, de su-  
 « crer les leçons. Je veux dire que les vérités se font  
 « politiques ; elles s'habillent à la mode de l'artifice, et  
 « se déguisent avec ses propres ornemens.... » Ce pas-  
 sage, l'un des plus simples et des plus raisonnables  
 du livre, n'est encore qu'une excuse, qu'une justi-  
 fication. Voici maintenant le précepte et l'exemple  
 réunis :

« Il a des gens qui se contentent de l'âme seule de

« l'*agudeza* (1), sans s'occuper de la galanterie à  
 « l'exprimer; ils tiennent pour félicité la facilité du  
 « dire. Ce ne fut point paradoxe, mais ignorance, de  
 « condamner tout jeu d'esprit (2), et celui-là ne fut pas  
 « un Aristarque, mais un monstre, qui satirisa l'*agu-*  
 « *deza*, antipode du génie, dont l'intention devait  
 « être le désert du discours. Les *conceptos* sont la vie  
 « du style, l'esprit de la parole, et ils ont d'autant  
 « plus de perfection qu'ils ont plus de subtilité. Mais  
 « quand on réunit le rehaussé du style à l'élevé du  
 « *concepto*, alors l'œuvre est achevée. Il faut donc  
 « tâcher que les propositions embellissent le style,  
 « que les difficultés l'avivent, que les mystères le  
 « rendent curieux, les exagérations saillant, les ren-  
 « chérissémens profond, les allusions dissimulé,  
 « l'opiniâtreté piquant, les transmutations subtil; que  
 « les ironies lui donnent du sel, les crises du fiel, les  
 « paranomasies de la grâce, les sentences de la gra-  
 « vité; que les ressemblances le fécondent et que les  
 « rapprochemens le rehaussent. Mais tout cela avec  
 « un grain de justesse, car la prudence assaisonne  
 « tout. »

Voilà où étaient descendus les professeurs et les oracles du *cultéranisme*; voilà quelles leçons et quels modèles donnait leur plume! Dans le *Criticon* même,

(1) Ce mot n'a pas d'équivalent parmi nous. C'est la qualité de ce qui est aigu, de ce qui pique; pointe, saillie, bon mot, esprit.

(2) *Concepto*, autre mot qui manque au français. Nous l'avons pris aux Italiens dans le pluriel *concetti*. De ce mot, les *cultos* furent aussi nommés *conceptistas*.

dans cette œuvre ingénieuse, fine et profonde, Gracian se laisse souvent aller à la manie de ces détestables jeux d'esprit qu'il recommandait si fort et si bien, et surtout des jeux de mots puérils, dans le genre de celui-ci : « On disait d'un aveugle qu'il ne voyait goutte, quoiqu'il en bût beaucoup (1). » Toutefois, ce livre est un prodige de retenue, de gravité, de saine raison et de goût délicat, en comparaison de ses poésies. Là, se trouvent amoncelées toutes les monstrueuses sublimités que pouvait enfanter une poétique comme celle qu'il donnait dans son *Art de l'esprit*. Il a fait, d'après les règles qu'on vient de lire, un poème des *Saisons* (*Selvas del año*), le premier qui ait paru sur cette matière, mais dans lequel, à coup sûr, Thompson et Saint-Lambert n'ont rien été prendre. Je vais essayer de rendre en mots français un fragment de cet inconcevable galimatias. C'est l'arrivée de l'Été, par les constellations du Taureau et des Gémeaux : « Après que, dans le céleste amphithéâtre, le cavalier du jour, monté sur Phlégon, a vaillamment piqué le taureau lumineux, vibrant pour javelots des rayons d'or, et ayant pour applaudir à ses attaques la charmante assemblée des étoiles, troupe de belles dames, qui, pour jouir de

(1) Voici quelques autres *conceitti* qu'il est impossible de traduire en français : « *Ninguno parece hasta que desaparece ; ni son aplaudidos hasta que idos. — Ese nombre de prima no me suena bien, aunque dicen que es muy cuerda. — Era un cisne en lo cano, y mas en lo canoro. — Mas vale salir por la puerta despenado, que por la ventana despeñado. — Tal es el tiempo, con propiedad tirano, pues de todo tira,* » etc.

« sa taille élégante, s'appuient sur les balcons de  
 « l'aurore (1); après que, par une singulière méta-  
 « morphose, avec des talons de plume et une crête de  
 « feu, le blondin Phoebus, devenu coq, a présidé la  
 « multitude des astres brillans, poules des champs  
 « célestes, entre les poulets de l'œuf de Tyn-  
 « dare... (2), etc. ». Je m'arrête, c'en est assez pour  
 l'édification du lecteur, et surtout pour ma patience.  
 On doit savoir maintenant ce qu'étaient les *cultos*, et  
 savoir encore si l'on peut leur trouver quelque terme  
 de comparaison, dans les temps qui les ont précédés  
 ou dans ceux qui les ont suivis.

En Espagne, l'histoire littéraire et l'histoire poli-  
 tique suivent une marche uniforme, parallèle, et

(1) Ce passage renferme une série de mots techniques emprun-  
 tés aux courses de taureaux.

- (2) Despues que en el celeste anfiteatro,  
 El ginete del dia  
 Sobre Flegonte toreó valiente  
 Al luminoso toro,  
 Vibrando por rejonos rayos de oro,  
 Aplaudiendo sus suertes  
 El hermoso espectáculo de estrellas,  
 Turba de damas bellas  
 Que à gozar de su talle alegre mora  
 Encima los balcones de la aurora;  
 Despues que en singular metamorfosi  
 Con talones de pluma  
 Y con cresta de fuego,  
 A la gran multitud de astros lucientes,  
 Gallinas de los campos celestiales,  
 Presidió gallo el boquirrubio Febo,  
 Entre los pollos del tindario huevo;... etc.

présentent , dans leur grandeur et leur chute , d'égales vicissitudes. La langue y avait été plus tôt formée et la littérature plus précoce qu'en aucun autre pays , lorsqu'elle donnait à l'Europe l'exemple d'institutions libres et bien harmonisées. Plus tard , l'Espagne avait eu de grands écrivains , en même temps que de grands capitaines ; elle avait produit de grandes œuvres quand elle faisait de grandes choses ; elle avait porté dans les deux mondes sa langue avec ses armes. Par une suite de cette commune destinée , la décadence vint à la fois dans les lettres et dans l'état. Le goût s'était dépravé tandis que le pouvoir s'énervait ; l'Espagne perdait la trace de ses modèles comme de ses héros ; elle laissait chasser sa langue avec son drapeau du Portugal et des Flandres ; elle cessait de régner par la plume et par l'épée. Lorsqu'après les désastres successifs qui affligèrent le règne de Philippe IV , arriva la calamiteuse époque de Charles II , ce qui avait été décadence littéraire devint abandon , ruine et mort. On avait fait de mauvais ouvrages après des chefs-d'œuvre ; on n'en fit plus d'aucune sorte. Le théâtre se ferma ; les livres cessèrent de s'imprimer et de se lire ; tout s'éteignit , tout se tut.

Je veux montrer , par un exemple frappant , jusqu'où s'étendit alors la misère générale , et partant , le complet abandon des lettres et des arts. A cette époque , je l'ai déjà dit , un seul homme honorait la littérature espagnole , luttait , quoiqu'il y cédât trop souvent , contre la dépravation du goût , et remplissait quelque peu le vide immense laissé autour de lui. Cet homme était don Antonio de Solis. Quand il ter-



mina son *Histoire de la conquête du Mexique*, il s'était déjà fait une grande réputation sur le théâtre, et d'ailleurs, le titre seul de son livre, monument d'une gloire nationale, devait appeler l'attention du public et l'intérêt des hommes de gouvernement. Eh bien! Solis n'eût pu le faire paraître sans la générosité d'un intendant, don Antonio Carnéro, qui avança les frais de l'impression, et probablement ne les recouvra jamais. Voici ce que Solis lui écrivait un mois et demi après la publication du livre, le 15 février 1685 : « On continue par ici d'applaudir mon livre, et quelque cent  
« cinquante tomes se sont vendus. Le manque d'argent  
« influe sur tout, car il y a peu d'hommes à Madrid qui  
« puissent réunir deux doubles réaux..... C'est à vous  
« qu'on doit *la Nouvelle-Espagne*; il est évident qu'elle  
« ne se serait point imprimée sans votre secours, car la  
« gratification du conseil des Indes est encore en l'air;  
« ainsi, vous pouvez bien appeler votre cette *Histoi-*  
« *re...* » Solis écrivait encore à son protecteur, un mois plus tard : « On parle toujours bien de l'ouvrage, mais la  
« difficulté de réunir deux doubles réaux dans le temps  
« qui court est telle, que, jusqu'à présent, on n'a pas  
« vendu deux cents volumes. Et les libraires disent  
« que c'est beaucoup d'en avoir tant vendu en  
« détail..... Je ne sais comment vous dire en quel état  
« se trouve ce pays. On y ressent encore le coup  
« de la monnaie, qui a laissé le commerce en totale  
« perte, et ruiné les fortunes des particuliers.  
« Personne ne reçoit ni ne paie. Les hommes d'affaires  
« confessent très-galamment leur nécessité, et la pau-  
« vreté est devenue de mode..... » Est-il besoin de

longues phrases pour peindre, sous tous les aspects, une époque où Solis ne pouvait, sans le secours d'un traitant, faire imprimer son chef-d'œuvre, où les libraires tenaient à miracle d'avoir vendu deux cents volumes d'un tel ouvrage en trois mois ?

On peut bien dire que la carrière était abandonnée et la place vide, quand Philippe V apporta de la cour de Louis XIV tout ce qu'il était possible que l'Espagne en prit. Ce fut alors pour elle, après la décadence de sa littérature nationale, le temps de l'imitation étrangère, ou mieux, de la traduction. Pendant que l'on copiait à Madrid les usages de Versailles, qui s'y sont mieux conservés que parmi nous, on ne fit plus rien, dans les lettres, que des versions du français. Encore ces versions furent-elles si peu nombreuses, si peu intelligentes et si peu goûtées, qu'elles n'eurent le pouvoir, ni d'exciter dans les esprits ce mouvement d'émancipation et de conquêtes d'où naquit chez nous le XVIII<sup>e</sup> siècle, avec sa philosophie et sa révolution, ni même de ranimer le goût éteint de la simple et inoffensive littérature. Entre Charles II et Ferdinand VI, il y a un interrègne littéraire sans exemple hors de l'Espagne, un demi-siècle vide, une lacune étrange qui coupe toutes les traditions, un sommeil de l'esprit national, lequel cesse d'agir et de donner signe de vie, une sorte d'éclipse intellectuelle, dont aucune lueur n'interrompt les longues ténèbres.

Après cette mort apparente, il fallait que la littérature espagnole eût une espèce de résurrection, de seconde vie. Cette renaissance commença de poindre dans les dernières années du règne de Philippe V, lors-

qu'après les longues agitations de la guerre de la succession, la dynastie française fut solidement établie; elle grandit et se développa sous Charles III, lorsque la main de ce prince éclairé rendit à toutes les parties de cette machine qu'on nomme un état le mouvement et la vie. Ce fut don Ignacio Luzan qui eut l'honneur, pour la poésie du moins, de rouvrir une route depuis si long-temps abandonnée. Sa *Poétique* fut publiée en 1737, et à cet ouvrage de saine doctrine il ajouta quelques exemples de bon goût, sinon d'élévation pindarique. La voix de Luzan fut celle du héraut qui appelle aux armes, de l'ange du jugement dernier qui réveille les morts. L'Espagne sortit de sa longue léthargie, et, reprenant enfin l'usage de son belidiome, elle retrouva tout à la fois des poètes et des prosateurs. Après Luzan, vinrent tour à tour le comte de Torre-Palma, auteur du beau poème descriptif intitulé *Deucalion*, Porcel, La Huerta, Montiano, Nicolas Moratin, Iglesias, Cadalso, qui fit de charmantes poésies fugitives, en même temps que la judicieuse et piquante satire des *Lettres maroquines* (*Cartas marruecas*), enfin, Melendez-Valdès, poète achevé, complet, poète par le sentiment et par l'expression, qui réunit, dans ses œuvres heureusement variées, la vivacité de Villegas à la noblesse de Garcilaso, à la fougue de Herrera. Feijoo, par son utile et savant livre contre les préjugés (*Teatro crítico universal, o discursos varios en todo genero de materias, para desengaño de errores comunes*), avait fait pour la prose ce que Luzan pour la poésie. Masdeu, Juan Andrès et Llorente le suivirent dans cette voie des travaux de vaste érudition;

Isla et Marchéna, ce dernier surtout, faisant passer avec un bonheur inouï nos chefs-d'œuvre dans la langue espagnole, y donnèrent un rang à la traduction; Cienfuegos, Ramon de la Cruz et Léandro Moratin rouvrirent le théâtre, fermé depuis Solis; enfin, Campomanès et Jovellanos, appelés au maniement des affaires de l'état, offrirent à leur pays les premiers modèles de l'éloquence politique.

Tous ceux que je viens de citer ont cessé de vivre, et l'Espagne en regrette encore quelques-uns que la mort lui a récemment enlevés. Mais ils ont laissé des disciples et des successeurs; malgré les longs efforts de la guerre de l'indépendance, où tous les esprits étaient occupés comme les bras; malgré la pesante et soupçonneuse tyrannie qu'organisa Ferdinand VII, au retour de sa captivité, qu'interrompit un moment l'effervescence révolutionnaire de 1820, et que la restauration de 1823 rétablit plus sauvage et plus implacable, les lettres espagnoles ont fait, depuis le commencement du siècle, de notables progrès. Loin de nuire à l'impulsion donnée pendant la paix, cet état de guerre et d'agitation n'a fait que l'accroître, et les châtimens mêmes, qui ont atteint de préférence les hommes de talent, ont porté avec eux leur récompense et leur utilité. Pour les peuples surtout, il est vrai de dire que malheur est bon à quelque chose (1), et telle est la loi de l'éternelle justice, que la persécution tourne contre ses auteurs et contre son but. L'exil, comme la captivité, donne aux hommes qu'il frappe les

(1) No hay mal que por bien no venga.

avantages de la solitude et du recueillement ; mais , plus qu'elle , il sert à l'instruction des victimes , à l'échange des idées civilisatrices , à la fraternité des peuples.

L'Espagne était restée fort en arrière de la commune civilisation , parce qu'elle demeurait isolée , parce que les habitans de l'Europe ne la visitaient point , et que ses habitans ne visitaient point l'Europe. Les événemens calamiteux qui ont porté chez elle l'invasion étrangère , qui ont jeté violemment hors de son sein les plus illustres de ses enfans , produiront à la longue des fruits précieux. Ces proscrits , dispersés tant d'années en France , en Angleterre , en Amérique , rapportent à leur patrie des leçons qui seront fécondes. L'agriculture , l'industrie , l'administration , les finances , les lois , les mœurs , tout doit gagner à leur absence forcée , suivie d'un retour triomphant , et la nation entière profitera de cette école ouverte à quelques-uns par l'adversité. La littérature aussi verra grandir son domaine et son rang. Qu'on appelle tous les hommes qui continuent maintenant avec quelque éclat l'œuvre encore si récente de la renaissance littéraire , Argüellès , Quintana , Gallegos , Frias , Gallardo , Martinez de la Rosa , Angel Saavedra , Truéba , Toréno ; tous ont écrit dans les loisirs que leur faisait la disgrâce du pouvoir ; presque tous , sur la terre de l'exil. L'Espagne est à jamais délivrée de la double tyrannie qui l'étouffait , l'absolutisme ayant péri comme l'inquisition ; la science étrangère y pénètre et s'y répand ; l'intelligence a repris son travail interrompu ; la pensée , demi-libre , s'éveille , se reconnaît , com-

prend son droit, sent sa force, et marche à ses conquêtes. Encore quelques efforts, quelques progrès, quelques victoires, et l'Espagne, si la même loi commune continue de présider à toutes ses destinées, retrouvera la gloire littéraire, avec la puissance et la liberté.

# ÉTUDE

SUR

## L'HISTOIRE DU THÉÂTRE

### ESPAGNOL.

« Si Lope de Véga n'eût point écrit, les chefs-d'œuvre de Corneille et de Molière n'auraient peut-être jamais existé; et si nous ne connaissions pas leurs ouvrages, Lope passerait encore pour un des grands auteurs dramatiques de l'Europe. »

(Lord HOLLAND.)

---

Il est impossible d'assigner une époque précise à la naissance du théâtre espagnol. Pour en découvrir la première origine, on doit, comme en France, remonter jusqu'aux temps des troubadours et des jongleurs (*trobadores y juglares*), lesquels parurent simultanément dans les provinces du nord-est de l'Espagne et dans celles du midi de la France, où se parlait la même langue; leurs essais firent naître à la fois la poésie et le drame modernes. Ce fut au XII<sup>e</sup> siècle qu'ils se répandirent dans la Provence et dans les états chrétiens de la Péninsule. La *Crónica general de España* rapporte même que quelques-uns d'entre eux assistèrent aux noces des filles du Cid,

vers l'année 1090. Ces poètes voyageurs, qui portaient dans les cours et dans les châteaux les seuls divertissemens connus à cette époque, après avoir fait entendre d'abord la simple chanson du barde et du rapsode, se réunirent bientôt en compagnies pour offrir à leurs nobles hôtes des espèces de représentations où se trouvaient mêlées la poésie, la musique et la danse. Une supplique en vers du troubadour provençal Giraud Riquier, présentée à son protecteur Alphonse X, en juin 1275, pour réclamer les privilèges de son ordre, et la réponse du roi de Castille, font connaître qu'il y avait alors en Espagne plusieurs classes de ces acteurs ambulans. Les uns, qui dansaient et chantaient dans les rues, pour l'amusement de la populace et moyennant quelque aumône, s'appelaient *bouffons* ou *truans* (*bufones* ou *truhanes*); ceux qui exerçaient le même métier, mais dans les maisons des riches, avec plus de décence et de talent, se nommaient *jongleurs* (*juglares*); enfin, ceux qui composaient les vers et le chant des couplets, les danses et les représentations ou *jeux mêlés* (*juegos partidos*), méritaient l'honorable nom de *troubadours* (*trobadores*). Ces distinctions se retrouvent textuellement dans diverses lois du fameux code des *Partidas*. Les *bouffons* des rues y sont déclarés *infâmes* (ley IV, tit. VI, Part. 7), et dépouillés de tous droits civils; les jongleuses (*juglarsas*) y sont privées de l'honneur d'être admises pour concubines (*barraganas*) (1) des hommes de haut lignage (ley III, tit. XIV, Part. 4).

(1) *Barragana*, espèce de concubine autorisée. Les prêtres par-



Aucune fête ne se passait alors sans le concours de ces diverses espèces de ménestrels, ou plutôt ils faisaient seuls les frais de toutes les fêtes, et la *gaie science* (*gaya ciencia*) allait divertir le plus petit châtelain au fond de son manoir, comme le monarque au milieu de sa cour. L'archiprêtre de Hita, ce poète satirique des premières années du XIV<sup>e</sup> siècle que j'ai si souvent cité, voulant, dans son poème burlesque intitulé *la Guerre de don Carnaval et de dame Carême* (*Guerra de don Carnal y doña Cuaresma*), peindre les jouissances de son héros, le représente assis à une table magnifiquement servie, ayant devant lui ses jongleurs comme un homme de qualité :

Estaba don Carnal ricamente asentado  
 A mesa mucho farta en un rico estrado,  
 Delante sus juglares como oínen honrado.

Il n'avait pas dédaigné de remplir lui-même l'office de troubadour. « J'ai fait, dit-il, quelques chansons (*cantares*) de celles que disent les aveugles, et pour les écoliers qui courent la nuit, et pour beaucoup d'autres qui vont de porte en porte, toutes badines et moqueuses. Elles ne tiendraient pas en dix feuilles. »

Cantares fis algmos de los que dicen los ciegos,  
 Et para escolares que andan nocherniegos,  
 E para muchos otros por puertas andariegos,  
 Cazarros et de bulras; non cabrian en diez pliegos.

tagèrent habituellement ce privilège des nobles. On trouve, dans les archives du *señorio* de Biscaye, une vieille ordonnance qui concède aux prêtres, pour le repos des ménages, le droit d'avoir chacun une *barragana*.

Au reste, les princes eux-mêmes se faisaient honneur de cultiver la *gaie science*. Le chroniqueur Muntaner, qui assista, comme député de Valence, au couronnement d'Alphonse IV d'Aragon (en 1328), rapporte que le jongleur Romaset chanta quelques sirvantes (*serventesios*), que le jongleur Novellet récita sept cents vers rimés, composés, ainsi que les sirvantes, par l'infant don Pedro, frère du roi, et que ce prince, au dîner royal, entonna lui-même des chansons qu'il avait faites pour la circonstance, auxquelles répondaient en chœur les chevaliers qui servaient à table. (*Crònica dels reys d'Arago*, cap. 297 y sig.)

Toutefois ces essais des troubadours n'étaient que la réunion des trois arts qui composaient leur science, la danse, la musique et la poésie, mais sans suite, sans but, sans ordonnance scénique. En Espagne, comme en France, en Italie, en Angleterre, le vrai drame naquit dans l'église. Les cérémonies du paganisme avaient enfanté le théâtre grec; les cérémonies chrétiennes enfantèrent le théâtre moderne. D'abord on prit l'usage, pour solenniser chaque fête, de mettre en action, aux yeux des fidèles, l'événement dont on célébrait le souvenir. Les prêtres furent les premiers acteurs de ces représentations édifiantes; mais ils ne tardèrent pas à y glisser des paroles ou des scènes étrangères à la cérémonie; puis on vint peu à peu jusqu'à l'oublier entièrement, pour substituer aux saintes imitations quelque farce profane à la manière des jongleurs, et les tréteaux dressés dans les églises en firent des écoles de médisance et de scandale.

C'est ce que prouve une loi d'Alphonse X, insérée dans ses *Partidas* (ley xxxiv, tit. vi, Part. 1<sup>re</sup>) : « Les « prêtres, y est-il dit, ne doivent point représenter « des *jeux de moquerie* (*juegos de escarnios*), pour « que les gens viennent les voir, comme cela se fait. « Et si d'autres hommes en représentent, les prêtres « ne doivent point y assister, parce qu'on y fait beau- « coup de grossièretés et d'indécences. Et ces choses « ne doivent pas non plus se faire dans les églises, et « nous disons au contraire qu'il faut les en chasser « ignominieusement..... Mais il y a des représenta- « tions permises aux prêtres, telles que la naissance « de N. - S. Jésus-Christ, et la visite de l'ange aux « pasteurs; la venue du Sauveur au monde, comment « les Mages vinrent l'adorer; sa résurrection, com- « ment il fut crucifié et ressuscita le troisième jour. « Des choses comme celles-là, qui excitent l'homme « à bien faire et à avoir dévotion en la foi, ils peuvent « les faire, et en outre pour que les hommes aient « souvenance que, selon celles-là, les autres furent « faites en réalité. Mais ils doivent faire cela avec « ordre et beaucoup de dévotion, et dans les grandes « villes où il y a des archevêques ou évêques, et par « ordre de ceux-ci, mais non dans les villages ou dans « les lieux vils, et pour gagner de l'argent. »

Le texte de cette loi fait connaître qu'il y avait alors, dans les églises, deux sortes de représentations : les unes, réellement religieuses, n'étaient autre chose que nos anciens *mystères*; les autres, semblables à notre *fête de l'âne ou des fous*, étaient des bouffonneries licencieuses et satiriques. Malgré cette loi des

*Partidas*, malgré les innombrables défenses dont elle fut suivie, l'autorité ne put obtenir qu'on cessât des représentations où la multitude trouvait son plaisir, et les prêtres leur intérêt. Vainement le pouvoir ecclésiastique lui-même crut-il devoir intervenir pour réformer les plus scandaleux abus. Le concile de Tolède, de l'année 1565 (acto 11<sup>o</sup>, cap. 11), « considérant qu'on représentait dans les temples ce qu'on oserait à peine permettre dans les lieux les plus vils et les plus dissolus, » supprima les représentations de la fête des Innocens, que souillait une affreuse licence de langage ; il ordonna, en outre, qu'à l'avenir les spectacles fussent examinés d'avance par l'ordinaire, et qu'on ne pût les exécuter dans l'église pendant la célébration de l'office divin. Mariana, qui rapporte le canon du concile de Tolède, dans son traité de *Spectaculis*, convient qu'il n'eut pas plus d'effet que les prohibitions de l'autorité laïque, et qu'on ne put détruire un abus enraciné par une longue et générale habitude. Au temps même où il écrivait, c'est-à-dire au XVII<sup>e</sup> siècle, le désordre n'avait pas cessé. « On introduit, disait-il avec indignation, dans les plus augustes temples, des femmes de mauvaise vie, et l'on y représente de telles choses que les oreilles ont horreur de les écouter, et qu'on éprouve de la peine et de la honte à les redire. » L'Espagne, plus qu'aucun autre pays de l'Europe, a conservé, par une tradition non interrompue, quelques-uns de ses plus anciens usages. Actuellement encore on y célèbre les solennités de l'avant et du carême, et principalement de la semaine-sainte, par de sem-

blables représentations, non moins offensantes pour la religion que pour les bonnes mœurs et le bon goût. J'en ai moi-même été plusieurs fois témoin. On élève dans le chœur de l'église une espèce de théâtre appelé *le monument*, où se jouent les actes de la Passion, et les nombreux figurans qui s'y succèdent portent encore les costumes du moyen-âge, tels qu'ils devaient être à l'origine de ces cérémonies. Ce sont les *san-benito*, les masques noirs, les hauts bonnets pointus, les jupons traïnans, les ceintures ou plutôt les cuirasses de cordes, tout l'attirail enfin d'une procession d'*auto-da-fe*.

Il est hors de doute qu'on doit attribuer à cette ancienne coutume, toujours existante, l'origine des drames religieux appelés *autos sacramentales* ou *comedias divinas*, genre auquel se sont adonnés, sans exception, les plus beaux génies du théâtre espagnol. Les sujets de ces pièces étaient empruntés à l'Écriture-Sainte et aux légendes des saints. On les jouait avec une grande pompe sur les théâtres de la capitale, sur les places publiques, et même pendant les processions. Elles sont beaucoup plus anciennes que ne le pensent Signorelli et Bouterweck, qui en attribuent l'invention, l'un à Caldéron, l'autre à Lope de Véga. Agustin de Rojas, dans son *Viage entretenido* (Voyage amusant), imprimé en 1603, dit, en parlant d'une époque antérieure : « Péro Diaz fit la comédie du *Rosaire*, Alonzo Diaz, celle de *saint Antoine*, et bientôt il n'y eut pas de poète à Séville qui ne fit la comédie de quelque saint ; » et l'on trouve, dans les ordonnances municipales de Carrion de los Condes,

publiées en 1568, cette disposition : « Chaque année, le jour de la Fête-Dieu (*el dia del corpus*), il y aura au moins deux *autos*, empruntés à la Sainte-Écriture et représentés dans la procession. » Ces pièces étaient aussi le principal répertoire des troupes de comédiens ambulans qui parcouraient l'Espagne, et desquelles on peut prendre une idée bien exacte et bien complète en lisant, dans Cervantès (*Don Quixote*, part. II, cap. 21), les démêlés de son héros avec la compagnie d'acteurs qui s'en allait en costume, d'un village à l'autre, jouer l'*auto* des *Cortès de la mort*. Voici comment Agustin de Rojas dépeint une de ces troupes appelée *Cambaleo* : « C'est, dit-il, une femme « qui chante et cinq hommes qui pleurent; ils em- « portent une comédie, deux *autos*, trois ou quatre « intermèdes (*entremeses*), et un paquet de hardes « que porterait une araignée, etc. » Les *comedias divinas* étaient si généralement estimées, et réputées si supérieures aux comédies profanes, qu'on appelait de *capa y espada* (de manteau et d'épée), que, pendant le règne de Philippe IV, c'est-à-dire à l'époque la plus brillante du théâtre espagnol, le conseil de Castille proposa, comme une condition de l'ouverture des théâtres qui étaient restés quelque temps fermés pour des deuils de cour (de 1644 à 1649), « que les « comédies se renfermassent dans des sujets de bon « exemple pris dans des vies et des morts édifiantes, « et que tout cela fût sans mélange d'amour; qu'en « conséquence, on prohibât presque toutes celles qui « avaient été jusqu'alors représentées, spécialement « les œuvres de Lope de Véga, qui avaient causé

« tant de préjudice aux bonnes mœurs. » Heureusement que le goût du monarque, d'accord avec celui du public, l'empêcha d'accueillir la proposition de ses austères conseillers. La représentation de ces *autos sacramentales*, qui menaçaient alors d'envahir le théâtre et d'en expulser toutes les autres espèces de drames, ne fut défendue qu'en 1765, sous le règne de Charles III.

Ce fut aussi dans l'église, à côté des drames *sacramentels*, que prirent naissance ces petites pièces divertissantes appelées aujourd'hui *sainetes* (assaisonnemens). Les anciens *juegos de escarnios*, si goûtés de la multitude, et si difficilement chassés du sanctuaire, se réfugièrent sur les théâtres, dès qu'on en éleva. Les farces satiriques ou licencieuses furent nommées d'abord *entremeses* (intermèdes), parce qu'on les jouait dans les entr'actes d'une comédie (1); et la plupart des grands auteurs n'ont pas dédaigné d'y employer leur plume. Cervantès, entre autres, a fait de charmans intermèdes (2). Les *sainetes* actuels, qui ont conservé toute la liberté, ou plutôt toute la li-

(1) ... Y entre los pasos de veras

*Mesclados otros de risa,*

Que porque iban intremedias

De la farsa, los llamaron

*Entremeses* de comedia.

(AGUSTIN DE ROJAS.)

(2) M. de Sismondi se trompe quand il affirme que les intermèdes ne furent introduits en Espagne qu'après Lope de Vega. Ils sont nés avec le théâtre même. Zurita (*Anales de Aragon*, lib. XII, cap. 34) dit qu'aux fêtes du couronnement de Ferdi-

cence des premières bouffonneries cléricales, ressemblent pour la forme à nos proverbes dramatiques : c'est un canevas léger sur lequel sont brodées quelques scènes plaisantes, et semés quelques mots malins. Ils excitent moins un rire délicat qu'une grosse et franche gaîté; mais il est difficile de ne pas s'y livrer follement, pour peu que l'acteur soit passable. Ceux de Ramon de la Cruz sont avec raison les plus estimés.

La plus ancienne représentation théâtrale dont il soit fait mention dans les annales espagnoles, est celle qui fut donnée pour les fêtes du couronnement de Ferdinand-l'Honnête, roi d'Aragon, en 1414. Elle avait été composée par le marquis de Villéna, cet homme d'un savoir prodigieux, qui marchait audacieusement en avant de son siècle et de sa nation. Comme on l'a vu précédemment, tous ses ouvrages furent brûlés après sa mort, et cette pièce périt avec les autres. Le titre en est même inconnu. On sait seulement que c'était une comédie allégorique, où figuraient la Justice, la Paix, la Vérité et la Clémence. Ces allégories, semblables à nos anciennes *moralités*, furent quelque temps à la mode dans l'enfance du théâtre espagnol, et Cervantès les rajeunit plus tard. Peu après l'essai de Villéna, le marquis de Santillana, son ami, non moins savant, non moins libre dans sa pensée et dans ses écrits, mit en drame, sous le nom de *Comedieta de Ponza*, les événemens d'un combat nand I<sup>er</sup>, en 1414, il y eut de *grands jeux et intermèdes*. « El rey fue con aquella pompa hasta la Aljaferia con grandes juegos y entremeses. »



naval qui eut lieu, en 1435, près de l'île de Ponza, entre les Génois et les Aragonais, et dans lequel ceux-ci furent défaits. Cette pièce ne fut jamais jouée, ni même imprimée parmi les œuvres de l'auteur; on en connaissait seulement le titre, qui est cité dans ses lettres. M. Martinez de la Rosa l'a retrouvée dans les manuscrits de notre bibliothèque royale, et c'est pour la littérature de son pays une découverte vraiment précieuse, car cette pièce n'est pas seulement une curiosité par sa date, elle se recommande aussi par une adresse remarquable à tirer parti d'un événement historique, et par de singulières beautés dans le plan, dans le dialogue, dans la versification (1).

En Castille, pour trouver le premier établissement d'une espèce de théâtre, il faut remonter jusqu'à la fin du XV<sup>e</sup> siècle. Ce fut Juan de la Encina, lequel excella dans la poésie légère, et dont les nombreux ouvrages forment un *cancionero* tout entier, qui donna le premier essai du drame. Après avoir agrandi le domaine des représentations religieuses, en composant pour les fêtes du culte plusieurs *autos*, où l'on trouve, non de simples paraphrases des Écritures, mais des conceptions propres au poète, ainsi qu'une certaine majesté d'action et de langage, il imagina de porter le théâtre hors de l'église. Dans ce but, il composa de petites pièces pastorales auxquelles il donna le nom d'*églogues*. Ces pièces, dont il remplissait lui-même les principaux rôles, furent jouées

(1) Voir, dans les *Obras literarias* de M. Martinez de la Rosa, la note 8 de l'*Apéndice sobre la comedia*, chapitre où j'ai trouvé réunis à peu près tous les matériaux de celui-ci.

d'abord dans les salons de l'amiral de Castille et de la duchesse de l'Infantado. C'était simplement, comme le nom l'indique, un dialogue entre quelques bergers. L'auteur, imitant Virgile, se servit d'abord de ce moyen pour célébrer par des allusions certains événemens, une paix conclue, le retour d'un prince; puis il inventa des sujets simples et courts, et mit en scène les propres passions de ses interlocuteurs. Ces petites pièces, coupées par des danses, se terminaient par des chansons (*villancicos*), et contenaient aussi d'ordinaire quelque scène bouffonne. C'est à la fois l'enfance de la comédie, du ballet et du vaudeville. On découvre avec surprise, dans ces essais précoces, non-seulement de la naïveté, du naturel, mais beaucoup de grâce et d'esprit. Par exemple, dans une de ces *églogues*, dont le sujet est le pouvoir de l'Amour, ce dieu paraît à la première scène, et célèbre lui-même sa force et sa puissance. Son monologue, en dix strophes d'une coupe élégante, est un des morceaux les plus délicats et les plus ingénieux qu'on ait jamais écrits sur ce sujet. Une circonstance digne de remarque, c'est que les premières de ces petites comédies pastorales, d'où l'on peut, en quelque sorte, faire dater le théâtre castillan, furent jouées en 1492, dans cette année si célèbre qui donna à l'Espagne Grenade et le Nouveau-Monde (1).

Dans le même temps parut la fameuse *Celestina*, commencée par Rodrigo Cota, et achevée par Fer-

(1) Cette circonstance est également affirmée par le poète Agustin de Rojas, dans son *Viage entretenido*, ouvrage fort intéressant pour l'histoire du théâtre, et par le chroniqueur Rodrigo Mendez

nando Rojas de Montalvan. Quoique portant le titre de *tragi-comédie*, cet ouvrage n'est qu'une *nouvelle* dialoguée. Elle ne fut jamais représentée, et ne pouvait pas l'être. Mais le singulier mérite de cette composition vraiment primitive, qui eut successivement plusieurs éditions, et qui fut traduite dans toutes les langues, servit beaucoup aux progrès du théâtre, en fournissant un véritable modèle de diction dramatique.

Ce fut au commencement du XVI<sup>e</sup> siècle qu'à ces divers essais succédèrent enfin les premières pièces du théâtre espagnol; mais, par un singulier concours de circonstances, elles parurent hors de l'Espagne. Un certain Bartolomé de Torrès-Naharro, long-temps prisonnier des Mores, et résidant à Rome après son rachat, y composa des comédies dans la langue de son pays, et, chose étrange! les fit représenter à la cour de Léon X, dans le même temps qu'on y jouait la *Mandragore* de Machiavel et les pièces de l'Arétin. Torrès-Naharro avertit lui-même qu'il a dû glisser dans ses comédies des mots italiens, « eu égard au lieu et aux personnes devant lesquelles elles se récitaient. » Elles sont peu connues, et Signorelli, dans son *Histoire critique des théâtres*, en parle avec une sorte de mépris. Ce jugement est plus que sévère; il est injuste. On trouve dans la plupart des compositions de Silva. « En 1492, dit ce dernier, les compagnies commencèrent en Castille à représenter publiquement les comédies de Juan de la Encina, poète de grande gentillesse, gracieuseté et divertissement.... » (*Catálogo real de España*). Les pièces de Juan de la Encina ont été recueillies dans son *Cancionero*.

tions de Naharro, notamment dans la *Soldadesca*, la *Tinelaria*, la *Trophea*, la *Yemenea*, une heureuse invention de sujet, des caractères bien tracés, des scènes piquantes, un dialogue plein de sel et de vivacité. On y trouve aussi le ton licencieux des comédies italiennes de cette époque, et des traits d'une malignité hardie propre à l'auteur, qui, prêtre et vivant à la cour pontificale, a composé contre l'église des satires qu'on croirait dictées par Luther. Ce Naharro, en faisant imprimer ses comédies à Naples, en 1517, sous le titre de *Propaladia*, y joignit, pour donner à la fois la leçon et l'exemple, des *préceptes sur l'art dramatique*, les premiers aussi qui parurent en langue castillane. Ces préceptes sont, en général, fort judicieux. Naharro établit très-bien la distinction de la tragédie et de la comédie, et du caractère propre à chacune de ces compositions. Il divise également les dernières en comédies historiques (*comedias a noticia*), et comédies d'invention (*comedias a fantasia*). Ce fut enfin lui qui inventa l'*introïto* ou prologue, et qui donna aux actes le nom de *jornadas*, journées. M. de Sismondi suppose que les Espagnols ont pris ce mot des anciens *mystères* français, dont on représentait chaque jour une partie; c'est une erreur manifeste. *Jornada* ne veut pas dire une *journée* dans le sens de l'espace d'un jour; c'est une journée de marche, une étape. Un drame divisé en trois *jornadas* n'est autre chose qu'un drame dont l'action marche et s'arrête trois fois (1).

(1) « La division de cinq actes, dit Torrès-Naharro, ne me

Les pièces de Torrès-Naharro parvenaient à peine à l'Espagne (vers 1520), que l'inquisition, si jalouse alors d'extirper les moindres traces de protestantisme, les proscrivit. La même sentence frappa celles qui furent écrites en Allemagne, peu de temps après, par l'auteur de la *Satire des femmes*, Cristoval de Castillejo, secrétaire des empereurs Maximilien et Ferdinand. Celles-ci, qu'on n'osa pas même imprimer dans les œuvres de l'auteur, lorsque l'interdit fut levé en 1573, mais qu'on sait seulement avoir été du genre satirique et licencieux, sont tout-à-fait perdues. Aussi le théâtre espagnol offre-t-il ce singulier phénomène, qu'il eut réellement deux enfances. Les différens essais dont je viens de parler, frappés par cette prohibition, restèrent quelque temps sans imitateurs, et semblèrent même complètement oubliés, à tel point que ce fut une comédie de l'Arioste qu'on représenta aux noces d'une infante, en 1548. Quelques savans, tels que Villalobos, Fernan Perez de Oliva, Simon de Abril, essayaient bien de chercher des modèles dans l'antiquité, en traduisant Plaute, Térence, Aristophane; mais leurs ouvrages étaient moins faits encore pour pénétrer dans la nation. Ainsi, tandis que, des œuvres dramatiques que possédait déjà l'Espagne, les unes restaient cachées dans la bibliothèque d'un petit nombre d'érudits, et les autres enfouies dans les greffes de l'inquisition, le

paraît pas seulement bonne, mais nécessaire, quoique je les appelle *jornadas*, parce qu'ils semblent plutôt des lieux de repos (*descansaderos*) qu'autre chose. »

peuple s'abandonnait encore aux farces grossières des jongleurs et des bouffons. Voilà pourquoi tous les critiques étrangers, Schlegel, Bouterwek, Sismondi, sans faire aucune mention des premiers auteurs, dont ils semblent ignorer même les noms, ne placent qu'au milieu du XVI<sup>e</sup> siècle la naissance du drame en Espagne.

Ce fut Lope de Ruéda qui y créa le théâtre populaire. Il était de Séville, où il exerçait l'état de batteur d'or. Poussé par un penchant irrésistible, il quitta le marteau pour s'enrôler dans une troupe de bateleurs qui courait les campagnes, et dont il devint bientôt le chef ou l'*auteur*. Ce nom d'*autor*, dérivé, non du latin *auctor*, mais d'*auto*, acte, représentation, se donnait alors à celui qui composait et récitait des pièces, et il s'est conservé jusqu'à nos jours pour désigner le directeur d'une compagnie comique. On l'appelait aussi *maître en fait de comédies* (*maestro de hacer comedias*). Lope de Ruéda réunissait les deux talens nécessaires à un *auteur* de cette époque; il obtint un prodigieux succès, et fut à l'envi proclamé grand poète et grand comédien. On lui fit même honneur de l'invention des actes ou *jornadas*, et du prologue appelé d'abord *introïto*, puis *loa*, quoi qu'on en eût fait usage bien avant lui; mais on avait perdu jusqu'au souvenir des essais qui l'avaient précédé. Lope passa plusieurs années à courir de ville en ville; mais sa grande réputation le fit appeler à la cour, et les seigneurs de ce temps allaient en foule oublier devant ses tréteaux la sombre gravité du palais de Philippe II.

« C'était le charme et l'adoration de la cour (*el em-*

*beleso de la corte*) », dit Antonio Perez dans une de ses *Lettres*. Il mourut à Madrid, en 1567. Quelques-uns de ses ouvrages sont arrivés jusqu'à nous, à savoir, quatre comédies, deux dialogues pastoraux, et sept *pas* pour des intermèdes (1). Tous sont en prose, quoiqu'il écrivît facilement en vers; on y remarque surtout de la naïveté et de la finesse. Quant à l'état dans lequel se trouvait le théâtre, on ne saurait mieux le faire connaître qu'en laissant parler Cervantès, qui, dans sa jeunesse, connut et vit jouer Lope de Ruéda : « On traita aussi, dit-il dans le « *Prólogo de sus comedias*, de qui le premier en « Espagne tira la comédie de ses langes, la mit en « étalage, et la vêtit d'habits de fête. Moi, comme le « plus vieux, je dis que je me souvenais d'avoir vu « jouer le grand Lope de Ruéda, homme insigne pour « l'esprit et la représentation.... Dans le temps de « ce célèbre acteur espagnol, tout l'attirail d'un « auteur de comédies s'enfermait dans un sac. « C'étaient trois ou quatre vestes de peaux blanches « garnies de cuir doré, autant de barbes, de perruques « et de hauts-de-chausses. Les comédies étaient des « colloques, comme des églogues, entre deux ou « trois bergers et quelque bergère. On les allongeait « avec deux ou trois intermèdes, tantôt de négresse, « tantôt de *rufian*, tantôt de niais, tantôt de Biscayen, « car ces quatre figures et beaucoup d'autres, « Lope les faisait avec le plus de vérité et de perfec-

(1) Les comédies sont intitulées *Eufemia*, *Amelina*, *Medora* et *los Engañados* (les Trompés); les dialogues, *Coloquio de Camila* et *Coloquio de Tymbria*.

« tion qui se puisse imaginer..... Il n'y avait pas alors  
 « de machines et de décorations, ni de combats de  
 « Mores et chrétiens, à pied ou à cheval. Il n'y avait  
 « point de figures qui semblassent sortir du centre  
 « de la terre, par le plancher du théâtre, et moins  
 « encore de nuages qui descendissent du ciel avec des  
 « anges ou des âmes. Le théâtre se composait de  
 « quatre planches portées sur quatre bancs en carré,  
 « qui les élevaient à quatre palmes de terre. Tout le  
 « décors était une vieille couverture tirée par deux  
 « cordes d'un bout à l'autre, pour faire ce qu'on ap-  
 « pelle le *vestiaire*, et derrière laquelle se tenaient  
 « les musiciens, qui chantaient, sans guitare, quel-  
 « que ancien *romance*. »

« A la même époque ( 1561 ), la cour d'Espagne, qui  
 avait jusque-là voyagé d'une capitale de province à  
 l'autre, se fixa tout-à-fait à Madrid. Cette circon-  
 stance fut favorable à l'art dramatique, en fixant  
 aussi le théâtre. Des documens authentiques attestent  
 qu'un an après la mort de Lope de Ruéda, il y avait  
 à Madrid des salles de spectacle (*corrales de comedias*).  
 On comptait alors, tant dans la capitale que dans les  
 provinces, plusieurs troupes d'acteurs qui se distin-  
 guaient entre elles par des noms bizarres et ridicules,  
 assez nombreuses pour que Rojas les divisât en huit  
 espèces. Peu de temps après, Juan de Malara, célèbre  
 professeur d'humanités, plus connu sous le nom du  
 commentateur grec (*comentador griego*), fit jouer à  
 Salamanque un drame en vers intitulé *Locusta*, qu'il  
 avait d'abord écrit en latin. Puis vint un acteur de  
 Tolède, nommé Navarro, lequel fut appelé l'*inven-*



teur des théâtres, pour avoir apporté quelque pompe à la représentation. « Il changea, dit Cervantès, le sac des habits en coffres et malles; il mit en avant la musique, jusque-là cachée derrière la couverture; il ôta les barbes postiches aux acteurs dont les rôles ne les requéraient pas; il inventa les machines, les nuages, les tonnerres et les éclairs, les défis et les batailles. » Un certain Cosme d'Oviedo imagina, dans le même temps, les affiches, et, pendant ces progrès matériels, l'art théâtral prenait aussi des développemens moraux. Ce n'était déjà plus les églogues pastorales de Lope de Ruéda, mais des pièces animées de quelque intrigue, où les passions commençaient à servir de ressort et à produire l'intérêt. Voici les titres de quelques-unes de ces pièces qui forment le passage entre l'enfance de l'art et sa virilité; ils peuvent donner une idée des sujets : *Didon et Énée* ou *le pieux Troyen*, *le Grand-Prieur de Castille*, *la Loyauté contre son roi*, *le Soleil à minuit* et *les Étoiles à midi*, *la prise de Séville par saint Ferdinand*, *les Cortès de la mort*, etc. A voir les noms pompeux dont ces ébauches étaient décorées, ne les prendrait-on pas plutôt pour ces drames hardis des belles époques du théâtre espagnol ?

Vers 1580, on éleva à Madrid les deux théâtres encore subsistans *de la Cruz* et *del Principe*. Alors quelques esprits supérieurs ne dédaignèrent pas de travailler pour la scène, abandonnée jusque-là à ces chefs de troupes ambulantes qui composaient eux-mêmes les farces de leur répertoire. Cervantès entra l'un des premiers dans cette carrière. A son retour

d'Alger, et l'imagination vivement frappée des maux qu'il avait soufferts en esclavage, il composa, sur ses propres aventures, la comédie en six actes de *Los Tratos de Argel*. Cette pièce fut suivie de vingt à trente autres, parmi lesquelles il cite lui-même avec complaisance, avec éloge, la *Numancia*, la *Gran-Turquesca*, la *Batalla naval*, la *Confusa*, etc. « Je fus le premier, dit-il, qui représentai les imaginations et les pensées secrètes de l'âme, en mettant des figures morales sur le théâtre, au vif et général applaudissement du public. Je composai dans ce temps jusqu'à vingt et trente comédies, qui toutes furent jouées (*que todas se recitaron*), sans qu'on leur adressât des offrandes de concombres ou d'autres choses bonnes à lancer; elles coururent leur carrière sans sifflets, cris ni tapage..... » Toutes ces pièces, comme une partie de ses autres ouvrages, ne furent long-temps connues que de nom, et l'on en déplorait vivement la perte. On pensait qu'avec une imagination si riche, un esprit si vif et si gai, une raison si élevée, un goût si pur; qu'avec sa grande connaissance des règles du théâtre, dont il a fait, en plusieurs endroits du *Don Quichotte*, une judicieuse poétique; qu'après les louanges qu'il se donne avec tant d'ingénuité, comme auteur comique, et le singulier talent qu'il a réellement déployé dans ses intermèdes; on pensait, dis-je, que ses grandes compositions étaient autant de chefs-d'œuvre. Malheureusement pour sa renommée dramatique, deux d'entre elles furent retrouvées, la *Numancia* et *Los Tratos de Argel*. Ces pièces sont loin de répondre aux regrets qu'elles

avaient excités , et la réputation de leur auteur aurait assurément gagné à ce qu'on ne les connût que par le jugement qu'il en porte. C'est un nouvel exemple des singulières erreurs de l'esprit humain , et une nouvelle preuve de l'impuissance où l'on est de se juger soi-même , que cette opinion de Cervantès , qui parle de ses compositions théâtrales avec autant d'orgueil que de son immortel roman.

Cervantès écrivait à Madrid. Dans le même temps, Juan de la Cuéva fit représenter quelques drames à Séville. Il réduisit à quatre le nombre des *jornadas* , jusque-là de cinq ou six. Le spectacle se composait alors , outre la pièce principale , de trois intermèdes joués dans les entr'actes , et d'un petit ballet (1). Valence , qui eut toujours une école rivale de Séville pour les arts et pour les lettres , faisait aussi quelques pas dans la carrière dramatique. Le capitaine Cristobal de Viruès , poète valencien , passe pour avoir , le premier , réduit le nombre des actes à trois , ce qui fut depuis adopté comme règle par tous les auteurs espagnols. « Viruès , dit Lope de Véga , mit en trois « actes la comédie qui avait été jusque-là sur quatre « pieds , comme un enfant , car elle était encore dans « l'enfance. »

- (1) *Hacian quatro jornadas*  
*Tres entremeses entre ellas*  
*Y al fin con un bailecito ,*  
*Iba la gente contenta.*

(AGUSTIN DE ROJAS).

« On faisait quatre journées , trois intermèdes entre elles , à la fin un petit ballet , et les gens s'en allaient contents. »

Le théâtre, sous le rapport de la pompe scénique, avait déjà pris un grand essor. Le même Rojas, qui disait qu'au temps de Lope de Ruéda un *auteur* et sa troupe auraient pu mettre leur paquet de hardes sur le dos d'une araignée, raconte qu'à l'époque de Cuéva et de Virués, des femmes jouaient leurs rôles avec des habits de soie et de velours, avec des chaînes d'or et de perles, que l'on chantait dans les intermèdes à trois et quatre voix, et qu'enfin des chevaux même servaient, dans les drames militaires, à compléter l'illusion (1).

Une chose bien digne de remarque, et qui est, si je ne me trompe, toute particulière au théâtre espagnol, c'est qu'on voit à sa naissance même commencer la querelle entre les auteurs qui veulent s'affranchir des règles, et les critiques qui veulent les y soumettre. En Espagne, au XVI<sup>e</sup> siècle, le romantisme se

(1) Voici quelques plaisanteries de Lopez Pinciano qui pourront faire connaître quels étaient alors l'ordre et la police des salles de spectacles. Il assiste, avec quelques amis, au théâtre *de la Cruz*; l'un d'eux dit aux autres : « On jouit vraiment ici d'une foule de plaisirs. On voit tant de gens rassemblés; on voit jeter un mouchoir de haut en bas dans le parterre, et le fruitier ou le confiseur défait le petit nœud où est le métal, en fait un plus gros avec le fruit qu'on demande, et, le rejetant de bas en haut, donne sur la bouche d'un voisin, qui, bien contre son gré, mord le fruit dans le mouchoir; puis les querelles sur « ce banc est à moi—celui-ci a été mis par mon valet », et les preuves et témoignages; puis, lorsque quelqu'un traverse le théâtre pour aller à sa place, comme on lui donne le grade de licencié, avec plus de mille *ahé*; puis, lorsque du côté des dames on en vient aux taloches, à propos de places, et quelquefois de jalousies; puis, quand il pleut sans nuages sur ceux qui sont au-dessous d'elles, etc.... »

trouve déjà aux prises avec les rigides observateurs des préceptes d'Aristote. Tandis que le rhéteur Pinciano recommandait avec instance aux écrivains dramatiques le respect des unités, dont ceux-ci ne se souciaient guère, l'un d'eux, Juan de la Cuéva, prenait ouvertement dans son *Exemplar poético* la défense des libertés théâtrales. Il les invoquait comme nées de la succession des temps qui avait aboli d'antiques lois, comme plus faites pour donner à l'imagination toute sa hardiesse, tout son essor, comme plus propres, enfin, à plaire au public. Cependant il joignait à cette sage opinion des avis non moins sages sur l'abus des innovations, et posait en maximes, sinon les règles trop gênantes de la vieille poétique, au moins celles que le bon sens et le bon goût doivent dicter pour tous les temps, pour tous les pays, et que ses compatriotes, dans leur fougueuse impatience de toute entrave, n'ont pas su respecter assez. Le livre de Cuéva semblerait de nos jours un véritable à-propos.

Enfin, parut Lope de Véga. Devant lui, comme devant ces puissans génies qui naissent au milieu des dissensions publiques et les apaisent par leur ascendant, la guerre cessa. Il monta, suivant l'expression de Cervantès, sur le trône de la comédie (*alzóse con la monarquía cómica*), et régna sans partage, sans rivaux, sans contradicteurs. Il faut, au milieu de ce tableau rapide, s'arrêter un moment à cet homme extraordinaire, qui eut une si prodigieuse influence sur le théâtre moderne.

Lope de Véga, né en 1562, montra, dès la première enfance, un goût très-vif pour les lettres et surtout

pour la scène. A l'âge de onze ans, il composait déjà de petites pièces (1). Les événemens dont sa jeunesse aventureuse fut agitée, ses malheurs, ses voyages, le détournèrent d'abord de ce premier penchant; mais, de retour dans son pays natal, il s'y abandonna sans réserve, et fit succéder sans interruption, jusqu'à sa mort, cette foule incroyable d'ouvrages de tous genres qu'à lui seul, entre tous les hommes, il a été donné de produire. Dans la préface d'un livre (*el Peregrino en su patria*), imprimé en 1604, lorsqu'il avait quarante-deux ans, il porte à plus de vingt-trois mille feuilles le nombre de vers qu'il avait déjà écrits pour le théâtre. En 1618, il assure que le nombre des comédies qu'il a composées s'élève à huit cents; en 1620, à neuf cents. « J'ai eu assez de vie, dit-il en 1629, lorsqu'il publiait la *vingtième partie* de ses œuvres dramatiques, pour en écrire dix-sept cents. » Enfin, en 1635, année de sa mort, il avait achevé les *dix-huit cents comédies* que lui attribuent son ami Perez de Montalvan et le savant Nicolas Antonio. Toutes furent représentées, la moitié au moins imprimées. Dans ce nombre, il en est plus de cent dont chacune ne lui coûta qu'un jour de travail, et, comme il le dit lui-même, « en vingt-quatre heures passa des Muses au

(1) .. Y yo las escribí de once y doce años,  
De á cuatro actos y de a cuatro pliegos,  
Porque cada acto un pliego contenia.

« Je les écrivis de onze à douze ans, en quatre actes et en quatre feuilles, car chaque feuille contenait un acte. »

théâtre (1). » Pour compléter la liste immense des œuvres de Lope de Véga, il faut ajouter à ces dix-huit cents comédies environ quatre cents *autos sacramentales*, un grand nombre d'intermèdes, des poèmes épiques, didactiques et burlesques (*la Jerusalem conquistada, la Gatomaquia*, etc.), des épîtres, des satires, des nouvelles, des dissertations, des pièces fugitives et une foule innombrable de sonnets. On a fait sur les œuvres de Lope cet effrayant calcul, que, pendant les soixante-treize ans qu'il a vécu, c'est-à-dire depuis l'heure de sa naissance jusqu'à celle de sa mort, et bien que sa jeunesse eût été perdue pour les lettres, il a dû écrire chaque jour huit pages entières, presque toutes de poésie. Le nombre total de ses écrits est évalué à cent trente-trois mille pages et à vingt-un millions de vers (2). L'histoire littéraire n'offre certes rien qui approche de cette fécondité vraiment fabuleuse; et quand même aucun autre mérite ne s'attacherait au nom de Lope de Véga, il devrait vivre toutefois dans la mémoire des hommes comme un de ces prodiges que la nature ne produit pas une seconde fois.

Maître absolu, arbitre souverain du théâtre et de la littérature de son pays, Lope, comme tant d'autres

(1) Pues mas de ciento en horas veinticuatro  
Pasaron de las musas al teatro.

(EGLOGA A CLAUDIO.)

(2) On a également calculé qu'à 500 réaux pièce (130 fr.), ses comédies lui ont rapporté 80,000 ducats, et ses *autos*, 6,000; fortune immense pour ce temps-là.

dictateurs, manqua à sa haute vocation. Cet homme prodigieux, que Cervantès appelait *monstruo de naturaleza*, pouvait réformer et diriger le goût du public; il trouva plus commode d'y sacrifier; et les applaudissemens de la multitude le précipitèrent dans des défauts qu'il connaissait, mais qu'il ne voulut pas éviter, et auxquels il donna sciemment l'autorité de son exemple et de sa renommée. « Il faut, disait-il dans une de ses préfaces, que les étrangers remarquent bien qu'en Espagne les comédies ne suivent pas les règles de l'art. Je les ai faites telles que je les ai trouvées; autrement on ne les aurait point entendues. »—« Ce n'est pas, dit-il encore dans son *Arte nuevo de hacer comedias*, ouvrage qui, selon l'expression de Martinez de la Rosa, « semble plutôt écrit par un coupable pour justifier ses excès que par un législateur pour les réprimer », ce n'est pas.... que j'ignore les préceptes de l'art, Dieu merci! Mais quelqu'un qui les suivrait en écrivant serait sûr de mourir sans gloire et sans profit... J'ai quelquefois écrit suivant l'art, que très-peu de gens connaissent; mais quand je vois, d'autre part, les monstruosités auxquelles accourent le vulgaire et les femmes, qui canonisent ce triste exercice, je me fais barbare à leur usage. Aussi.... quand je dois écrire une comédie, j'enferme les règles sous six clés, et je mets dehors Plaute et Térence pour que leur voix ne s'élève pas contre moi, car la vérité crie dans les livres muets... Je fais des pièces pour le public, et puisqu'il les paie, il est juste, pour lui plaire, de lui parler la langue des sots. » Lope termine ce traité poétique en convenant qu'il est plus barbare que ceux auxquels il donne des



leçons, et que toutes ses comédies, hors six qu'il ne nomme point, pèchent gravement contre les véritables règles de l'art. Lope de Véga, rassasié d'honneurs et de richesses, objet de gloire pour sa patrie et d'envie pour les étrangers, dont la renommée enfin fut telle que son nom servait à personnifier l'excellence en toutes choses, Lope de Véga doit sembler bien sévère envers lui-même, lorsqu'au milieu de cette multitude, il n'excepte que six comédies de sa propre réprobation; et cependant la postérité, plus sévère encore, n'a pas même ratifié cet arrêt. Aucun de ses innombrables ouvrages n'a mérité d'être donné pour modèle. On les a plutôt cités comme une preuve de l'abus des facultés naturelles, et comme un guide contre les fautes où il entraîne. Cette intarissable imagination, cette prodigieuse facilité d'écrire, ce talent de peindre les caractères et de faire agir les passions, tant d'habileté à manier le dialogue, tant d'esprit, tant de finesse, toutes ces qualités qu'il répandit à pleines mains dans ses œuvres, et qu'il réunissait au plus haut degré, sont comme étouffées par leur propre excès. On dirait d'un arbre vigoureux que n'émonde point la main du jardinier, et qui use sa sève en jets désordonnés et stériles. Partout on sent l'absence du travail consciencieux, du goût épuré; partout, l'oubli de cette crainte salutaire du public, et de cette rigueur pour soi-même sans laquelle il n'est point de perfection.

Toutefois, pour juger avec équité Lope de Véga, il faut se reporter à son époque. Si la certitude et l'enivrement du succès lui firent préférer des triomphes faciles à une gloire plus noble et plus durable, quel

modèle, quel rival avait-il pour guider ou pour exciter son talent? En Espagne, personne n'entra dans la carrière qu'il parcourait avec tant d'éclat, sinon à sa suite, et pour l'imiter servilement jusqu'en ses extravagances. Rien, dans le reste de l'Europe, ne pouvait lui donner plus de lumières ou plus d'émulation. En France, la scène était encore abandonnée aux Jodelle, aux Hardy; l'Allemagne n'avait pas dépassé les *mystères*, et l'Italie s'était arrêtée à la *Mandragore*. Avec Lope de Véga parut un seul autre grand génie, autre *monstre de nature*, créateur aussi du théâtre de sa nation, unissant des qualités et des défauts à peu près semblables, et qu'il serait aussi facile qu'intéressant de mettre en parallèle. Mais la barrière qui séparait alors les langues du nord et celles du midi sépara les deux illustres rivaux. Shakspeare et Lope de Véga vécurent en même temps sans se connaître, et ne purent s'emprunter ni cette noble jalousie de gloire, ni ces leçons réciproques que donnent les luttes du génie. Chacun d'eux régna seul, unique, dans un empire incontesté. Comme Shakspeare et avec lui, Lope conservera toujours l'honneur d'avoir fondé le théâtre moderne; mais, par des raisons de politique et de langage, plus que Shakspeare, il porta son influence chez les nations étrangères; et nous, Français, auxquels il a le plus prêté, nous devons répéter le juste éloge que fait de lui son illustre éditeur, lord Holland, et que j'ai donné pour épigraphe à cette étude.

Douze ans avant la mort de Lope de Véga (1621), arriva celle de Philippe III, et à ce monarque triste et dévot succéda un jeune prince ami des plaisirs et

passionné pour le théâtre. Philippe IV aimait le commerce des gens de lettres, les recevait à la cour, et s'amusait à jouer avec eux ces comédies improvisées, alors fort à la mode en Italie (1). On lui attribue même plusieurs ouvrages dramatiques qui furent représentés sous le nom d'un esprit de cette cour (*por un ingenio de esta corte*), entre autres la passable comédie intitulée *Donner la vie pour sa dame*. Cette circonstance accrut encore le mouvement imprimé par Lope de Véga, et amena la plus brillante époque du théâtre espagnol. Une foule d'auteurs s'étaient, de son vivant, jetés sur les traces du maître, tels que les docteurs Ramon et Mira de Mescua, les licenciés Mexía et Miguel Sanchez, le chanoine Tarraga, don Guillen de Castro, Aguilar, Luis Velez de Guevara, Antonio de Galarza, Gaspar de Avila, Damian Salustrio del Poyo, et cent autres; mais tous l'imitaient et restaient loin de lui. Ce ne fut qu'à la fin de son règne que parut le rival qui devait le détrôner : Caldéron de la Barca.

Avec une imagination moins vaste, mais plus flexible et mieux réglée, une fécondité presque aussi prodigieuse, un talent égal, sinon de poète, au moins

(1) Un jour, on représentait *la Création du monde*, il faisait le rôle de Dieu, et Caldéron celui d'Adam. Le poète, emporté par sa verve, récitait une longue description du paradis à la manière des hors-d'œuvre qui entachent ses meilleures comédies. Le roi se mit alors à bâiller d'une si effroyable façon, que Caldéron, s'interrompant, lui demanda ce qu'il éprouvait : « Vive-moi ! (pour vive Dieu !) répliqua Philippe, je me repens d'avoir créé un Adam si bavard. »

de versificateur, Caldéron, guidé par les succès et par les défauts de Lope de Véga, put le vaincre et presque le faire oublier. Dans les *autos sacramentales*, ou drames religieux, dans ces pièces représentées aux fêtes solennelles, sous la protection de l'autorité, en présence de tout le peuple, et qui, par ces raisons, donnaient à l'auteur plus de gloire et de profit qu'aucune autre, Caldéron passa tous ses devanciers et ne fut égalé par aucun de ses successeurs. Sa réputation et son mérite en ce genre furent si grands, et sa supériorité si incontestable, qu'il obtint, par lettres patentes, le privilège de fournir, seul, les *autos* à la capitale de la monarchie, et qu'il exploita ce monopole pendant trente-sept ans (1). Caldéron ne fut pas moins célèbre dans les *dramas héroïques*, autres compositions réprochées aujourd'hui comme les *divines comédies*, mais alors en aussi grand honneur. Elles étaient pour l'art dramatique exactement ce qu'étaient les romans de chevalerie pour l'art littéraire. Chassés des livres par le *Don Quichotte*, ceux-ci semblaient s'être réfugiés sur le théâtre, auquel il appartenait pourtant plus spécialement d'en faire justice. Citer les titres de quelques-uns de ces drames, tels que *la Vie de Sémiramis fille de l'air*, *les Aspics de Cléopâtre*, *la Jalousie de Rodomont*, *les Exploits de Roland et du géant Galafre au pont d'Amantible*, c'est donner une idée de leur contenu. Il faut se borner à considérer Caldéron comme auteur de comédies

(1) Voir la biographie de Caldéron (*Fama, vida y escritos de Calderon*), par don Juan Véra-Tasis.

de *capa y espada*. Ce n'est ni par la peinture, ni par la variété des caractères qu'il brille. Dans ses cent et quelques pièces (1), on trouve toujours des galans braves et favorisés, des dames amoureuses et dévergondées, des rivaux jaloux et pleureurs, des pères imbécilles, des frères spadassins, des valets familiers, insolens et entremetteurs. C'est toujours le même canevas, toujours le même genre d'intrigues et d'aventures romanesques (2). Mais, avec un fonds et des élémens semblables, quelle infinie variété de combinaisons, d'incidens, de résultats! quel mouvement, quelle vivacité, quelle plénitude! D'ordinaire le spectateur marche plus vite que le poète, il le devine, le presse, le devance. Avec Caldéron, le contraire arrive; jamais il ne se laisse passer de vitesse, et le spectateur a peine à le suivre, emporté par le tourbillon de sa prodigieuse activité. Certes, si l'art dramatique était uniquement l'art de combiner une action, de la compliquer d'autres actions parallèles, d'entasser les incidens, les surprises, et de serrer étroitement le nœud pour couper ensuite brusquement tous ces fils emmêlés, Caldéron serait le premier auteur comique du monde.

Pendant sa longue carrière, commencée à treize ans par la comédie *el Carro del cielo*, et terminée à quatre-vingt-un par celle de *Hado y divisa*, parut et

(1) On compte dans les Oeuvres de Caldéron un peu plus de cent comédies, environ quatre-vingts *autos sacramentels*, une centaine de saynètes, deux fois autant de *loas*, etc.

(2) En Espagne, dans la vie familière, on appelle encore ces aventures *lances de Calderon*.

brilla près de lui Moréto, peut-être moins connu de nos jours, mais alors son rival de gloire en Espagne et chez les nations étrangères. Moréto est inférieur à Caldéron dans l'invention du sujet, dans la disposition du plan; mais son exposition est plus claire, et son action, moins embarrassée, marche et se développe avec plus de liberté. Il ne sait point accumuler tant d'incidens, mais il fatigue moins l'attention, et n'ayant point autant serré son noeud, il le dénoue plus aisément. Moréto n'est sans doute pas exempt de mauvais goût, et l'on trouve dans ses compositions tous les défauts de l'école. Cependant il est plus sobre que Caldéron de ces pensées subtiles et alambiquées, de ces tirades pompeuses et vides, de ces hors-d'œuvre prétentieux et insipides qui déparent tout le théâtre espagnol. Son style est plus simple, son dialogue plus vif, ses plaisanteries plus naturelles. Il me semble que, si on ouvrait un concours entre tous les théâtres de l'Europe, et qu'il fallût représenter celui de l'Espagne par une seule pièce, on ne pourrait mieux choisir, au milieu des innombrables richesses qu'il possède, que la comédie de Moréto intitulée *el Desden con el desden* (l'Indifférence contre l'indifférence), dont Molière a donné, dans la *Princesse d'Élide*, une copie décolorée.

Moréto n'a pas seulement l'honneur de s'être placé, dans la comédie d'intrigue, au niveau de Lope et de Caldéron; il a, le premier peut-être, ouvert une route nouvelle, en esquisant des comédies de caractère qu'on appelait alors *comedias de figuron*, et dont l'action, jusque-là dispersée entre tous les person-

nages d'une double ou triple intrigue, se resserrait autour d'un seul homme, dans lequel était personnifié quelque vice ou quelque ridicule. Telles sont, par exemple, ses comédies *el Lindo don Diego*, qu'on pourrait appeler *le Fat*, et *el Marquez de Cigarral*, autre espèce de don Quichotte, devenu fou à force de relire ses parchemins et de compter ses quartiers de noblesse. Cette heureuse innovation, qui amena les chefs-d'œuvre de la scène, et dont Moréto peut être regardé comme le principal auteur, suffit pour lui assigner un rang distingué parmi les maîtres du théâtre.

A la même époque, vivait un autre poète dramatique qui ne jouit pas durant sa vie de toute la célébrité qu'il obtint ensuite, et qui, par un hasard inexplicable, est resté tellement inconnu aux nations étrangères, que les plus célèbres critiques, Signorelli, Schlegel, Sismondi, n'ont pas même prononcé son nom. Bouterwek est le seul qui le mentionne; encore est-ce d'une manière inexacte et insignifiante. C'était un moine de la Merci, nommé fray Gabriel Tellez, qui, du fond de son couvent, et sous le nom supposé de *Tirso de Molina*, jeta sur le théâtre un assez grand nombre de pièces qui furent ensuite recueillies et publiées par son neveu. Peut-être est-il moins ingénieux que Caldéron, et moins délicat que Moréto; mais il est supérieur à tous les poètes de son pays par la malice et la gaité. Dans ses argumens, il fait assez peu de cas de toute règle, et sacrifie même aisément la vraisemblance. Ce qu'il cherche, c'est l'occasion de placer les saillies d'un esprit rieur et

caustique, de donner carrière à une liberté de langage poussée jusqu'à la licence, à une hardiesse de pensée qui ne respecte ni les puissances de la terre, ni même celles du ciel. Il n'épargne rien, il s'attaque à tout ce qui le choque ou le diverte, et fait en quelque sorte de ses comédies de longues épigrammes. Si l'on voulait faire connaître par analogie le genre de talent de Tirso de Molina, je ne connais qu'un seul écrivain auquel on pût le comparer, Beaumarchais; et réellement il existe entre ces deux hommes la plus singulière ressemblance. Aussi suis-je bien convaincu que, de toutes les pièces du théâtre espagnol, celles de Tirso de Molina sont celles qui nous plairaient le plus, à nous autres Français. Ce sont pourtant les moins connues. En Espagne, où Lope de Véga ne figure plus guère que dans les bibliothèques, où Caldéron et Moréto apparaissent rarement sur le théâtre, Tirso de Molina s'y montre plus fréquemment que nul des vieux auteurs dramatiques. Le goût très-prononcé du dernier roi pour les moqueries graveleuses du moine de la Merci avait fait taire les susceptibilités de police que devaient éveiller ses hardies critiques des grands. Ferdinand VII affectionnait surtout la comédie intitulée *Don Gil des chausses vertes* (*Don Gil él de las calzas verdes*); c'est un plat de régal que la municipalité de Madrid lui faisait habituellement servir dans les jours de solennité (1).

(1) Tirso de Molina est le premier qui ait mis sur la scène le fameux argument de *don Juan*, refait depuis par Zamora, et qui a passé successivement aux mains de Molière, de Mozart et de Byron. Me trouvant l'année dernière en Espagne, j'ai pu recher-



La brillante époque du théâtre espagnol est renfermée dans la première moitié du XVII<sup>e</sup> siècle. Le goût du monarque, de la cour et de la nation, avait jeté tous les gens de lettres dans cette carrière, la plus glorieuse alors et la plus lucrative. Outre les trois grands maîtres que je viens de citer et qui méritaient une mention spéciale, il existait alors une foule d'auteurs du second ordre, dont on ne saurait sans injustice se dispenser de rappeler au moins les noms. A

cher l'origine de cet argument tant de fois traité, et m'assurer qu'il repose sur une histoire véritable.

Don Juan Ténorio (Tirso de Molina et Molière lui ont conservé ce nom) était de Séville, où sa famille, qui existe encore, tint toujours un rang distingué. Elle occupa constamment une des places de *veinticuatro* (*regidores*); et, parmi les membres de la municipalité actuelle, figure encore un Ténorio. Ce que le drame rapporte du caractère de don Juan, de ses mœurs, de ses aventures, se trouve également dans son histoire. Il tua de nuit le commandeur de Ulloa, dont il enlevait la fille, et qui fut enterré dans une chapelle du couvent de San-Francisco, où sa famille avait une sépulture (*una capilla*). Cette chapelle et sa statue en marbre existaient encore au commencement du siècle passé; depuis elles furent détruites dans un incendie. Les moines franciscains, tout puissans alors à Séville, voulant mettre un terme aux excès et aux impiétés de don Juan, auquel sa naissance assurait l'impunité, l'attirèrent dans un guet-apens, et le mirent à mort. Ils répandirent ensuite le bruit que don Juan était venu insulter jusqu'en sa chapelle la statue du commandeur, et qu'elle l'avait précipité dans l'enfer. Cette espèce de légende fut recueillie dans les *Chroniques de Séville* (*las Crónicas de Sevilla*). C'est là que Tirso de Molina prit le sujet de sa pièce, à laquelle il donna ce titre bizarre et expressif : *No hay plazo que no llegue, ni deuda que no se pague*, o *El convidado de piedra*, « Il n'y a point d'échéance qui n'arrive, ni de dette qui ne se paie, ou Le convive de pierre. »

leur tête, il faut placer Francisco de Rojas, qui marcherait l'égal de Moréto, car il a toutes ses qualités, s'il ne l'eût surpassé dans ses défauts. Puis viennent Guillen de Castro, Ruiz de Alarcon, La Hoz, Diamante, Mendoza, Belmonte, les frères Figueroas, lesquels écrivaient en commun, comme font aujourd'hui nos vaudevillistes, Cancer, Enciso, Salazar, Bancès-Candamo, qui tous, sans avoir fait une école, un théâtre, se sont au moins distingués par quelque composition importante.

Comme on l'a vu précédemment, le mouvement littéraire suivit, en Espagne, le mouvement politique; les lettres et les arts eurent, comme la nation et en même temps qu'elle, leur grandeur et leur décadence. Les malheurs dont la monarchie espagnole fut accablée dans les dernières années du règne de Philippe IV, et plusieurs deuils de cour qui firent successivement fermer les théâtres, portèrent les premiers coups à l'art dramatique. La mort de ce prince (1665), qui en avait été le plus zélé protecteur, fut le signal d'une chute rapide et complète. Son successeur, l'imbécille Charles II, était encore dans la première enfance, et la reine régente signala les débuts de son administration par un décret que lui dicta sans doute son directeur, le jésuite Évrard Nitard, et qui est assurément unique dans l'histoire littéraire des nations. Elle ordonna « que toutes les « comédies cessassent jusqu'à ce que son fils fût en « âge de s'en amuser. » (1) Bien que cet ordre étrange

(1) « Que las comedias cesen enteramente, hasta que el rey mi hijo tenga edad bastante para gustar de ellas. »

n'ait pu être rigoureusement exécuté, on conçoit l'effet qu'il dut produire dans un temps où les lettres ne pouvaient fleurir que sous le patronage des grands, et où le théâtre ne résistait aux attaques multipliées du conseil de Castille que par la protection spéciale du prince. Un seul fait en fera juger. Nous voyons dans un mémoire adressé à Philippe IV par le comédien Cristoval Santiago Ortiz, en 1632, que l'on comptait alors en Espagne plus de quarante troupes de comédiens (quoique le conseil n'en voulût autoriser que six), qu'elles se composaient d'environ mille personnes, et qu'on avait tellement élevé de salles de spectacles, qu'il y avait bien peu de villes, et même de bourgs, qui n'en eussent au moins une mise en fermage. Cependant, au mariage de Charles II avec une nièce de Louis XIV (1679), mariage où l'on déploya toute la magnificence possible, on ne put rassembler plus de trois compagnies pour les spectacles de la cour.

A cette époque de décadence et d'abandon, un seul homme essaya de soutenir le théâtre chancelant : ce fut Solis. Le célèbre historien de la conquête du Mexique consacra également à la scène son imagination brillante, son esprit aimable et son style si fortement coloré. Il a laissé plusieurs comédies dignes de l'époque à laquelle il survivait, entre autres celle intitulée *el Amor al uso* (l'Amour à la mode), l'une des meilleures dont puisse se glorifier sa nation. On peut dire qu'avec Solis s'éteignit le théâtre espagnol, dont l'histoire est circonscrite entre Lope de Véga et lui. L'élévation de Philippe V au trône d'Espagne

ayant fait prévaloir le goût français, et introduit, au moins à la cour, les habitudes de la cour de Louis XIV, les Espagnols, après avoir été nos précurseurs et nos maîtres, comme on le verra plus tard, se contentèrent d'être humblement nos traducteurs et nos copistes. Il est vrai que, dans le cours du XVIII<sup>e</sup> siècle, quelques essais pour recréer un théâtre national furent tentés successivement par Zamora, Luzan, Cañizarès et Jovellanos. Cañizarès fit le *Domine Lucas*, et le *Montañas en la corte*; Jovellanos, le *Delincuente honrado* (imité par Fenouillot de Falbaire sous le même titre, l'*Honnête criminel*). Mais ces tentatives honorables n'eurent qu'un succès passager, et, pour trouver une œuvre originale, après toutefois les *sainetes* de Ramon de la Cruz, il faut arriver jusqu'au commencement de notre siècle, à Moratin, l'élégant et spirituel auteur du *Café*, du *Baron*, du *Oui des jeunes filles*, puis, à M. Martinez de la Rosa, qui a fait *la Mère au bal* et *la Fille à la maison*.

Dans ce précis rapide de l'histoire du théâtre espagnol, mon intention ne pouvait être d'entreprendre une dissertation critique et raisonnée; c'eût été la matière d'un livre entier. J'ajouterai cependant au récit des faits, deux réflexions générales.

L'époque où fleurit le théâtre en Espagne fut, si l'on peut dire ainsi, mal choisie. C'était déjà, au dedans, une époque de décadence littéraire. Après le prodigieux mouvement, les fortes études et les grands ouvrages du XVI<sup>e</sup> siècle, le mauvais goût avait pénétré dans toutes les branches de la littérature, et

devait nécessairement infester la scène. Quand les opuscules prétentieux de Gongora et des *cultos* remplaçaient les vastes compositions d'Ercilla et de Cervantès, on ne pouvait guère attendre des auteurs comiques contemporains un goût bien sévère et bien consciencieux. D'une autre part, les nations étrangères n'offraient encore aucun exemple bon ou mauvais, aucun modèle à imiter ou à fuir ; ce qui pourrait faire dire que le théâtre, en Espagne, s'ouvrit trop tard ou trop tôt. Ces deux circonstances ont laissé les écrivains dramatiques de ce pays sans frein et sans guide. Aussi trouve-t-on dans leurs ouvrages plus d'invention que d'observation, plus d'imagination que de bon sens, plus de verve que de goût, plus de qualités naturelles que de qualités acquises. De là vient qu'ils ont tous cherché de préférence à tisser des canevas d'intrigues, non à peindre des caractères, à mettre en relief des aventures, non des passions ou des vices, et que le théâtre espagnol ressemble moins à une galerie de portraits fidèlement tracés qu'à une espèce de lanterne magique où passent rapidement mille figures bizarres et confuses. C'est dans leur roman qu'ils ont mis la comédie, et dans leur comédie le roman.

Il est un autre défaut, plus capital encore, qu'on peut en grande partie attribuer aux mêmes causes. J.-J. Rousseau prétendait que, loin de servir à la réforme des mœurs, loin de donner de bons exemples et d'utiles leçons, le théâtre n'était le plus souvent qu'une école de scandale et d'immoralité. Les esprits rigides qui s'appuient de son opinion doivent bien re-

gretter qu'il n'ait pas connu le théâtre espagnol ; c'est alors qu'il eût soutenu victorieusement cette thèse taxée de paradoxe. Au lieu d'adopter pour maxime l'ancien adage devenu la devise du théâtre, les auteurs espagnols, laissant à part toute idée d'utilité, pour ne chercher et n'offrir qu'un pur divertissement, ont pris pour la fin même ce qui ne devait être que le moyen. Il est vraiment curieux de voir comment, sans mauvaise intention, sans scrupule, avec bonne foi et simplicité, ils sont licencieux et immoraux. C'est au point qu'un critique moderne a pu dire avec raison, en jugeant leurs ouvrages : « On y voit peints, « sous les couleurs les plus charmantes, les sentimens « les plus dépravés : fraudes, artifices, perfidies, « fuites de jeunes filles, escalades de maisons, résis- « tances à la justice, défis et combats fondés sur un « faux point d'honneur, enlèvemens autorisés, vio- « lences projetées et accomplies, bouffons insolens, « valets qui font honneur et métier de leurs infâmes « entremises, etc. »

Ce vice radical, qu'on peut expliquer aussi par les anathèmes de l'église, et qui, à son tour, explique et justifie en quelque sorte la sévérité tant de fois déployée contre le théâtre, n'est pas accidentel et propre à quelques auteurs seulement. Tous, sans exception, y sont plus ou moins tombés. Si, dans quelque pièce ou dans quelque scène, vous rencontrez par hasard une leçon utile, n'en ayez nulle obligation au poète ; c'est que le plan ou la situation l'amenait, mais il ne la cherchait pas. Leur but à tous, leur but unique, a été d'amuser le public et de s'en

faire applaudir. Du reste, aucune trace de philosophie, aucun désir de perfectionnement, aucune pensée de civilisation. On dirait que les auteurs et le public étant tombés d'accord que rien de bon ne pouvait sortir d'un amusement réprouvé par l'église et traité de péché honteux dans le confessionnal, il fallait en prendre son parti, et se résigner à considérer le théâtre comme un mauvais lieu. Cette opinion, mise en pratique ingénument, doit sembler d'autant plus singulière que la plupart des auteurs qui ont suivi la carrière du théâtre appartenaient à l'état ecclésiastique. Ainsi le plus ancien et les cinq plus grands maîtres de la scène espagnole, Torrès-Naharro, Lope de Véga, Caldéron, Moréto, Tirso de Molina et Solis (1), étaient prêtres. Cela pourrait donner matière à bien des réflexions; mais elles n'appartiennent plus à mon sujet.

En traçant cette esquisse du théâtre espagnol, depuis les essais demi-dévots, demi-profanes, du moyen-âge

(1) Je crois devoir indiquer, pour ceux qui voudraient faire une étude approfondie du théâtre espagnol, les meilleures pièces des principaux auteurs :

*Lope de Véga* : La moza de cántaro. — La dama melindrosa. — Los milagros del desprecio. — La esclava de su galán. — La bella mal maridada. — Por el puente, Juana. — Amar sin saber á quien. El perro del hortelano. — El acero de Madrid. — El anzuelo de Fenisa. — La hermosa fea. — Lo cierto por lo dudoso, etc. —

*Caldéron* : La dama duende. — Casa con dos puertas mala es de guardar. — El secreto á voces. — No hay burlas con el amor. — Peor esta que estaba. — El médico de su honra. — La niña de Gomez Arias, etc. —

*Moréto* : El desden con el desden. — Trampa adelante. — No puede ser guardar una muger. — La confusion de un jardin. —

jusqu'à nos jours, et en faisant connaître, au moins par leurs noms et la nature spéciale de leur talent, les auteurs qui ont brillé sur la scène espagnole aux différentes époques, je me suis borné à l'histoire de la comédie proprement dite; il faut revenir à celle d'une autre branche de ce théâtre, de la tragédie, que j'ai dû négliger, parce qu'elle ne pouvait entrer, sans quelque confusion, dans le récit principal.

On a vu le théâtre, ou du moins la comédie, naître en Espagne aussi tôt qu'en aucun autre pays de l'Europe, sans imitation étrangère, par la force des mœurs, et comme un fruit indigène. Il n'en est pas ainsi de la tragédie proprement dite, qui, au contraire, y fut en quelque sorte importée comme une plante exotique. On croit que le premier essai en est dû au poète Boscan, le même qui a mérité, dans son pays, le nom de père de la poésie, pour avoir substitué au pesant *monorime* des Arabes les rythmes élégans et variés des Italiens. Cet essai fut la traduction d'une

*De fuera vendrá quien de casa nos echará. — El lindo don Diego. — El marquez de Cigarral, etc. —*

*Francisco de Rojas: Donde hay agravios no hay zelos. — Lo que son mugeres. — Entre bobos anda el juego. — Abrir el ojo, o aviso á los solteros. — Del rey abajo ninguno, etc. —*

*Tirso de Molina: El vergonzoso en palacio. — El pretendiente con palabras y plumas. — Marta la piadosa. — Por el sótano y por el torno. — Amar por señas. — No hay peor sordo..... — El convidado de piedra. — Don Gil, él de las calzas verdes, etc. —*

*Solis: El amor al uso. — Un bobo hace ciento. — La Gitanilla de Madrid, etc. —*

*Moratin: El sí de las niñas. — La comedia nueva, ó el café. — El viejo y la niña. — La mogigata. — El baron.*



tragédie d'Euripide, traduction qui n'est point arrivée jusqu'à nous. Presque immédiatement, et vers l'année 1520, le savant humaniste Fernan Perez de Oliva, qui revenait aussi de voir jouer à la cour de Léon X la *Sophonisba* du Trissin, écrivit deux autres imitations du théâtre grec, la *Venganza de Agamemnon*, tirée de l'*Electre* de Sophocle, et l'*Hecuba*, traduite d'Euripide. Ces tragédies, écrites en prose, mais avec élégance et correction, restèrent inconnues hors des universités, et tout porte à croire qu'elles ne furent point données au théâtre. Elles ont été recueillies dans les œuvres de leur auteur par son neveu Ambrosio de Moralès.

Pour trouver une véritable représentation tragique, il faut arriver jusque vers 1570; à cette époque, trois villes avaient leur théâtre et leur école littéraire. A Séville, Juan de Malara faisait jouer plusieurs tragédies dont les sujets étaient tirés de l'Écriture-Sainte, *Absalon*, *Saül*, etc. A Madrid, qui venait d'être tout récemment choisie pour capitale du royaume, un moine nommé fray Geronimo Bermudez donnait, sous le nom d'Antonio de Silva, deux tragédies qui méritent une mention spéciale. La première, intitulée *Nise lastimosa*, est le fameux argument d'Inès de Castro, qu'il imita sans doute de celle composée sous ce dernier nom par Antonio Ferreira, bien que la pièce espagnole ait été imprimée long-temps avant celle du poète portugais. La seconde, propre à Bermudez, mais fort inférieure à l'autre, surtout dans le choix et le développement du sujet, est intitulée *Nise laureada*. Ce sujet est la vengeance que l'in-

fant, devenu roi, tira des assassins de sa femme, et le couronnement d'Inès après sa mort. Ces deux drames, divisés en cinq actes, et coupés, à la manière antique, par des chœurs ayant le ton et la forme de l'ode, peuvent être regardés comme les premières tragédies écrites en vers castillans.

A Valence, où le premier théâtre, bâti en 1526, était la propriété d'un hôpital, se jouaient, presque dans le même temps, divers drames du capitaine Cristoval de Viruès et de Andrés Rey de Artieda, plus remarquables encore. Viruès était l'un des chefs de cette école qui, en Espagne, se fit gloire, dès l'origine, de mépriser les règles d'Aristote, et de secouer toute espèce d'entraves. Son début fut une tragédie intitulée *La gran Semiramis*, sujet que traitait dans le même temps, en Italie, Muzio Manfredi. Au lieu des cinq actes grecs, il la divisa, comme les comédies, en trois *jornadas*, ou plutôt en trois tragédies distinctes qui contiennent toute la vie de Sémiramis. La première se passe à Bactre, et finit par la mort de Memnon; la seconde, à Ninive, et se termine par la mort de Ninus; la troisième, à Babylone, et son dénouement final est la mort de Sémiramis. Cette trilogie singulière fut suivie de plusieurs autres compositions tragiques, telles que *Cruel Casandra*, *Atila furioso*, *Infeliz Marcela*, etc., que Viruès donna successivement sur le théâtre de son pays. L'une d'elles, qu'il annonça comme écrite *selon le genre ancien* (*conforme al arte antiguo*), et la seule en effet où les règles soient à peu près respectées, porte le nom d'*Elisa Dido*. Ce n'est pas cependant le célèbre

épisode de Virgile , mis sur la scène tragique , un peu avant, par Ludovico Dolce , un peu après , par notre vieux Jodelle ; l'amante d'Énée , dans le drame espagnol , reste fidèle à son premier époux Sichée , et se tue pour ne point épouser Yarbas.

Le compagnon de Viruès dans cette vieille guerre contre les règles classiques , Juan de la Cuéva , après avoir imité l'Ajax-Télamon de Sophocle , donnait aussi à Séville deux tragédies originales : l'une , *Los siete infantes de Lara* , prise dans une tradition populaire ; l'autre , bien plus importante , empruntée aux annales de Rome , et contenant réunis deux sujets tragiques , *la mort de Virginie* et celle d'*Appius Claudius*. Ce fut Cuéva qui mit le premier sur la scène cet argument depuis tant de fois répété. A cette époque , le théâtre de Madrid s'enrichissait de nouveaux ouvrages. Aux tragédies du moine Bermudez succédaient celles de Lúpercio de Argensola , tragédies auxquelles Cervantès adressa , dans son *Don Quichotte* , des louanges si flatteuses et si délicates , mais qui , l'on doit l'avouer , sont loin d'en être dignes. Le style , comme dans tous les ouvrages des Argensolas , y est pur , élégant ; mais l'invention y touche à l'absurde. Un exemple en fera foi. Dans l'*Alexandra* , dont le sujet se rattache à l'histoire des Ptolémées , tous les personnages sans exception meurent à la fin. Il n'en reste pas un seul pour dire , comme dans la *sainete* si connue de *Manolo* : « Et nous , qu'est-ce que nous faisons ? mourons - nous aussi. »

Les éloges accordés par Cervantès à de telles com-

positions doivent d'autant plus surprendre sous la plume d'un écrivain si peu flatteur, qu'il avait donné lui-même une tragédie bien supérieure à celle d'Argensola, quoique fort éloignée de la perfection. La *Numancia* (la chute de Numance) est assurément le meilleur ouvrage dramatique de l'auteur du *Don Quichotte*. Dans les sentimens héroïques d'un peuple qui se dévoue à la mort pour conserver sa liberté, dans les touchans épisodes que fait naître, au milieu de cette immense catastrophe, l'enthousiasme de l'amour, de l'amitié, de la tendresse maternelle, se déploie tout le génie de cette âme si fière et si tendre. Mais l'ensemble est éminemment défectueux, le plan vague et décousu, les détails incohérens; l'intérêt, trop divisé, se fatigue et s'éteint. La *Numancia* peut être lue, mais non représentée. Cependant Cervantès, qui pressentait combien la pompe théâtrale devait prêter au drame de grandeur et d'éclat, s'était efforcé d'ajouter à son ouvrage toutes les ressources dont la scène disposait de son temps, et les recommandations imprimées avec le texte de la pièce prouvent en quelle enfance était encore l'art de la scène. « Pour imiter  
 « le bruit du tonnerre, dit-il quelque part, on rou-  
 « lera des pierres dans un tonneau; et, au lieu de  
 « foudre, on lancera une fusée volante (*un cohete vo-*  
 « *lador*).» Ailleurs, en parlant des soldats de Scipion:  
 « Ils doivent, dit-il, être armés à l'antique, et *sans*  
 « *arquebuses* », craignant sans doute qu'on ne montrât  
 les légions romaines avec l'uniforme des *tercios* du duc d'Albe.

Malgré les imperfections du théâtre tragique es-

pagnol, on peut dire qu'il était, à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle, égal à celui d'Italie, et bien supérieur, tant à celui d'Angleterre, lorsque Shakspeare parut vers la même époque, qu'à celui de France, avant la venue de Corneille un demi-siècle plus tard. Il fallait qu'au milieu de ces essais déjà recommandables s'élevât quelque génie qui fit école, et créât le théâtre national. Ce qui manqua à l'Italie, ce qu'eurent l'Angleterre et la France, l'Espagne devait l'avoir aussi : un de ces esprits puissans, vastes, créateurs, lui fut donné. Mais, abusant de sa force, et manquant à sa noble mission, il étouffa ces germes qu'il devait féconder, il renversa ces fondemens sur lesquels il devait construire. J'ai déjà montré Lope de Véga avilissant sa prodigieuse nature jusqu'à sacrifier sciemment les vrais intérêts de l'art à de faciles succès, et la dignité du génie aux étroits calculs d'une ambitieuse vanité. La tragédie périt aux mains de Lope de Véga. Incapable de régler son imagination vagabonde, ou de contenir les saillies de son esprit rieur et malin, il ne put se plier à la réserve et à la gravité tragiques. Il aima mieux se jeter dans la carrière sans bornes des *comédies héroïques*, où son imagination bondissait à l'aise, et, gâtant dans l'exécution les sujets tragiques qui lui venaient à l'esprit, par le mélange des caractères, des événemens, des dialogues propres à la comédie, il franchit tous les intervalles, et confondit tous les genres.

Lope, qui donnait non-seulement l'exemple, mais le précepte formel de faire ainsi, savait bien qu'il détruisait une moitié de la littérature dramatique ;

car, de ses dix-huit cents pièces profanes, six seulement reçurent de lui le nom de tragédies; encore ce titre, qu'elles ne justifient pas, semble-t-il plutôt donné par le caprice que par le discernement. Ensuite, il ressuscita le nom barbare de *tragi-comédie* qu'avait inventé Plaute pour son *Amphytrion*, à cause du mélange des dieux, des rois et des valets qui s'y trouvent rassemblés. Ce nom fit fortune; la plupart des auteurs espagnols l'adoptèrent pour le genre métis qu'il devait exprimer, et, même en France, on le donna dans le commencement au *Cid* de Corneille.

C'est une remarque digne d'être faite, que les deux grands génies contemporains qui donnèrent la vie et la forme au théâtre moderne ont encouru l'un et l'autre le même reproche de la confusion des genres. Mais combien on se tromperait en leur adressant ce reproche également et sans distinction! Ceux même qui accusent Shakspeare d'avoir joint le bouffon au pathétique et le grotesque au sublime, conviennent, d'une part, qu'il était sans modèle, sans précurseur, pour éviter ce défaut, excuse qui manque à Lope de Véga; d'une autre part, qu'il agissait en cela, non par caprice, par commodité, par mépris de toute règle, mais en artiste, avec intelligence et volonté. D'ailleurs, Shakspeare, qui mêle quelquefois les genres, ne les confond jamais; chacune de ses œuvres, prise dans son ensemble, conserve un caractère propre; on dit: c'est une comédie, c'est une tragédie, et *Jules César* n'est point écrit comme *le Juif de Venise*, ni *Othello* comme *le Songe d'une nuit d'été*. Voilà pourquoi,

bien que leur manière semble la même au premier coup d'œil, on peut en même temps admirer Shakspeare et blâmer Lope de Véga.

Régnant en maître absolu sur la scène espagnole, Lope en fut long-temps le seul modèle, le type immuable. Tous les auteurs se jetèrent après lui dans les larges voies qu'il s'était frayées, et le sentier tragique fut abandonné. Il est certain que, pendant les règnes de Philippe III et de Philippe IV, dans la seconde moitié du *siècle d'or* de la littérature espagnole, lorsque la scène était comme inondée par la verve inépuisable des nombreux auteurs que j'ai cités, aucune des quarante compagnies d'acteurs que l'on comptait alors n'offrit au public une seule tragédie. *Le Cid*, qui a servi de modèle au nôtre, n'était lui-même qu'une comédie héroïque. Cette disette fut si générale, si complète, que la plupart des critiques étrangers qui ont jugé le théâtre espagnol, ont affirmé que le nom de tragédie était un mot vide de sens dans la langue castillane. Les autres, moins tranchans dans leurs décisions, ont dit avec plus de justesse qu'en Espagne tous les genres étaient confondus. Mais cette assertion, vraie dans le fait, deviendrait elle-même injuste, si on l'étendait jusqu'à la théorie du drame. L'Espagne, en effet, n'a point manqué de critiques éclairés, qui rappelassent aux écrivains la différence des genres, et leur traçassent des règles sûres pour en éviter la confusion. Cuéva, Pinciano, Cascalès, Suarez de Figueroa et cent autres s'évertuèrent à tonner contre l'erreur de leurs compatriotes; mais leurs voix se brisèrent contre la force

de l'habitude, et Lope de Véga resta plus fort avec l'exemple de ses égaremens que tous les rhéteurs avec leurs classiques remontrances.

Ce manque absolu de tragédies sur un théâtre aussi riche par le nombre de pièces que tous les théâtres réunis du reste du monde, a paru si difficile à expliquer, qu'on en a cherché la cause dans une foule de suppositions diverses. Celle qui a prévalu, c'est que la tragédie n'était ni dans le goût ni dans les mœurs de la nation espagnole. Mais pourquoi plairait-elle moins que les autres formes du drame à un peuple grave, austère, et qui se presse avec fureur aux spectacles sanglans des courses de taureaux? D'ailleurs, les traductions des belles tragédies étrangères ont toujours été reçues avec enthousiasme. Mais il y a plus, c'est que l'élément tragique domine dans un grand nombre des plus célèbres pièces de la scène espagnole, et que les sujets les plus populaires semblent en général, pour parler la vieille langue, mieux appropriés au cothurne de Melpomène qu'au brodequin de Thalie. On pourrait citer en preuve *Sancho Ortiz de las Roelas* de Lope de Véga, *el Tetrarca de Jérusalem* de Caldéron, *Del rey abajo ninguno* de Rojas, *la Muerte de Julian de Medicis* d'Enciso, *los Bandos de Verona* et *los Amantes de Teruel* de Montalvan, etc. Ce n'est donc point le goût, mais la forme même de la tragédie qui a manqué à l'Espagne.

Après l'avènement de Philippe V, lorsque le théâtre du siècle de Louis XIV y pénétra, quelques essais furent tentés par les poètes espagnols pour imiter nos tragiques autrement que par de serviles traductions.



De ce nombre furent la *Virginia* et l'*Ataulfo*, de Montiano. Plus tard, sous le ministère éclairé du marquis d'Aranda, ces tentatives furent continuées par Fernandez de Moratin, Cadalso et Garcia de la Huerta, qui firent, l'un *Hormesinda*, l'autre *Don Sancho Garcia*, et le troisième *Raquel*. Mais leurs ouvrages, quoique estimables, surtout le dernier, n'étaient point assez saillans pour naturaliser un nouveau genre de drame. Ce ne fut qu'au commencement du présent siècle que Don Nicasio Alvarez de Cienfuegos éleva, dans sa patrie, une véritable scène tragique. Il eut pour principal appui le talent du célèbre Isidoro Mayquez, acteur tellement accompli qu'on peut avec justice le comparer à Talma, dont il fut en quelque sorte l'élève; encore avait-il sur notre grand tragédien l'avantage de réussir également dans tous les genres, même dans la comédie bouffonne. Après Cienfuegos, qui a laissé un *Idomeneo*, un *Pitaco*, une *Zoraida*, parurent deux poètes tragiques, encore vivans. L'un est Quintana, auteur d'une tragédie de *Pelayo* (Pélage), vraiment belle et pathétique, dont les Espagnols, forcés, comme leurs ancêtres, de repousser un dominateur étranger, récitaient les plus énergiques tirades en marchant au combat. L'autre est Martinez de la Rosa, qui débuta aussi par une pièce patriotique, *la Veuve de Padilla*. Composée pendant le siège de Cadix, cette tragédie de circonstance fut jouée sur un théâtre élevé pour elle. M. Martinez l'a fait suivre d'une *Morayma*, pièce dans le genre de *Mérope*, et d'un *OEdipe*, joué tout récemment à Madrid, dans lequel il a trouvé le secret d'é-

tre original après Sophocle, Sénèque, Corneille, Voltaire, Lamothe et Dryden.

Il me reste à rattacher maintenant l'histoire du théâtre espagnol à celle de notre propre théâtre. L'influence du premier s'étendit sur l'Europe entière. Il étouffa d'abord la voisine et naissante scène de Portugal ; on jouait, à Lisbonne, le répertoire de Madrid, et dans l'idiome original, non seulement tant que dura la réunion des deux royaumes, mais quelque temps encore après leur violente séparation. Il pénétra jusqu'en Angleterre, malgré les succès de Shakspeare. Schlegel dit que, sous le règne de Charles II, on traduisit plusieurs drames de Caldéron, et ces drames se jouaient encore du temps de Dryden, qui rapporte cette circonstance dans son *Essai sur la dramatique*. Enfin les Italiens, selon l'aveu même de Maffei, qui a fait l'histoire de leur théâtre, après les pièces originales du XVI<sup>e</sup> siècle, passèrent plus que le siècle suivant, c'est-à-dire presque jusqu'à Métastase et Goldoni, sans voir sur leur scène comique autre chose que des traductions ou des imitations de l'espagnol. Quant à la France, je crois inutile, non de prouver, mais seulement d'énoncer que le théâtre de l'Espagne exerça sur le sien la plus grande et la plus heureuse influence ; ce n'est pas matière à controverse. Mais il est intéressant de rechercher jusqu'où s'étendit cette influence, et comment elle s'exerça.

« Aucun auteur espagnol, a dit Voltaire, n'a traduit ni imité aucun auteur français jusqu'au règne de Philippe V ; nous, au contraire, depuis le temps

« de Louis XIII et de Louis XIV, nous avons pris aux  
 « Espagnols plus de quarante compositions dramati-  
 « ques. » Avant Corneille, la scène française avait  
 pour toutes richesses les essais tragiques de Jodelle,  
 de Hardy, de Mairet, et quelques farces italiennes  
 jouées sur les tréteaux à la foire; tandis qu'en Espagne,  
 la scène venait d'atteindre son plus haut point de  
 splendeur. On peut dire qu'en donnant au jeune poète  
 rouennais le conseil d'étudier le théâtre espagnol, le  
 vieux commandeur de Chalon donna à la France la  
 tragédie et la comédie. Personne n'ignore que *le Cid*  
 est imité des deux auteurs espagnols Guillen de Castro  
 et Diamante (1), qui avaient traité ce sujet national  
 sous le titre de *las Mocedades del Cid* (*la Jeunesse*  
*du Cid*); mais ce qu'on semble avoir oublié, c'est  
 que la première comédie régulière qui parut sur  
 notre scène, celle qui ouvrit, pour ainsi dire, la  
 seconde route dramatique, *le menteur* enfin, est en-  
 core un emprunt au théâtre espagnol. Corneille n'en  
 fait pas mystère. « Ce n'est, dit-il, qu'une copie d'un  
 « excellent original.... Ce sujet, ajoute-t-il, m'a paru  
 « si ingénieux et si bien traité, que j'ai répété sou-  
 « vent que je donnerais deux de mes meilleurs

(1) Laharpe suppose à tort que Diamante donna le *Cid* au théâtre avant Guillen de Castro. L'antériorité appartient incontestablement à celui-ci. Mais comment s'étonnerait-on que Laharpe fit à ce sujet une erreur de quelques années, lui qui commet un anachronisme de quatre siècles, en parlant d'un des plus célèbres personnages historiques des temps modernes? N'a-t-il pas dit que l'action du *Cid*, lequel mourut en 1099, se passait au XV<sup>e</sup> siècle?

« ouvrages pour que celui-là fût de mon invention. » Il l'appelle aussi, dans son enthousiasme, *la merveille du théâtre*, et ne craint pas d'assurer que, « dans ce genre, il n'a rien trouvé qui lui fût comparable, ni chez les anciens, ni chez les modernes. »

Cet *excellent original*, cette *merveille du théâtre*, est la comédie intitulé *la Verdad sospechosa* (la Vérité douteuse), de don Juan Ruiz de Alarcon. Longtemps elle fut attribuée, par les uns, à Lope de Véga, par les autres, à Francisco de Rojas, et Corneille en ignorait l'auteur véritable. Lorsqu'il donna *la Suite du Menteur*, il avoua, avec la même ingénuité, « qu'il avait eu raison de dire que ce ne serait pas le « dernier larcin qu'il ferait aux Espagnols, et que « cette *suite* était tirée de la même source. » C'est en effet le sujet traité par Lope de Véga sous le titre de *Amar sin saber à quien* (Aimer sans savoir qui).

S'il était besoin d'ajouter d'autres preuves à de tels aveux, et s'il fallait faire comprendre jusqu'à quel point notre théâtre, au XVII<sup>e</sup> siècle, était sous l'influence immédiate du théâtre espagnol, il suffirait de citer Fontenelle, si jaloux cependant de la gloire de son oncle. « Cette pièce, dit-il en parlant d'un autre ouvrage du grand Corneille, est presque entièrement « tirée de l'espagnol, selon la coutume de ce temps... « car alors on prenait presque tous les sujets des « Espagnols, à cause de leur grande supériorité dans « ces matières. » Voltaire appuie ce témoignage en affirmant dans ses *Commentaires*, « que les Espagnols exerçaient sur tous les théâtres de l'Europe la même influence que sur les affaires publiques. » Et Cervantès

disait aussi, vers la fin de sa vie : « En France, ni « homme, ni femme, ne manque d'apprendre la « langue castillane (*Persiles y Sigismunda*). » Mais à quoi bon multiplier les citations et les preuves ? N'est-il pas reconnu que l'auteur du *Cid* et du *Menteur*, plein d'admiration pour ses maîtres, et nourri de leurs ouvrages, porta, même dans les compositions qui lui sont propres, ces mœurs chevaleresques, ces hauts sentimens, ces pensées fastueuses, dont il avait eu tant d'exemples ? N'est-il pas reconnu que ses Romains eux-mêmes appartiennent au moyen-âge autant qu'à la république, et sont peut-être plus Espagnols que Romains (1) ?

Confesser avec Voltaire que « nous devons à l'Espagne la première tragédie touchante et la première comédie de caractère qui aient illustré la France, » c'est faire un aveu bien honorable à nos devanciers ; mais, pour être complètement justes à leur égard, il faut reconnaître que, dans le sens où nous leur devons Corneille, nous leur devons aussi Molière. Cette opinion demande quelques développemens. Dans ses premiers ouvrages, écrits en quel-

(1) La première scène de *Cinna*, par exemple, commence par cette espèce de jeu de mots :

Impatiens désirs d'une illustre vengeance  
Dont la mort de mon père a formé la naissance...

C'est un véritable *concepto* espagnol, et d'assez mauvais goût. Corneille est plein de ces taches, imitant ses modèles jusqu'en leurs défauts

que sorte pour une troupe de bateleurs, Molière imita d'abord les Italiens, *maîtres en l'art de la farce* ; néanmoins il paraît que, dès ces débuts, la littérature espagnole ne lui était point étrangère. En effet, l'épisode d'André, dans *l'Étourdi*, semble imité de la nouvelle de Cervantès *la Gitánilla de Madrid*, mise en comédie par Solis, et *le Dépit amoureux* contient une scène évidemment prise au *Chien du jardinier* (el Perro del hortelano), de Lope de Véga. Mais c'est surtout à son entrée dans la haute comédie que se reconnaît cette heureuse influence à laquelle Corneille dut *le Cid* et *le Menteur*. « Cette comédie de  
 « Corneille, dit Voltaire, n'est qu'une traduction ;  
 « mais c'est probablement à cette traduction que  
 « nous devons Molière. Il est impossible en effet que  
 « l'inimitable Molière ait vu cette pièce sans voir tout  
 « d'un coup la prodigieuse supériorité que ce genre  
 « a sur les autres, et sans s'y livrer entièrement. »  
 L'illustre commentateur donne, en parlant ainsi, le plus éclatant témoignage de son exquise sagacité ; car ce qui n'est dans sa pensée qu'une conjecture, une vraisemblance, se trouve être un fait positif. La preuve en est fournie par Molière lui-même. Voici comment il s'exprime dans une lettre à Boileau, citée par Martinez de la Rosa, et que Voltaire ne connaissait point : « Je dois beaucoup au *Menteur* ; quand on le  
 « représenta, j'avais déjà le désir d'écrire, mais j'étais  
 « en doute sur ce que j'écrirais. Mes idées étaient  
 « encore confuses, et cet ouvrage les fixa..... Enfin,  
 « sans *le Menteur*, j'aurais composé sans doute des  
 « comédies d'intrigue, *l'Étourdi*, *le Dépit amou-*

« reux ; mais peut-être n'aurais-je pas fait le *Misanthrope*. »

Ce ne fut pas seulement par l'intermédiaire du grand Corneille que Molière reçut l'influence du théâtre espagnol ; il lui fit, surtout dans ses ouvrages de second ordre, plusieurs emprunts directs. *Don Garcie de Navarre* est l'imitation d'une comédie héroïque portant le même titre (don Garcia de Navarra). *La princesse d'Élide* est prise de la célèbre comédie de Moréto, *el Desden con el desden*, restée bien supérieure à la copie que Molière en fit à la hâte pour une fête de Versailles. *Le Festin de pierre*, que Thomas Corneille mit dans la suite en vers, et dont le titre absurde ne peut venir que d'une traduction fautive, est le *Convive de pierre* (el Convidado de piedra) du moine Gabriel Tellez, connu sous le nom de Tirso de Molina. *L'École des maris* offre dans plusieurs scènes un souvenir manifeste de la *Discreta enamorada*, de Lope, et de la comédie de Moréto, intitulée *No puede ser guardar una muger* (On ne peut garder une femme). L'idée première des *Femmes savantes* semble prise à la comédie de Caldéron, *No hay burlas con el amor* (On ne badine pas avec l'amour), et cet ouvrage présente aussi plusieurs points de ressemblance avec la *Presumida y la hermosa* (la Présomptueuse et la Belle), de Fernando de Zarate. Enfin, *le Médecin malgré lui* (traduit en espagnol avec un meilleur titre, *el Médico à palos*), qui ne semble avoir été inspiré à Molière que par son malin vouloir contre la faculté, pourrait bien s'être offert à sa pensée à la lecture de la comédie très-con-

nue de Lope de Véga, nommée *el Acero de Madrid* (l'Acier de Madrid) (1) : c'est aussi une jeune fille, qui, dans l'intérêt de ses amours, feint d'être malade ; c'est un valet bouffon qu'on affuble du bonnet de docteur, et qui vient réciter des apophthèmes latins.

Si, avec son incomparable génie, Molière a contracté tant de dettes envers le théâtre espagnol, on peut croire que la foule des auteurs secondaires ne se sont fait ni faute ni scrupule de puiser largement aux mêmes sources. Aussi, même dans le grand siècle, quelle tourbe d'imitateurs envahissent notre scène ! Scarron, Quinault, Thomas Corneille, comme Rotrou précédemment, n'offrent guère au théâtre que des sujets pris à l'Espagne. On écrirait un livre pour mentionner et juger toutes les copies, plus ou moins heureuses, qui furent transportées sur la scène française pendant le règne de Louis XIV. Linguet et M. de Sismondi ont déjà fait cette remarque, juste dans la double acception du mot, et l'opinion de Schlegel à cet égard mérite d'être rapportée : « Les richesses  
« du théâtre espagnol, dit-il, ont fini par passer en pro-  
« verbe, et j'ai déjà eu l'occasion de remarquer que  
« l'usage d'emprunter en secret à ce trésor inépuisable  
« se trouvait introduit, depuis bien long-temps, chez  
« les auteurs des autres nations. Mais mon intention

(1) Il était alors de mode de prendre, pour les maladies de vapeur, une eau dans laquelle on trempait l'acier ; mais il fallait, pour que le remède opérât, se promener long-temps chaque matin. Cette mode, merveilleusement propice aux intrigues amoureuses, forme le titre et le sujet de la comédie de Lope.



« n'est point de signaler tous les larcins de cette es-  
« pèce ; la liste en serait longue et difficile à complé-  
« ter. »

Assurément, lorsqu'on rappelle les emprunts de Corneille et de Molière, qu'ils étaient au reste les premiers à reconnaître, personne ne s'avisera de les accuser de serviles plagiats. A qui pourrait-on supposer une pareille pensée ? Qui ne sait que leurs mains habiles ont converti en or tout ce qu'elles ont touché, que leur génie créateur brille jusque dans l'imitation, que presque toujours enfin les copies qu'ils ont tracées surpassent et font oublier l'original ? Ils ont fait dans le drame ce que Lafontaine a fait dans la fable, et Lesage dans le roman ; Lesage, de qui l'on ne citerait pas une seule œuvre, sans excepter même *Gil-Blas*, dont l'idée-mère, le cadre et la plupart des développemens ne fussent pris aux Espagnols, mais qui sut corriger et grandir ses modèles au point de se les approprier par l'immense supériorité de l'ensemble et des détails. Toutefois il faut convenir qu'on a trop vite oublié les services littéraires de nos voisins du midi, que notre orgueil national, justement glorieux de tant de chefs-d'œuvre enviés de toutes les nations, s'est trop complètement délivré du poids de la reconnaissance envers ceux qui nous ont frayé la route, et qu'il y a quelque ingratitude à verser sur eux le ridicule, le blâme amer, je dirais presque le mépris. Doit-on cesser de respecter ses maîtres, même quand on les surpasse ? Voyez Boileau, persifflant déjà le théâtre espagnol en masse, tandis que Corneille et Molière vivaient encore. Du haut du Parnasse clas-

sique dont il se fait législateur, il lance l'anathème sur tous ces dissidens du culte des unités, sur tous ces *rimeurs* qui peuvent montrer sans péril

.... Le héros d'un spectacle grossier  
Enfant au premier acte, et barbon au dernier.

Mais ce trait, dont il perce fièrement les rimeurs *de-là les Pyrénées*, Boileau se garde bien de dire qu'eux-mêmes le lui ont fourni. Je citerais cette expression dix fois répétée avant lui, en vers et en prose, par les critiques espagnols, et si commune qu'elle était usée (1). Ce n'est donc pas *sans péril* qu'un auteur pouvait se permettre de telles licences sur la scène espagnole, et Boileau, l'imitateur Boileau, lançant contre le péché de quelques-uns une excommunication générale, n'est encore que le copiste de ceux qu'il condamne. Pour Laharpe, il ne savait que par oui-dire qu'il y eût un théâtre espagnol; l'his-

(1) ... *Poemas à do nace un niño, y crece, y tiene barbas...* Des pièces où naît un *enfant* qui grandit et prend de la *barbe* (Lopez Pinciano, *Filosofía antigua poética*).

.... *Salir un niño en mantillas en la primera escena, y en la segunda salir ya hecho hombre barbado.* On voit paraître un *enfant* au maillot dans la première scène, et dans la seconde il revient déjà fait homme *barbu* (Cervantès, *Don Quixote*).

Ni que parió la dama esta jornada,  
Y en otra tiene el niño ya sus barbas.

... La dame accouche dans cet acte, et dans l'autre *l'enfant* a déjà sa *barbe* (Cervantès, comédie de *Pedro de Urdemalas*).

toire ne lui en était pas plus connue que la langue. Et cependant, pour remplir son office de rhéteur universel, il tranche hardiment du critique, et tombe avec un imperturbable aplomb dans les plus lourdes erreurs. Ne loue-t-il pas Beaumarchais « d'avoir substitué un dialogue plein d'esprit et de verve aux fa-  
« deurs et aux pasquinades qui font tout l'assaisonnement des anciens *canevas* espagnols » ? Certes, voilà ce qui s'appelle apprécier dignement Lope de Véga, Caldéron, Moréto ; voilà mesurer avec conscience la taille de ces géans, et rendre pleine justice à des renommées devant qui le grand Corneille inclinait son vénérable front ! Le dédain de Laharpe serait un faible mal ; mais de tels jugemens se propagent, et les impressions de collège deviennent une sorte de préjugé dont les esprits même les plus élevés ne peuvent, à moins d'études approfondies, se délivrer entièrement. Dans son *Essai historique sur Shakspeare*, M. Villemain juge ainsi l'époque où brilla ce grand homme : « Chez toutes les nations de l'Europe, excepté l'Italie, le goût se montrait à la fois grossier et corrompu. » L'exception n'est pas complète, car le XVI<sup>e</sup> siècle est précisément celui où fleurirent tous les grands écrivains de l'Espagne, et qu'elle appelle avec un juste orgueil son *siècle d'or* ; ce ne fut que dans le siècle suivant que le goût se corrompit, non par grossièreté, mais au contraire à force de recherche.

Avec ce siècle finit l'influence du théâtre espagnol, et cette influence de la littérature cesse en même temps que celle de la politique. Du jour où le petit-fils de Louis XIV s'assied sur le trône de Charles II,

l'Espagne est aussi déchuë de toute nationalité littéraire. Tandis que nos écrivains puisent à l'envi dans son immense répertoire, elle cesse de produire, pour se faire à son tour copiste de ses imitateurs, et copiste servile; sa scène n'offre plus que des traductions. On peut dire que le très-petit nombre d'œuvres originales qui parurent dans la suite sont tellement dans le goût français, qu'elles appartiennent à l'histoire de notre propre théâtre, et cela, par le même droit qui fait appartenir les premières compositions de nos grands auteurs dramatiques à l'histoire du théâtre espagnol.

# ÉTUDE

SUR

L'HISTOIRE DES BEAUX-ARTS

EN ESPAGNE.

Canto atrevido

La gloria de las artes...

(MELLENDEZ.)

« J'ose chanter la gloire des arts. »

---

Le titre de cette quatrième partie contient une promesse que je ne puis pas remplir en son entier. Il annonce l'histoire, telle au moins qu'il me serait donné de la faire, des quatre arts que, d'un commun accord, toutes les langues appellent beaux parmi les plus belles occupations de l'homme, la peinture, la sculpture, l'architecture et la musique. De ces quatre arts, le premier est le seul dont je pourrai parler avec détails. Du dernier je dirai quelque chose; des deux autres, rien.

Pendant mon dernier séjour à Madrid, je n'ai pu, en visitant le musée, pénétrer jusqu'aux salles de sculpture; on les avait fermées pour des réparations

intérieures. Au reste, la privation n'était pas grande, et doit me laisser peu de regrets. Je sais qu'autant le musée de peinture est riche, autant celui de sculpture est pauvre. Il y a peu d'ouvrages de l'antiquité, et moins encore d'ouvrages nationaux. Par les statues qui décorent les résidences royales et les promenades publiques, il est facile de juger que la sculpture, peu cultivée en Espagne, n'y a pas produit beaucoup d'œuvres qui, s'élevant au-delà des mérites d'un simple ornement d'architecture ou de jardin, fussent dignes d'être recueillies dans les archives d'un musée. On cite seulement un beau groupe d'Antonio Solá, représentant Daoiz et Velarde, lorsqu'ils se sont fait le mutuel serment de mourir (1), et, je crois, un autre groupe d'un jeune artiste nommé Alvarez.

L'unique partie de la statuaire que l'Espagne ait cultivée avec succès, et cela parce qu'elle appartient au culte bien plus qu'à l'art profane, c'est la sculpture sur bois. Nul étranger n'entrera, je ne dirai pas dans une de ces somptueuses cathédrales dont le luxe nous est inconnu, mais dans la plus humble église de village, sans être frappé et ravi de l'abondance, du bon goût, de la perfection des sculptures en bois qui ornent le chœur et les chapelles. Ce ne sont pas seulement de fines ciselures et d'ingénieuses décorations ;

(1) Daoiz et Velarde étaient deux jeunes officiers d'artillerie qui périrent les premiers dans la journée du 2 mai 1808, s'étant fait tuer plutôt que de rendre leurs pièces aux Français. Leurs noms sont restés célèbres pendant toute la guerre de l'indépendance.

ce sont des bas-reliefs de haut style, des groupes, des statues enfin. Dans ce genre, il y a de vrais et nombreux chefs-d'œuvre; mais leurs auteurs, qui se croyaient de simples ouvriers, n'ont point attaché leurs noms à ces ouvrages, qu'on admire sans savoir ni qui les fit, ni quand ils furent faits.

Quant à l'architecture, il faut, pour traiter convenablement de cet art, des connaissances spéciales dont je suis tout-à-fait dépourvu. Que pourrais-je dire du triple sujet qu'embrasse son histoire en Espagne? Touchant l'architecture arabe, j'aurais à répéter ce que j'ai dit ailleurs, tant des monumens qu'elle a laissés, que de son influence immédiate sur la formation du style appelé *gothique* et du style *de la renaissance*, qui ne me semblent que des variétés du sien. Touchant l'architecture chrétienne, j'aurais à citer, ne pouvant les décrire en artiste, les majestueuses cathédrales qui font encore l'honneur et la parure de toutes les anciennes villes de la Péninsule; mais sans pouvoir même en nommer les auteurs, car on dirait que ces vastes monumens furent des œuvres collectives, et que les populations entières mirent à leur construction l'esprit comme la main. Enfin, touchant l'architecture moderne, moins riche que les deux autres, j'aurais à mentionner au premier rang des édifices terminés, beaucoup plus rares en Espagne que les ruines, celui qu'élevèrent Juan de Toledo et Juan de Herrera, le royal couvent de *San-Lorenzo del Escorial* (1). Mais ce serait compter les œuvres d'un art à

(1) *Escorial* veut dire mine épuisée. On prétend que Toledo

ses divers âges, non faire son histoire, et je dois en laisser le soin à de plus compétens.

*Musique.* — L'histoire de la musique serait intéressante et curieuse. Elle aurait même un attrait particulier; c'est que le sujet est neuf, et que personne encore ne l'a traité, même partiellement, même indirectement. On n'a rien écrit, que je sache, sur la musique espagnole, absolument rien. Mais ce qui ferait, dans le pays, l'avantage du premier venu, fait le désespoir d'un étranger. Sans guide, sans matériaux, n'ayant que mes souvenirs, aidés de ceux d'un ami, je ne puis donner à ce sujet tous les développemens qu'il mérite. Il faut se borner à quelques traits généraux.

En Espagne, il y a long-temps que la musique est un art; elle y fut cultivée aussitôt que la poésie. Ces troubadours et ces jongleurs du XII<sup>e</sup> siècle ne les séparaient point; ils étaient chanteurs ainsi que poètes, et l'on a conservé, en même temps que leurs vers, quelques-uns de leurs chants. Alphonse X a fait lui-même des cantiques (*cánticas*), et, comme si leur rythme pouvait laisser sur ce point quelque doute, il déclare expressément dans son testament que ces cantiques doivent être *chantés*. Le chapitre de Tolède en possède un manuscrit, annoté de la main même d'Alphonse, qui contient les vers et la musique sur lequel reçut d'un messager céleste le plan de cet édifice tracé par les anges. C'est, au reste, un miracle qu'il est permis de révoquer en doute, même en Espagne; et celui-là pourtant se ferait admettre volontiers... Qui ressemble plus que l'inspiration du génie à une révélation d'en haut?



laquelle on les chantait. Ce n'est déjà plus du plain-chant (*canto-llano*); on trouve, dans ce manuscrit, outre les notes inventées un siècle plus tôt par le moine Guy d'Arezzo, les cinq lignes et la clé, dont la découverte fut très-postérieure. Quand on sait où Alphonse puisa toute sa science, quand on se rappelle que les premiers instrumens modernes furent appelés *moresques* dans l'Europe entière, il paraît évident que les Arabes, qui cultivaient la musique malgré l'anathème de Mahomet, et qui ont écrit scientifiquement sur la matière, prêtèrent aux Espagnols des connaissances toutes formées. Quoi qu'il en soit de son origine, cet art avait dès lors une grande importance, puisqu'Alphonse, lorsqu'il reconstitua l'université de Salamanque, en 1254, y créa, près des chaires de droit canonique et de philosophie, une *chaire de musique*.

Malgré des débuts si précoces et si brillans, malgré l'aptitude générale et le goût très-vif de la nation, la musique ne fit point, en Espagne, des progrès aussi grands, ou, du moins, aussi complets, qu'on aurait pu dès lors le prédire. Comme on l'a vu, le théâtre sortit de l'église; chose étrange! la musique y resta. Dans les premiers essais du drame, on mit bien, pour occuper l'intervalle des entr'actes, *une guitare derrière la couverture*, selon le mot de Cervantès; plus tard, et toujours dans les intermèdes, il y eut de petits concerts de voix et d'instrumens; mais jamais la musique ne monta de l'orchestre sur la scène, et ne fut mêlée à la déclamation. En un mot, avec une langue aussi propre que l'italienne à l'accen-

tuation musicale, les Espagnols n'eurent point d'opéra. Ils ne pensèrent pas même à imiter les Italiens, lorsque ceux-ci leur en apportèrent le modèle; aucun essai un peu sérieux ne fut tenté pour la création d'un opéra national, et je ne connais que les cinq à six petites pièces du célèbre ténor Manuel Garcia (*el Criado fingido, el Poeta calculista, los Ripios del maestro Adan*, etc.), jouées au commencement de ce siècle, par ordre du prince de la Paix, que l'on puisse comparer à nos premiers opéras-comiques; mais, au départ de leur auteur, ces essais furent abandonnés.

A défaut d'opéra, l'Espagne n'eut que deux sortes de musique, celle du peuple et celle de l'église. La première, depuis les *cantares* et les *villancicos* du XIII<sup>e</sup> siècle, a constamment gardé son caractère original. Que l'on entende un de ces airs anciens, un air immémorial, si l'on peut ainsi dire, comme celui des *Folies d'Espagne*, ou bien le dernier qui ait couru les carrefours de Madrid, l'embarras ne sera pas de les reconnaître pour frères, mais de reconnaître quel est l'ainé. Ce qui distingue la musique populaire de l'Espagne, ce n'est pas seulement l'emploi fréquent du ton mineur (car ce caractère se trouve dans toutes les musiques populaires, au nord de même qu'au midi, à Moscou de même qu'à Séville, comme si la plainte et la mélancolie étaient plus naturelles à l'humanité que le plaisir et l'allégresse); c'est surtout la coupe, l'accent, le rythme mélodiques; je veux dire un emploi tout particulier des temps forts, des suspensions, des syncopes, des cadences, qu'on ne peut

faire clairement comprendre sans le secours de l'écriture musicale. Quant à l'usage habituel de la mesure à trois temps, il s'explique par cette circonstance, que tout air sert également, et souvent tout à la fois, à chanter et à danser. Les noms mêmes sont communs aux deux choses, et les *boléros*, les *séguidillas*, le *sandango*, la *cachucha*, sont aussi bien des danses que des chants. En Espagne, il n'est pas rare de retrouver encore ce travail multiple, ce travail commun, où naquirent jadis les *romances* nationaux. Bien des chansons populaires se font dans la rue, paroles et musique; l'un commence, l'autre continue, un troisième achève. C'est ainsi, par exemple, qu'a été composé le beau chant patriotique du *marquis de la Romana*, et, je crois aussi, l'*hymne de Riégo*.

La vraie musique de l'Espagne est la musique sacrée. En ce genre, elle peut défier tous les autres pays, et les archives de ses chapitres recèlent des trésors sans prix comme sans nombre. Mais c'est une science pareille à celle de la vieille Égypte; elle ne sort pas du temple. Non-seulement l'Espagne n'a pas communiqué à l'Europe ses richesses musicales; mais, en Espagne, aucune province ne communique les siennes à l'autre. Chaque cathédrale a ses traditions, son répertoire, ses maîtres, ses élèves. Séville n'emprunte rien à Valence, ni Saint-Jacques à Burgos. Il n'y a point d'école, point d'œuvres communes, et la musique espagnole, j'entends celle d'église, n'est pas un corps mais un faisceau.

Du reste, elle a suivi dans son histoire toutes les

phases historiques de la poésie, qui elle-même a suivi toutes celles de la politique. La musique et la poésie sont nées ensemble; ensemble, et par les mêmes motifs, elles ont eu leur grandeur et leur décadence. Le temps de la belle musique religieuse, de la musique simple, grande, pathétique, est celui du *siècle d'or*, l'époque comprise entre la seconde moitié du XVI<sup>e</sup> siècle et la première moitié du XVII<sup>e</sup>. Alors, il y eut en Espagne plusieurs compositeurs de premier ordre, et quelques-uns portèrent leurs leçons jusqu'en Italie, tels que Perez, dont on chante encore aujourd'hui, dans la chapelle Sixtine, de magnifiques fragmens, Monteverde, l'un des créateurs de l'opéra italien, Salinas, aveugle de naissance, et peut-être le plus grand organiste qui ait jamais existé. Quand la littérature déclina, la musique aussi fit fausse route. Comme l'autre, elle se perdit par excès de recherche et d'affectation; elle eut enfin ses *cultos* et ses *conceptistas*. On abandonna les larges et claires mélodies pour les canons, les fugues et toutes les subtilités du contre-point. L'art fit place au métier, et le génie à la patience. Le goût de ces vains jeux d'esprit, qui n'ont d'autre mérite que celui de la difficulté vaincue, alla, on peut le dire littéralement, jusqu'à l'anagramme. Ainsi, le cantique de Saint-Jean,

*Ut queat laxis*

*Resonare fibris, etc.*

dont les premières syllabes des six premiers vers ont servi à nommer les six notes primitives, fut mille fois travaillé dans cette ridicule manière. Pour la

faire mieux comprendre, je vais citer au hasard un des exercices à la mode dans les maîtrises. On disait aux élèves ces vers à peu près dépourvus de sens :

*La fabrica suprema,  
Mi reyno celestial,  
Del infeliz mortal  
Hará moza soltando, etc.;*

les syllabes formant le nom d'une note, *la, mi, re, fa, sol*, devaient toujours reposer sur la note qu'elles semblaient appeler; et cet exercice était d'autant plus difficile qu'il fallait l'écrire à quatre ou huit voix, quelquefois en fugue ou en canon. C'étaient d'incroyables tours de force; mais quel effet produisaient-ils? Est-ce qu'ils pouvaient, je ne dirai pas remuer l'âme, mais flatter l'oreille? L'abbé Ximéno, homme très-versé dans la matière, avait écrit, à la fin du dernier siècle, un roman burlesque, dans le genre de *Fray Gerundio de Campazas*, pour se moquer du mauvais goût introduit dans les maîtrises, comme le père Isla du mauvais goût régnant dans la chaire. Son livre ne fut pas imprimé, et je ne sais ce qu'est devenu le manuscrit. Il aurait été curieux pour l'histoire de l'art, qui n'a nul monument; mais je doute qu'il eût mieux réussi que son modèle à corriger le vice à la mode. Long-temps encore on fera des *conceptos* en musique, c'est-à-dire de ridicules contre-sens; long-temps encore on étouffera le *Christe, dona nobis pacem*, sous le vacarme d'une fugue étourdissante et confuse.

Pour rendre un peu plus complet cet aperçu de

l'histoire de la musique en Espagne, je vais y ajouter quelques traditions de l'une des cathédrales, celle de Valence, où l'art fut peut-être cultivé avec plus de goût et de succès qu'en aucune autre. Le plus ancien *maestro de capilla* dont les œuvres y soient conservées, non pas aux archives, mais au répertoire courant, c'est Comès, qui dirigeait la chapelle dans la seconde moitié du XVI<sup>e</sup> siècle. Tous les ans, on exécute plusieurs de ses compositions, entre autres, une *Litanie au Saint-Sacrement* pour les prières de quarante heures, un *Salve regina*, et enfin, dans la semaine sainte, l'oratorio de la *Passion*. C'est un grand et magnifique morceau divisé en trois rôles : le *texte*, chanté à quatre parties, *Jésus*, chanté par un coryphée, et le *peuple*, chanté en chœur. Après Comès viennent successivement : Ortells, *maestro* des premiers temps du XVII<sup>e</sup> siècle, dont on répète chaque année une *lamentation* pour le mercredi - saint, un *motet* pour la Chandeleur (*la Candelaria*), des psaumes et des messes ; Baban, duquel on a conservé un *psaume* à la Vierge des douleurs, un autre au *lavatorio*, une *prière des trois heures* pour Pâques et la Fête-Dieu ; Rábaza, Pradas, Fuentès, Moréra et Pons, mort il y a peu d'années, qui, tous, ont laissé d'importans ouvrages.

A ces hommes de science et de génie, il n'aurait fallu, pour devenir célèbres, qu'une occasion de se produire au grand jour. A ceux du moins que des circonstances violentes ont enlevés à l'ombre de la sacristie, la renommée n'a pas manqué. Je trouverai mes témoins sans quitter la cathédrale de Valence.

Sous la maîtrise de Fuentès , un des enfans de chœur s'amouracha d'une chanteuse italienne venue en Espagne dans les troupes appelées par Ferdinand VI. Il la suivit en Italie , et, la faim le talonnant, se fit compositeur pour vivre. Ce jeune homme s'appelait don Vicente Martin y Soler ; en Italie , on l'appela Martini ; c'est l'auteur de *la Cosa rara*. La restauration de 1823 a chassé d'Espagne un autre enfant de chœur de cette même cathédrale de Valence , disciple bien-aimé du *maestro* Pons , qui était devenu chef de musique dans la milice nationale de Madrid. Réfugié en France , et d'abord modeste professeur de chant , il s'est enhardi à écrire pour le théâtre ; cet autre Martini , c'est l'auteur du *Revenant* et du *Portefaix* , c'est Gomis.

*Peinture.*—Au lieu de faire l'histoire de la peinture en Espagne , je vais donner la description du musée de Madrid. Ce sera la même chose , sous une forme à mon avis préférable. Si je n'avais eu devant les yeux que les œuvres de l'école espagnole , j'aurais douté de leur immense mérite ; j'aurais craint que l'absence de tout point de comparaison ne me jetât dans cette illusion si commune qui fait prendre la beauté relative pour la beauté absolue. Mais là sont réunis des chefs-d'œuvre de toutes les écoles , de tous les maîtres , et j'ai pu croire ma préférence raisonnable , quand elle était immédiatement justifiée par le parallèle. C'est précisément sous cette favorable impression que je veux aussi placer le lecteur.

## LE MUSÉE DE MADRID.

Si les Pyrénées, dans leur partie pittoresque et grandiose, étaient traversées par des routes rivales de la Corniche et du Simplon; — si l'on trouvait, en débouchant dans les plaines de l'Èbre, des chemins tracés et battus, des maisons de poste où l'on pût relayer, des chevaux dociles au lieu de mules rétives, de bonnes auberges offrant le vivre et le coucher, au lieu de sales et misérables *ventas*, qui n'ont qu'une écurie pour tout gîte et que de l'orge pour toute provision, comme si les bêtes de somme allaient, sans conducteurs, à leurs plaisirs ou à leurs affaires; — s'il ne fallait marcher en caravane, comme à travers l'Arabie, être armé jusqu'aux dents, précédé et flanqué d'éclaireurs, au risque de voir sortir de chaque pont de ravin, de chaque bosquet d'oliviers, la quadrille inévitable d'un Roqué - Guinart ou d'un José-Maria; — si l'on pouvait enfin parcourir l'Espagne sur des routes et dans une voiture, sans glousser de soif et maigrir de faim, sans courir le danger de rouler au fond d'un précipice, d'être livré aux bêtes sur le matelas d'une hôtellerie, de laisser sa bourse et ses habits au coin d'une haie, ou même d'annoncer aux passans futurs, par une croix pieusement plantée sur un tertre de terre fraîche, qu'un chrétien est mort en cet endroit, frappé d'une main *qui s'est fâchée* (1); — alors, il est probable que les *touristes*, abandonnant leur imperturbable itinéraire entre les

(1) *De mano airada*, comme disent les actes judiciaires.



Alpes et le Vésuve, iraient chercher, sous un ciel également beau, une terre d'un nouvel aspect, des constructions différentes, des costumes ignorés, des mœurs encore originales, et qu'ils laisseraient avec empressement Venise et ses canaux pour Cadix, *le vaisseau de pierre*, les ruines de Pompéi pour celles de l'Alamhrá, et Saint-Pierre de Rome pour la mosquée de Cordoue.

Madrid, quoique ville toute récente et devenue capitale *de par le roi*, quoique dépourvue d'antiquités et presque de monumens, quoique isolée au milieu d'un désert, Madrid offrirait pourtant aux voyageurs une ample moisson de souvenirs pour leur journal, et de dessins pour leur album. — Aimez-vous à voir un peuple se montrer, s'étaler avec franchise dans la rue, sans qu'on ait besoin de l'étudier en détail sous le toit des maisons? Allez, de jour, à la Puerta-del-Sol, et le soir, au Prado. — Aimez-vous à lire les vieux auteurs dans les vieux livres? Vous trouverez, à la bibliothèque du roi, une assez riche collection de manuscrits, et l'on vous confiera sans difficulté vos écrivains de prédilection, pourvu, toutefois, que vous ayez le bonheur de rencontrer, ou parmi les curieux, ce qui est rare, ou parmi les employés, ce qui est plus rare encore, quelqu'un qui sache lire le nom d'Homère en grec ou le nom de Mahomet en arabe. — Avez-vous la passion de la numismatique et de la glyptique? Il y a, dans cette même bibliothèque, un magnifique cabinet de monnaies et de médailles, peut-être le plus riche du monde, où vous pourrez étudier, sous plus de cent mille modules, l'histoire

des Phéniciens, des Grecs, des Carthaginois, des Romains, des Goths et des Arabes, toutes nations qui se sont transmis successivement la propriété de l'Espagne; mais il faudrait que ces précieuses reliques ne fussent pas enfouies pêle-mêle dans les mille tiroirs des armoires circulaires, et que vos recherches pussent être dirigées par le conservateur, bon prêtre, qui ne connaît de son métier que l'art de bien fermer les portes, et qui récite pieusement son bréviaire, quand il arrive un étranger, pour éviter d'indiscrètes questions, car il serait, dit-on, fort embarrassé de répondre lequel d'Annibal fils d'Amilcar, ou de Mouza-Ben-Nozaïr, a, le premier, pris possession de son pays. — Aimez-vous le moyen-âge, ses morions à visières, ses lourdes haches d'armes, ses cuirasses ciselées, ses cuissarts et ses brassarts? Vous serez bien exigeant si l'*Armeria* ne satisfait amplement à votre goût, car vous y verrez des armures historiques, depuis la lance du Cid, qui ouvrit les portes de Valence, jusqu'à l'épée de François I<sup>er</sup>, rendue à Pavie. — Êtes-vous architecte ou maçon? Le palais vous plaira, quoiqu'il n'ait ni cour, ni jardin, car c'est un bel et savant amas de pierre de granit. — Passeriez-vous les mers par amour des curiosités exotiques? Vous trouverez réunies au muséum toutes celles qu'offraient, lors de leur découverte, la Chine, le Japon, le Mexique et le Pérou. Il y a, par exemple, au milieu des momies, des pagodes en porcelaine et des flèches empoisonnées, un véritable tam-tam chinois, et j'ai encore dans l'oreille son effroyable vibration, dont nul autre bruit ne peut donner l'idée, pas

même le rugissement du lion, pas même l'éclat du tonnerre. — Avez-vous cultivé l'histoire naturelle, l'arbre entier de la science ou l'une de ses branches ? Allez encore à Madrid ; là, se trouve un jardin botanique, bien coupé, bien tenu, propre et coquet, où s'épanouissent les fleurs, où mûrissent les fruits des plus chaudes latitudes ; là, se trouve un cabinet de minéralogie, riche en métaux, riche en pierres précieuses, où vous verrez le plus gros morceau d'or natif qu'aient donné les mines du Potosi, et d'énormes diamans bruts, tels que les ont produits les roches de Golconde ; là, se trouve une collection zoologique, moins riche par le nombre que celle de Paris, mais plus riche par la rareté, l'inestimable valeur de certains objets. Y a-t-il ailleurs, sur la terre, le squelette entier d'un mammouth (1), unique débris complet du monde anté-diluvien, colosse anatomique, près duquel un squelette d'éléphant, aux membres grêles et délicats, n'est qu'un terme moyen pour arriver au squelette-miniature d'un cheval andaloux ? — Sentez-vous enfin s'allumer et fermenter dans votre poitrine le saint amour des arts ? Allez, allez au musée de Madrid.

Ce fut Charles III, prince pacifique, éclairé, presque philosophe, et grand constructeur de monumens profanes, qui eut la première idée de sa fondation. Il avait réuni dans son palais tous les ministères et leurs bureaux ; il voulut ensuite réunir dans le même local,

(1) On l'appelle un mammouth à Madrid ; mais ce doit être plutôt, d'après la nomenclature de Cuvier, un mégalonix ou grand tapir.

et en une seule collection, toutes les richesses artistiques que ses prédécesseurs, égoïstes sans goût, avaient enfouies, loin de tous les regards, au fond des résidences royales. Dans le centre du Prado, entre les deux collines qui couronnent de leur verdure le Retiro et le jardin botanique, il jeta les fondemens d'un édifice de style grec, propre à justifier, par sa forme et sa destination, le surnom qu'il avait pris à tâche de mériter, celui de restaurateur des lettres et des arts. Charles III ne put achever son œuvre ; elle fut lentement continuée par son indolent successeur, interrompue par la guerre de l'indépendance, puis reprise, puis laissée ; puis reprise encore, et terminée enfin après plus d'un demi-siècle de travaux. Ce fut en 1828 qu'on transporta dans le nouveau musée une partie des tableaux jusque-là disséminés dans les palais de Madrid, d'Aranjuez, de Saint-Ildephonse, du Pardo, de la Zarzuela, de la Quinta, et qu'on en fit le classement régulier.

Un portique extérieur, à la manière antique, donne accès dans un vestibule circulaire, éclairé d'en haut, sur lequel s'ouvrent trois galeries, une en face, et deux latérales parallèles. Cette distribution est heureuse pour la division des écoles, et les galeries, propres, élégantes, soigneusement tenues, sont éclairées avec tant d'art et de bonheur, qu'il n'est pas un des tableaux dont leurs murs sont tapissés du haut en bas, qui ne semble placé dans son jour le plus favorable. Là, quelques rares élèves viennent établir leurs chevalets nomades, et broser de pauvres copies en raccourci ; là, des curieux, plus rares encore, pas-

sent de loin en loin, le livret *trilingue* à la main, promenant dans le silencieux édifice leur insouciance nationale ou leur admiration étrangère.

La galerie de face et la galerie transversale qui la termine, sont consacrées à la peinture exotique, aux écoles italienne, hollandaise, française et allemande. Cependant, on a placé tout à l'entrée, comme *les bagatelles de la porte*, les œuvres des peintres espagnols contemporains. Je n'ai pas le courage d'en parler; ce serait avouer, non la décadence, mais la ruine, la mort, l'oubli complet de l'art et de ses traditions; car l'Espagne, hélas! plus déchue encore que l'Italie, n'a pas même un Camucini. Il y a, pourtant, au milieu de quelques prétendus tableaux d'histoire qu'un marchand de la rue Saint-Denis ne voudrait pas pour enseigne, un bon ouvrage du vieux Goya, mort depuis quelques années, et dont l'œuvre fantasque est fort appréciée de nos romantiques; c'est le portrait équestre de Charles IV, que le peintre semble avoir monté plutôt sur un cochon que sur un cheval, mais qui offre de singulières beautés dans la tête et le buste. Goya, c'est toute la liste des peintres contemporains,

Le reste ne vaut pas l'honneur d'être nommé.

Quand les rois d'Espagne de la maison d'Autriche s'occupèrent à orner les palais qui s'élevaient autour de leur nouvelle capitale, ils étaient maîtres de la Flandre, ils régnaient à Naples, et dominaient sur le reste de l'Italie. Est-il étonnant dès lors que tous

les grands artistes étrangers soient devenus leurs tributaires, et que les autres princes de l'Europe (les nations, qui payaient, n'achetaient pas encore) n'aient guère eu que les ouvrages qu'il ne convenait point à ceux-là d'acquérir. Le musée de Madrid est prodigieusement riche en tableaux italiens. On n'y trouve pas seulement les œuvres, en quelque sorte secondaires, de Bellini, des Bassano, de Carache, d'André del Sarto, de Guerchin, de Jordan, de Caravage, du doux Albane et du rude Salvator Rosa; les premiers maîtres ont aussi versé leur contingent dans ce vaste dépôt des hautes productions de l'art. Léonard de Vinci a donné un portrait de la belle Monna Lisa, femme de Joconde, qu'il a peint deux fois, et dont nous avons à Paris le portrait jumeau. Guide a fourni une *Cléopâtre*, une *Marie-Madeleine*, une *Assomption*, et d'autres compositions encore, dignes de sa haute renommée. On a du Tintoret une foule d'ouvrages divers, des portraits, des allégories, des sujets pieux ou profanes, et, par-dessus tout, un *Intérieur du sénat de Venise*, œuvre admirable, capitale, la première entre toutes celles de l'artiste, livre d'histoire autant que tableau de genre, et qu'on croirait avoir été le modèle inspirateur de Granet, si Granet avait pu l'étudier. Paul Véronèse a payé au musée de Madrid un tribut aussi nombreux, aussi varié. Il y a de lui peut-être vingt ouvrages importants : la *Famille de Caïn*, *Moïse sauvé des eaux*, *Suzanne et les vieillards*, *l'Adoration des Mages*, *Jésus disputant avec les docteurs*; il y a l'un de ses chefs-d'œuvre, *Vénus et Adonis*, où bril-

lent au plus haut degré tous les mérites du maître vénitien. Avec plus de profusion encore que Guide, Tintoret et Véronèse, Titien a livré aux rois espagnols les merveilles de son atelier. On dirait qu'il leur a consacré plus de la moitié de sa longue vie, qu'il a légué à leur capitale plus de la moitié de ses œuvres; car aucune ville du monde, sans excepter Venise, Florence, ou Rome, n'en possède un égal nombre. Les admirateurs du peintre de Cadore peuvent l'étudier dans tous ses genres et dans tous ses âges, depuis l'imitation de son condisciple Giorgion, jusqu'aux derniers enfantemens de sa tremblante palette. On distingue, parmi les sujets pieux, une *Sainte Marguerite*, une *Vierge aux douleurs*, un *Jésus couronné d'épines*; parmi les sujets profanes, un *Bacchus à Naxos*, peint dans sa seconde manière et dans toute la vigueur de son talent; une *Diane et Actéon*, une *Diane et Calixto*, pendans délicieux, qu'il peignit à quatre-vingt-quatre ans, avec la fraîcheur d'imagination et la sûreté de main qu'il avait déployées à trente. On distingue aussi un *Péché originel*, tableau qui eut l'honneur d'être copié par Rubens, lequel cherchait sans doute dans cette étude à mieux assurer son dessin, et une *Offrande à la fécondité*, que notre Poussin copia deux fois, sans doute pour y chercher, à la différence du Flamand, le secret d'un plus brillant coloris: double et complète gloire pour le maître également choisi par de tels élèves. Une *Adoration des Mages* et une *Vénus et Adonis*, sujets aussi traités par Paul Véronèse, permettent d'établir un intéressant parallèle entre les deux chefs de l'école véni-

tienne. La dernière de ces compositions magnifiques est l'un des tableaux dont Titien, de retour en Italie, fit présent à François I<sup>er</sup>, pour lui demander pardon d'avoir sacrifié aux fantaisies de sa belle et capricieuse maîtresse l'argent que ce prince lui avait confié pour acheter des tableaux, des statues, des vases, des bas-reliefs, objets d'art que la France ne pouvait encore fournir au goût naissant de ses souverains. Les portraits de Titien sont nombreux, presque tous historiques; outre le sien propre, il y en a deux de Charles-Quint; l'un, qui le représente jeune et à pied; l'autre vieux et à cheval. Ce dernier, quoique un peu dégradé, passe avec justice pour un des chefs-d'œuvre, non du maître seulement, mais de l'art tout entier. Il y a aussi un portrait de Philippe II, fait à l'époque de son avènement. Le nouveau roi est jeune, blond, frais, délicat, efféminé, et son image ne répond guère à celle que l'imagination prête au sombre reclus de l'Escorial. Mais, de toutes les œuvres de Titien que possède Madrid, la plus curieuse, la plus merveilleuse, dirais-je (non certes par le mérite intrinsèque, mais du moins par une circonstance unique dans l'histoire de l'art), c'est la *Victoire de Lépante*, grand cadre allégorique, qu'il traçait d'une main encore ferme et d'un pinceau toujours brillant, cinq ans avant que la peste eût mis fin à sa glorieuse vieillesse. Il avait alors quatre-vingt-quatorze ans.

Pour monter encore, après avoir cité cet illustre vieillard, il ne me reste qu'à parler du *divin jeune homme*. Raphaël aussi figure et règne dans le musée de Madrid. Il est vrai que toutes celles de ses œuvres



dont l'Espagne a hérité n'y sont pas réunies ; l'Escorial a gardé sa *Vierge au poisson* et sa *Vierge à la perle* ; mais ce qui reste au musée lui suffit pour qu'il s'appelle riche. Il possède deux portraits de Raphaël, qui en fit bien peu, l'un desquels est celui du fameux jurisconsulte Bartole de Sassoferrato ; il possède une *Sainte-Famille*, rivale de celle que François I<sup>er</sup> reçut au milieu de sa cour assemblée à Fontainebleau, avec autant d'honneurs qu'un royal *cousin*, avec autant de respect qu'une sainte relique ; il possède enfin ce tableau d'ineffable beauté, où Jésus est peint marchant au supplice, et portant sa croix avec l'aide de Simon le Cyrénééen, ce tableau qui conserve, depuis trois siècles, le nom consacré d'*Il spasmo di Sicilia*, ce tableau dont ne saurait faire d'autre éloge, sinon qu'il est la seconde œuvre de son auteur, et qu'il ne cède qu'à la seule *Transfiguration* la palme de l'art (1).

Après la longue galerie des Italiens, viennent celles

(1) Il avait été peint pour le couvent de Sainte-Marie-du-Spasme, à Palerme ; de là son nom. Les Espagnols l'appellent plutôt *el Extremo dolor*. Melendez en fait une belle description dans son ode à la gloire des arts :

Oh ! al contempler tu virgen adorable

En su *extremo dolor*, quanto he gemido ! etc.

On critique généralement dans ce tableau la pose de la Vierge qui étend un peu gauchement les deux bras, et ce reproche est même imprimé dans un ouvrage d'art. Mais cette femme en évidence qu'on prend pour la Vierge, est sainte Véronique, laquelle présentait dans l'origine au Sauveur le mouchoir ou suaire con-

des autres étrangers. Les Flamands, avec leurs petits cadres, remplissent en entier deux salons. Là, sont à profusion les Teniers, les Ostade, les Ruisdhaël, les Poëlembourg, les Vouvermans; là, se trouvent aussi quelques œuvres choisies de Rubens, de Vandyck et de Rembrandt, maîtres assez connus pour qu'il suffise de citer leurs noms. Afin que rien ne manque, dans le musée de Madrid, à l'histoire comparative de l'art; afin que toutes les époques et toutes les écoles y soient représentées, on a placé, entre les

sacré par la légende. Ce mouchoir fut effacé sans doute à la suite d'un accident où le tableau faillit périr, et dont voici l'histoire. Je laisse parler Vasari (*Vite di più eccellenti pittori*, etc.) « Raphaël fit ensuite, pour le monastère de Palerme, dit Sainte-Marie-du-Spasme, des frères du mont Olivet, un tableau sur bois (*una tavola*) du Christ portant la croix. On y reconnaît l'impiété des bourreaux....; pendant que le Christ, saisi par la douleur de l'approche de la mort, tombé sous le poids de la croix, baigné de sueur et de sang, se tourne vers les Mariés qui pleurent à chaudes larmes, on voit encore Véronique *qui tend les bras en lui présentant un suaire* avec un sentiment très-grand de charité..... Ce tableau, d'un fini parfait, manqua de périr. On dit qu'étant embarqué pour être transporté à Palerme, une tempête horrible heurta le navire contre un écueil où il se brisa. Les hommes et les cargaisons furent perdus, excepté ce tableau seulement, qui, emballé comme il était, fut jeté par la mer dans le golfe de Gènes. Là, il fut pêché et tiré au rivage. On s'aperçut aussitôt que c'était un ouvrage divin, et on le mit sous garde. Il s'était conservé intact, sans tache et sans défaut, car la furie des vents et des vagues avait respecté la beauté d'un tel chef-d'œuvre. La renommée divulgua l'événement, et les moines s'empressèrent de le recouvrer par l'interposition du pape.... Il fut embarqué une seconde fois, et transporté en Sicile. On le voit à Palerme, où sa renommée est plus grande que celle du mont de Vulcain. »

Italiens et les Français, plusieurs ouvrages capitaux de cette école allemande, qui eut une enfance si pleine d'espérance et de gloire, mais qui, semblable à toutes les célébrités précoces, n'arriva point jusqu'à l'âge mûr. Dans ce groupe intéressant, on distingue les œuvres en quelque sorte primitives d'Albert Durer, commun maître des peintres et des graveurs de son pays; celles de son élève Muller de Cranach, qui sont datées aussi des premières années du XVI<sup>e</sup> siècle; celles d'Elzhaymer, un peu postérieures; celles enfin, toutes modernes, du Saxon Mengs, qui devint peintre hors de son pays, et fut long-temps pensionnaire de Charles III, lorsque l'Espagne, veuve des artistes et des écrivains nationaux de son *âge d'or*, s'était faite de maître disciple, et copiait, dans les lettres et les arts, les étrangers qu'elle avait instruits.

Avec les rois autrichiens, qui dominèrent long-temps aussi sur l'Italie et sur les Flandres, Madrid s'était facilement enrichie aux dépens de Rome, de Venise et d'Anvers. Quand le petit-fils de Louis XIV vint occuper le trône que lui avait légué Charles II, l'école française de peinture pénétra en Espagne, avec la littérature, les usages et les modes de Paris. Cependant, malgré cette circonstance, on ne voit pas sans étonnement quelle place considérable occupent, dans le musée de Madrid, les tableaux de notre école. On y trouve Jouvenet, Mignard, Rigaud, Sébastien Bourdon, Coypel, Valentin, Joseph Vernet; on y trouve en grand nombre les œuvres des deux Poussin, je veux dire du peintre des Andelys et de Gaspard Duguet, qui a partagé son nom et sa gloire, pour

avoir été son beau-frère et son digne élève. Il y a, du grand Poussin, plusieurs de ces compositions dans lesquelles il est resté sans rival, qui n'ont d'un paysage que le lieu de la scène, mais qui sont, par le sujet, de vrais tableaux d'histoire. On admire surtout un *David vainqueur de Goliath*; une *Chasse du sanglier de Calédonie*; un *Parnasse*, vaste composition allégorique, où les grands poètes de l'Italie d'Auguste et de l'Italie de Léon X sont mêlés aux divinités inspiratrices des vers; enfin, une *Bacchanale*, tableau magnifique par l'ordonnance comme par les détails, où se déploient largement toute la richesse d'invention, toute l'élévation de style propres à l'auteur du *Déluge*, mais où les figures sont si finement touchées, entre autres celle du dieu, d'une nymphe endormie et d'un chœur de bacchantes, qu'on soupçonne, je crois avec justice, qu'elles ont été, sinon dessinées, au moins terminées par le pinceau de Poëlembourg. Outre ces œuvres de Poussin, enlevées à la France, le musée de Madrid possède encore, trésor estimable! neuf paysages de Claude le Lorrain, parmi lesquels un *Lever* et un *Coucher de soleil* qui pourraient dignement rivaliser avec les plus beaux ouvrages qu'il ait laissés à son pays, même avec le *Moulin*, même avec le *Passage du gué*. C'est aussi cette nature poétique, idéalisée, grandiose, plutôt vraisemblable que vraie, copiée d'un rêve de l'artiste, non d'un point de vue réel, et plus belle que la nature même, précisément comme les vierges de Raphaël, qui ne sortent point des proportions de la femme, et n'ont pourtant pas de modèle dans la race humaine.

Après cette rapide excursion dans les galeries consacrées à l'art étranger, je reviens enfin aux galeries latérales qui renferment les productions de l'art espagnol. J'avais hâte d'arriver à cet objet spécial du travail difficile que m'ont imposé, et mon admiration pour des œuvres dont jouissent si peu de regards, et mon désir d'envoyer quelques studieux visiteurs à leur solitude. Mais ici, j'éprouve doublement le regret de ne pas savoir parler la langue de l'art; non certes celle des mots techniques, Dieu me garde d'une si sotte prétention! mais cette langue par laquelle on exprime avec clarté et dans toutes leurs nuances, des opinions aussi variées que les œuvres qui les inspirent; cette langue, ou, si l'on veut, ce style, qui sait traduire dans toute leur vivacité passionnée les jugemens et les sensations.

C'est en Italie qu'est née la peinture moderne. Là, se sont faits les premiers essais; là, s'est passée l'enfance de l'art, qui a grandi, sans imitation, jusqu'à l'âge des chefs-d'œuvre. Les étrangers, héritant, sous les leçons de leurs communs maîtres, d'une science toute faite, ont acquis de prime-abord la perfection qu'il leur était donné d'atteindre. Chez eux, nulle découverte, nul tâtonnement, nul progrès. L'Espagne n'eut, comme la France, ni son Jean de Messine, ni son Cimabué; et, chez elle, l'histoire de l'art, qui ne produisit en quelque sorte qu'une génération, sans ancêtres et sans descendans, se trouve circonscrite dans la courte période d'un siècle et demi.

Le premier des peintres espagnols par l'époque, et non certes l'un des derniers par le mérite, est

Juan de Juanès (1). Il naquit à Fuente-la-Higuera, près de Valence, en 1524, et passa sa jeunesse à Rome, où il étudia parmi les disciples de Raphaël. De retour dans sa patrie, il devint le chef de l'école valencienne, et il en est resté le *coryphée*, comme disent ses biographes, car aucun de ses élèves ne l'a surpassé. Ce fut lui qui communiqua à l'Espagne entière, non-seulement la connaissance approfondie des procédés matériels de l'art, mais encore le goût pur et sévère de l'école romaine, et, sous ce double rapport, on doit le considérer aussi comme un des fondateurs de l'école de Séville, devenue bientôt l'heureuse rivale de celle qu'il avait créée à Valence. De tous les imitateurs de Raphaël, Juanès est, à coup sûr, celui qui s'est le plus approché du sublime modèle. S'il a conservé un coloris parfois un peu terne, et presque toujours un peu dur, si sa perspective aérienne est courte et défectueuse, il offre, en revanche, la même exactitude dans le dessin, la même beauté dans les formes, la même énergie dans l'expression. C'est au point qu'en face de ses bons tableaux, il est permis d'hésiter et de ne savoir à qui, du maître ou de l'élève, on doit les attribuer; c'est au point que, si l'on ignorait que l'un est imité et l'autre imitateur, on pourrait sans crime être souvent embarrassé de savoir auquel des deux décerner la palme.

(1) Son vrai nom est Vicente Juan Macip; mais il eut la fantaisie, en Italie sans doute, de latiniser son second prénom, *Joannes*, et de s'en faire un nom de famille. De là vint, par corruption et par habitude, celui que lui ont donné les Espagnols, Juan de Juanès.

Quoique sa vie ait été courte (il est mort en 1579), Juanès a laissé de nombreux ouvrages, et le musée de Madrid a hérité du plus grand nombre. On distingue la *Visitation de sainte Elisabeth*, le *Martyre de sainte Agnès*, une *Cène*, grande et magnifique composition, qui peut être placée, sans infériorité bien sensible, à côté de celle de Léonard de Vinci; enfin, une série de tableaux racontant, comme les chants d'un poème, la *Vie de saint Etienne*, et dont l'avant-dernier, le *Supplice du proto-martyr*, peut souffrir le parallèle avec ce que l'Italie a produit en ce genre de plus grand et de plus parfait. Malgré son immense mérite, Juanès est presque inconnu hors de l'Espagne, et, même dans son pays, il n'a pas cette réputation, en quelque sorte populaire, dont il serait digne à tant de titres. C'est qu'il a vécu loin de la cour, qu'il n'a pas copié, embelli de royales figures, et que les poètes pensionnés n'ont pas fait de sonnets à sa louange; c'est que, pendant sa vie, ses ouvrages n'ont point passé les Pyrénées, adressés, en guise de supplique, à quelque prince étranger, et que, depuis sa mort, ils n'ont pas chargé les fourgons de quelque général conquérant; mais au nom de Juanès devra s'attacher un jour une de ces renommées posthumes que fait, à défaut du siècle contemporain, la postérité plus juste.

A peine ai-je mis le pied dans les galeries espagnoles, et déjà je m'effraie de la tâche immense qu'en impose la plus sommaire description. Dans nos expositions, où les chefs-d'œuvre sont rares, la critique s'exerce à l'aise; pour un éloge qu'elle donne, elle

réserve deux blâmes et quatre moqueries. Mais ici, n'ayant qu'à choisir parmi de belles choses, comment trouver assez de formules de louanges? Comment détailler tant d'œuvres diverses que le lecteur n'a point vues et qu'il ne peut aller voir? Comment analyser le mérite de tant d'artistes dont le nom ne s'est jamais trouvé dans les catalogues de nos musées, ni dans les relations de nos voyageurs? Ce serait un travail à la fois ingrat et fastidieux, sans attrait et sans utilité. Il faut donc se borner aux sommités qui dominent la masse, aux chefs éminens de cette armée d'artistes, aux grands maîtres et aux grandes œuvres. Ainsi, de quelque injustice que je m'accuse, et quelque regret qu'il m'en coûte, je citerai seulement par leurs noms, sans indiquer même le genre spécial de leur talent, Zurbaran, Ribalta, Roelas, Carducci, Leonardo, Castello, Escalante, le moine Mayno, Espinosa, Cerezo, Arias, Caxès, Orrente, Carreño, Melendez, Blas del Pardo, Pereda. Je citerai, sans faire d'eux une mention plus longue, et les deux Coello, l'un Valencien, l'autre Portugais (1); et le capitaine Toledo, élève de Michel-Ange des Batailles; et Villavicencio, grand ami de Murillo, qui mourut dans ses bras; et Pantoja de la Cruz, qui, dans ses tableaux de la *Naissance de la Vierge* et du *Christ*, a placé les portraits de la famille et de la cour de Philippe III; et Navarrété, le muet, éminent disciple de Titien; et Pachéco, maître et beau-frère du grand Velazquez;

(1) C'est le premier de ces Coello qui a peint le magnifique maître-autel de l'Escorial.



et Mazo, son gendre et son meilleur élève. Je ne dirai rien de plus, en dépit de mes remords, ni de Cespédès, qui, maniant tour à tour la plume et le pinceau, écrivait, dans son atelier, les fragmens d'un beau poème sur la peinture, que la mort a laissés sans liaison et sans fin; ni de Moralès, surnommé *le Divin*, non point à la manière de Raphaël, par l'universelle admiration, qui, ne lui voyant ni détracteurs ni envieux, faisait de lui plus qu'un homme, mais à cause du choix de ses sujets, des Vierges aux douleurs, des Christs couronnés d'épines, des Descentes de croix, où brille toute l'expression profonde et déchirante que pouvait inspirer une ardente piété; ni même d'Alonzo Cano, qui cultiva tous les arts, comme Michel-Ange, qui fut peintre, sculpteur, architecte, et qui a laissé de beaux ouvrages en cette triple qualité d'artiste, entre autres l'admirable tableau du *Christ mort, pleuré par un ange*.

Qu'on me passe cependant une petite digression en faveur d'une renommée à refaire, ou du moins d'un nom à sauver de l'oubli. Au milieu du grand siècle des arts, il s'est trouvé, parmi tant d'autres, un peintre nommé Collantès. Tout ce qu'on sait de lui, c'est qu'il est né en 1599, qu'il a étudié à Madrid, sous Carducci, et qu'il se destinait alors au paysage. Le musée n'a de cet artiste qu'une seule composition; mais c'est une si belle page, qu'elle doit compter à son auteur comme un livre entier. Le sujet de cet unique tableau de Collantès est la *Vision d'Ezéchiel* sur la résurrection de la chair. Le prophète, seul être vivant, appuyé sur le fût d'une colonne brisée, au

milieu des ruines de Ninive, évoque la race humaine, tout entière ensevelie dans la tombe, à la fin des temps. Les pierres se soulèvent, la terre s'entr'ouvre, et des masses d'hommes, jetant leurs linceuls, accourent à son appel, effrayés de revoir le jour, et tremblans du compte qu'ils ont à rendre. Il y a, dans l'ordonnance de cette vaste scène, dans les détails de cette foule pâle et décharnée, où se trouvent toutes les nuances, toutes les gradations possibles entre l'état de pur squelette et celui d'homme ayant chair et vie, où l'expression commence avec la formation des traits, une grande science du dessin anatomique, une admirable variété de poses et d'actions, une énergie singulière dans le caractère des figures. Pour sa manière grave et expressive, je ne puis mieux comparer Collantès qu'à notre Lesueur; mais l'Espagnol est, je crois, supérieur par l'éclat de la lumière et la vigueur du coloris.

On connaît dans toute l'Europe José Ribéra, nommé l'Espagnolet, qui, ayant vécu en Italie, répandit ses ouvrages, comme les Italiens, mais qui doit être compté parmi les peintres espagnols, de la même manière que nous comptons Poussin parmi les nôtres. Il naquit à San-Felipe, près de Valence, en 1589, et mourut à Naples, en 1656. Il étudia, d'abord sous son compatriote Rivalta, puis sous le Caravage. Je ne nommerai pas même, loin de vouloir en faire l'analyse, les nombreux ouvrages que cet artiste a laissés au musée de Madrid. Je citerai seulement, dans sa manière hardie, fougueuse, sombre, terrible, visant aux effets puissans plutôt que vrais, et frappant plus

fort que juste, non son horrible *Prométhée sur le Caucase*, ni sa bizarre *Sainte-Trinité*, mais le *Martyre de saint Barthélemy*, composition plus sage, et surtout les *Douze Apôtres*, précieuse série de têtes expressives, où sont rangés tous les âges, depuis le jeune saint Jean, disciple bien aimé, jusqu'au vieillard saint Jacques-le-Majeur. Je citerai surtout l'*Echelle de Jacob*, qui passe pour son chef-d'œuvre, tableau doux et suave, d'un dessin calme, et d'un coloris frais, que Ribéra peignit dans sa seconde manière, après s'être inspiré du Corrège.

J'arrive enfin aux grands noms de la peinture espagnole.

Don Diégo Velazquez de Silva, né à Séville, en 1599, étudia d'abord sous Herrera-le-Vieux; mais bientôt, dégoûté de son style dur et sec, il passa dans l'atelier de Pachéco, dont il devint l'élève favori, et qui lui donna sa fille en mariage. A vingt-trois ans, Velazquez quitta Séville, et fut s'établir à Madrid. Un portrait du nouveau roi Philippe IV, qu'il fit presque à son arrivée, le mit bien en cour et lui donna la vogue. Lorsque Rubens vint en Espagne, en 1628, il visita le jeune portraitiste, et reconnaissant aussitôt toute la portée de son talent, il l'encouragea à traiter les grands sujets, mais en lui conseillant d'aller d'abord en Italie étudier les maîtres. Dès l'année suivante, Velazquez quitta ses pratiques et sa famille, se rendit à Rome, puis à Venise, fit dans ces deux villes de profondes études, et ne revint dans sa patrie que lorsqu'il put y rapporter les *Forges de Vulcain* et la *Tunique de Joseph*. Les œuvres et l'artiste reçurent

à la cour un accueil magnifique. Philippe IV, qui laissait régner le comte-duc d'Olivarès, qui perdait le Roussillon par l'imbécillité de ses généraux d'antichambre, le Portugal par sa négligence aveugle, et la Catalogne par l'insolence oppressive de son favori, ce pauvre Philippe IV, qui se laissa surnommer *le Grand*, quand il monta sur le trône, et auquel on donna bientôt pour emblème un fossé avec cette devise : « *Plus on lui ôte, plus il est grand* », oubliait ses devoirs de roi dans la culture des lettres et des arts, et se consolait, au milieu des poètes et des peintres, de ses disgrâces politiques. Velazquez, admis comme Caldéron dans son intimité, fut compté tout le reste de sa vie parmi ces courtisans familiers, qu'on appelait alors *privados del rey*, et qui ont formé depuis la camarilla. Mais la faveur royale n'altéra ni son amour du travail, ni son caractère charitable et bienveillant, ni la sévère pureté de ses mœurs. Au milieu des vices de la cour, il garda les vertus de l'atelier. En 1648, Velazquez fit un second voyage en Italie, chargé par Philippe de dépenser en achat de tableaux, de statues et de médailles, les derniers écus d'un trésor vide et d'une nation ruinée. Ce fut pendant ce voyage qu'il peignit le portrait du pape Innocent X, portrait qui reçut à Rome, comme les grands ouvrages de Raphaël et de Titien, les honneurs de la procession et du couronnement. A son retour, Velazquez fut nommé maréchal-des-logis du roi. Il fit, en cette qualité, le voyage d'Irun, lorsque l'on conduisit à Louis XIV sa fiancée, l'infante Marie-Thérèse ; et ce fut lui qui prépara, dans l'île des Faisans, le pavillon

où se rencontrèrent les deux rois. Les fatigues de ce voyage altérèrent sa santé, déjà chancelante. Revenu malade à Madrid, il y mourut le 7 août 1660, à l'âge de soixante-un ans.

Toute la vie d'un artiste est dans ses études et dans ses œuvres. Je me suis donc bien gardé d'allonger cette courte notice d'aucun autre détail; et si j'ai fait mention de la privauté dont Philippe IV honora Velazquez, ou plutôt s'honora lui-même, c'est qu'elle explique pourquoi nul ouvrage de ce grand peintre n'est sorti de sa patrie. Le roi, son ami, qui venait de monter sur le trône lorsqu'il vint à la cour, et qui lui survécut de quelques années, acquit successivement tous les tableaux sortis d'un atelier qu'il visitait presque chaque jour; et l'œuvre entière de Velazquez s'est ainsi trouvée dans le mobilier de la couronne d'Espagne. Nous n'avons, au musée de Paris, qu'un petit portrait de l'infante Marguerite, dont Velazquez fit plusieurs copies, et deux esquisses au crayon.

Velazquez s'est essayé et a réussi dans tous les genres. Il a peint avec un égal succès l'histoire, sacrée et profane, le paysage, historique et copié, le portrait, en pied et cheval, d'hommes et de femmes, d'enfans et de vieillards, les animaux, les intérieurs, les fleurs et les fruits. Je ne m'occuperai ni de ses petits tableaux de salle à manger, ni de ses petites scènes domestiques à la flamande. Quel que soit le mérite de ces ouvrages, ils ne peuvent être considérés que comme les études d'un élève consciencieux, qui ne veut négliger aucun des objets que la nature

offre à l'imitation de l'art, ou comme les productions, variées à dessein, d'un génie universel, qui sent sa force et veut la prouver. Les plus célèbres paysages de Velazquez sont, à ce que je crois, une *Vue du Pardo* et une *Vue d'Aranjuez*. Mais la nature morte, la nature qui ne se compose que de terre, de verdure et de ciel, ne pouvait suffire à sa puissante main; aussi, l'anime-t-il de telle sorte, qu'elle n'est plus qu'un théâtre pour les scènes qu'y dispose son imagination. Doit-il peindre les bois sauvages du Pardo? il y place une chasse au sanglier, où courent, où s'agitent, où vivent enfin des chiens, des chevaux, des hommes. Doit-il peindre les jardins sablés d'Aranjuez? il choisit l'*allée de la Reine* (*la calle de la Reyna*), qui a conservé, depuis cette époque jusqu'à la nôtre, le privilège d'être à la mode, quoiqu'elle ait bien changé d'aspect, et ce tableau devient ainsi une espèce de *mémoires*, qui, dans les mille épisodes d'une promenade de cour, nous initient aux habitudes de la société de ce temps.

Je citerai, comme modèle de ses paysages historiques, la *Visite de saint Antoine à saint Paul l'ermite*. Dans une solitude de la Thébàide, dont on dirait que Poussin lui-même a disposé tous les détails, trois scènes sont représentées : à droite, l'étranger frappe à la porte de la cellule que le solitaire a creusée dans le roc; au milieu, les deux vieillards, en intime et sainte conférence, reçoivent la double ration que leur apporte le corbeau, fidèle et intelligent pourvoyeur; à gauche, Antoine prie sur le cadavre de Paul, tandis que deux lions creusent pieusement avec leurs griffes

la fosse du défunt. Sauf la pluralité des sujets dans le même cadre, qu'on a proscrite avec raison, mais qui était encore de mise, ce tableau doit être compté parmi les chefs-d'œuvre du genre. Rien de plus admirable que *la belle horreur* de cette nature sauvage, si ce n'est l'expression de ces deux vénérables têtes et la pantomime de ces miraculeux serviteurs. Au reste, ce paysage, comme tous ceux de Velazquez, est peint dans une manière entièrement opposée à celle des Flamands, de Ruisdhaël, par exemple, dont il faut regarder les œuvres à la loupe. Velazquez fait du premier jet; sa toile est à peine couverte, les contours des objets ne sont point arrêtés; terre, arbres et ciel, tout est massé et sans détails. Si l'on s'approche trop curieusement, l'œil ne rencontre, comme dans une décoration de théâtre qu'on touche du doigt, que l'incertitude, la confusion, le chaos. Recule-t-on de quatre pas, les ténèbres se dissipent, les élémens se séparent, les êtres prennent vie, le monde est de nouveau créé, et la nature est là, belle, simple et sublime.

Velazquez n'aurait peint que des portraits, qu'il devrait partager la gloire de Van-Dyk; j'oserais dire plus, que nul ne devrait partager sa gloire, car, dans ce genre, il a vaincu tous ses compatriotes, et, je le crois du moins, tous ses rivaux des autres écoles. Rien n'égale le bonheur inouï qu'il porte dans l'imitation de la nature humaine, si ce n'est toutefois la franchise et l'audace avec lesquelles il en aborde, il en saisit les plus difficiles aspects. Voyez ce portrait à cheval de son royal ami Philippe IV; il l'a placé au

beau milieu d'une campagne nue, contre un horizon sans fin, éclairé de tous côtés par le soleil d'Espagne, sans une ombre, sans un clair-obscur, sans un *repoussoir* d'aucune espèce. Et, malgré cette négligence hardie de tous les secours artificiels de l'art, n'a-t-il pas atteint les limites possibles de l'illusion? N'a-t-il pas porté sur sa toile tous les caractères de la vie? Quel parfait naturel dans la pose et l'accord des membres, dans l'habitude générale du corps! Ces cheveux ne sont-ils pas agités par le vent? le sang ne circule-t-il pas sous cette peau blanche et fraîche? ces yeux n'ont-ils pas le don du regard? cette bouche ne va-t-elle pas s'ouvrir et parler? En vérité, quand on fixe quelques momens la vue sur cette toile, l'illusion devient effrayante. Oh! c'est devant un tel tableau que l'imagination peut sans effort évoquer les hommes du passé, et renouveler le miracle de Prométhée!

Ce que je dis du portrait de Philippe IV, peut se dire de tous ceux qu'a laissés le pinceau de Velazquez. La même admiration doit s'attacher aux autres portraits de ce prince, en pied ou en buste, à ceux de la reine Marianne d'Autriche, de la jeune infante Marguerite, du petit infant don Balthazar, que le peintre a représenté, tantôt maniant d'un air fier et mutin une arquebuse à sa taille, tantôt emporté par le galop d'un puissant cheval d'Andalousie. Le comte-duc d'Olivarès, autre protecteur de l'artiste, est peint à cheval et sous son armure de combat; mais, outre un même degré de ressemblance et de vie, il y a dans ce portrait du ministre une énergie d'action, une



grandeur de commandement, que le peintre a sagement refusées au monarque. Presque tous les portraits de Velazquez, conservés au musée de Madrid, sont historiques; c'est le marquis de Pescaire, c'est l'alcalde Ronquillo, c'est le corsaire Barberousse (1). Enfin, il a touché jusqu'à la caricature en peignant un nain fluet et une naine d'énorme grosseur, espèces d'animaux privés qui faisaient les délices des bambins royaux.

Qu'on me permette, avant de quitter ce sujet, une observation qui ne s'y rattache que de loin, mais assez intéressante peut-être pour faire oublier qu'elle est inopportune. En voyant la série des portraits de ces rois autrichiens d'Espagne, depuis celui de Charles-Quint par Titien jusqu'à celui de Charles II par Carreño, on est frappé de la singulière dégradation des formes physiques, si bien d'accord avec la dégradation des intelligences. Dans cette dynastie de cinq rois, c'est la même tête, ce sont les mêmes traits, mais descendant par degrés de l'expression du génie à celle de la nullité stupide, comme dans cette échelle ingénieuse où l'on voit insensiblement passer le profil de l'Apollon pythien à celui d'une grenouille. Charles-Quint a le front haut et plein, l'œil pénétrant, le nez un peu aquilin et fermement dessiné, la lèvre inférieure fière et dédaigneuse, le menton large et court. Dans Charles II, tous ces traits, quoique res-

(1) On appelle ces tableaux des portraits, mais ce sont des figures d'études. Pescaire et Ronquillo étaient morts du temps de Velazquez; quant à Barberousse, assurément il n'a jamais posé devant lui.

semblans encore , se sont allongés, rétrécis, hébétés. Le front est étroit et bas ; l'œil est morne ; le nez pend, comme une glande charnue, du front sur la bouche ; la lèvre pend sur la mâchoire, et la mâchoire sur l'estomac. Jamais on n'a trouvé réunis des symptômes plus clairs et plus complets d'une race qui va s'abâtardissant. On reconnaît, dans Charles-Quint, la pénétration fine, l'activité opiniâtre, la force calme ; dans Philippe II, le soupçon jaloux, la volonté puissante encore, mais rusée et vindicative ; dans Philippe III, l'envie d'une volonté, mais incertaine, insuffisante, le vouloir sans le pouvoir ; dans Philippe IV, la faiblesse insouciant ; dans Charles II, l'imbécillité.

Revenons à Velazquez. A la différence des Italiens et de tous ses compatriotes, il n'aimait pas à traiter les sujets sacrés. C'est un genre qui exige moins l'exacte imitation de la nature, où il excellait, que la profondeur de la pensée, la chaleur du sentiment, l'idéalité de l'expression, toutes choses qui échappaient à son esprit observateur et mathématique. Velazquez se sentait gêné parmi les dieux, les anges et les saints ; il ne lui fallait que des hommes. Aussi n'a-t-il presque fait aucun tableau d'histoire sacrée ; son meilleur, et le seul que possède le musée de Madrid, est le *Martyre de saint Etienne*. C'est une œuvre admirable, parce que Velazquez ne pouvait faire que des œuvres admirables ; mais on y sent toutefois sa véritable vocation, car, au milieu de tous les personnages de cette scène terrible, ce n'est point sur le héros du drame que se fixe et se concentre l'attention, c'est sur un enfant, *cet âge est sans pitié*, qui vient,

après les bourreaux, jeter sa pierre au martyr abattu.

Quant aux tableaux profanes, que les rigoureux conservateurs de catégories nommeraient tableaux de chevalet, par le choix des sujets, mais tableaux d'histoire, par la dimension et le haut style, ils sont assez nombreux, sinon pour rassasier, du moins pour satisfaire l'avidité curieuse des admirateurs de Velazquez. Le musée de Madrid en possède cinq principaux, que je vais analyser en quelques paroles. Celui qu'on appelle *les Fileuses* (*las Hilanderas*) représente l'intérieur d'une fabrique de tapis. Dans une chambre éclairée par un demi-jour, pendant l'ardeur de l'été, des femmes du peuple, à demi-nues, sont occupées aux divers travaux de leur état, tandis que des dames se font présenter quelques tapisseries terminées. Velazquez, qui plaçait les modèles de ses portraits en plein air et en plein soleil, a bravé ici la difficulté contraire. Tout son tableau est dans le clair-obscur, et l'artiste, en se jouant d'une telle difficulté, a su produire les plus merveilleux effets de lumière et de perspective.

Quand on arrive devant son tableau des *Forges de Vulcain* (*la Fragua de Vulcano*), on est surpris du titre qu'il porte. N'était l'auréole lumineuse qui entoure la blonde chevelure d'Apollon, on n'imaginait guère avoir sous les yeux un sujet mythologique et des êtres surhumains. Le dieu des arts, qui vient conter au mari de Vénus que Mars occupe sa place dans le lit conjugal, n'est pas moins ignoble, il faut le confesser, que son rôle d'espion domestique. Ce ne sont d'ailleurs ni les cavernes embrasées de l'Etna, ni la noire troupe des Cyclopes, forgeant les foudres

du maître des dieux, ou l'armure du fils de Thétis. Il n'y a là qu'un atelier de forgeron, un maître et ses apprentis. Mais retranchons la mythologie; effaçons cette malencontreuse auréole, et faisons tout bonnement d'Apollon un de ces honnêtes voisins *qui voient ce qui entre et non ce qui sort*, comme dit le proverbe espagnol; alors, quelle merveilleuse métamorphose! quel chef-d'œuvre complet! Où trouver plus d'air et d'espace, plus d'effet et de vérité, que dans ce combat de la lumière du brasier où rougit le fer, et de celle du soleil que laisse pénétrer la porte entr'ouverte? Où trouver de plus beaux corps d'hommes; des membres plus agiles, plus nerveux et mieux accouplés? Où trouver une expression de traits et de pantomime égale à celle de ce mari outragé que glacent la surprise et la colère, à celles de ses frappeurs d'enclume dont les bras s'arrêtent, suspendant soudain l'harmonie cadencée de leurs marteaux?

La *Reddition de Bréda*, qu'on appelle plus communément en Espagne le *Tableau des lances* (*el Cuadro de las lanzas*), est une œuvre plus capitale encore. Le sujet est fort simple: c'est le gouverneur flamand qui présente à Spinola, général de l'armée espagnole, les clés de la place capitulée. Mais Velazquez en a fait une vaste composition. A gauche, on voit une partie de l'escorte du gouverneur; les soldats flamands ont encore leurs armes, des arquebuses, des hallebardes. A droite, devant le front d'une troupe, dont les hautes piques, rangées comme nos baïonnettes, ont fait donner au tableau le nom qu'il porte, est disposé l'état-major espagnol. Le cheval de Spi-

nola, placé en avant, rompt l'uniformité de ce groupe, dont toutes les têtes sont des portraits. Velazquez a caché sa belle et énergique figure sous le grand chapeau à plumes de l'officier placé à l'angle extrême du tableau. Entre ces deux troupes, l'espace est vide; le peintre a eu l'audace de les séparer par une large trouée d'air et de lumière, qui donne vue sur un profond paysage. Mais, pour lier les parties de la composition générale, c'est là que se passe l'action; là que se rencontrent Spinola et le général flamand. Dans cette œuvre immense, tout est d'une perfection égale, tout mérite une égale admiration. L'ensemble est grand et magnifique, les détails prodigieux d'art et de vérité. Comme ce ciel, tracé sous le soleil d'Espagne, est pâle et brumeux! comme ce paysage est humide et froid! Voilà bien les Flamands, avec leur large encolure, leurs blonds cheveux, leurs joues pleines et colorées. Voilà bien les visages pâles et graves des Espagnols, leurs barbes soigneusement dessinées, leurs formes grêles, leurs riches vêtements. Quel naturel et quelle variété dans ces attitudes! quelle vie dans ces regards! Et le héros de la scène, comme l'intérêt s'attache à lui! Voyez: quoique chargé de son armure, il a mis pied à terre pour recevoir l'ennemi vaincu; il l'accueille avec un sourire affable; il lui passe amicalement une main sur l'épaule; il le complimente sur sa courageuse défense. Jamais on n'a mieux exprimé la bienveillance, la grâce, la noblesse, qui font aimer et pardonner la victoire. Oh! oui: le peintre a compris la vraie grandeur.

Passer de la *Prise de Bréda* au *Tableau des Buteurs*

(*los Bebedôres*, ou *borrachos*), c'est passer d'un poème épique à une chanson de table ; et pourtant , loin de décheoir , peut-être ai-je encore monté. Sur un tonneau , qui lui sert de trône , est assis , couronné de pampre , mais à peu près nu , le roi d'une confrérie bachique. Cinq ou six drôles en guenilles forment sa cour , et à ses pieds s'agenouille une espèce de soldat , qui reçoit avec respect et gravité l'accolade de chevalerie. Le monarque roule un rameau de vigne autour de la tête humblement baissée du récipiendaire , tandis que ses aînés dans l'ordre préparent des libations pour achever la cérémonie et fêter sa bienvenue. Il n'y a là qu'une scène bouffonne ; eh bien ! c'est un de ces tableaux desquels nulle description , nulle analyse , nul éloge , ne peuvent donner l'idée , ni reconnaître dignement la beauté. Dirai-je que cette face bouffie du roi des buveurs , ce corps gras , ces membres potelés , décèlent bien l'insouciance glotonnerie de ceux qu'on appelle *bons-vivans* en tous pays ? Parlerai-je de ces barbes incultes , ou de ces yeux avinés , ou de ces manteaux troués , sous lesquels on devine plus d'un être vivant ? Et ce vieillard du fond , qui découvre si comiquement sa tête grisonnante pour saluer une coupe de vin ! et cet autre , qui demande si gravement raison d'une santé ! et celui-là , qui vous rit au nez , de ce rire communicatif comme le bâillement , qu'on ne peut voir sans éclater aussi ! Tout cela ne peut se rendre par des paroles. Il faut voir un tel tableau , il faut le revoir , y revenir sans cesse , y fixer ses regards , y concentrer toute sa force d'attention. On m'a conté que l'Anglais Wilkie , le peintre du

*Colin-Maillard* et du *Jour des loyers*, était venu de Londres à Madrid tout exprès pour étudier Velazquez; et que, simplifiant encore l'objet de son voyage, de toutes les œuvres de Velazquez, il n'avait étudié que ce tableau. Mais ce n'était point la méthode de la synthèse, comme disent les philosophes, qu'il avait employée; c'était celle de l'analyse. Il avait pris le tableau par un coin, et avait marché, en le disséquant, en le divisant pouce à pouce, jusqu'à l'angle opposé. Chaque jour, quel que fût le temps, il venait au musée, s'établissait devant son cadre chéri, passait trois heures dans une silencieuse extase, puis, quand la fatigue et l'admiration l'épuisaient, il laissait échapper un *ouf!* du fond de sa poitrine, et prenait son chapeau. Sans être peintre, sans être Anglais, j'en ai presque fait autant que lui.

Je ne connais qu'un tableau qui, sous ce point de vue de l'imitation de la nature, égale et peut-être surpasse celui des *Buveurs*; mais il est aussi de Velazquez. Tandis qu'il peignait le portrait de l'infante Marguerite, il imagina de prendre pour sujet de tableau la scène entière qu'il avait sous les yeux, et dont lui-même était acteur. Cette scène se passe dans une longue galerie du palais. A gauche, est Velazquez, debout devant un chevalet, et sa palette à la main; en face de lui, la petite infante, qu'on cherche à distraire de l'ennui de son immobilité. Une de ses femmes, à genoux, lui présente à boire dans un vase des Indes, et les deux nains historiques, Nicolas Pertusano et Marie Barbola, taquinent un gros chien qui souffre fort patiemment leurs impertinences. Deux figures, répé-

tées au loin dans une glace, témoignent que Philippe IV et sa femme assistent à la séance, sur un canapé latéral. Enfin, et tout au fond de la galerie, un gentilhomme prêt à sortir entr'ouvre, au haut d'un escalier, une porte qui donne issue sur les jardins. Ce tableau est un de ceux, en petit nombre, qui n'a de secrets pour personne, qui frappe les ignorans comme les sages, les profanes comme les initiés. Si on l'isole des autres objets, si les yeux n'aperçoivent rien au-delà de ses bords, il est impossible de rencontrer une trace de peinture, et de ne pas croire à la réalité des choses. Tous ces objets sont palpables, tous ces êtres sont vivans; l'air joue au milieu d'eux, les enveloppe et les pénètre. Voilà bien, dans la dégradation des plans, l'espace et sa profondeur; voilà bien, dans celle des tons, la lumière et tous les phénomènes d'optique. On compterait les pas de la galerie; on baisse les paupières à la resplendissante clarté de cette porte entr'ouverte; on voit respirer ces personnages, on les entend parler. Charles II ayant mené devant ce tableau le Jordan, nouvellement arrivé en Espagne: « Sire, s'écria dans son enthousiasme l'artiste italien, c'est la théologie de la peinture! »

A ce tableau se rattache une circonstance intéressante de la vie de son auteur. Quand il l'eut terminé, après quelques corrections, il le présenta, comme toutes ses œuvres, à Philippe IV, auquel il demanda s'il croyait qu'il n'y manquât plus rien. « Encore une chose, répondit le prince »; et, prenant la palette des mains de Velazquez, il alla peindre sur la poitrine de l'artiste représenté dans le tableau, la croix de



l'ordre de Saint-Jacques. Cette croix est telle encore que la traça la main royale. Il y a certes, dans cette manière d'anoblir, plus de grâce et de délicatesse que dans l'envoi d'un parchemin; et ne nous étonnons pas qu'on crût alors honorer magnifiquement un peintre en le faisant chevalier de Saint-Jacques; de nos jours, on l'eût fait baron.

S'il fallait caractériser en un mot le talent de Velazquez, je l'appellerais, comme Jean-Jacques, l'homme de la nature et de la vérité. Dans les sujets qui ne demandent que les qualités en quelque sorte d'exécution, qui n'exigent ni élévation de style, ni grandeur de pensée, ni sublimité d'expression, Velazquez me paraît sans rival. Quoiqu'il peignît du premier jet, sans hésitation, sans retouche, quoiqu'il se jouât des difficultés de la forme comme de celles de la lumière, son dessin est toujours d'une irréprochable pureté. Sa couleur est ferme, sûre, et précisément naturelle; rien de brillant, rien d'affecté, aucune recherche d'effet ou d'éclat; mais aussi, rien de terne, rien de pâle, aucune habitude d'un ton dominant et défectueux. Il colore comme il dessine; tout en lui est également vrai. Quant à l'entente des plans divers, à la distribution de la lumière, à la diffusion de l'air ambiant, en d'autres termes, quant à la perspective linéaire et aérienne, c'est là surtout qu'excelle Velazquez; c'est là qu'il a trouvé le secret de la plus parfaite illusion. Il a su peindre l'air, dit Moratin. Certes, si l'art de peindre n'était que l'art d'imiter la nature, Velazquez serait le premier peintre du monde. Peut-être est-il du moins le premier maître. Le sentiment, la

profondeur, la force de conception, toutes les qualités du génie ne s'acquièrent point; ce sont des dons du ciel auxquels l'éducation ne saurait suppléer. Qu'en enseigne-t-on dans les écoles? La manière de mettre ces dons en œuvre, de les appliquer à l'art; on y apprend la science des contours et des tons, les lois de la perspective, le maniement du pinceau, les ressources et les subtilités du métier, tous les moyens matériels d'exprimer sur la toile ce que l'œil regarde ou ce que l'imagination conçoit; en un mot, on n'y acquiert point l'idée, mais ses agens; on ne s'y crée pas l'intelligence, on s'y forme le coup d'œil et la main. Or, toutes les écoles ont leurs défauts, qui tiennent, soit à l'époque, c'est-à-dire aux modes ou aux erreurs de convention régnantes, soit au maître lui-même, c'est-à-dire aux vices particuliers de son goût ou de sa manière. Ces défauts, on ne peut les corriger que par l'étude de la nature, invariable modèle, que n'altèrent jamais les caprices de la mode, ni les égaremens des hommes. Mais la vue seule des objets n'apprend point les procédés d'exécution; il faut la vue de la représentation de ces objets. La meilleure école est donc celle où l'imitation touche de plus près à la réalité; où les procédés les plus simples et les plus habiles produisent le résultat le plus vrai, l'illusion la plus complète; où l'art s'efface, où la nature se montre. Voilà justement ce qui me fait dire que Velazquez est le premier des maîtres.

Je trouve d'intéressantes preuves de mon opinion sans sortir du musée de Madrid. Voici, près de ses plus belles œuvres, une grande composition représen-

tant *la Vocation de saint Mathieu*, Jésus disant au publicain : « Lève-toi et suis-moi ». Ce tableau offre une singulière bigarrure, propre à l'époque, et dont les Vénitiens avaient donné l'exemple. Les disciples du Christ sont vêtus de la robe juive ; les collecteurs d'impôts portent les chausses et le pourpoint des alguazils espagnols. Du reste, il y a, dans l'arrangement des personnages, dans l'exactitude des formes, dans la puissance et la vérité des tons lumineux, de si éminentes qualités, qu'on peut hardiment attribuer l'ouvrage à Velazquez lui-même. Mais voyez-vous, dans cet angle obscur, un humble serviteur, aux cheveux crépus, aux lèvres épaisses, au teint basané ? C'est l'auteur du tableau. Velazquez avait pour valet un pauvre mulâtre esclave, appelé Juan Paréja. En voyant peindre son maître, l'envie lui vint de peindre aussi ; l'envie et la science, car il n'eut que ses yeux pour instituteurs, et devina, sans explication, le mécanisme de l'art qui s'exerçait devant lui. Il s'essaya, seul et en cachette ; il grandit, il se forma, toujours gardant son secret ; il n'avoua enfin qu'il avait épié son maître et surpris les mystères de la science, qu'en montrant un chef-d'œuvre : Velazquez lui donna la liberté, et Philippe IV des lettres d'affranchissement.

Mais Velazquez a un plus glorieux élève que son esclave ; c'est son rival, c'est Murillo.

Bartolomé Estevan Murillo naquit aussi à Séville, le 1<sup>er</sup> janvier 1618. Sa famille était pauvre ; il passa dans la plus complète obscurité une jeunesse triste et illétrée. Poussé par son irrésistible penchant dans la carrière des arts, il devint peintre sans maître ; à

peine reçut-il quelques avis, pour l'amour de Dieu et du prochain, d'un certain Juan del Castillo, artiste obscur, qui n'est guère connu que par cet acte de charité. Privé d'un guide intelligent et d'études sérieuses, obligé de vivre de son pinceau avant d'en avoir appris l'usage, n'ayant pu ni s'essayer, ni se connaître, le pauvre Murillo ne pouvait faire de grands progrès dans un art qui n'était encore pour lui qu'un métier : aussi fut-il d'abord tout bonnement peintre de pacotille. Il barbouillait, sur de petits carrés de toile ou de bois, ces Vierges qui sont représentées écrasant la tête du serpent, et qu'on appelait des *Notre-Dame de Guadalupe* (*Nuestra Señora de Guadalupe*). Il les vendait à la douzaine, au prix d'une à deux piastres la pièce, suivant leurs dimensions, aux armateurs des galions d'Amérique, lesquels répandaient cette marchandise, avec *les bulles de la Croisade*, parmi les populations nouvellement converties du Mexique et du Pérou. Murillo avait vingt-quatre ans lorsque son étoile l'amena devant un tableau de Velazquez. Cette vue fut pour lui l'étincelle qui allume le génie. Il s'écria, en parodiant le mot du Corrège : « Et moi aussi, je serai peintre ! » Rentré dans son établi, il se mit à couper en morceaux la seule toile qu'il possédât, et, ne prenant plus ni repos, ni sommeil, il couvrit tous ces fragmens de petites Vierges et de bouquets de fleurs. C'était la dernière fois qu'il faisait de son pinceau cet indigne usage. Sa pacotille vendue, et quelques réaux en poche, il partit, à pied, pour Madrid. Velazquez, son aîné de vingt ans, était alors dans toute sa gloire et toute sa fortune. Il accueillit avec

bonté le jeune voyageur ; il l'encouragea, le produisit, lui fournit du travail utile, mit à sa disposition les modèles que contenaient les galeries du palais et son propre atelier, lui donna enfin, chose plus précieuse encore, des conseils et des leçons.

Après trois ans d'études, Murillo, moins tourmenté des rêves d'ambition que du besoin d'indépendance, quitta la capitale et revint à Séville. C'était en 1645 ; depuis ce moment jusqu'à sa mort, arrivée le 3 avril 1682, il ne sortit plus de son pays ; je dirais presque de son atelier, car c'est pendant ce laps de temps qu'ont été produits les innombrables ouvrages qu'il a laissés. N'ayant point affermé son talent à l'égoïsme d'un protecteur royal, et libre de le mettre au service de quiconque en faisait choix et savait dignement le récompenser, Murillo put mettre à profit son goût passionné du travail et sa prodigieuse facilité. Les chapitres, les couvens, les grands seigneurs, accablèrent à l'envi de leurs commandes le peintre de Séville. Il est peu de maîtres-autels de cathédrales, peu de sacristies de couvens dotés, qui ne possèdent quelque effigie de leurs saints patrons tracée de sa main ; peu de grandes maisons qui n'aient de lui quelque portrait de famille. Pour la fécondité, Murillo ne peut être comparé qu'à Lope de Véga. Comme le poète, il eut une jeunesse perdue pour l'art ; comme lui, il employa sans relâche le reste de sa vie, et, dans son genre, il égala presque les dix-huit cents comédies, les quatre cents *autos* sacramentels, les poèmes épiques, les épîtres et les sonnets de celui que Cervantès appelait un *monstre de nature*.

Ainsi s'explique comment Murillo, à la différence de Velazquez, a pu répandre dans toute l'Espagne et dans toute l'Europe ses œuvres et son nom. Mais ce n'est pas l'unique point de dissemblance qui sépare les deux grands artistes. Si Velazquez, peintre du roi, riche, pensionné et travaillant à son loisir, a laissé moins d'ouvrages, en revanche, il a pu leur donner à tous des soins égaux, une égale perfection. Si Murillo, peintre du public, mesurant son revenu à son travail, bientôt célèbre et chargé de demandes, a produit beaucoup plus, il n'a pas toujours eu le temps de mûrir ses conceptions, et d'achever les détails. Aussi, y a-t-il plus de choix dans ses œuvres, où quelquefois l'évidente précipitation trahit et rappelle son ancien métier : on les croirait encore destinées aux Grandes-Indes. Velazquez, j'en ai fait la remarque, redoutait les sujets sacrés ; il ne se sentait à l'aise que dans les scènes de la vie ordinaire, où le plus grand mérite est la vérité. Murillo, tout au contraire, doué d'une imagination riche, brillante, intarissable, animé de sentimens délicats et tendres, et capable même d'exaltation, affectionnait surtout les compositions religieuses, où l'art peut franchir les bornes de la nature, et s'élancer dans le monde idéal. Velazquez enfin, n'ayant qu'un but, n'avait qu'une manière ; qu'il cherchât la perfection dans l'audace et la naïveté du premier jet, ou dans la correction des retouches et du fini, ce qu'il voulait atteindre, c'était l'exactitude, la précision, l'illusion de la vérité. Murillo, moins épris de la réalité que de la poésie, et s'adressant plus à l'imagination qu'à l'esprit, variait sa mé-

thode avec son sujet. Il n'a point eu, comme d'autres peintres, des manières successives, des phases dans sa vie d'artiste; mais il avait à la fois trois genres, qu'il employait alternativement et suivant l'occasion. Ces trois genres sont appelés par les Espagnols *froid*, *chaud*, et *vaporeux* (*frio, cálido y vaporoso*). Leurs noms les désignent suffisamment, et l'on conçoit également bien le choix de leur emploi. Ainsi, les polissons et les mendiants (sujets où Murillo n'excellait pas moins que dans ceux de haut style) seront peints dans le genre froid; les extases de saints, dans le genre chaud; les annonces et les assomptions, dans le genre vaporeux.

Murillo, devenu peintre sans maître et sans études préliminaires, n'acquiesce que par degrés son habileté universelle. On raconte qu'il s'était d'abord associé avec un paysagiste nommé Iriarte. Celui-ci peignait les fonds des tableaux de Murillo, lequel peignait à son tour les figures de ses paysages. A la suite d'une querelle, les deux amis se brouillèrent, et Murillo, resté seul, fut bientôt en état de peindre lui-même toutes les parties de ses tableaux. On croirait, à voir les quelques paysages où il s'est essayé, qu'il voulut dire à son collaborateur: « Tu m'as quitté; vois, je n'ai plus besoin de ton aide. »

Notre musée de Paris, qui n'a rien de Velazquez, a peu de chose de Murillo: quelques tableaux très-secondaires, et qu'il m'est permis, après avoir vu ses chefs-d'œuvre, d'appeler des tableaux de rebut. On assure que la galerie de M. le maréchal Soult est plus riche. Je le crois aisément, car on m'a montré, dans

plusieurs chapelles de Séville, des places restées vides depuis son proconsulat d'Andalousie. Le musée de Madrid, auquel on n'a point imposé de dons volontaires, a conservé les chefs d'œuvre du maître. Ils y sont si nombreux que je me garderai bien d'en essayer l'analyse, et même d'en dresser la liste. Je ne parlerai ni de ses figures à mi-corps, ni de ses compositions allégoriques sur la Conception et l'Assomption, ni de la série, malheureusement incomplète, contenant les aventures de l'*Enfant prodigue*, ni de la *Madeleine*, ni de *sainte Anne* enseignant à lire à la Vierge, ni de tant d'autres œuvres capitales qui feraient la gloire d'un artiste et la richesse d'un cabinet. Je choisirai cependant, pour les citer plus en détail, quelques tableaux parmi ses trois manières.

La *Sainte famille au petit chien* (*la Sacra familia del perrito*), peinte dans le genre froid, mérite le même reproche que les *Forges de Vulcain*, car elle a le même défaut, l'absence du style propre au sujet. Ce n'est point l'enfant-Dieu, ni la Vierge-mère, ni leur commun père nourricier; ce sont un bon menuisier, qui pose son rabot, et sa ménagère, qui laisse arrêter son rouet, pour voir jouer leur jeune fils, petit espégle qui fait aboyer un épagneul contre l'oiseau qu'il cache dans sa main. Mais, ce défaut confessé, il faut reconnaître que l'art ne saurait atteindre à de plus merveilleuses beautés d'exécution. On ne peut voir une scène familière mieux conçue, mieux disposée pour captiver l'intérêt; on ne peut voir plus de grâce dans les attitudes, plus de candeur dans l'expression, plus d'énergie dans la touche, un plus heureux accord



dans toutes les parties. Changez son titre, et ce tableau sera un modèle achevé.

La perfection est plus complète encore, car il n'y a nul changement à faire, dans l'*Adoration des bergers*. Il y règne une opposition parfaite entre le groupe tout céleste de Jésus et de sa mère, et le groupe tout humain des pâtres que l'ange amène à la crèche. Dans la représentation de ces hommes grossiers, des peaux qui les couvrent, des chiens qui les accompagnent, l'artiste déploie une vigueur et une vérité sans égales; et le seul pinceau de Murillo pouvait jeter, sur le milieu de la scène, l'éclatant reflet d'une lumière d'en haut, pour arriver, par la dégradation des plus fines demi-teintes, jusqu'à l'obscurité de la nuit qui enveloppe les angles du tableau.

Les Vierges de Murillo ne sont pas raphaéliques; elles restent plus près de la nature, et l'on peut en retrouver le type dans toute jeune mère, belle, douce et tendre; mais c'est à son Christ, enfant ou homme, qu'il a su donner un caractère vraiment surnaturel, vraiment divin. Voyez le *Jésus au mouton*; quelle noblesse, quelle grandeur, quelle sublimité dans cet enfant, qui ne joue point, mais qui pense! dans cette pose hardie, dans ce front déjà méditatif, dans ce regard fier et profond! Voyez aussi cet aimable groupe de *Jésus et saint Jean*. Peut-on concevoir deux enfans plus beaux, plus naïfs, plus épris d'une tendre amitié? Comme ils marchent, quoique embrassés, avec aisance et grâce! Comme ils s'étreignent avec amour! Quelle ravissante expression de bonté dans le fils de Marie, approchant un coquillage plein d'eau

des lèvres de son jeune ami ! et , dans le regard attendri du fils d'Elisabeth , quelle promesse de reconnaissance et de dévouement ! Voyez enfin ce *Christ en croix* , c'est-à-dire ce même enfant précoce , accomplissant , devenu homme , le sacrifice auquel il avait destiné sa vie. Il est seul ; nul autre objet ne détourne l'attention ; la nuit , qui règne , cache la vue du reste de la nature. Sur un fond de deuil , se détache le corps pâle du Sauveur expiré. On admirerait ses formes , aussi belles que celles de l'Apollon Pythien , si l'âme pouvait conserver à ce spectacle une pensée terrestre ; mais de plus hautes émotions la saisissent. Le sang ruisselle de ses mains et de ses pieds , que des clous retiennent au bois infamant. Sa tête est penchée , et , de la couronne d'épines qui l'étreint encore , s'échappent de blonds cheveux dont les boucles sanglantes voilent ses yeux éteints , et couvrent tout le visage d'une ombre lugubre. Jamais on n'a donné à la mort du juste une tristesse plus profonde , une majesté plus solennelle ; jamais on n'a tracé plus grande image de l'homme-Dieu. Je crois qu'en la voyant , Arius lui-même se serait converti.

Le *Martyre de saint André* , peint dans de petites proportions , est un des chefs-d'œuvre du genre vaporeux. Une teinte argentée , que semblent verser du ciel les anges qui montrent la palme immortelle au vieillard crucifié , enveloppe tous les objets , adoucit les contours , harmonise les tons , et donne à la scène entière un aspect nuageux , fantastique , plein de charme et d'effet. Ce même phénomène , si je puis dire ainsi , se retrouve dans la plus petite des deux

*Annonciations* de Murillo, qui est aussi la plus célèbre et la meilleure. C'est au milieu de cette atmosphère céleste que le bel archange Gabriel apparaît à la jeune Marie. Celle-ci priaît, agenouillée; le messager d'en haut s'agenouille à son tour devant celle qui doit porter dans son sein le fruit de vie. Un brillant chœur d'anges, sur lequel ces deux figures semblent se détacher en relief, remplit tout l'espace; et, sur ce fond lumineux, brille, comme un astre plus lumineux encore, l'Esprit opérateur, qui vient, sous la figure d'un pigeon blanc, accomplir le mystère annoncé. Jamais, si je ne l'eusse vu, je n'aurais imaginé qu'avec les teintes d'une palette on pût imiter à ce point l'éclat d'une lueur miraculeuse, et faire jaillir de la toile des rayons de lumière. C'est le triomphe du coloriste.

Le genre chaud est celui que Murillo affectionnait davantage et qu'il employait le plus souvent. Toutes ses *extases* de saints, et le nombre en est grand, sont traitées dans ce genre. Le seul musée de Madrid en possède quatre, *saint Bernard*, *saint Augustin*, *saint François d'Assise* et *saint Ildephonse*. Quoique le fond du sujet soit le même dans ces quatre grandes compositions, Murillo a su très-habilement les varier, soit par le caractère de la vision, soit par les arrangements de détail. À saint Ildephonse, se présente la Vierge, qui lui descend d'en haut une chasuble pour sa nouvelle dignité d'archevêque; devant saint Augustin, les cieus s'ouvrent et lui montrent à la fois la Vierge immaculée et Jésus crucifié; saint François d'Assise, visité par Marie et son fils, leur offre, en

échange du jubilé de la Porcioncule, les roses miraculeuses qu'ont produites au printemps les verges d'épines dont il s'est flagellé tout l'hiver; enfin saint Bernard, exalté par les méditations et le jeûne, voit apparaître dans son humble cellule l'enfant Jésus, porté par sa mère sur un trône de nuages, au milieu de la céleste milice.

Il faut penser aux prodigiennes difficultés de semblables sujets pour louer dignement Murillo de les avoir si souvent choisis, et d'avoir produit autant de fois un chef-d'œuvre. L'effet général résulte principalement de l'opposition que forme avec la lumière du jour, dont les objets d'en bas et du dehors sont éclairés, la lumière de l'apparition, qui illumine le haut et l'intérieur du local. A cet effet doivent s'ajouter le caractère extatique du saint et le caractère divin de la vision. Murillo surpasse, en tous ces points, ce que l'imagination pouvait espérer et concevoir. Son jour de la terre est parfaitement naturel et vrai; son jour du ciel est comme cette lueur radiieuse du Saint-Esprit, dont je parlais tout-à-l'heure. On trouve, dans les attitudes de ses saints et l'expression de leurs traits, tout ce que la plus ardente piété, tout ce que l'exaltation la plus passionnée, peuvent sentir et exprimer dans un excès de surprise, de ravissement et d'adoration. Quant aux figures des visions, j'ai déjà dit ce qu'étaient ses Vierges et ses Christs; mais, là, ils ne sont pas seuls, comme sur la terre; ils viennent dans la pompe d'un cortège céleste, où se groupent merveilleusement tous les esprits de la hiérarchie immortelle, depuis l'archange aux ailes dé-

ployées, jusqu'aux faces sans corps des chérubins. C'est dans ces sujets de divine poésie que le pinceau de Murillo, comme la baguette d'un enchanteur, enfante des prodiges. Si, dans les scènes copiées de la vie humaine, il est l'égal des plus grands coloristes, il est supérieur à tous, il est unique, dans les scènes imaginées de l'éternelle vie. On pourrait dire, à propos des deux grands maîtres espagnols, que Velazquez est le peintre de la terre, et Murillo le peintre du ciel.

On place généralement, au-dessus même des quatre tableaux dont s'est enrichi le musée de Madrid, une autre *extase* de saint (le nom du bienheureux m'est sorti de la mémoire), qui est placée dans une chapelle de la cathédrale de Séville, sous le *Christ baptisé par saint Jean*. C'est aussi la plus grande toile qu'ait peinte Murillo. Quand je la vis, j'étais bien jeune, et le goût des arts, ce goût réfléchi, grave et profond, ne s'était pas encore fait jour à travers la légèreté de l'âge; et pourtant, je restai, comme le pieux cénobite, en extase devant les cieus ouverts, et peu s'en fallut que je n'adorasse. Un chanoine, qui avait bien voulu me servir de *cicerone*, me raconta qu'après la retraite des Français, en 1813, le duc de Wellington avait offert d'acheter ce tableau pour l'Angleterre, en le couvrant d'onces d'or. Cela devait faire une somme énorme, à juger des toises carrées; mais le chapitre était trop riche et trop fier pour accepter un tel échange. L'Angleterre a gardé son or, et Séville le chef-d'oeuvre de son peintre. Gloire à Séville! Puisque j'ai fait, en l'honneur de Murillo, une pe-

tite excursion hors du musée, qu'on m'en permette encore une autre. Cette fois, je ne sortirai point de Madrid, et je n'irai que du Prado à l'Académie. C'est là qu'on a placé celle des œuvres de Murillo que la voix unanime de ses admirateurs proclame la plus grande et la plus parfaite, *Sainte Elisabeth de Hongrie* (*Santa Isabel de Hungria*). Dans un vestibule, de simple et noble architecture, la pieuse reine s'occupe à gagner le paradis, non point par de stériles oraisons, mais par des actions de vraie charité. Les rois de France guérissaient les écrouelles; il paraît que les rois de Hongrie s'adonnaient à une autre branche de pathologie externe. Sainte Elisabeth, puisqu'il faut appeler les choses par leur nom, lave des teigneux. Ce sujet réunissait merveilleusement les deux genres extrêmes de Murillo: la misère sale, déguenillée et vermineuse de ses petits mendiants; la grandeur simple, noble et sublime de ses saints. De là naît aussi le charme d'un perpétuel contraste, et d'une haute moralité. Ce palais converti en hôpital; d'un côté, ces dames de la cour, belles, fraîches et parées; de l'autre, ces enfans souffreteux et rachitiques, qui se grattent, qui déchirent de l'ongle leurs poitrines sans vêtemens et leurs têtes sans cheveux, ce paralytique porté par des béquilles, ce vieillard qui étale les plaies de ses jambes, cette vieille accroupie dont le profil décharné se dessine si nettement sur un pan de velours noir; là, toutes les grâces brillantes du luxe et de la santé; ici, tout le hideux cortège de la misère et de la maladie; puis, au milieu de ces extrêmes de l'humanité, la charité qui les rapproche et les réunit. Une jeune et belle

femme, portant sur le voile de nonne la couronne de reine, éponge délicatement la tête impure qu'un enfant couvert de lèpre lui présente au-dessus d'une aiguière d'argent. Ses blanches mains semblent se refuser à l'œuvre que son cœur ordonne; sa bouche frissonne d'horreur en même temps que ses yeux se mouillent de larmes; mais la pitié a vaincu même le dégoût, et la religion triomphe, la religion qui commande l'amour du prochain.

Dans ce tableau, Murillo n'a fait choix d'aucun de ses trois genres, ou plutôt ils s'y trouvent tous trois réunis dans leurs plus éminentes qualités. L'ordonnance de la scène est magnifique; chaque détail concourt avec bonheur à l'ensemble; chaque personnage, admirable en soi, sert encore à faire valoir les autres. On ne désire rien de plus, rien de moins, rien d'autrement, et l'on croirait, tant cet ensemble est parfait, que le moindre changement doit en gâter l'harmonie, et détruire l'effet général. Les attitudes, nobles ou grotesques, sont également variées et naturelles; les expressions de la pitié ou de la douleur, pleines d'énergie et de vérité; le dessin, d'une pureté qui défie toute censure; la couleur, de cet éclat magique dont Murillo seul eut le secret. S'il est encore une place, sur le trône de l'art, entre la *Transfiguration* et le *Saint Jérôme*, qu'on y porte la *Sainte Elisabeth*, et qu'au-dessous du nom de Raphaël, on inscrit le nom de Murillo sur les tables d'immortalité.

Nous avons à Rome une école. On envoie nos jeunes artistes lauréats se former et s'inspirer sous le

ciel de l'Italie, à la vue de tous les monumens des arts dont *la terre classique* est parée. C'est fort bien ; mais pourquoi d'autres artistes, de ceux qui demeurent indépendans, qui ne disputent ni les prix ni les pensions, qui s'efforcent, en ne s'attachant à nulle école, de rester originaux, pourquoi ceux-là, et ceux encore qui veulent tout voir, tout connaître, tout admirer, n'iraient-ils pas chercher en Espagne d'autres inspirations et d'autres maîtres ? Le ciel n'est pas moins beau que celui d'Italie ; le soleil est aussi chaud, la lumière aussi vive, l'air aussi transparent. Veulent ils d'autres modèles que ceux de la nature ? Veulent ils étudier, comparer les procédés des maîtres et les manières des écoles ? Nulle galerie italienne, ni peut-être l'Italie entière, ne pourrait leur offrir toute la richesse et toute la variété que réunit le musée de Madrid. Là, sans quitter l'enceinte, ils peuvent passer des peintres de Rome et de Venise à ceux d'Anvers et de Paris ; et de plus, ils trouvent à profusion ce qui n'est point ailleurs, ce qui n'est que là, les œuvres des grands peintres de l'Espagne.

Nous ne savons pas ici ce que valent ces œuvres ; nous ne les connaissons ni de vue, ni par oui-dire. Elles restent enfouies dans leurs salles désertes, sans visiteurs, sans appréciateurs surtout, car, dans le peu d'étrangers que reçoit Madrid, on compte à coup sûr plus de gens de finances que d'amans des arts. Il est vrai qu'à l'époque glorieuse où la victoire donnait des provinces à la France et des embellissemens à Paris, lorsque l'Italie conquise nous avait cédé l'*Apollon*, la *Vénus*, les *chevaux de Venise*, et la



*Transfiguration*, l'Espagne aussi nous fit un présent forcé. Notre musée a possédé quelque temps la *Cène*, de Juanès ; la *Tunique de Joseph* et le *Philippe IV à cheval*, de Velazquez ; l'*Adoration des bergers* et la *Sainte Élisabeth*, de Murillo. Mais ce temps n'a pas été long ; les revers ont bientôt suivi les succès, et la fortune, devenue contraire, nous a repris ce qu'en un jour de faveur elle nous avait donné. D'ailleurs, à cette époque, l'école de David régnait souverainement ; adoptée par l'empereur, elle formait aussi un empire, fort arbitraire vraiment, et fort despotique. Tout ce qui s'écartait de la sévérité académique, de ce style un peu raide et guindé, imité de la statuaire grecque, était proscrit, excommunié sans miséricorde : Prudhon passait pour un novateur dangereux, pour un hérésiarque révolté contre la communion orthodoxe. Je dirai plus ; il y avait alors un sentiment étroit et mesquin de nationalité, qui faisait dédaigner et vouer à l'oubli tout ce qu'avait produit, dans les lettres ou dans les arts, le génie des nations rivales. Ce n'est que plus tard qu'une réaction contraire est venue, qui nous a fait abattre nos dieux domestiques pour élever sur l'autel des dieux étrangers. Par toutes ces raisons, l'apparition dans notre musée de quelques chefs-d'œuvre de l'école espagnole n'a point alors produit cet effet de curiosité, d'intérêt et d'admiration, qu'elle ne manquerait pas d'exciter aujourd'hui que la barrière des préjugés est tombée, et que, pour les fruits de l'intelligence humaine, il n'est plus ni douanes, ni frontières.

Depuis la triste époque où l'étranger vint re-

prendre ses dépouilles jusque dans le sanctuaire que Paris leur avait consacré, une autre occasion s'est présentée de faire à la France le don de quelques œuvres des maîtres espagnols. Quand Ferdinand VII, restauré en 1823 par le secours de cent mille baïonnettes françaises, reçut les adieux du nouveau Vendôme, il lui fit offre de choisir quelques trophées de son expédition dans les résidences royales et les collections de Madrid. On nous eût laissé prendre alors une douzaine de tableaux, quelques centaines de manuscrits, quelques milliers de médailles, que sais-je ? jusqu'au squelette du mammoth. Mais le chef de l'armée française, qui prêtait généreusement ses gendarmes pour l'exécution de Riégo, n'avait garde de rapporter à la France ce dédommagement des 400 millions dépensés au service des Bourbons d'Espagne ; il se contenta d'accepter quelques reliques pour son oratoire particulier.

Maintenant, il ne s'agit plus, Dieu merci, de combler le vide de nos bibliothèques et de nos musées par le droit de la conquête ou le prix du service de l'intervention. Mais il nous reste le moyen dont peuvent user des nations libres et amies, qui ne veulent point vendre et qui ne sont point tenues de donner ; celui de l'échange. J'ai pu connaître, à Madrid, l'opinion que professent sur ce point les hommes les plus élevés dans l'état, et les plus distingués dans la science. Princes, ministres, directeurs d'établissements publics, simples artistes, tous montraient les plus bienveillantes dispositions. Ainsi, sans sortir de la spécialité, ils convenaient que des échanges de tableaux seraient

aussi faciles à faire que profitables aux deux pays. Les Espagnols n'ont que peu de Rubens, dont nous regorgeons ; ils n'ont point de Lebrun, point de Lesueur, aucun tableau de notre école moderne, depuis David. En partageant avec eux, et sans nous appauvrir, de stériles richesses qui encombrant nos galeries, nous obtiendrions, en retour, quelques belles œuvres de Murillo, dont nous n'avons que des échantillons peu dignes de sa gloire, quelques belles œuvres de Juanès et de Velazquez, dont nous n'avons absolument rien. Nous ouvririons ainsi, à nos élèves une nouvelle école, à nos amateurs un monde inconnu. Je sais bien ce qu'on va répondre. La couronne d'Espagne, dirait-on, est propriétaire de ses tableaux ; elle peut en faire, sans en devoir compte à personne, tel usage que bon lui semble ; mais en France, la couronne n'a qu'un usufruit : elle a reçu le dépôt, sur inventaire, des objets d'art qui meublent nos musées, et ne saurait, sans le concours de la nation qui est propriétaire, en aliéner la moindre partie. Il faudrait donc une loi, rendue par les trois pouvoirs, pour qu'elle fût autorisée à réaliser un échange. — Il faudrait une loi, dites-vous ? et pourquoi pas ? Ne sait-on pas demander des lois quand il s'agit d'échanger quelques mesures du domaine privé contre de belles forêts nationales ? Est-ce que MM. nos pairs et MM. nos députés seraient plus avilis, par hasard, d'avoir à juger entre un Murillo et un Rubens, qu'entre un pan de mur et un arpent de bois ? Ils n'auraient, d'ailleurs, qu'à s'en rapporter aussi docilement à l'avis de leurs commissaires. Ce serait, comme d'habitude, pure formalité.

Le gouvernement aurait bien encore un autre moyen d'utiliser, au profit de la science, les bienveillantes dispositions de nos voisins, qui pardonnent à la France, en faveur d'une communauté de caractère, d'opinions et d'intérêts, tout le mal qu'elle leur a fait. On a envoyé, à grand bruit et à grands frais, des expéditions scientifiques en Égypte et en Morée; je m'étonne qu'on n'ait point songé à envoyer une expédition semblable en Espagne. Les dépenses seraient cent fois moindres, et les résultats cent fois plus certains. Supposez une commission, ayant son directeur et son interprète, composée de naturalistes, d'archéologues, d'architectes, d'historiens, d'orientalistes, de graveurs, de lithographes et de peintres. Le naturaliste pourra faire, sans sortir du muséum de Madrid, d'intéressantes études de métallurgie et d'anatomie comparée; les sujets de dessins et de descriptions ne lui manqueront pas. Pour les questions de géologie, le sol de l'Espagne est à coup sûr un des plus précieux à consulter; et, quant à la botanique, il est certain que, outre le jardin spécial de Madrid, chaque province, principalement dans la zone méridionale, fournirait un ample contingent d'observations et de découvertes. On ferait une *flore* dans la seule Sierra-Moréna, cette chaîne frontière du nord et du midi, qui sépare l'aubépine de l'aloès et le chêne du palmier.

L'archéologue aurait à son service, d'abord cette immense collection de médailles dont j'ai raconté plus haut la richesse et le désordre; puis, des ruines de tous les âges et de tous les peuples qui ont brillé dans l'ancienne Europe: quelques débris celtiques,

phéniciens et grecs , les taureaux carthaginois de Guisando , l'aqueduc romain de Ségovie ou les vestiges d'Italica , la forteresse arabe d'Alcala de Guadaïra ou le palais moresque de Grenade. L'architecte ne serait pas moins favorisé. Il pourrait , en remontant le cours de la science , passer du château d'Aranjuez au couvent de l'Escorial , et de là , aux cathédrales gothiques de Tolède , de Burgos , de Saint-Jacques ; il pourrait aussi , comparant à l'art chrétien l'art musulman , et cherchant dans celui-ci l'origine de celui-là , remonter du palais more de l'Alamhrá au palais arabe de Séville , puis à la mosquée de Cordoue , première importation et modèle sublime du style bysantin , c'est-à-dire de l'art européen renouvelé par l'art oriental.

A l'historien seraient ouverts des dépôts précieux : les archives du chapitre de Tolède , où sont conservées des pièces originales depuis les conciles des Goths ; les archives de Simancas , où l'on rassemble tous les actes publics et privés de la monarchie espagnole , depuis la fondation du royaume de Castille ; les archives des Indes , à Séville , où l'on a recueilli et classé méthodiquement tous les documens de l'histoire des Amériques , depuis le brevet délivré par les rois catholiques à Christophe Colomb. L'orientaliste pourrait , de son côté , s'enfermer dans la solitude de l'Escorial , se jeter à la découverte parmi plusieurs milliers de manuscrits arabes , et continuer enfin l'exploitation de cette mine précieuse qu'ont à peine ouverte à sa surface Casiri et Condé.

Quant au graveur et au lithographe , ai-je besoin de dire qu'ils n'auraient que l'embaras du choix ? Le

musée, dont j'ai tenté d'énumérer au moins les trésors, leur offrirait de la besogne, non pour la durée du voyage, mais pour toute leur vie et pour celle de vingt autres artistes. Reste le peintre, ou mieux, l'amateur de peinture. Celui-là ne serait pas plus inoccupé. Je voudrais d'abord qu'il eût mission de proposer, de régler quelques échanges entre notre musée et celui de Madrid; sauf, bien entendu, la ratification parlementaire, qu'en bon constitutionnel, je réserve à nos trois pouvoirs. Je voudrais ensuite qu'il fût chargé de faire quelques achats de tableaux. Le moment est favorable, et l'occasion bonne à saisir. Toutes les grandes familles d'Espagne sont ruinées; il ne leur reste guère, de leur vieille splendeur, que des troupes de valets dont la livrée tombe en guenilles, et des galeries de tableaux qui seront bientôt exposés au grand air, faute de toit pour les couvrir. D'une autre part, les couvens sont menacés; on ne peut tarder de rendre leurs biens de main-morte à l'agriculture, leurs vastes bâtimens à l'industrie, leurs reclus à la population; alors toute la défroque sera mise à l'encan. En vérité, avec les nobles et les moines, il y a, comme on dit, de bonnes affaires à faire, et l'on serait bien maladroit si le bénéfice des tableaux revendus en France ne payait toutes les dépenses du voyage; y compris même celles du *grand ouvrage* qui, réunissant les travaux de ses membres, perpétuerait, dans un livre monumental, le souvenir de l'expédition.

Quel obstacle pourrait donc s'élever contre cette paisible exploration de l'Espagne, contre cette visite d'amis éclairés? Craint-on la défiance du gouverne-

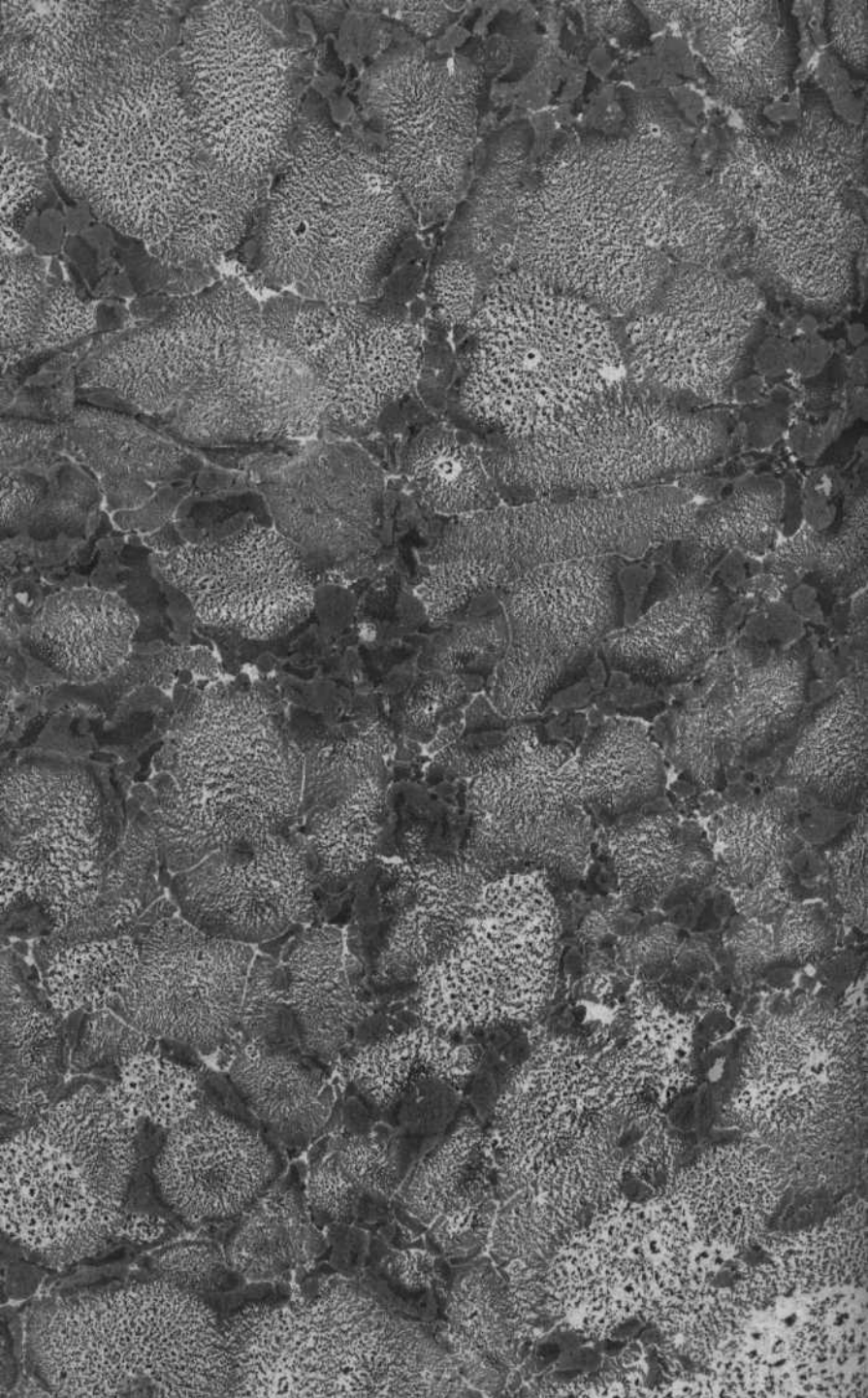
ment ou la jalousie des savans et des artistes nationaux ? Qu'on se détrompe : nos savans et nos artistes trouveraient partout protection , aide et bon accueil ; ils pourraient en toute liberté se livrer à leurs travaux , sauf à se défier pourtant des haies de grands chemins. Douterait-on de pouvoir former , par l'enrôlement volontaire , une troupe complète , intelligente , assurée du succès ? Ce serait faire injure à l'ardeur et aux lumières de notre studieuse jeunesse : on n'aurait à coup sûr d'autre embarras que d'établir une juste préférence entre de trop nombreux concurrens. Opposerait-on enfin la difficulté d'une avance d'argent ? Eh ! mon Dieu ! tous les frais de la campagne seraient payés avec la centième partie des fonds secrets.

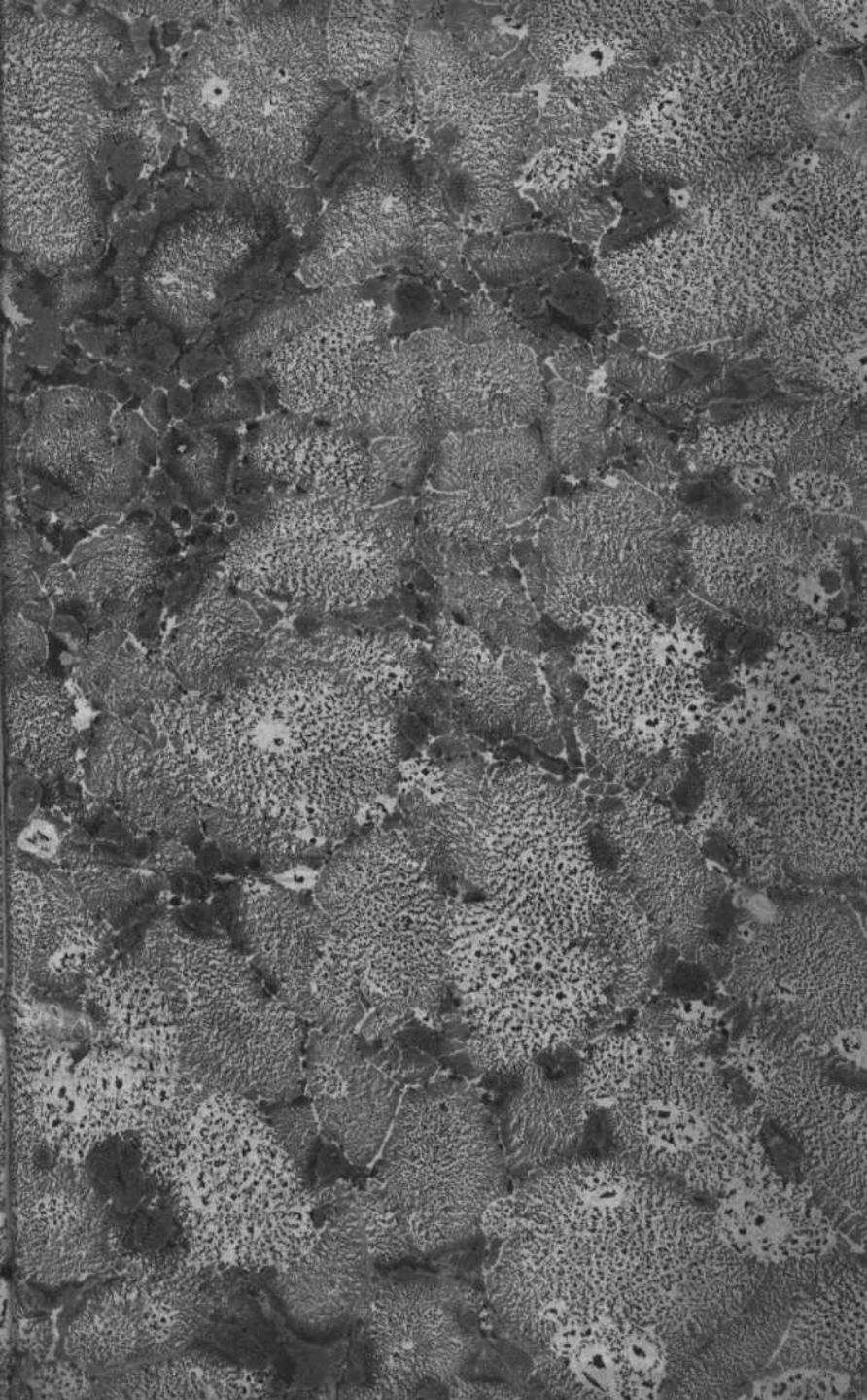
Au reste , que le gouvernement favorise , dans l'intérêt de la science et de l'art , une expédition de découvertes en Espagne , ou bien , que des savans et des artistes isolés y dirigent d'intéressans et fructueux pèlerinages , je m'estimerais heureux d'avoir eu quelque part dans leur décision , bien assuré que de tels voyages ne laisseraient à ceux qui les auraient entrepris , ni repentir , ni regrets. En recueillant cette partie de mes souvenirs , en essayant cette incomplète description du musée de Madrid , je n'ai eu d'autre envie que de prouver , par un exemple , l'importance des richesses intellectuelles que recèle l'Espagne , et de tourner vers cette terre , encore vierge , le goût des explorations et des études. C'est par ce vœu que j'ai commencé , c'est par ce vœu que je finis.





710







STUDEN  
SUR  
MESPAGNE