1. La Dernière Cène, de Juan de Juanes (Musée du Prado, Madrid)

2. Le calice de la Cène (saint Graal) vénéré à la cathédrale de Valence.

# *La Dernière Cène* de Juan de Juanes

par Julio Melones

L'UN DES ÉPISODES les plus solennels et les plus profonds de la vie de Notre-Seigneur ici-bas est, sans aucun doute, celui de la dernière cène. C'est à ce moment, en effet, que Notre-Seigneur nous donne le commandement de l'amour, nous fait don de lui-même dans le miracle des miracles, la divine eucharistie, et institue le sacerdoce catholique pour perpétuer ce miracle tout au long des siècles, en vue du salut des âmes. Un épisode aussi transcendant ne pouvait rester sans reflet dans l'art chrétien et, concrètement, dans la peinture chrétienne. De grands maîtres de la peinture, Fra Angelico et Léonard de Vinci par exemple, ont représenté la dernière cène [1]. Nous nous proposons de commenter aujourd'hui la *Dernière Cène* de Juan de Juanes, peintre espagnol qui n'est peut-être pas aussi célèbre que les grands maîtres précités, mais dont le tableau sur le thème en question ne peut être qualifié que de génial dans son genre, tant par sa profondeur religieuse que par sa qualité technique. Ce tableau, en outre, présente actuellement un parfait état de conservation qui lui confère un attrait supplémentaire.

## Juan de Juanes

Juan de Juanes, *alias* Vicente Juan Masip Navarro, est né à Fuente de la Higuera (province de Valence) en 1523. Il était le fils du peintre Juan Vicente Masip, fondateur de l'école valencienne. Les spécialistes ont longtemps confondu les œuvres du père et celles du fils. L'un et l'autre firent – pour l'essentiel – une peinture religieuse de caractère dévotionnel manifestement influencée par la renaissance italienne, mais sans se laisser captiver par le culte des formes classiques, l'anatomie des corps ou les nouvelles techniques pictu-

1 — Fra Angelico a traité ce thème dans la fresque d'une cellule du couvent Saint-Marc, à Florence, en représentant le moment où Notre-Seigneur distribue la sainte communion aux Apôtres (y compris Judas). De son côté, Léonard de Vinci a montré, dans la fresque du réfectoire du couvent de Sainte-Marie-des-Grâces, la stupeur qu'éprouvent les Apôtres lorsque le Christ leur révèle que l'un d'eux va le trahir.

rales de l'espace et de la couleur ; au contraire, ils subordonnèrent tous ces nouveaux éléments à la finalité religieuse du motif représenté. Ce caractère dévotionnel est plus accentué dans l'œuvre du fils, Juan de Juanes. Celui-ci a pu connaître de première main le style de Léonard de Vinci et de Raphaël lors d'un séjour en Italie ; c'est dans le royaume de Valence qu'il développe ensuite son propre style : aux commandes de thèmes religieux qu'il reçoit, il répond par des compositions pleines de clarté, de simplicité et d'équilibre.

La société espagnole du milieu du seizième siècle était revenue de la ferveur humaniste (appelée communément « érasmisme ») des débuts du siècle, et cela influença la peinture de Juan de Juanes dans le sens déjà mentionné d'une subordination des valeurs esthétiques à la dignité et à la piété qu'exige l'art religieux [1]. De son côté, le concile de Trente (1545-1563) confirmera et accentuera cette subordination de l'art à la religion.

Juan de Juanes est l'auteur de différents types iconographiques devenus très populaires. Parmi ses productions se détachent les *Sainte Famill*e, comme celles que l'on peut voir actuellement à San Andrés (province de Valence) et à l'Académie de San Fernando (Madrid), la *Conception* de l'église de la Compagnie de Jésus, à Valence (œuvre dans laquelle il approche Fra Angelico [2]), ainsi que des œuvres de dévotion eucharistique telles que le *Sauveur Eucharistique* et la *Dernière Cène*, objet du présent article. Parmi ses histoires de saints, la plus connue est la série de cinq tableaux représentant la vie et le martyre de saint Étienne, actuellement au musée du Prado, à Madrid : *Saint Étienne à la Synagogue, Saint Étienne accusé de blasphème, Saint Étienne conduit au martyre, Martyre de saint Étienne* et *L'Enterrement de saint Étienne*. Aidé à la fin de sa vie par son fils Vicente Juan Masip Comes, il est mort à Bocairente (province de

1 — Il ne faut pas oublier deux faits de l'histoire académique qui se sont produits respectivement en 1520 et 1530 dans le centre humaniste espagnol par excellence, l'Université d'Alcalá. Dans le premier cas, Juan de Brocar, disciple de Nebrija, prononça une *" oratio panæretica "* dans laquelle il exaltait les valeurs de la grammaire, de la *" res litteraria "*, de la *" studia humanitatis "* comme étant essentielles à la connaissance des arts libéraux et des choses divines ; dans le second cas, Lope Alonso de Herrera proclama le danger d'atteindre aux *" feritas "* (à l'animalité) à travers les seules lettres humaines, et il préconisa, quoique sans nier la valeur des *" humanitatis fruges "*, non pas la négation de sa méthode, mais l'inversion de l'ordre de priorité, c'est-à-dire avant tout la *" studia pietatis "*. Fernando MARÍAS, *El siglo XVI. Gótico y Renacimiento*, Madrid, 1992, p. 108 et 110.

2 — « Quelques années après l'établissement de la Compagnie de Jésus, le Père Martín Alberro, jésuite à la vie exemplaire et confesseur de Juan de Juanes, fut un jour favorisé d'une apparition de Marie en gloire, alors qu'il récitait les mots *Tota pulchra es, Maria, et macula non est in te.* Juan de Juanes fut chargé d'immortaliser cette apparition. Il s'inspira d'un dessin de Kerver, édité au début du siècle à Paris, et peignit la Vierge Marie les mains jointes, vêtue d'une tunique blanche et d'un manteau bleu, encadrée par les symboles de sa litanie. Grâce à la simplicité du motif, à la suavité et à la splendeur des jaunes, des roses et des bleus dont se colorent les nuages, la " Conception " de l'église de la Compagnie de Jésus, à Valence, présente bien l'aspect de contemplation mystique extasiée qu'il était demandé à l'artiste de rendre ». Diego ANGULO IÑÍGUEZ, *Historia del Arte*, t. II, Madrid, 1980, p. 226.

Valence) en 1579, alors qu'il achevait les peintures du grand retable de la paroisse.

## Caractéristiques générales du tableau

La *Dernière Cène* est une huile sur bois de format rectangulaire (116 cm de haut par 191 cm de large). Elle fut réalisée vers 1566 pour la prédelle du grand retable de l'église Saint-Étienne à Valence [1], retable dont faisaient partie les tableaux précités représentant des épisodes de la vie de saint Étienne. A l'heure actuelle, la *Dernière Cène* se trouve, elle aussi, au musée du Prado, à Madrid, cataloguée sous le numéro 846.

La disposition des personnages autour de la table rappelle la *Cène* que Léonard de Vinci peignit sur les murs de Sainte-Marie-des-Grâces et que Juan de Juanes avait vue durant sa visite en Italie. Mais l'attitude dramatique des Apôtres, qui caractérise la représentation de l'artiste florentin, fait place ici à une concentration pieuse, respectueuse et presque cérémoniale devant l'institution du très Saint-Sacrement de l'autel. Juan de Juanes atteint au sommet de son art avec cette œuvre, qui est à la fois peinture morte, paysage et représentation d'images transmettant la sacralité du moment. Pour une meilleure compréhension du tableau, nous allons analyser séparément ces trois aspects, qui s'y côtoient.

## L'élément « nature morte »

Certaines natures mortes représentent des objets à usage domestique en rapport avec la nourriture. Dans la *Dernière Cène*, le centre et le support de la nature morte est constitué par la table, que recouvre une grande nappe dont la blancheur immaculée est rehaussée par la lumière qui entre par la gauche du tableau ; une telle blancheur convient mieux à un autel qu'à la table d'un repas. Sous la nappe apparaissent les pieds déchaussés des convives ; au premier plan, sur le sol, une aiguière et une cuvette ; ces objets, tous deux de bronze doré, évoquent la scène du lavement des pieds, relatée par saint Jean au chapitre 13 de son Évangile. L'aiguière et la cuvette servent au spectateur d'introduction muette au miracle eucharistique se déroulant sur la table. Cette introduction visuelle se trouve renforcée par le carrelage du sol, dont la trame – vue en perspective – oriente le regard vers Notre-Seigneur, véritable acteur de l'institution de l'eucharistie.

---

1 — On conserve dans cette église les fonts baptismaux sur lesquels fut baptisé saint Vincent Ferrier, patron de Valence et de son royaume.

Sur la table apparaissent les objets d'un repas qui semble achevé. A côté du plateau central, maintenant vide, on voit des morceaux et des tranches de pain, une salière, un demi-citron, deux couteaux, un carafon en cristal contenant du vin, et une coupe – ou un calice – d'aspect très singulier : muni d'anses, il est, parmi tous les objets de la composition, le plus proche de Notre-Seigneur ; il mérite un commentaire particulier, car il s'agit du saint Graal vénéré en la cathédrale de Valence.

## Le saint Graal

Le mot graal vient du bas latin *gradalis*, lequel est lui-même issu du latin *crater*, qui signifie vase ou grande coupe. L'expression *saint Graal* désigne le calice même dont Notre-Seigneur s'est servi pour consacrer le vin et le transformer en son précieux Sang pendant la dernière cène, quelques heures avant sa passion. Le saint Graal est conservé depuis le seizième siècle en la cathédrale de Valence, où il a toujours fait l'objet d'une vénération particulière.

Étant donné l'importance de l'institution de l'eucharistie qui a eu lieu pendant la cène du Jeudi saint, les Apôtres ne purent oublier la coupe utilisée par Notre-Seigneur, et c'est ainsi que le saint Graal apparut à Rome au bout de quelques années, sans doute apporté là par saint Pierre. Deux siècles après, l'empereur Valérien déchaîna contre les chrétiens une persécution au cours de laquelle périt le pape Sixte II ; mais avant de mourir martyr, celui-ci avait remis le saint Calice à son diacre, saint Laurent, lequel l'envoya à Huesca (en 258 ou 261), d'où il était originaire, en l'accompagnant d'une lettre.

Lors de l'invasion musulmane de l'Espagne, l'évêque de Huesca, Audebert, se réfugia avec le saint Graal dans les Pyrénées. Le saint Calice suivit le sort itinérant du siège épiscopal jusqu'à la fondation, au onzième siècle, du monastère de San Juan de la Peña. La précieuse relique se conserva dans ce saint lieu jusqu'à la fin du quatorzième siècle. Le vendredi 26 septembre 1399, le roi Martin 1er d'Aragon (1395-1410) fit don au monastère de San Juan d'un calice en or en échange du calice de la sainte Cène, qu'il désirait posséder. Ce don est consigné dans un parchemin qui fait actuellement partie des archives de la Couronne d'Aragon et qui indique, en outre, comment le saint Graal avait été envoyé à Huesca par saint Laurent. Le destin, qui avait fait sortir le saint Calice de San Juan de la Peña, le conduisit alors à la chapelle royale de Saragosse. En septembre 1410, on le trouve à Barcelone, et le 18 mars 1437, il passe du Trône d'Aragon à la cathédrale de Valence, selon un écrit public conservé dans les archives de celle-ci. Depuis lors, le saint Graal n'est sorti que trois fois de la cathédrale de Valence : pendant l'invasion napoléonienne, où il fut transporté à Alicante, puis à Majorque, avant de retrouver Valence en 1813 ; pendant la per-

sécution marxiste, de 1936 à 1939, où il fut dissimulé ; enfin en 1959, pour un voyage triomphal à travers l'Aragon.

Cette si vénérable relique se compose de trois parties : une coupe, un nœud muni d'anses et un pied. Selon l'étude magistrale de l'archéologue Antonio Beltrán Martínez [1], la coupe, élément essentiel de la relique, est sans doute en calcédoine (minéral du quartz), d'une variété appelée cornaline, mais elle pourrait aussi être en agate. Sa forme est quasi hémisphérique, avec un diamètre maximum de 9,5 cm et une profondeur de 5,5 cm. On y voit nettement une cassure qui la divise presque en deux, car le calice est tombé accidentellement des mains du premier archidiacre de la cathédrale, le Vendredi saint de l'an 1744, pendant l'action liturgique. On est certain que la coupe vient d'un atelier gréco-romain, et l'on peut la dater du deuxième ou du premier siècle avant Jésus-Christ ; c'est un objet de valeur se prêtant à une solennité spéciale ; elle a donc parfaitement pu servir lors de la cène du Jeudi saint. Le pied et le nœud muni d'anses sont d'époques très postérieures, et l'on pense que l'ensemble a été monté avant 1399. Le pied, fabriqué entre le dixième et le douzième siècle, porte des caractères coufiques gravés ; il s'agit donc assurément d'une assiette arabe retournée, qui provient du palais de Medina-Zahara (Cordoue) et qui a été emportée comme butin de guerre à San Juan de la Peña. Quant au nœud et aux anses protectrices, ils sont de la fin du treizième siècle. Ainsi donc, l'archéologie confirme l'antiquité de la coupe, et l'histoire de l'art découvre dans sa monture une pièce d'orfèvrerie d'une valeur exceptionnelle accréditant une dévotion ancienne et très profonde pour la relique du saint Graal. Juan de Juanes a voulu rendre dans son tableau un complet hommage au saint Graal en représentant aussi sa partie d'orfèvrerie, comme Francisco Ribalta (1551-1628) le fera des années après dans la *Sainte Cène* qu'il peindra pour le grand retable de la chapelle du collège du Corpus Christi [2], à Valence.

## Les personnages

Le traitement des personnages révèle des influences du maniérisme italien, qui s'est développé tout au long du seizième siècle : les attitudes, les postures et les gestes, notamment des mains, accentuent de manière expressive la sacralité du moment. Notre-Seigneur Jésus-Christ est la figure centrale de la composition et commande l'attention de tous les autres personnages. Il apparaît assis, levant de la main droite une offrande eucharistique, tandis qu'il appuie la main gauche sur sa poitrine. Son geste et l'expression de son visage signalent le mo-

1 — Antonio BELTRÁN MARTÍNEZ, *Estudio sobre el Santo Cáliz de la Catedral de Valencia*, Valence, 1960.

2 — Connu aussi sous le nom de Collège du Patriarche, pour avoir été fondé en 1583 par saint Jean de Ribera, archevêque de Valence et patriarche d'Antioche.

ment sublime de la consécration du pain (*HOC EST ENIM CORPUS MEUM*), qui sera rappelé dans son Église jusqu'à la consommation des temps. Ce caractère ecclésial est manifesté par l'emploi d'une hostie identique à celle que le prêtre consacre à la sainte messe et dont la blancheur parfaite offre un contraste ostensible avec la couleur des morceaux de pain se trouvant sur la table. Notre-Seigneur porte une tunique violette, allusion à la passion qui commence durant la dernière cène, et un manteau rouge, signe de son ardente charité. Ainsi, ces trois éléments – l'eucharistie, la passion et la charité – se conjuguent et s'harmonisent au centre de la composition picturale, à laquelle ils confèrent un profond sens religieux : la charité amène Notre-Seigneur à réaliser sa passion rédemptrice et à instituer l'eucharistie, mémorial authentique de sa passion et viatique de nos âmes.

Notre-Seigneur a la tête auréolée ; on observe, à travers sa chevelure, de petits faisceaux de rayons lumineux, bien que l'auréole et ces faisceaux lumineux soient légèrement estompés par la clarté du paysage de fond. A l'exception de Judas, les Apôtres sont aussi auréolés, et l'on peut lire leur nom en latin à l'intérieur de leur auréole. Les noms comme les auréoles se détachent sur l'obscurité du fond. Juan de Juanes renoue ainsi avec la tradition gothique consistant à auréoler les têtes des saints, coutume que la peinture de la Renaissance et la peinture flamande avaient peu à peu oubliée. A droite de Notre-Seigneur apparaissent saint Pierre (*PETRUS*), les bras croisés, son frère André (*ANDREAS*), les mains jointes, et à la droite de celui-ci Jacques le Majeur (*IACOBUS MAJOR*). Debout, à la droite de Jacques, sont représentés, faisant des gestes de surprise et d'admiration, Matthieu (*MATHEUS*) et Barthélemy (*BARTOLOMEUS*). Tout à gauche, devant la table, figure Judas Thaddée (THADEUS), dans une attitude de profonde adoration, le genou droit en terre et les coudes appuyés sur la table pour mieux joindre les mains en un geste de supplication. La lumière, qui éclaire la scène de côté, se projette sur le vêtement de Thaddée pour achever d'exalter la blancheur de l'hostie.

Si l'on examine à présent la gauche de Notre-Seigneur, on y voit tout d'abord Jean l'Évangéliste (*IOANNES*), dont le geste, très similaire à celui de Pierre, est presque symétrique par rapport à lui. Le regard rencontre ensuite Jacques le Mineur (*IACOBUS MINOR*), dont le geste du doigt semble signaler à Thomas (*THOMAS*), qui a les mains jointes, l'importance de l'événement ; puis viennent encore de ce côté de la table, derrière elle, Simon (*SYMON*) et Philippe (*PHILIPUS*), tous deux debout, l'un avec un geste de vénération, l'autre de stupeur.

Mention spéciale doit être faite du personnage placé devant la table, à l'extrémité droite (et donc à gauche de Notre-Seigneur). Privé d'auréole, il tient de la main droite une bourse pleine de pièces de monnaie, et il paraît se lever de

table, comme s'il fuyait l'eucharistie. C'est Judas l'Iscariote [1]. Son nom (*IUDAS – SCARIOTH*) est inscrit sur la partie supérieure du tabouret où il est encore assis, tout près de la bourse qu'il tient. Ce personnage représente vraiment le contrepoint de la scène, car son attitude rompt avec la dévotion des autres Apôtres, notamment celle manifestée par Thaddée, à l'extrémité opposée de la table. Le peintre a voulu se servir de ces deux Judas (saint Judas Thaddée et Judas l'Iscariote) pour nous suggérer la polarisation des sentiments suscités par la divine eucharistie : l'adhésion totale et inébranlable des saints, le rejet des pécheurs impénitents. En outre, ce schéma conflictuel annonce de manière particulière l'attaque que l'Église subira de la Synagogue, car la *Dernière Cène* – ne l'oublions pas – est un élément d'un retable dédié à saint Étienne, protomartyr de la foi. Or celui-ci fut mis à mort par la Synagogue en raison de la haine que scribes et pharisiens vouent toujours, dans leur refus de reconnaître la venue du Messie, aux observateurs de la Loi nouvelle. Saint Thomas d'Aquin résume cette caducité du judaïsme dans une strophe de la fin de sa célèbre hymne eucharistique *Pange Lingua* : « *et antiquum documentum novo cedat ritui* » [2]. Juan de Juanes montre Judas l'Iscariote comme un être violent et cupide. La violence apparaît à la torsion forcée du corps et à la musculature particulièrement apparente du bras droit, qui sort d'une tunique sans manches. La cupidité se voit à la force avec laquelle est étreinte une bourse rebondie, prix de la trahison, et à la clarté des vêtements, qui contraste avec les tons plus obscurs et austères des vêtements de Notre-Seigneur et des autres Apôtres. De plus, le vert pomme de la tunique suggère le fruit interdit du Paradis Terrestre, dont la prise malgré le commandement de Dieu fit entrer le péché dans le monde et nécessita notre rédemption, rejetée par Judas. Ainsi Judas devient-il le prototype du judaïsme matérialiste et charnel, qui s'oppose à l'œuvre de Notre-Seigneur Jésus-Christ, précisément à cause de sa spiritualité. Ce judaïsme-là n'aura aucun scrupule à crucifier le Christ et à persécuter les chrétiens ; le tout premier martyr sera saint Étienne, titulaire de l'église et sujet du retable pour lesquels a été exécuté le tableau de la *Dernière Cène*.

---

1 — Les Évangiles ne précisent pas si Judas était présent ou non lorsque a été instituée l'Eucharistie. Saint Matthieu, saint Marc et saint Luc relatent cet événement, mais ne nous disent rien sur la sortie de Judas du Cénacle. Saint Jean, au contraire, nous relate celle-ci, mais omet en revanche de parler de l'Eucharistie. Juan de Juanes a choisi de faire sortir Judas de la Cène juste au moment où est consacré le Pain. Fra Angelico, de son côté, montre la présence de Judas au moment de la Communion et lui attribue une auréole noire, reliant ainsi la gravité de la trahison à celle du sacrilège.

2 — Cette opposition entre l'Église et la Synagogue rappelle un autre tableau, très différent de celui-ci par son époque et le style de son auteur, mais très voisin de lui thématiquement. Il s'agit de la " Fontaine de la Grâce ", de Jan Van Eyck (vers 1440), qui se trouve elle aussi au musée du Prado. Sur ce tableau, inspiré par une vision de sainte Hildegarde, on voit Dieu le Père présidant la scène en majesté avec l'Agneau Mystique à ses pieds. De son trône, où se trouvent l'un et l'autre, coule la Fontaine eucharistique à laquelle s'abreuve l'Église. La Synagogue fuit, vaincue et confondue par la Fontaine eucharistique, dispensatrice de la grâce.

## L'élément « paysage »

Au centre du tableau, derrière Notre-Seigneur, s'ouvre une fenêtre en plein cintre par laquelle on aperçoit un paysage quelque peu indéfini : des montagnes au loin, une porte dans une muraille en ruine entourée de végétation, des frondaisons sur lesquelles se détachent deux cyprès, une modeste maison au premier plan. Le ciel, de tonalité bleue verdâtre, montre des zones éclairées par le crépuscule, d'autres assombries par les nuages. Ce paysage témoigne d'une influence flamande ; d'autre part, il présente un caractère symbolique de par son allusion à la prière du Mont des Oliviers [1] ainsi qu'à la ruine du Temple et de la ville de Jérusalem (cette ruine renvoyant à l'affirmation thomiste susmentionnée, selon laquelle l'ancien rite s'est effacé devant la présence de l'eucharistie). Mais en plus, face au spectateur, la fenêtre et le paysage lumineux qu'elle renferme servent, dès le premier regard, à isoler le Christ en tant que sauveur eucharistique, et à centrer davantage la scène sur lui. La fenêtre tranche sur le fond obscur qui l'entoure (moulures et rideaux) et donne ainsi plus de clarté et de profondeur au centre de la composition, où se trouve précisément Notre-Seigneur en train d'instituer l'eucharistie. Cette idée a fort bien pu être empruntée à la célèbre *Cène* de Léonard de Vinci : une porte centrale au tympan en arc de cercle y souligne la figure du Christ, encadrée de deux fenêtres rectangulaires qui accroissent la lumière du fond de la scène. Il a plu à Juan de Juanes de souligner davantage encore la personnalité iconographique du Sauveur en attribuant à la fenêtre l'exclusivité de la luminosité du fond, en lui donnant la forme d'un arc de triomphe et en l'encadrant de deux colonnes classiques à section circulaire adossées au mur, expression esthétique de la forteresse. Ainsi, triomphe, forteresse, lumière, splendeur, prière et ruine des sacrifices de l'ancienne loi s'associent en un magnifique hommage visuel au très Saint Sacrement de l'autel.

## Conclusion

L'analyse des éléments de ce tableau de Juan de Juanes nous ramène toujours au même point : l'eucharistie. Le Christ, Notre-Seigneur, se manifeste comme tête de son corps mystique, l'Église, à travers l'eucharistie, dont l'institution résume la scène. L'eucharistie est un élément de l'unité de l'Église ; cela est exprimé par l'attirance qu'elle exerce sur les Apôtres, littéralement subjugués, sans que leur individualité en pâtisse, tout au contraire. L'eucharistie, c'est aussi la vie surnaturelle manifestée par la luminosité de ce qui l'entoure et le don que

1 — La montagne et les cyprès sont symboles, respectivement, de prière et de spiritualité.

le Christ sauveur fait en elle de lui-même. L'eucharistie, enfin, est également le triomphe de la Loi nouvelle – la loi de charité – sur la nature déchue ; ce triomphe est symbolisé par l'arc donnant sur la montagne (prière) et la ruine de Jérusalem, par un Judas qui fuit, agrippé à ses biens matériels dérisoires, et par un retable dont l'ensemble est dédié au protomartyr saint Étienne, heureux de donner sa vie pour le Christ [1].

Nous nous trouvons en somme devant toute une catéchèse, toute une prédication, tout un sermon qui n'est ni écrit, ni prononcé, mais peint, en l'honneur du très Saint-Sacrement de l'autel [2]. Cette exaltation picturale de l'eucharistie, réalisée à l'époque du concile de Trente, acquiert aujourd'hui une importance encore plus grande s'il est possible, puisque nous sommes confrontés non seulement aux hérétiques luthériens, comme alors, mais aussi à des modernistes qui s'efforcent de détruire toute référence au caractère surnaturel de l'Église et qui, en conséquence, grâce à l'influence qu'ils exercent depuis Vatican II, banalisent l'eucharistie, allant jusqu'à mettre en question la présence réelle elle-même.

*Laus Deo et Sanctissimo Sacramento !*

1 — Cette association entre l'eucharistie et saint Étienne dans l'iconographie catholique se rencontre également au couvent dominicain Saint-Étienne, à Salamanque : un fastueux retable principal orné de colonnes salomoniennes monumentales et d'un magnifique ostensoir, le tout doré à la perfection et presque exempt de sculptures (pour ne pas distraire l'attention des pèlerins) est couronné en sa partie supérieure d'un tableau du peintre Claudio Coello (1642-1693) représentant le martyre de saint Étienne. Le message transmis est clair : l'eucharistie, pain des forts, doit nous affermir dans la foi au point même de nous amener, si la chose s'avère nécessaire, à faire don joyeusement de notre vie face aux ennemis les plus acharnés de la foi.

2 — En subordonnant ainsi l'esthétique à la didactique, Juan de Juanes, dans un langage pictural plus classique et avec une technique plus développée, puisqu'il a vécu un siècle après, conserve donc le même cap que ce grand « théologien du pinceau » que fut assurément Fra Angelico. Voir notre article « Le Christ aux outrages (de Fra Angelico) » et l'annexe du regretté professeur Louis MIARD dans le numéro 48 du *Sel de la terre.*