



HAL
open science

L'iconographie de la vihuela

Florence Gétreau

► **To cite this version:**

Florence Gétreau. L'iconographie de la vihuela. Aux origines de la guitare: la vihuela da mano, Musée de la Musique, Sep 2003, Paris, France. pp.41-49. halshs-00009497

HAL Id: halshs-00009497

<https://shs.hal.science/halshs-00009497>

Submitted on 7 Jul 2016

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Aux origines de la guitare : la vihuela de mano

Les cahiers du musée de la musique 5

2005

L'iconographie de la vihuela

Florence Gétéreau

Conservatrice du patrimoine, directrice de l'Institut de recherche sur le patrimoine musical en France (CNRS/Ministère de la Culture/BNF)

- 1 Antonio Corona-Alcalde, « L'organologie de la vihuela », *supra*, p. 23, ill. 12.
- 2 Ian Woodfield, *The Early History of the Viol*, Cambridge, Cambridge University Press, 1984, p. 46, fig. 25.
- 3 Corona, *op. cit.*, p. 23, ill. 13.

Dans sa contribution sur l'organologie de la vihuela (voir *supra*, p. 16-28), Antonio Corona-Alcalde fait très justement remarquer que les représentations iconographiques constituent l'une des principales sources pour notre information sur cet instrument. On s'en convaincra aisément puisque les deux tiers de son étude s'appuient essentiellement sur des documents visuels provenant pour moitié de tableaux, mais aussi d'estampes voire de sculptures en bas ou en haut-relief.

La limpidité de la démonstration de l'auteur, qui a observé des variantes tant du point de vue chronologique (passage d'un modèle échancré à un modèle cintré) que géographique (on peut parler de caractéristiques régionales), nous convie donc à proposer une réflexion qui, dans sa première étape, complète ces questions morphologiques. Après ces remarques liées à l'histoire de l'instrument, nous nous interrogerons sur des aspects liés à l'interprétation (circonstances de jeu et ensembles musicaux ressortissant du corpus visuel), enfin nous nous attacherons à la place de l'instrument dans la société de son temps en recherchant quels thèmes iconographiques permettent de rencontrer la vihuela. Nous verrons combien il y a abondance de sujets religieux, eux-mêmes cantonnés dans un répertoire plutôt restreint de thématiques qui renvoient indéniablement au contexte politico-religieux de l'Espagne à la Renaissance. Cependant, plusieurs thèmes liés à la mythologie, à l'histoire ancienne et à l'allégorie ouvrent de nouvelles perspectives sur les conditions de diffusion de l'instrument et de sa pratique, sur sa symbolique musicale et sa place dans la hiérarchie instrumentale.

Représentation de l'instrument

Afin de compléter l'analyse des formes de caisse, des formes de cheviller, et de la nature du montage en cordes, on insistera sur une caractéristique que l'on observe dans un tiers des documents réunis, nous permettant d'avancer l'hypothèse qu'elle constitue l'un des traits génériques de l'instrument : nous voulons parler de la nature du décor de table d'harmonie influencé par l'art mudéjar. Héritage de la culture arabe et hispano-moresque, celui-ci est en effet souvent formé de motifs en mosaïque composée de petites pièces rapportées, en contraste de valeurs ou de couleurs, formant des motifs géométriques réguliers basés sur des figures de tétragones ou de losanges. Si l'on se réfère au témoignage matériel que constitue la vihuela du Musée Jacquemart-André, on peut supposer que cette mosaïque était habituellement incrustée à mi-bois dans la table et non sculptée de part en part.

Sur les œuvres picturales, ces motifs peuvent être disposés symétriquement de part et d'autre de la table d'harmonie, en partie supérieure, comme dans l'œuvre de Pablo de Aregio représentant *La Vierge, les anges et deux donatrices* (ill. 1). L'un des anges joue d'une vihuela à la caisse fort originale : inscrite dans un parallélogramme, elle est en forme de cloche à rebord recourbé vers le haut ; elle a une rose ovale en largeur. Ses motifs décoratifs d'*intarsia* sont de part et d'autre des cordes (quatre chœurs ?) dont on ne peut voir le système de fixation.

Mais les motifs décoratifs de table peuvent être en partie supérieure et inférieure de l'instrument (soit quatre motifs), comme en témoigne l'exemplaire représenté dans le tableau du Maître de Perea (ill. 2), ou celui de l'ange sur panneau de bois de la cathédrale de Barcelone (ill. 3), ou encore celui du *Couronnement de la Vierge* par un maître anonyme, publié pour la première fois par Antonio Corona-Alcalde ici même¹. Ce motif peut aussi se trouver soit au sommet de l'axe principal de la caisse, comme dans l'ange du *Couronnement* du Maître de Saint-Lazare (ill. 4), soit combiner tous ces emplacements. Il en est ainsi de l'instrument tenu par un ange, dans le tableau de Rodrigo Osona, *la Vierge à l'Enfant*, conservé à l'église Notre-Dame d'Ibiza² (ill. 5), ou de celui représenté sur la stalle gravée du chœur de la cathédrale de Burgos découverte par Antonio Corona-Alcalde³ (ill. 6). Mais ces motifs peuvent être disposés en plus à la partie médiane de la table, rythmant ainsi toute sa surface, comme sur la gravure sur bois du traité de



ill. 1 Pablo de Aregio (Valence, vers 1506), *La Vierge et l'Enfant avec des anges et deux donatrices*, Enguera près de Valence, église San Miguel, détail de l'instrument.
Photo : Archives Mas.



ill. 2 Maître de Perea (milieu du xv^e siècle), *Vierge à l'Enfant*, anciennement à la collégiale de Jativá, détail de l'instrument tenu par un ange. Photo : Archives Mas.



ill. 3 Anonyme (xvi^e siècle), *Ange musicien*, panneau de bois, cathédrale de Barcelone, détail de l'instrument. Photo : Archives Mas.



ill. 4 Maître de Saint-Lazare (début du xvi^e siècle), *Couronnement de la Vierge*, Valence, collection Gonzáles-Martí, détail de l'instrument tenu par un ange. Photo : Archives Mas.



ill. 5 Rodrigo Osona, *Vierge à l'Enfant*, c. 1500, fresque (?), église Notre-Dame à Ibiza, détail d'un ange musicien jouant de la vihuela.



ill. 6 Atelier de Felipe Bigarini (1507-1512), *Musicien jouant de la vihuela*, stalle gravée de la cathédrale de Burgos, détail de l'instrument. Photo : Archives SEMA.

Luis Milán⁴. Deux autres exemples, d'ailleurs proches quant à la morphologie de leur caisse (luths ?) et leur montage (quatre doubles chœurs sur un cheviller renversé), démontrent la pérennité de ces formules décoratives : l'ange de la *Vierge allaitant* (ill. 7), tableau datant de la fin du xv^e siècle et conservé au Musée diocésain de Valence (on observe huit motifs), et celui d'un important tableau de Gregorio Lopes, *La Vierge à l'Enfant* (ill. 8), conservé au Museu nacional de Arte antiga de Lisbonne (six motifs).

Dans ce dernier exemple, le très grand modèle d'instrument présente également un détail très intéressant : la touche porte une ornementation faite d'un large filet foncé flanqué de filets clairs et d'un motif en « dents de loup » en bordure externe. Ce désir de souligner la touche est également frappant dans le tableau de Rodrigo Osona déjà cité (ill. 5). Cette alternance clair / foncé rappelle aussi l'instrument conservé au Musée Jacquemart-André. Elle a été remarquée par Antonio Corona-Alcalde⁵ dans l'œuvre d'Andrés López et Antonio de Vega (*Vierge à l'Enfant*, église de la Trinité de Ségovie) et dans *la Trinité avec des chérubins et des anges* de Juan de Macip dit Juan de Juanes (1523-1579)⁶.

En dehors de cette propension décorative, on notera le travail recherché de la rosace dans nombre de documents. On remarquera aussi avec Antonio Corona-Alcalde la présence de deux rosaces sur un autre tableau de Juan de Macip : l'ange situé dans l'écoinçon supérieur de sa *Vierge à l'Enfant avec des anges*, appartenant à la collection Vicente Lasale de Valence, en témoigne (ill. 9)⁷.

Enfin, pour conclure cette partie morphologique, il est intéressant de s'attarder sur la facture du chevalet dans au moins trois cas : celui des deux instruments déjà mentionnés (ill. 7 et ill. 8) et celui du panneau de la cathédrale de Barcelone (ill. 3) : les extrémités et les découpes marquant l'emplacement des chœurs rappellent indéniablement celles du chevalet original de la vihuela de Madame de Chambure.

L'interprétation musicale

Dans une majorité de cas, la vihuela est représentée dans des ensembles instrumentaux associant un instrument à cordes pincées et un à cordes frottées (Ian Woodfield avait déjà montré combien les couples *vihuela de mano* / vièle ou viole sont omniprésents dans les écoles régionales de peinture en Espagne)⁸. Un bon exemple est constitué par l'œuvre de Pablo de Aregio (ill. 1, p. 39). La relative intimité de la scène se satisfait de ce mélange minimal d'instruments à cordes. Mais un emploi extensif de cordes pincées variées mêlées à une vièle à archet est illustré par la célèbre et

⁴ Corona, *op. cit.*, p. 20, ill. 8.

⁵ Corona, *op. cit.*, p. 23, ill. 14.

⁶ Corona, *op. cit.*, p. 21, note 20.

⁷ Corona, *op. cit.*, note 20. Voir Egberto Bermúdez, « La Vihuela : los ejemplares de París y Quito – The Vihuela : the Paris and Quito Instruments », *La Guitarra Española - The Spanish Guitar. Catálogo de la exposición realizada en Nueva York (The Metropolitan Museum of Art) y Madrid (Museo Municipal 1991-1992)*, Madrid, Sociedad Estatal Quinto Centenario, 1991, pp. 25-47, planche 3.

⁸ Woodfield, *op. cit.*, p. 50-60.



ill. 7 Anonyme (fin du xv^e siècle), *La Vierge allaitant*, Musée diocésain de Valence, détail de l'instrument tenu par un ange. Photo : C. González.



ill. 8 Gregorio Lopes (Lopez) (?-avant 1550), *La Vierge à l'Enfant*, Lisbonne, Museu nacional de Arte antiga, détail de l'instrument tenu par un ange. Photo : Bridgeman Giraudon.



ill. 9 Juan de Macip dit Juan de Juanes (1523-1579), *Vierge à l'Enfant avec des anges*, Valence, collection Vicente Lasale, détail de l'ange avec son instrument. Photo : Archives Mas.



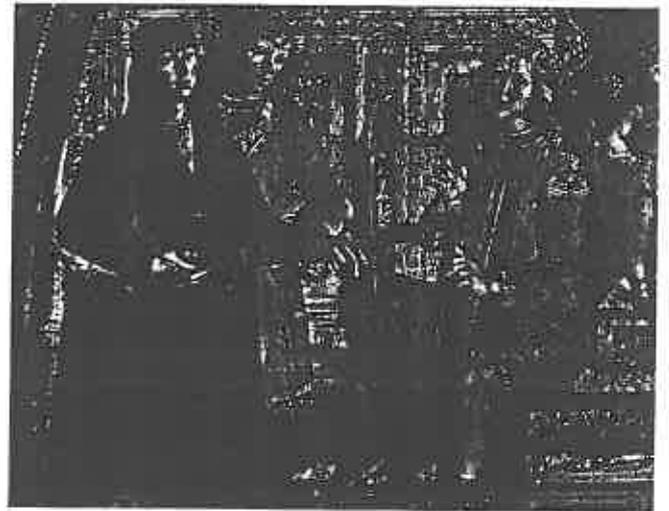
ill. 10 Luca Signorelli (c. 1441-? 1523), *Le Couronnement des élus*, fresque de la cathédrale d'Orvieto, détail des anges musiciens. Photo : Alinari-Anderson-Giraudon-Bridgeman.



ill. 11 Luca Signorelli (c. 1441- ? 1523), *Le Couronnement des élus*, fresque de la cathédrale d'Orvieto, détail : l'ange central chantant et s'accompagnant à la vihuela. Photo : Alinari-Anderson-Giraudon-Bridgeman.



ill. 12 Gregorio Lopes (Lopez)(?-avant 1550), *La Vierge à l'Enfant*, Museu nacional de Arte antiga de Lisbonne, détail des anges chantant en s'accompagnant. Photo : Bridgeman Giraudon.



ill. 13 Bernardino Pinturicchio (c. 1454-1513), *La Musique*, c. 1492, Rome, Vatican, appartements Borgia, détail : un chanteur et ses accompagnateurs. Photo : Fratelli Alinari, Florence.

monumentale fresque de Luca Signorelli (c. 1441-? 1523) à Orvieto représentant *Le Couronnement des élus au Paradis* (ill. 10) : trônant au centre de la composition, un ange vihueliste est entouré d'anges joueurs de luths (trois), de harpe (un), de percussions (deux), un deuxième vihueliste s'accordant tandis que le joueur de *vihuela de arco* lui fait face. Antonio Corona-Alcalde n'a relevé qu'un autre cas où deux vihuelas sont représentées ensemble, dans un concert d'anges sur un lutrin en bronze doré⁹. Cette œuvre permet de souligner l'importation de

⁹ Corona, *op. cit.*, p. 24, ill. 19.



ill. 14 Pere Cuquet (?-1666), *Le Martyre de saint Félix, Saint Félix de Codines (Catalogne)*.
Photo : F. Catala-Roca.



ill. 16 Juan Rodríguez, *Ange musicien, sculpture sur bois, 1525-1532*,
Museo Catedralicio de Ávila.



ill. 15 Anonyme (Espagne, xvi^e siècle),
Saint Vincent entouré d'anges, © Museu de
Lleida Diocesà i Comarcal (Catalogne), détail :
les anges musiciens.

10 Woodfield, *op. cit.*, p. 81-82. Voir aussi Gianpaolo Gregori, « La liuteria nell'iconografia cremonese », in *Strumenti, musica e ricerca. Atti del Convegno internazionale. Cremona 28-29 ottobre 1994*, A cura di Elena Ferrari Barassi, Marco Fracassi, Gianpaolo Gregori, Crémone, Ente Triennale internazionale degli strumenti ad arco, 2000. Voir son chapitre 3 : *Delle vihuelas o viole da mano e da arco*, p. 82-91.

11 Woodfield, *op. cit.*, p. 82, *reprod.* p. 83.

12 Corona, *op. cit.*, p. 18, ill. 4, et p. 23, ill. 14.

13 Corona, *op. cit.*, p. 19, ill. 5, et p. 24, ill. 19.

14 Je remercie Romà Escalas pour m'avoir ouvert la documentation iconographique de son musée et pour m'avoir mis à disposition plusieurs photographies. Sur ce tableau, voir D. Codina, J. Dolcet, J. Rifé i Santaló, J.M. Vilar, *Història de la Música Catalana, Valenciana i Balear*, Barcelone, Edicions 62, 2002, vol. 2, p. 16.

15 J. Barrigosa, J. Ballester, R. Escalas, *Història de la Música Catalana, Valenciana i Balear*, Barcelone, Edicions 62, 2002, vol. 1, p. 244.

16 Voir notamment les documents étudiés ici par Antonio Corona-Alcalde et représentés sous ses ill. 6 et 10.

17 Antonio Corona, « La vihuela et la guitare », in catalogue d'exposition *Instrumentos de música españoles del xvi^e al xix^e siglo*, Bruxelles, 1985, p. 76. Voir aussi Corona, *op. cit.*, p. 22, ill. 11.

18 Corona, *op. cit.*, p. 23, ill. 13.

la vihuela en Italie au tournant du siècle, grâce à la venue de musiciens aragonais à Rome puis dans d'autres régions d'Italie¹⁰.

C'est bien sûr par préférence à ces ensembles à cordes qu'est associée la voix. Dans le tableau précédant, c'est d'ailleurs le vihueliste lui-même qui chante en s'accompagnant (ill. 11), tandis que dans l'œuvre du Portugais Gregorio Lopes, les anges chantent à pleine bouche pour rendre gloire à la Vierge à l'Enfant (ill. 12). En Italie, dans un style beaucoup plus raffiné, celui de l'art de cour, avec les atours appropriés, un groupe de jeunes garçons est associé à la personification de *La Musique* (qui trône et joue de la *lira da braccio*) : deux chanteurs (un de chaque côté du trône) sont accompagnés par la vihuela (ou *viola da mano*) et la harpe (ill. 13)¹¹.

Mais le cas le plus fréquent d'apparition de la vihuela est bien sûr celui de concerts célestes où des anges jouent toutes sortes d'instruments, hauts et bas, associant au moins la chalemie¹², souvent l'orgue¹³, voire le cornet à bouquin, comme dans *Le Martyre de saint Félix* peint par Pere Cuquet (?-1666), tableau tardif puisque réalisé en 1636¹⁴ (ill. 14). Dans le *Saint Vincent entouré d'anges*, tableau anonyme (Espagne, xvi^e siècle) conservé en Catalogne¹⁵, la vihuela est associée à la harpe, l'orgue portatif, la vièle, le cadre à sonnaïlles et le couple, fréquent en Espagne, formé de la flûte et du tambourin à cordes (ill. 15).

Il reste à souligner que la vihuela est aussi représentée seule. Il faut être prudent dans le cas des anges, car pour la plupart, ces œuvres sont aujourd'hui à l'état fragmentaire et ne peuvent donc nous informer de manière cohérente sur le programme iconographique d'ensemble qui a présidé à leur réalisation¹⁶. En témoigne ce bois sculpté par Juan Rodríguez entre 1525-1532, aujourd'hui au Musée de la cathédrale d'Ávila (ill. 16). En revanche, on doit pouvoir accorder plus de crédit aux œuvres montrant des musiciens profanes isolés qui reflètent plus facilement une pratique réelle et non symbolique. Voir notamment le frontispice du *Vocabolari molt profitos per apendre lo Catalan [...]* révélé par Antonio Corona dès 1985¹⁷, comme la stalle du chœur de la cathédrale de Burgos déjà citée¹⁸.

Aux antipodes, les musicien(ne)s emblématiques (Orphée, Arion, Vénus, Musica, etc.) sont aussi représenté(e)s comme « solistes » et nous analysons également plus loin le cas de deux vihuelistes ambulants jouant en duo dans un défilé.

Les thèmes iconographiques

Musiciens professionnels

Il est assez surprenant que les rares images évoquant des musiciens profanes pouvant témoigner des pratiques musicales de la société de leur temps apparaissent comme hors contexte. Les deux intéressants exemples réunis par Antonio Corona-Alcalde¹⁹ ont en commun de montrer ces musiciens debout, portant un manteau, couverts d'un chapeau. Aucun indice ne permet de comprendre s'ils sont en extérieur ou dans l'intimité. Cependant, on pencherait volontiers pour voir en eux des musiciens professionnels dans l'exercice de leur métier, car cette posture et cette tenue ne sont pas celles du plaisir domestique et gratuit.

Le Roi David et l'Ancien Testament

On doit à Gianpaolo Gregori d'avoir attiré récemment l'attention sur une importante représentation du *Roi David* (ill. 17) dans la fresque décorant la coupole de l'église San Sigismondo de Crémone, peinte en 1570 par Bernardino Campi (1522-1590/95)²⁰. Le roi poète et musicien joue d'une vihuela dont les caractéristiques sont précisées par un dessin préparatoire conservé au Cabinet des dessins de la Galerie des Offices à Florence²¹ : il montre un cheviller orné d'une tête d'animal très proche du modèle proposé à la fin du xv^e siècle par la fameuse *intarsia* décorant un mur du palais ducal de Mantoue²². Substitut de la lyre ou de la harpe, la vihuela apporte ici une touche d'actualité à ce thème religieux parmi les plus représentés de l'histoire de l'art.

Anges musiciens et Nouveau Testament

Comme indiqué en introduction, les deux tiers des représentations de vihuela que nous avons étudiées (mais nous ne prétendons nullement avoir réuni un corpus exhaustif) se rapportent à la religion chrétienne. Le Nouveau Testament, et tout particulièrement les sujets ayant trait à la vie de la Vierge Marie et de Jésus, fournissent des thèmes allant de la *Nativité* (deux exemples), en passant par des *Madones à l'Enfant* (huit exemples), la *Présentation de Jésus au temple* et enfin le *Couronnement de la Vierge* (trois exemples) dont l'inspiration n'est pas éloignée de celle du *Couronnement des élus au Paradis* tel que Luca Signorelli l'a peint dans la cathédrale d'Orvieto (ill. 18).



ill. 17 Bernardino Campi (1522-1590/95), *Le Roi David*, fresque de l'église Saint-Sigismond à Crémone, 1570, détail.
Photo : Gianpaolo Gregori.



ill. 18 Luca Signorelli (c. 1441- ? 1523), *Le Couronnement des élus au Paradis*, fresque de la cathédrale d'Orvieto.
Photo : Alinari-Anderson-Giraudon-Bridgeman.

¹⁹ Corona, *op. cit.*, p. 22, ill. 11 et p. 23, ill. 13.

²⁰ Gregori, *op. cit.*, p. 87, fig. 3.

²¹ Liugi Parigi, *I disegni musicali del gabinetto degli « Uffizi » e della minori collezioni pubbliche a Firenze*, Florence, Leo S.

Olschki, 1951, p. 39, n° 212.

La notice indique : « Il suonatore di violino. Uomo ammantato seduto di faccia con turbante in capo, in atto di suonare il violino. Pizzica una viola ».

²² Donald Gill, « Vihuelas, violas and the Spanish guitar », *Early Music*, 1981, p. 455-462, reprod. fig. 5.



ill. 19 Pere Cuquet (?-1666), *Le Martyre de saint Félix*, Saint Félix de Codines (Catalogne).
Photo : F. Catala-Roca.



ill. 20 Anonyme (Espagne, xvi^e siècle), *Saint Vincent entouré d'anges*, © Museu de Lleida Diocesà i Comarcal (Catalogne).



ill. 21 Luis de Narváez, *Los seys libros del Delphin...*, Valladolid, Diego Hernández de Córdoba, 1538, détail.



ill. 22 Auteur Inconnu, *Vénus et Cupidon*, bas-relief, Espagne (?), xvi^e siècle (?). D'après une photographie des archives Emilio Pujol, Barcelone, Museu de la Música.

La vihuela participe aussi souvent, entre les mains d'un ange, à la vie des saints, notamment dans des scènes de martyre (ill. 19) tel *Le Martyre de saint Félix*, par Pere Cuquet (?-1666), à Saint Félix de Codines (Catalogne) ou des scènes de dévotion comme cette représentation anonyme de *Saint Vincent entouré d'anges* (ill. 20).

Mythologie

La vihuela se substitue en Espagne à la lyre d'Orphée (voir la célèbre gravure sur bois du *Libro de música de vihuela de mano intitulado El Maestro* de Luis Milán) : vêtu à l'antique, couronné de laurier, il est entouré d'animaux. Le quatrain vante l'inventeur de la nouvelle venue dont rien ne peut arrêter la diffusion : « El grande Orpheo / primero inventor / Por quien la vihuela / pasesce en el mundo / Si el sue primero / no fue sin segundo / Porque es de todos / e de todo bazedor ». Arion, inventeur du dithyrambe en l'honneur de Dionysos, échappe aussi aux pirates grâce aux dauphins charmés de son chant. Lui aussi arbore la lyre des temps modernes en s'accompagnant à la vihuela (ill. 21).

Vénus n'échappe pas au nouvel engouement. Les archives d'Emilio Pujol²³ comportent une photographie, malheureusement sans référence, reproduisant un bas-relief qui semble de la Renaissance, montrant Vénus assise jouant d'une grande vihuela à six chœurs, avec à ses côtés Cupidon portant carquois et flèches (ill. 22, p. 47). Un cartouche porte le nom de la déesse. Bien que la photo ait été coupée, on aperçoit au-dessus de la composition l'inscription « Phebo », ce qui indique qu'un autre bas-relief associé au premier représente Apollon.

Les allégories de la musique suivent la même adaptation en Espagne au XVI^e siècle. Le dernier feuillet des *Sacrae Cantiones* de Francesco Guerrero (Séville, 1555) propose ainsi une évocation des *Arts libéraux* avec la musique (représentée par une femme couronnée de laurier déchiffrant un livre de musique sur sa vihuela) et la géométrie²⁴.

Histoire ancienne et héroïque

Ce dernier thème nous permet de faire état d'une intéressante découverte que l'on doit à Carlos González²⁵. À l'occasion d'une visite au Musée des Arts décoratifs à Paris, il a pu repérer un relief en bois très intéressant pour notre propos où il a cru reconnaître des joueurs de vihuela habillés à l'antique. Ce relief a été « exhumé » durant l'été 1992 à l'occasion de travaux de restauration du musée : dix frises sculptées furent alors littéralement redécouvertes. Grâce à un travail long et difficile présenté lors d'une récente exposition²⁶, Monique Blanc, conservateur dans cette institution, a pu replacer ces reliefs dans leur contexte historique et géographique. Ils sont datés 1510-1515 et proviennent de la ville de Vélez Blanco, au nord d'Almería (Andalousie), où ils ornaient les salles principales du château. Son mécène était Pedro Fajardo y Chacón, premier marquis de Vélez et gouverneur du royaume de Murcie²⁷. Né sans doute vers 1478, il atteint l'âge adulte sous le règne des Rois Catholiques, dans l'entourage desquels il est éduqué. Il fait ses études à l'Académie des jeunes nobles dirigée à partir de 1487 par un érudit italien, Pietro Martire d'Anghiera, qui l'initie au latin et à la culture classique. Cette éducation explique sans doute que le programme décoratif du château de Vélez s'inspire de sources anciennes ou recopiées des monuments italiens du Quattrocento.

C'est dans le programme décoratif des salles de réception que l'intérêt de Fajardo pour le monde classique apparaît avec le plus d'évidence : il fait décorer un Salón de la Mitología, ou salon d'Hercule, et un Salón del Triunfo, composé des Triomphes de César, montrant combien il admire les grands guerriers de l'Antiquité.

Réalisées en haut-relief dans des planches de pin sylvestre, les frises étaient placées à la retombée du plafond. La première représente le Colisée avec des musiciens jouant du luth et du carnyx (?) suivis d'un char triomphal chargé de trophées et de butin. La quatrième frise commence par la marche des guerriers, celle des bouffons (avec chapeau pointu et bracelet de grelots), porteurs de vaisselle précieuse (parmi lesquels on remarque un joueur de crotales) et par deux musiciens ambulants jouant des instruments à cordes pincées, à la caisse plate mais très chantournée, avec un manche à cheviller rectangulaire portant trois (doubles ?) cordes (ill. 23). Ces musiciens sont accompagnés de femmes et d'hommes qui tiennent les rênes des chevaux tirant le char de l'Empereur.

L'auteur des frises sculptées s'est inspiré des célèbres tableaux peints par Andrea Mantegna (1431-1506) entre 1485 et 1494 (aujourd'hui à Hampton Court) pour François de Gonzague, quatrième marquis de Mantoue. Mantegna s'est nourri des textes de Suétone (*Vies des douze César*), de Plutarque (*Vies parallèles*), mais aussi de textes contemporains comme la *Roma triomphants* de Flavio Biondo et le *De re militari* de Roberto Valturio (tous deux publiés en 1472). Il a été également imprégné par les marbres, monuments et médailles antiques. En Espagne, les gravures de Jacopo da Strassbourg, alias Jacobus Argentoratensis, éditées à Venise en 1503 (ill. 24), ont inspiré les sculpteurs de l'atelier du palais de Vélez Blanco²⁸. Il faut aussi prendre en compte les douze bois gravés d'après les dessins de l'enlumineur padouan installé à Venise, Benedetto Bordone (dont il existe notamment des épreuves au Cabinet des Estampes de la Bibliothèque nationale de France).

Pour Monique Blanc, les reliefs ont été attribués non sans raison à la Lombardie (des artisans de cette région travaillaient non loin de Vélez Blanco, dans un autre palais, mais ils sculptaient d'autres essences). Elle propose de situer l'auteur des frises entre la génération de Pedro Millan,

²³ Barcelone, Museu de la Música. Je remercie une nouvelle fois Romà Escalas de me les avoir généreusement ouvertes.

²⁴ Corona, *op. cit.*, p. 24, ill. 18.

²⁵ Je le remercie sincèrement pour m'avoir mise sur cette piste qu'il n'a pas encore eu l'occasion de publier.

²⁶ *Les frises oubliées de Vélez Blanco*, Paris, Musée des Arts décoratifs, 7 décembre 1999-13 mars 2000. Catalogue d'exposition sous la direction de Monique Blanc.

²⁷ Sur la biographie de ce commanditaire, voir l'avant-propos d'Olga Raggio, et Iris et B. Gerard Cantor, du Département des Sculptures et Arts décoratifs du Metropolitan Museum of Art de New York, dans le catalogue pré-cité, p. 7-8.

²⁸ *Les frises oubliées...*, *op. cit.*, p. 65-66.



ill. 23 Ateliers de Tolède et Plasencia (?), *Le Triomphe de César*, frises en hauts-reliefs du château de Vélez Blanco (Andalousie), Paris, Musée des arts décoratifs, détail de la quatrième frise.
Photo : Laurent-Sully Jaulmes.



ill. 24 Jacopo da Strabourg, *Les Triomphes de César*, gravure sur bois, Venise, 1503, Paris, BNF, Estampes, détail des bouffons et joueurs de vihuela. Cliché : Bibliothèque nationale de France.

Gil de Silvé ou encore Alejo de Vahia (auteur de deux sculptures pour le retable de Plasencia et d'une *Crucifixion* datée vers 1500, aujourd'hui au Museo Marés à Barcelone). Elle insiste sur le fait que tous ces artistes avaient assimilé la Renaissance italienne et conclut finalement en suggérant le nom de Rodrigo Alemán, sculpteur sur bois d'origine allemande, actif en Espagne de 1489 à 1503, auteur des stalles des cathédrales de Tolède (1489-1495) et de Plasencia.

Que retenir de ces impressionnantes investigations pour l'iconographie de la vihuela ? Le faisceau d'influences est multiple, que ce soit celui de l'Antiquité, de la Renaissance italienne, des graveurs voyageurs de l'Europe (de Mantoue à Venise) et d'un artisan sculpteur allemand travaillant en Espagne. Sans parler du va-et-vient opéré par la vihuela entre l'Espagne et l'Italie puis vice versa. On voit aussi combien l'engouement pour cet instrument lui a permis de s'installer tout en haut de la hiérarchie sociale, autant dans l'art religieux que dans l'art de cour espagnol et italien, emblème des musiciens célestes et des poètes musiciens.