

L'image du roi
de François I^{er}
à Louis XIV

sous la direction de
Thomas W. Gaehtgens
et Nicole Hochner

PAGES / PASSAGEN

ALLEMAND D'HISTOIRE DE L'ART
DEUTSCHES FORUM FÜR KUNSTGESCHICHTE

VOLUME 10

Éditions de la
Maison des sciences
de l'homme, Paris

De Mühlberg à Lérida

Le portrait militaire et la présence du roi en guerre
dans l'Espagne des Habsbourg

Diane H. Bodart

Charles Quint à Mühlberg (1547), Philippe II à Saint-Quentin (1557), Philippe IV à Lérida (1644) : l'histoire figurative des *res gestae* des Habsbourg d'Espagne pourrait être condensée dans les noms de ces trois batailles et dans les portraits de leurs souverains victorieux par Titien, Anthonis Mor et Vélasquez qui les commémorèrent (Madrid, Prado; Escorial, monastère de Saint-Laurent; New York, Frick Collection). Dans le vaste corpus iconographique des rois d'Espagne, seules ces trois œuvres magistrales se distinguent en effet par leurs références à des exploits militaires précis, par leur caractère de témoignage de la participation du monarque au combat. En dépit de la diversité des formats et des choix figuratifs, la singularité de leur connotation historique semble ainsi les relier et dessiner un fil conducteur traversant le siècle qui sépare les extrêmes chronologiques de leur réalisation. Cette relation n'a jamais été approfondie, bien que chacun de ces célèbres tableaux ait fait l'objet d'études détaillées. Il est cependant possible de reconstituer historiquement les charnières qui les articulaient l'un à l'autre, d'autant plus qu'au moment de leur exécution les artistes connaissaient parfaitement les précédents, dont la mémoire demeurait vive et qui leur étaient accessibles dans les collections royales. Ces œuvres de la main des portraitistes attirés de la couronne, attachés au service du souverain sur le modèle du *topos* d'Alexandre et d'Apelle, éclairent d'un jour particulier la relation entre le roi et l'artiste dans la réalisation d'un portrait « exemplaire », et cela en une double acception. Chaque tableau se devait d'offrir à la postérité, dans le sens dynastique, l'*exemplum* des vertus militaires du roi victorieux

dont il dépeignait les traits, mais il allait aussi constituer le modèle de référence pour tout portrait à venir des successeurs ayant acquis la gloire sur le champ de bataille. Les analogies historiques et les dissemblances figuratives entre les trois œuvres offrent ainsi un remarquable terrain d'analyse sur les questions de représentation auxquelles étaient confrontés les artistes face à leur modèle royal, dans un contexte figuratif sans cesse renouvelé, alors qu'ils devaient conférer à leur portrait une valeur de document, pour attester la présence du roi en guerre.

En octobre 1547, Charles Quint invitait Titien à Augsbourg et le chargeait de peindre un portrait équestre pour commémorer son éclatante victoire sur les princes protestants de la ligue de Smalkalde, obtenue quelques mois plus tôt à Mühlberg, grâce à laquelle il avait rétabli son autorité sur les territoires de l'Empire germanique (pl. X)¹. Dans le récit officiel que l'empereur lui avait commandé au lendemain de la bataille, Luis de Ávila décrivit avec soin la succession des événements de cette journée glorieuse du 24 avril 1547, dont les points culminants furent le franchissement héroïque des flots de l'Elbe par les troupes catholiques et l'écrasement de l'armée du duc de Saxe, lui-même fait prisonnier et blessé au visage². L'auteur ne manqua pas d'insister sur les éminentes capacités de commandement de Charles Quint et sur l'importance déterminante de sa présence auprès de ses soldats, qu'il n'hésitait pas à encourager de vive voix au combat, comme se devait de faire tout capitaine. Certes, le *Comentario* de ce maître de camp relevait du panégyrique, mais les sources contemporaines témoignent toutes de l'ardeur militaire de l'empereur, du plaisir qu'il avait à se trouver en guerre³, une inclination qui ne manquait toutefois pas de soulever certaines critiques. Ainsi, en 1546, l'ambassadeur vénitien Bernardo Navagero rapportait à ce propos l'écho d'un certain mécontentement à la cour impériale, car la présence du souverain auprès des armées obligeait à davantage de prudence, à ne livrer de bataille qu'en cas de succès assuré, empêchant tout coup d'audace⁴. L'éclatante victoire de 1547 allait cependant démentir, du moins temporairement, toute contestation.

L'offensive contre la ligue de Smalkalde ne fut à l'origine jamais ouvertement présentée comme une guerre de religion, d'autant plus que ses principales finalités étaient de nature politique, puisqu'il s'agissait avant tout de restaurer les limites territoriales de la domination de l'empereur et de ses proches⁵. Toutefois, la victoire de Mühlberg allait vite prendre *a posteriori* une connotation religieuse, alimentée par les différents présages que les sources attribuaient à ce jour d'exception, entre autres la couleur inhabituelle de l'astre solaire, « tirant sur le sang », lequel semblait avoir

ralenti sa course pour permettre aux Impériaux de livrer bataille avant la tombée de la nuit⁶. Ces faits extraordinaires furent bien sûr interprétés comme des signes de la divine Providence et, suivant le même ordre d'idées, Charles Quint victorieux aurait cité Jules César, détournant le célèbre « Veni, vidi, vici » en « Veni, vidi, Deus vicit ». Cette exclamation d'une forte densité symbolique ne pouvait qu'évoquer un autre « bon mot » bien connu que l'empereur aurait prononcé en 1535, en brandissant un étendard qui figurait un Christ en croix, face à ses troupes au départ de la croisade contre Barberousse : « ¡Veis aquí vuestro capitán general y a mí me habéis de obedecer por su alférez? ! » Charles Quint incarnait ainsi son rôle suprême de défenseur de la chrétienté, qui lui avait été assigné en 1530 lors de son couronnement par Clément VII, en se présentant comme simple instrument au service de Dieu. Le rapprochement des deux épisodes est d'autant plus légitime qu'un an avant de confier à Titien la réalisation du portrait commémorant la victoire de Mühlberg, Charles Quint avait commandé à Jan Cornelisz Vermeyen les cartons de tapisserie représentant l'expédition tunisienne contre Barberousse, à laquelle le peintre flamand avait pris part⁸. La tenture d'après Vermeyen et le tableau de Titien, accompagné des portraits des membres de la famille Habsbourg et des protagonistes de la bataille de l'Elbe que celui-ci réalisa par la même occasion⁹, constituaient un vaste programme de célébration des *res gestae* de l'empereur, au moment même où l'étendue de son pouvoir semblait définitivement confirmée. Mais ces deux œuvres monumentales ne témoignaient pas uniquement des exploits militaires du souverain ; elles consacraient la valeur religieuse de sa mission par le succès de son combat contre les deux principaux ennemis de l'Église – les Turcs infidèles et les hérétiques allemands.

Contrairement à Vermeyen, Titien n'avait pas été un témoin oculaire de la victoire et il construisit sa composition à partir des informations rassemblées à la cour impériale en 1547-1548, où Luis de Ávila achevait alors la rédaction de son *Comentario*. Par rapport aux cartons du peintre flamand, véritables reconstitutions de scènes militaires qui montrent l'empereur dans le feu de l'action à la tête de ses troupes, les références au contexte historique mises en place par le Vecellio sont extrêmement succinctes. Aucun élément n'évoque la mêlée de la bataille ni la présence de l'ennemi et, en dépit des conseils de l'Arétin qui aurait souhaité l'inclusion des figures de la Religion et de la Renommée¹⁰, toute personification allégorique signifiant la victoire est exclue. Quelques indices peuvent certes être relevés dans le paysage – le cours d'eau évoquant l'Elbe et les

tons rougeoyants du ciel suggérant la couleur extraordinaire du soleil, présage de gloire –, mais ils se concentrent avant tout sur la figure de l'empereur, dont le « genet d'Espagne brun bay » et son « carapaçon de velours cramoisi à franges d'or » ainsi que le « harnoys blanc doré », l'« escharpe rouge » et le « morion à l'Allemande » correspondent exactement à ceux de la journée de Mühlberg, décrits par Luis de Ávila¹¹. Cette armure, pièce à conviction de la présence de Charles Quint au combat, est d'ailleurs bien connue : œuvre du grand armurier d'Augsbourg, Desiderius Helmschmid, réalisée en 1544, elle est encore aujourd'hui en grande partie conservée (Madrid, Real Armería, A-165)¹². Quant au motif inhabituel de la lance, d'après l'étude célèbre d'Erwin Panofsky, il permet de condenser l'image du *miles christianus* d'origine médiévale avec l'iconographie impériale antique du souverain partant à la bataille – la *profectio augusti*¹³.

Ce sens peut être davantage précisé par la direction de la lance, pointée en avant et non pas tenue de façon verticale comme c'était le cas lors des déplacements des troupes, et par la position du cheval lancé au galop. Dans le paysage vide de toute référence à la bataille, ces éléments de mouvement suggèrent que l'empereur n'est pas représenté véritablement victorieux : si la temporalité exacte de l'action – avant ou après le passage de l'Elbe – demeure indéfinie, le combat n'est en tout cas pas achevé, mais à venir. Charles Quint est ici le bras guerrier de Dieu, omniprésent, toujours en acte et toujours destiné à la victoire. La promesse de succès, sans cesse renouvelée, de sa mission chrétienne est assurée par le présage du ciel, par la protection de la divine Providence dont l'empereur a la prescience, ainsi que le montre l'expression déterminée mais sereine de son visage. Cette certitude est exprimée par les tons rouges qui dominent dans la figure du cavalier et dans les nuages du ciel s'ouvrant derrière lui, tel un halo flamboyant, en contraste avec les tons plus sombres et froids du paysage. Les rapports chromatiques s'inversent violemment dans un tableau que Titien peint à la même date, véritable contre-image de la représentation triomphale de l'empereur : le portrait du duc Jean-Frédéric de Saxe vaincu, presque un monochrome par sa palette mêlant le brun au noir (Madrid, Prado ; ill. 56)¹⁴. La présence du rouge est circonscrite à la blessure qui fend le visage et au sang qui s'en écoule sur l'armure, signe de la victoire impériale. A l'élan de Charles Quint répond la position statique du chef de la ligue de Smalkalde ; pour lui, l'histoire est révolue – il dépose l'épée de sa bataille perdue, mais aussi celle de sa dignité d'électeur impérial, dont il fut privé après sa défaite.



56 Titien : Jean-Frédéric duc de Saxe, 1548, huile sur toile, 129 x 93 cm, Madrid, musée du Prado

Le succès de Mühlberg fut, en réalité, de courte durée : la soumission de l'Allemagne était loin d'être acquise et les années suivantes réservèrent à l'empereur bien des humiliations. Mais dans la construction de son personnage héroïque comme défenseur de la chrétienté, l'éclat de sa renonciation au monde, par son abdication et sa retraite dans le couvent de Yuste, contribua à effacer les défaites de l'ultime période de son règne, pour



57 Anthonis Mor : *Philippe II à Saint-Quentin*, 1557, huile sur toile, 152 x 93 cm, El Escorial, monastère San Lorenzo

ne laisser place qu'à sa figure victorieuse de souverain puissant et religieux. De même, son portrait équestre par Titien allait fixer son image glorieuse pour la postérité. En 1557, un an avant de s'éteindre, Charles Quint eut la satisfaction de recevoir dans sa retraite en Estrémadure la nouvelle de la victoire remarquable de son fils, Philippe II, contre l'armée d'Henri II à Saint-Quentin. La France, qui menaçait alors les territoires italiens de la couronne d'Espagne, avait été mise en déroute par l'assaut imprévu des troupes espagnoles sur le front de la Picardie, le 10 août, jour de la Saint-Laurent, et nombre de grands noms de la noblesse française périrent ou furent faits prisonniers¹⁵. La route de Paris s'ouvrait ainsi aux soldats du roi catholique, qui ne devaient cependant pas l'emprunter, tandis que la fin du conflit fut ratifiée seulement deux ans plus tard, au Cateau-Cambrésis. Cela dit, au moment des faits, ce premier succès militaire de Philippe II eut un retentissement énorme et revêtit pour le jeune roi une grande importance symbolique. Certes, cette bataille aux enjeux purement politiques ne pouvait être rattachée à l'épopée de la défense de la chrétienté, mais elle fut attribuée à la divine Providence et Philippe II fit le vœu d'ériger un monastère en l'honneur de saint Laurent, protecteur de cette glorieuse journée, qui allait être l'édifice monumental de l'Escorial, futur panthéon de la dynastie des Habsbourg¹⁶. Et de même que Charles Quint avait confié à Titien, son portraitiste attitré, la représentation de son exploit à Mühlberg, son héritier allait charger Anthonis Mor de réaliser un portrait pour commémorer sa propre victoire (ill. 57)¹⁷.

Mor n'était pas, lui non plus, un témoin oculaire des opérations militaires, mais il n'avait en fait aucun besoin de descriptions détaillées pour introduire dans son tableau des références topographiques et chronologiques à l'action du souverain. Le 10 août 1557, Philippe II n'était pas à Saint-Quentin : il se trouvait à Cambrai et n'arriva sur les lieux qu'au lendemain de la bataille, se limitant ensuite à être présent au siège de la ville. Le mérite de la victoire revenait donc entièrement au duc Emmanuel-Philibert de Savoie, brillant capitaine de l'armée espagnole, et le roi était loin d'avoir répété les exploits militaires de son père. Les sources rapportent néanmoins que sa présence avait suffi à donner davantage d'ardeur aux soldats, contribuant ainsi par la suite à la prise de la place forte¹⁸. L'absence du roi le jour de la déroute sans quartier des troupes françaises explique peut-être que, par rapport au portrait équestre de Charles Quint, mais aussi par rapport au précédent portrait de Philippe II en armure par Titien (Madrid, Prado), l'œuvre d'Anthonis Mor apparaisse d'une extrême austérité et complètement décontextualisée. Le roi est représenté en pied, sur un fond

noir qui réduit l'espace à la définition du plan de pose, sans aucune indication de profondeur. L'attention est entièrement concentrée sur la figure du souverain, dont la silhouette découpée avec soin et les détails de la physionomie et du costume, rendus avec une grande précision, montrent une facture fort achevée, d'une texture très lisse. Mor emploie une lumière tranchée pour donner au visage du roi une configuration ferme, presque métallique, en insistant sur le dessin des rides du front froncé et du coin de la bouche, de même qu'il met en relief les veines et les nerfs des mains, empoignant le bâton de commandement et l'épée. Il obtient ainsi une expression de force et de détermination, qui confère au modèle un aspect grave et redoutable. Cette image guerrière de Philippe II, figée et extirpée de tout décor naturel, qui évoque par son exactitude analytique la construction des planches scientifiques, tient le spectateur à une distance respectueuse et lui interdit tout désir de proximité. Le repoussoir du bâton de commandement, parallèle au plan pictural, barre définitivement l'accès au corps du roi. L'unique référence à la bataille de Saint-Quentin est l'armure aux croix de Bourgogne, réalisée en 1551 par Sigismund Wolf, que Philippe II portait pendant la campagne et qui constitue une fois encore le témoignage de la présence du roi en guerre, le document confirmant sa gloire, conservé, archivé dans la Real Armería de l'Alcazár de Madrid (A 263)¹⁹. Son assemblage figuré sur le portrait est celui d'une armure de cheval-léger; or Philippe II est représenté nu-tête et sans destrier – la bataille est révoquée, la victoire acquise et définitive. Alors que Titien en 1548 à Augsbourg avait peint non seulement le portrait équestre de Charles Quint, mais aussi les traits des autres protagonistes de la bataille de Mühlberg, tant du côté des vainqueurs que des vaincus, Anthonis Mor ne réalisa en 1557 que le portrait de Philippe II : surgissant dans un isolement absolu, le roi incarne à lui seul le triomphe de Saint-Quentin, tandis que l'ombre noire du tableau dissimule son absence effective du théâtre des événements.

Acte fondateur du règne de Philippe II, légitimant sa succession par la réactivation de l'*exemplum* de Charles Quint, la journée de la Saint-Laurent allait définitivement suffire à nourrir l'image militaire du roi qui, après cette date, ne devait plus jamais remettre les pieds sur un champ de bataille²⁰. Cette victoire de jeunesse conserva pour Philippe II toute sa signification symbolique jusqu'à sa mort, tant et si bien qu'il se fit représenter par Pompeo Leoni, dans la statue de bronze doré destinée à son monument funéraire à l'Escorial, portant pour l'éternité l'armure aux croix de Bourgogne²¹. Le portrait d'Anthonis Mor, supplantant le précédent modèle en armure par Titien, s'imposa durablement comme l'image officielle du

roi et fut copié à maintes reprises. Sa valeur d'icône est soulignée dans la version qu'Alonso Sánchez Coello réalisa en 1566 pour la cour des Habsbourg d'Autriche (Vienne, Kunsthistorisches Museum), par l'insertion d'un cadre en trompe-l'œil²². Si le tableau ne se présente donc plus comme un portrait du roi sur le vif, son caractère de document militaire est en outre atténué par l'effacement de toute tension du visage et des mains, privant le souverain de son expression de détermination guerrière. L'évocation de la présence de Philippe II à Saint-Quentin s'estompe pour laisser place au dispositif sériel du portrait de cour, ainsi que le montre de façon encore plus évidente la copie de la chambre échevinale du Franc de Bruges, qui complète la série dynastique des portraits de Charles Quint et de ses aïeux sculptés en bois sur la cheminée monumentale²³. Philippe II apparaît désormais dans un espace composite, où un fond de paysage nocturne est singulièrement agencé à des éléments d'intérieur soulignant sa dignité, telles la riche tenture et la couronne royale. Une réduction ultérieure du modèle à une valeur iconographique et dynastique fut opérée par Juan Pantoja de la Cruz qui adapta l'œuvre de Mor, en 1604-1605, au format de trois-quarts et enrichit son fond de « cortina y bufete carmesi », pour en conformer la composition à la galerie de portraits des Habsbourg reconstituée après l'incendie du Pardo²⁴.

Le portrait d'Anthonis Mor n'était cependant pas destiné à fixer l'image héroïque de Philippe II pour la postérité, car il allait être à son tour supplanté en 1575 par une œuvre commémorant une victoire de plus grande envergure : l'*Allégorie de Lépante* de Titien (Madrid, Prado)²⁵. Grâce à l'indéniable connotation religieuse de l'éclatante bataille navale contre les Turcs, le rôle héréditaire de défenseur de la chrétienté que se devait d'incarner le roi catholique prenait enfin corps. L'*Allégorie de Lépante* se substituait alors idéalement au portrait de Saint-Quentin comme pendant du portrait de Charles Quint à Mühlberg, et Philippe II songea probablement à ce rapprochement lorsqu'il décida de confier la réalisation de l'œuvre à Titien, alors très âgé, et non pas à son portraitiste attitré Sánchez Coello qui avait pourtant fourni les modèles²⁶. Le tableau allait d'ailleurs devenir concrètement le pendant de son illustre précédent en 1625-1626, quand Vicente Carducho fut chargé d'en adapter le format aux dimensions du portrait équestre de Charles Quint, afin d'exposer les deux œuvres dans le nouveau salon d'apparat de l'Alcazár de Madrid²⁷. Certes, la correspondance spéculaire établie entre les deux tableaux ne relevait plus de la célébration de la présence du roi en guerre, puisque le 7 octobre 1571 Philippe II était renfermé à l'Escorial alors que son demi-frère, don

Juan d'Autriche, combattait vaillamment contre les infidèles à la tête de la flotte catholique. Mais la toile de Titien inaugurait une autre forme d'exaltation des vertus militaires du souverain, désormais détachée de tout engagement personnel auprès des armées, qui allait être commune sous les règnes de Philippe III et de Philippe IV.

Entre la victoire de Saint-Quentin en 1557 et celle de Lérída en 1644, entre le portrait d'Anthonis Mor et celui de Vélasquez, les rois d'Espagne désertèrent en effet les champs de bataille. Dans le débat politique sur les avantages et les inconvénients de la présence du roi en guerre, dans la balance entre la quête de la gloire par la victoire et le risque du déshonneur en cas de défaite, l'Espagne du *Rey Prudente* Philippe II et de ses héritiers opta pour la solution distante de la délégation de l'exercice militaire aux capitaines²⁸. Mais les traités militaires, les ouvrages destinés à l'éducation des princes et la littérature encomiastique ne cessaient de magnifier la figure du souverain combattant à la tête de ses troupes. Les infants d'Espagne étaient d'ailleurs amenés par leur instruction à s'imprégner de l'*exemplum* incontournable de Charles Quint, à contempler en son image ses vertus héroïques : une gravure de Pedro Perret met ainsi en scène, en 1622, le dialogue édifiant entre le jeune don Carlos et le portrait de son aïeul en armure frappé de l'inscription «*virtutem ex me*»²⁹. Son frère Philippe IV, dès les premières années de son règne, rêvait de répéter les exploits de l'empereur et son très influent Premier ministre Olivares dut employer une remarquable énergie pour l'en détourner. Mais rien n'y faisait : le jeune roi, jaloux des succès militaires de son beau-frère Louis XIII et de son propre cadet le cardinal-infant Ferdinand, continuait de bâtir des projets de campagne, souvent irréalistes, qu'Olivares s'empressait de démonter pour préserver la monarchie en l'absence d'un héritier et ne pas compromettre davantage les finances exsangues du trésor de Castille³⁰. Cependant, son propre général Ambrogio Spinola, célèbre vainqueur de Breda, aurait déploré de «*n'avoir jamais vu le roi son maître honorer ses armées de sa présence*», alors qu'il assistait en 1628 au siège de La Rochelle où Louis XIII déployait ses capacités de commandement. Ce regret était pleinement partagé par Philippe IV : «*La gloire – affirmait-il en 1629 – ne peut se gagner qu'en prenant part, personnellement, à quelque grandiose entreprise*»³². Les opposants d'Olivares eurent tôt fait d'encourager les ambitions militaires du monarque, pour essayer d'évincer son Premier ministre, et ils lui délivrèrent la même année un mémorial anonyme qui l'exhortait à suivre le glorieux exemple de Charles Quint pour devenir enfin un véritable roi et cesser d'être un «*simple souverain cérémoniel*»³³.

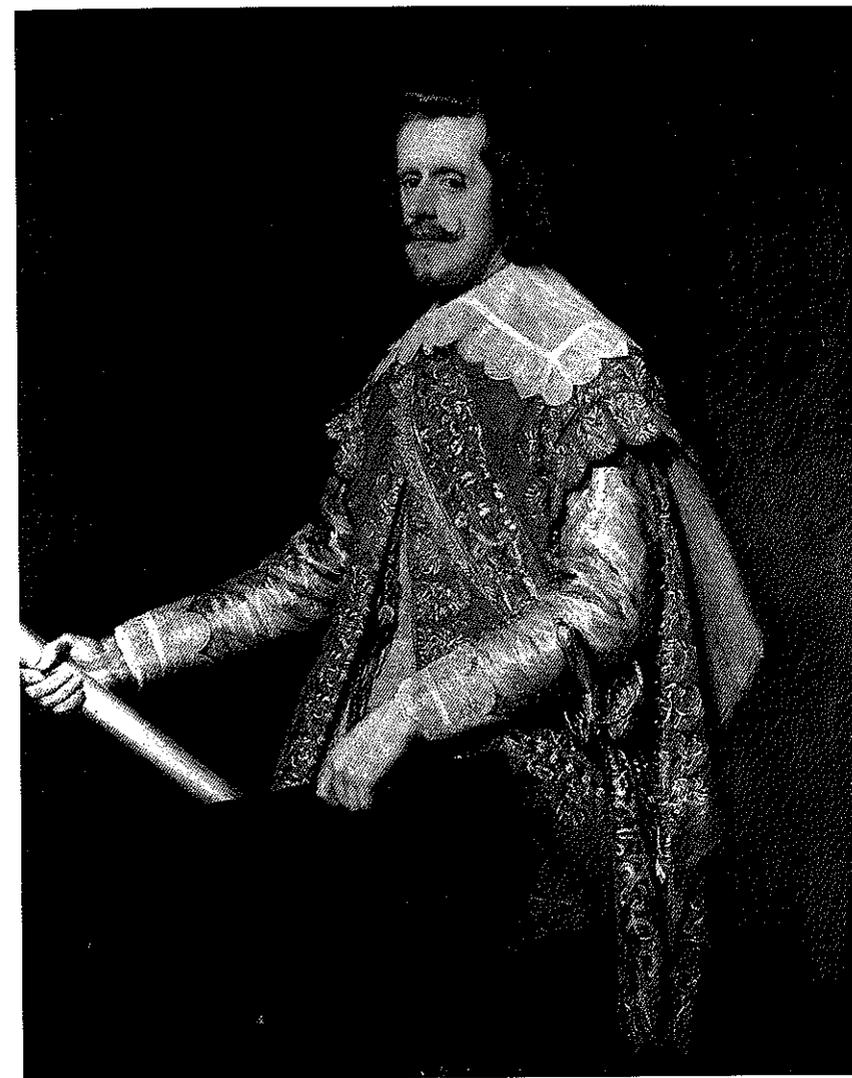
Les attaques allaient par la suite devenir de plus en plus serrées avec l'accumulation des défaites dans les Pays-Bas et le soulèvement du Portugal et de la Catalogne. En 1641, un poème satirique portugais ridiculisait les velléités guerrières de Philippe IV et était accompagné d'un croquis, véritable incunable de la caricature politique au sens moderne du terme, qui représentait le roi et son Premier ministre sous les traits de Don Quichotte et Sancho Pança partant venger la Castille (New York, Hispanic Society)³⁴. L'année suivante, alors que l'armée française avançait sur le front du Roussillon, Olivares dut se résigner à céder à la volonté de son souverain et l'accompagner en campagne pour défendre le royaume. Mais, sous sa prudente direction, Philippe IV ne devait en fait jamais s'approcher du théâtre du conflit, et il rentra à Madrid à l'automne 1642 sans avoir vu l'ombre de ses armées. Pis encore, Perpignan était perdue et l'avancée des Français avait atteint Lérída, à la frontière entre la Catalogne et l'Aragon. Quelques mois plus tard, Olivares tombait en disgrâce et le roi, enfin débarrassé de son encombrant conseiller, reprit en 1644 le chemin de la Catalogne, fermement décidé à participer aux opérations militaires. Après avoir rejoint à la fin d'avril ses troupes qui assiégeaient Lérída, il établit son camp non loin de là, à Fraga, et fit son entrée triomphale dans la ville reconquise le 10 août. Les sources ne manquèrent pas d'évoquer le lointain précédent de Saint-Quentin pour renouer la continuité entre les faits d'armes honorés par la présence des rois d'Espagne, présence qui animait d'ardeur les soldats et contribuait de façon déterminante à la victoire, attribuée comme de coutume à la divine Providence³⁵. En fait, cet unique engagement militaire de Philippe IV se limita à sa proximité au combat et son succès fut bien modeste par rapport au fulgurant triomphe de 1557 et aux exploits de Mühlberg, mais il revêtait néanmoins à ses yeux une grande importance symbolique.

Comme Charles Quint et Philippe II, Philippe IV chargea son portraitiste attitré, Vélasquez, de réaliser un tableau témoignant de sa victoire (ill. 58). A l'inverse de ses prédécesseurs, il avait toutefois pensé à cette commande avant même d'entreprendre la campagne, emmenant à cette fin le peintre avec lui³⁶. L'œuvre, exécutée dans des conditions précaires au camp de Fraga en trois journées de pose, ne fut pourtant pas peinte au lendemain du triomphe : elle était achevée un mois plus tôt³⁷ ! L'impatience de Philippe IV s'explique peut-être par son assurance quant au succès du siège, mais il se pourrait aussi que pour ce roi, dont les ambitions militaires étaient désormais amoindries, usées par le temps, les échecs et l'inexpérience, le véritable succès ait simplement consisté

dans le fait d'être présent auprès de ses troupes. Le portrait n'allait prendre qu'*a posteriori* sa valeur de document de conquête. Envoyé dès le mois de juillet à la reine Isabelle de Bourbon, il fut exposé en public le 10 août, jour de l'entrée officielle de Philippe IV à Lérida, sous un dais dans l'église des Catalans à Madrid³⁸. L'œuvre devenait ainsi l'instrument de célébration de la victoire et son dispositif de visibilité mettait en scène la réappropriation en effigie du lieu de présence légitime du souverain, à savoir le royaume de Catalogne, par le truchement du portrait royal placé en majesté dans l'église de cette nation. Cependant, au moment de sa réalisation et de son envoi à Madrid, le tableau représentait le monarque non pas victorieux, mais simplement présent dans le camp de Fraga.

Dans la toile de Vélasquez, dont le format est ultérieurement réduit par rapport au précédent d'Anthonis Mor, la référence à l'événement historique est encore une fois donnée par l'habit. Il ne s'agit plus d'une armure, mais de l'habit de campagne aux couleurs sang et or du costume militaire espagnol, brodé d'argent et avec un large col lisse que Philippe IV portait le jour de son arrivée à Fraga³⁹. Ainsi vêtu « en soldat » en l'honneur de son armée et brandissant le bâton de commandement, le roi passa en revue les troupes à cheval et ôta son chapeau noir rehaussé de plumes cramoisies face aux porte-étendards – signe de révérence particulière pour un souverain qui, d'après l'étiquette, n'avait à se découvrir devant personne⁴⁰. Vélasquez, en peignant avec une remarquable économie de moyens son modèle à mi-cuisse sur un fond uni et en le faisant descendre de son destrier, opéra une décontextualisation semblable à celle mise en œuvre par Mor dans le portrait de Philippe II à Saint-Quentin. Toutefois, par le geste de la main droite empoignant le bâton de commandement et surtout par celui de la main gauche tenant le chapeau, il transposa dans sa composition les éléments d'une situation précise pour évoquer l'acte de présence du roi auprès de ses troupes. Philippe IV se présente face au spectateur ainsi qu'il l'avait fait devant ses soldats.

A Fraga, au moment même où il peignait le roi, Vélasquez exécuta un autre portrait, celui du nain Diego de Acedo, dit El Primo, identifié vraisemblablement avec le tableau où il figure entouré de livres et d'un encrier (Madrid, Prado ; pl. XI)⁴¹. El Primo avait accompagné Philippe IV en Catalogne non pas comme personnage de divertissement, mais du fait de sa charge de fonctionnaire de cour attaché à la *Secretaría de la Cámara*, qui consistait plus concrètement à appliquer sur les documents officiels des cachets portant le fac-similé de la signature du souverain. Au même titre



58 Diego Vélasquez : *Philippe IV à Fraga*, 1644, huile sur toile, 133,5 × 95 cm, New York, Frick Collection

que les autres nains, il devait néanmoins jouir de dérogations à l'étiquette, ainsi que le suggère le chapeau dont il est coiffé et que seuls le monarque et les grands d'Espagne avaient en principe le privilège de garder en toutes circonstances. Dans ce portrait du nain le chef couvert et portant le rigide habit noir de la cour espagnole, vêtu donc comme l'était le roi renfermé à l'intérieur de ses palais, dans ce portrait du nain encombré de papiers et

de mémoriaux, se dissimule peut-être une dérision de l'image du « roi cérémoniel » qui se limitait à ratifier par les mots « Yo el Rey » un nombre incalculable de documents rédigés par d'autres. Une dérision de cette image figée de la monarchie espagnole que Philippe IV avait enfin vaincue en se rendant à Lérída et dont la victoire était illustrée par son portrait en habit de campagne, haut en couleur et en lumière, peint par Vélasquez sur les lieux mêmes des faits. De même que le nain était à la cour une contre-image du roi, le tableau d'El Primò serait son contre-portrait, qui n'exorcisait plus la figure de l'ennemi extérieur, comme avait pu l'être le duc de Saxe pour Charles Quint, mais plutôt celle de l'invisible ennemi intérieur qui avait miné la couronne d'Espagne.

Dans le corpus iconographique des rois d'Espagne, les portraits de Charles Quint à Mühlberg, de Philippe II à Saint-Quentin et de Philippe IV à Lérída s'agencent ainsi l'un après l'autre de manière à célébrer le souverain comme « parfait capitaine⁴². » Les charnières de leur articulation sont constituées par les conditions et les finalités de leur commande, ainsi que par leur valeur de témoignage de la présence du roi en guerre. Sur un plan figuratif, ce liant se fonde essentiellement sur la représentation « exacte » du corps du roi tel qu'il s'était donné à voir à la tête de ses armées, au moyen de la description fidèle de l'habit-document, de l'habit-relique porté le jour de la victoire. Mais ce triptyque idéal des vertus militaires des rois d'Espagne se démembre aussitôt même qu'il a été reconstitué, ne serait-ce que par l'histoire de sa réception et par la place destinée à ses différents volets dans les collections. Il faut dire que les références iconographiques à l'événement, du fait de leur extrême économie et de leur concentration sur l'*hic et nunc*, ne pouvaient être identifiées que par un œil très averti. Sans disposer de données sur le contexte historique, il était ainsi difficile de reconnaître dans le cours d'eau et dans le ciel rougeoyant du tableau de Titien autre chose qu'un simple paysage agrémenté d'une rivière, baigné des premières lueurs de l'aube. Quant aux habits, rien ne permettait de les distinguer visuellement des costumes d'apparat propres aux portraits de typologies semblables qui exaltaient la figure du roi indépendamment de toute évocation d'un événement précis. Le système de références sur lequel se fondait le témoignage de la présence du souverain en guerre allait être rapidement brouillé, d'autant plus que les trois œuvres ne furent jamais exposées ensemble et connurent une fortune très dissemblable.

En 1626, Cassiano dal Pozzo put admirer le portrait équestre de Charles Quint dans la *Pieza Nueva* de l'Alcázar de Madrid, le nouveau grand salon de réception nommé plus tard *Salón de los Espejos*, et le décrivit comme

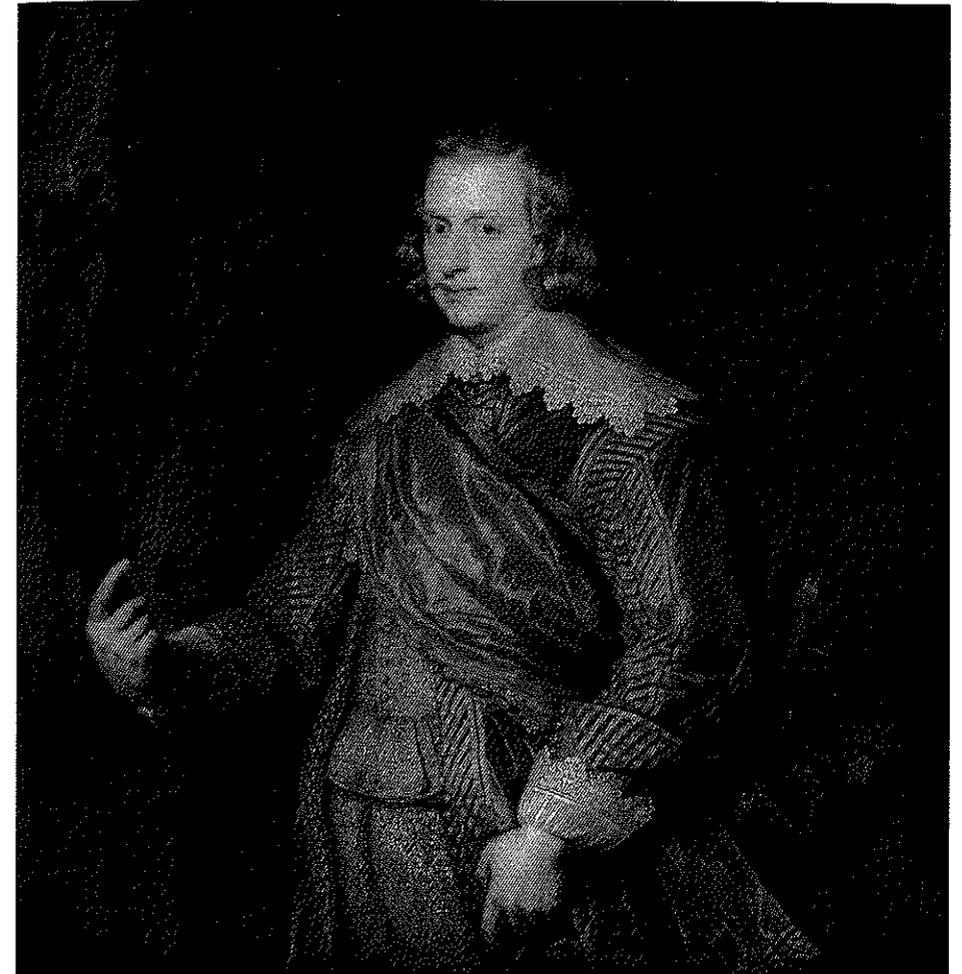
« un gran ritratto del naturale di Carlo V armato a cavallo in atto di spigner a carriera con un bellissimo paese⁴³. » Pour ce collectionneur italien érudit, le tableau ne donnait à voir aucun signe de la victoire de 1547 et se présentait avant tout comme une œuvre d'art de Titien. Dans les inventaires postérieurs à la mort de Charles Quint, la toile était déjà mentionnée sans aucune référence explicite à Mühlberg, et se trouvait d'ailleurs séparée de la série des portraits des autres protagonistes de la bataille⁴⁴. La mémoire de la défaite du duc de Saxe s'estompait, alors que le portrait équestre gagnait une place déterminante dans les collections royales d'Espagne. Par sa représentation de l'empereur toujours en acte, toujours au combat et dans l'élan perpétuel de la victoire, le tableau du Vecellio allait en effet s'imposer comme l'icône du défenseur de la chrétienté et devenir la première pierre de l'édifice figuratif des rois catholiques. L'aménagement du *Salón Nuevo* de l'Alcázar de Madrid au début du xvii^e siècle l'entoura en effet de portraits de ses successeurs dont l'iconographie militaire n'évoquait plus leurs faits d'armes, mais soulignait leur engagement dans la propagation de la religion catholique : l'*Allégorie de Lépante* de Titien, *Philippe III chassant les morisques* par Vélasquez et le portrait équestre de Philippe IV en compagnie des personnifications de la Justice divine et de la Foi par Rubens⁴⁵. Privé de sa valeur de témoignage, le portrait de Charles Quint à Mühlberg se transforma ainsi en œuvre fondatrice de l'image allégorique du pouvoir des Habsbourg d'Espagne, de leur généalogie figurée comme défenseurs de la chrétienté.

Le portrait de Philippe II par Anthonis Mor demeura, en revanche, indissociablement lié au souvenir de la victoire de 1557. Les inventaires successifs identifient toujours avec précision l'armure, en mentionnant que le roi « es retrato de la manera que andava quando la guerra de San Quintín⁴⁶. » La conservation de cette référence à travers les siècles s'explique par le lieu d'exposition de l'œuvre, à savoir l'Escorial, le panthéon de la monarchie espagnole dont l'origine était également rattachée à la journée de la Saint-Laurent. Entre ces murs, le tableau d'Anthonis Mor gardait toute sa valeur de document et devenait en quelque sorte le texte figuratif de l'acte de fondation du gigantesque édifice. Archivé initialement dans la bibliothèque, lieu de la mémoire du monastère, il rejoignit ensuite une série de portraits dynastiques dans l'une des salles capitulaires⁴⁷.

Quant au portrait de Philippe IV par Vélasquez, malgré les copies qui en furent tirées⁴⁸, il ne parvint ni à grandir ni même à véhiculer la mémoire du modeste succès de Lérída, et encore moins à s'imposer comme image glorieuse des vertus militaires du roi pour la postérité,

probablement du fait de ses dimensions contenues et de l'extrême simplicité de sa composition qui ne pouvaient certes rivaliser avec le portrait équestre allégorique peint par Rubens. De cette œuvre qui fut sûrement présente dans les collections royales jusqu'à ce que Philippe V en fit don au duc de Parme son frère en 1748, les inventaires ne fournissent aucune mention exacte⁴⁹. Elle se dissimule sans doute parmi les portraits cités de façon imprécise, peut-être dans l'ensemble de représentations à mi-corps de personnages de la maison d'Autriche, disposé en 1666 dans *los cubiertos* de l'Alcazár de Madrid, qui comprenait entre autres le portrait du cardinal-infant Ferdinand par Van Dyck (Madrid, Prado ; ill. 59) et deux portraits par Vélasquez de souverains dont l'identité n'est pas signalée⁵⁰. Ces incertitudes soulignent somme toute le succès éphémère du tableau de Fraga, qui reflète par ailleurs l'échec des ambitions guerrières de Philippe IV.

Le triptyque idéal de la geste militaire des Habsbourg d'Espagne est ainsi matériellement dispersé dans les collections royales et sémantiquement démembré par la valeur différente qui fut attribuée *a posteriori* à ses différents volets. Il faut bien admettre que sur un plan visuel il aurait constitué un ensemble peu homogène, par la diversité des formats et des typologies, mais aussi par la divergence de la nature du dialogue que le regard des modèles établit avec le spectateur. Cela dit, cette discontinuité figurative était implicitement nécessaire pour que ces trois portraits puissent trouver leur continuité idéale dans leur raison d'être, c'est-à-dire pour qu'ils puissent à chaque fois fonctionner, dans leur contexte de réalisation, comme un témoignage de la présence du roi en guerre. Car, pour ce faire, ils devaient se distinguer du grand nombre de portraits qui mettaient en scène l'image politique du souverain sans aucune référence à un événement précis. L'œuvre de Titien, par ses dimensions imposantes et son iconographie, tranchait nettement avec la tradition du portrait royal en peinture. Premier portrait équestre de l'époque moderne peint à l'échelle naturelle sur un support amovible, il s'érigait d'emblée comme un monument commémoratif de par son évocation de la statuaire publique, des colosses équestres des empereurs de l'Antiquité et des *condottieri* de la Renaissance qui marquaient la topographie urbaine des villes italiennes⁵¹. La typologie du portrait équestre demeura longtemps liée à la figure de Charles Quint, dont la représentation par Titien fut copiée à plusieurs reprises, jusqu'au début du XVII^e siècle quand Rubens puis Vélasquez et Van Dyck l'adaptèrent à d'autres éminents personnages, ouvrant ainsi la voie à l'ample diffusion que connut ce modèle à partir



59 Anton van Dyck : *Le cardinal-infant Ferdinand*, 1634, huile sur toile, 107 × 106 cm, Madrid, musée du Prado

des années 1650⁵². Certes, des raisons pragmatiques peuvent être avancées pour expliquer pourquoi Anthonis Mor s'écarta dans son portrait de Philippe II de cet exemple fondateur, évitant de s'aventurer dans la représentation d'une figure qui lui était peu familière. Cependant, l'*unicum* du portrait équestre de Titien avait alors une connotation tellement ancrée dans les exploits de Charles Quint s'élançant à cheval à la poursuite du duc de Saxe qu'un tel choix figuratif aurait difficilement convenu pour célébrer Philippe II, qui n'avait trouvé aucune place dans le paysage de la bataille de Saint-Quentin. Mor préféra noyer cette absence dans

le fond sombre du tableau, pour condenser l'image de la victoire irrévversible dans le corps du roi vêtu de l'armure-document et dans son visage à l'expression redoutable.

Lorsque Vélasquez peignit presque un siècle plus tard Philippe IV à Fraga, le portrait en armure, équestre ou en pied, avait connu une telle sur-enchère qu'il véhiculait en soi l'expression conventionnelle des vertus militaires du souverain, sans avoir à témoigner de leur véritable exercice. Vélasquez avait déjà lui-même peint deux portraits équestres de Philippe IV en armure, sur fond de paysage, en s'inspirant du modèle de Titien. Le premier, désormais perdu, était d'ailleurs destiné à l'origine à être exposé auprès du *Charles Quint à Mühlberg*, pour compléter la série des rois catholiques présentés comme défenseurs de la chrétienté dans le salon de l'Alcazár de Madrid, avant d'être détrôné en 1628 par le portrait équestre allégorique de Rubens⁵³. Le second, réalisé en 1634-1635 pour le *Salón de Reinos* du palais du Buen Retiro, appartenait à un ensemble de portraits équestres dynastiques qui étaient insérés dans un décor complexe comprenant douze représentations des grandes victoires des généraux de Philippe IV, dont la célèbre prise de Breda par Ambrogio Spinola également de la main de Vélasquez (Madrid, Prado)⁵⁴. Le programme du *Salón de Reinos* mettait ainsi en scène la dichotomie consommée entre la figure du bon gouvernement, incarnée par le roi, et l'exercice militaire dorénavant délégué aux capitaines de la couronne⁵⁵. Certes, la présence du prince à la tête de ses armées pouvait être commémorée par un portrait équestre allégorique, et Rubens peignit ainsi le cardinal-archevêque Ferdinand victorieux à Nördlingen chevauchant sur un fond de bataille, assisté dans le ciel par une foudroyante Justice divine (Madrid, Prado), mais, pour signifier la référence à l'événement précis, une longue inscription dédicatoire était désormais nécessaire⁵⁶. Le véritable portrait-document témoignant de l'exploit du cardinal-archevêque était cependant le tableau peint par Van Dyck au retour de Nördlingen en 1634, qui le représente à mi-cuisse sur un fond neutre magnifié par une riche tenture, tenant le bâton de commandement et vêtu non pas de l'armure miroitante que lui prête le pinceau de Rubens, mais de l'habit de campagne vermeil qu'il portait le jour du combat (Madrid, Prado; ill. 59)⁵⁷ : une composition pratiquement superposable au portrait de Philippe IV à Fraga, à l'exception significative du chapeau. Si la difficulté des conditions de travail au camp militaire en Catalogne excluaient probablement toute œuvre de grande dimension, ce précédent iconographique contribua sans doute à déterminer le sobre choix figuratif de Vélasquez. Philippe IV, qui en 1634 avait nourri

une grande jalousie à l'égard du succès militaire de son frère, voulait peut-être ainsi substituer sa propre image au portrait glorieux de son cadet.

L'œuvre de Vélasquez apparaît toutefois beaucoup plus dépouillée que son modèle flamand : le geste de prise du bâton de commandement est parallèle au plan pictural et n'exécute aucune torsion élégante, la main droite ne retient plus gracieusement le pan de la veste mais saisit le chapeau, et le fond est dépourvu de tout ornement d'apparat. Si le portrait du cardinal-archevêque, par l'ampleur des velours et de la tenture et par la *sprezzatura* des gestes, a quelque chose d'irrésistiblement mondain qui distancie l'image du général victorieux du cadre de la bataille pour l'adapter aux conventions du milieu de la cour anversoise, celui de Philippe IV porte en lui l'austérité de la *gravitas* espagnole et évoque par sa sobriété l'urgence du contexte du conflit. Cette absence de tout élément extérieur de mise en scène de la dignité royale, cette extrême économie de moyens et l'effet de rapidité d'exécution qui se donne à voir dans l'entrelacement des touches de couleur et dans le relief des *borrones*, suggèrent que Vélasquez ait voulu donner l'impression d'un portrait peint sur le vif. Pour conférer à son portrait la valeur de document, pour renouer le fil avec les portraits de *Charles Quint à Mühlberg* et de *Philippe II à Saint-Quentin*, il lui était nécessaire d'évacuer tout le système figuratif que ceux-ci avaient mis en place et qui codifiait désormais l'iconographie royale espagnole, afin de revenir à l'essentiel, à l'effet de vie et de présence. Ce retour à l'origine supposait de reconstruire une impression d'immédiateté, de réactiver l'ancien *topos* du portrait « parlant » qui instaure un dialogue avec le spectateur pour lui affirmer et lui confirmer sa présence. Le visage de Philippe IV, dont le regard cherche son interlocuteur, n'est plus mis à distance par une expression guerrière, le bâton de commandement qui se détache sur le fond ne barre plus l'accès à son corps et le geste de révérence de la main qui ôte le chapeau s'approche au plus près de la surface picturale. Cet effet de présence, cette dissolution de la limite entre la représentation et l'espace du spectateur, était encore perçue quatre-vingts ans plus tard par Palomino qui louait cette œuvre si « vivante » en faisant appel au *topos* du portrait d'Alexandre brandissant la foudre, peint par Apelle, dont le geste semblait surgir hors du tableau⁵⁸. A l'époque de sa réalisation, la toile de Vélasquez avait déjà accompli son effet de présence, en se substituant le 10 août 1644 au roi sous le dais dans l'église des Catalans à Madrid, où le peuple accourut en grand nombre pour le révéler et célébrer sa victoire.

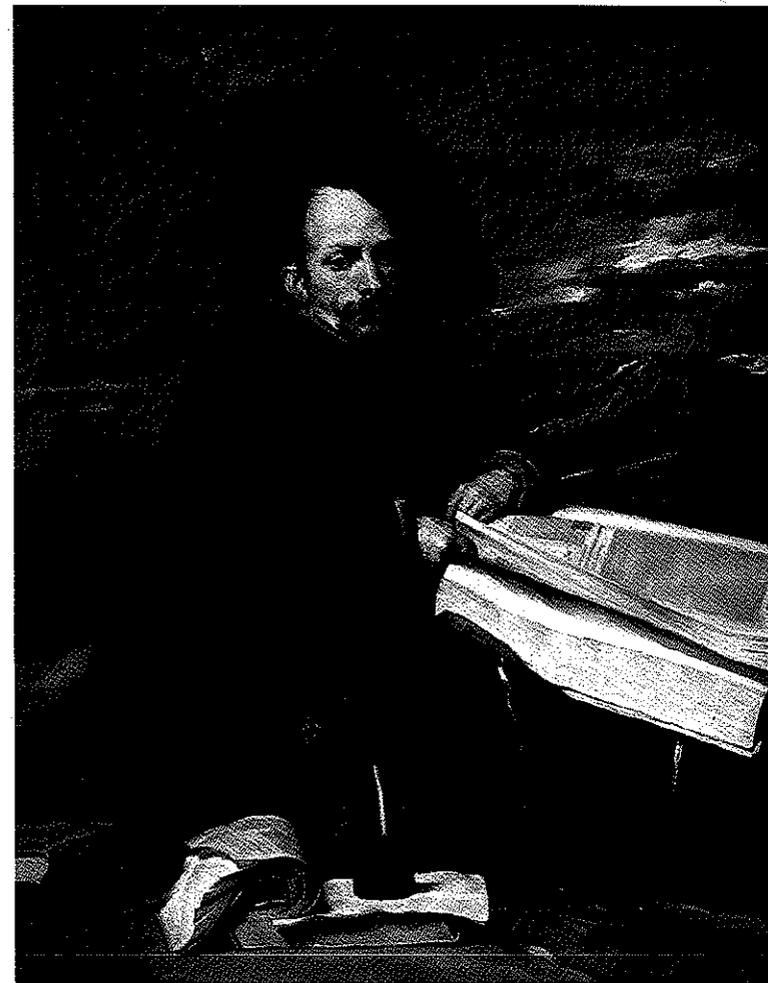
Je tiens à remercier Thomas W. Gaehtgens et les boursiers qui ont participé aux fructueux débats sur l'image du roi auprès du Centre allemand d'histoire de l'art, ainsi que Godehard Janzing et Anne Lafont pour leurs précieux conseils.

- 1 La restauración de « El Emperador Carlos V a caballo en Mühlberg » de Tiziano, cat. exp., Madrid, musée du Prado, 2001.
- 2 Voir Luis de Ávila y Zúñiga, *Comentario del ilustre señor don Luis de Avila y Zuñiga, Comendador Mayor de Alcantara : de la guerra de Alemania hecha de Carlo V Máximo Emperador Romano Rey de España. En el año de MDXLVI y MDXLVII*, Venise, 1547, trad. fr., Paris 1550.
- 3 Voir la relation de F. Badoero au Sénat de Venise en 1557, dans Eugenio Alberi, *Relazioni degli ambasciatori veneti al Senato*, Florence, 1839-1863, III, p. 229; Paolo Giovio, *Historiarum sui temporis*, 1552, rééd. D. Visconti, Rome, 1957-1964, I, 45; Luigi Guicciardini, *Commentarii delle cose più memorabili seguite in Europa : specialmente in questi Paesi Bassi, dalla pace di Cambrai, del 1529, infino a tutto l'anno 1560*, Venise, 1566, p. 56-57.
- 4 Alberi, 1839-1863 (note 3), I, p. 306-308.
- 5 Voir María José Rodríguez-Salgado, « El perfecto capitán. Carlos V en los años cuarenta », dans cat. Madrid, 2001 (note 1), p. 17-42.
- 6 Ávila y Zúñiga, 1550 (note 2), p. 147.
- 7 Alonso de Santa Cruz, *Cronica del muy alto y muy poderoso católico y justo príncipe D. Carlos, emperador de romanos y rey de Alemania y de España, primero de este nombre*, éd. R. Beltran y Rozpide et A. Blazquez, Madrid, 1920-1925, III, p. 257-258.
- 8 Voir Miguel Falomir, « Tiziano, el Aretino y las « alas de la hipérbole ». Adulación y alegoría en el retrato real de los siglos XVI y XVII », dans cat. Madrid, 2001 (note 1), p. 71-86, avec la bibliographie précédente.
- 9 Gunter Schweikhart, « Tizian in Augsburg », dans *Kunst und ihre Auftraggeber im 16. Jahrhundert. Venedig und Augsburg im Vergleich*, éd. par Klaus Bergdolt et Jochen Brüning, Berlin, 1997, p. 21-42.
- 10 Pietro Aretino, *Lettere sull'arte*, éd. par E. Camesasca, Milan, 1957-1960, II, p. 212-213, n° 162 (lettre à Titien, avril 1548).
- 11 Ávila y Zúñiga, 1550 (note 2), p. 139.
- 12 Voir Álvaro Soler del Campo, « La batalla y la armadura de Mühlberg en el retrato ecuestre de Carlos V », dans cat. Madrid, 2001 (note 1), p. 87-102.
- 13 Erwin Panofsky, *Problems in Titian. Mostly Iconographic*, New York, 1969, trad. fr., Paris, 1989, rééd. 2004, p. 121-127.
- 14 Pour l'historique de ce tableau et la discussion sur l'autographie de la version du Prado, en mauvais état de conservation, voir Harold E. Wethey, *The Paintings of Titian*, Londres, 1971, II, p. 171; Sylvia Ferino-Pagden, « Il Ritratto di Giovanni Federico Duca di Sassonia a Vienna. Considerazioni storico-artistiche », dans Tiziano. *Técnicas y restauraciones*, actes du colloque, Madrid, musée du Prado, 1999, Madrid, 1999, p. 73-85, 76-77.
- 15 Voir les récits des partis opposés de Guicciardini, 1566 (note 3), p. 106-113, et de François de Rabutin, *Commentaires des dernières guerres en la Gaule Belgique, entre Henry second du nom, Tres-chrestien Roy de France, et Charles cinquiemes Empereur, et Philippes son fils, Roy d'Espagne*, Paris, 1574, fol. 261-308.
- 16 José de Sigüenza, *La fundación del monasterio de El Escorial* (1602), Madrid, 1963. Pour le rôle de la bataille de Saint-Quentin dans le mythe de la fondation de l'Escorial, voir Jesus Sáenz de Miera, *De obra insignia y heroica a octava maravilla del mundo. La fama de El Escorial en el siglo XVI*, Madrid, 2001, p. 23-80.
- 17 Alonso Sánchez Coello y el retrato en la corte de Felipe II, cat. exp., Madrid, musée du Prado, Madrid, 1990, p. 130, n° 1, avec la bibliographie précédente.
- 18 Giovan Carlo Saraceni, *I fatti d'arme famosi, successi tra tutte le nationi del mondo, da che prima han cominciato a guereggiare sino ad hora...*, Venise, 1600, II, fol. 669-672. Philippe II, amèrement déçu de ne pas avoir pris part à la bataille, ainsi qu'il l'écrivait à Charles Quint, allait commander une série de fresques figurant les opérations militaires de Saint-Quentin pour la salle des Batailles de l'Escorial à Felix Castello, qui ne manqua pas d'insister sur la présence du roi pendant le siège de la ville, en plaçant au premier plan la tente du monarque frappée de son blason; voir Jonathan Brown, *La sala de batallas de El Escorial. La obra de arte como artefacto cultural*, Salamanca, 1998, p. 25-27; Sáenz de Miera, 2001 (note 16), p. 35-56.
- 19 Guillermo Quintana Lacaci, *Armería del Palacio Real de Madrid*, Madrid, 1987, p. 14.
- 20 La journée de la Saint-Laurent fut étroitement associée à la fin de l'engagement militaire de Philippe II, tant et si bien qu'Antoine de Brunel écrivait dans sa description de l'Escorial en 1655 : «Après la bataille de Saint-Quentin, Philippe II fit deux vœux : l'un, de n'aller jamais à la guerre; l'autre, de bâtir ce couvent»; voir Bartolomé et Lucile Bennassar, *Le voyage en Espagne. Anthologie des voyageurs français et francophones du XVI^e au XIX^e siècle*, Paris, 1998, p. 361.
- 21 Cette fois dans sa version entière d'armure de guerre à pied. Un buste en albâtre attribué à Pompeo Leoni figure également Philippe II avec cette armure (Madrid, Prado); voir Sáenz de Miera, 2001 (note 16), p. 49-50.
- 22 Felipe II. *Un monarca y su época. Un príncipe del Renacimiento*, cat. exp., Madrid, musée du Prado, Madrid, 1998, p. 310-311, n° 25.
- 23 Luc Devliegher, *De Keizer Karel-schouw van het Brugse Vrije*, Tiel, 1987, p. 79-80.
- 24 Cette œuvre perdue est connue grâce aux descriptions des inventaires et à une version ultérieure (Mexico, collection particulière), comportant une tenture vermeille mais dépourvue cependant de bufete; voir Magdalena de Lapuerta Montoya, «La galería de los retratos de Felipe III en la Casa Real de El Pardo», dans *Reales Sitios*, CXLIII, 2000, p. 28-39, 34-35.
- 25 Wethey, 1971 (note 14), p. 132, n° 84; Miguel Falomir (éd.), *Tiziano*, cat. exp., Madrid, musée du Prado, Madrid, 2003, p. 288-289, n° 61.
- 26 Stephanie Breuer, « Alonso Sánchez Coello. Vida y obra », dans cat. exp., Madrid, 1990 (note 17), p. 13-35, 26.
- 27 Voir Fernando Checa, *Tiziano y la monarquía hispánica. Usos y funciones de la pintura veneciana en España (siglos XVI y XVII)*, Madrid 1994, p. 274, n° 55. L'aménagement des collections de Philippe II avait déjà réuni les deux œuvres dans la cinquième pièce de la *Casa del Tesoro*, où la mémoire de Saint-Quentin était en outre représentée par les vingt-deux blasons, peints sur panneau, des chevaliers français de l'ordre de Saint-Michel capturés pendant la bataille; voir Francisco J. Sánchez Cantón, *Inventarios Reales. Bienes muebles que pertenecieron a Felipe II*, Madrid, 1956-1959, II, p. 250-251, n° 4124, 4128, 4132. Sous Philippe III, les deux tableaux étaient encore exposés ensemble au Pardo, dans la même salle que *La Religion secourue par l'Espagne* également de la main de Titien (Madrid, Prado); voir Miguel Morán, « Felipe III y las artes », dans Miguel Morán et Javier Portús, *El arte del mirar. La pintura y su público en la España de Velázquez*, Madrid, 1997, p. 63-82, 78.
- 28 Les nombreux traités définissant aux XVI^e et XVII^e siècles la figure idéale du « parfait capitaine » témoignent de la vivacité de ce débat en lui consacrant inmanquablement un chapitre. Si les prises de position varient sensiblement en fonction de la nationalité des auteurs et des dédicataires des ouvrages, il est néanmoins possible d'établir quelques constantes : les arguments récurrents en faveur de la présence du prince en guerre sont l'honneur acquis par la victoire et l'ardeur que procure aux soldats la vue de leur souverain; les arguments contraires soulignent le risque du déshonneur et le danger de priver le royaume de son monarque en cas de défaite, comme le rappelaient d'ailleurs les exemples récents de François I^{er} fait prisonnier à Pavie et de Louis de Hongrie tué à Mohacs. Voir II « Perfetto Capitano ». *Immagini e realtà (secoli XVI-XVII)*, éd. par Marcello Fantoni, Rome, 2001, avec la bibliographie des sources italiennes p. 491-508; Joël Cornette, *Le roi de guerre. Essai sur la souveraineté dans la France du Grand Siècle*, Paris, 1993, rééd. 2000, p. 177-207. Pour l'organisation de l'exercice militaire aux XVI^e et XVII^e siècles, voir Wolfgang Reinhard, *Geschichte der Staatsgewalt*, Munich, 1999, trad. it. Bologne 2001, p. 411-430.
- 29 Cette gravure servait de frontispice à l'*Epitome de la vida y hechos del invicto emperador Carlos V*, dédié en 1622, par Iuan Antonio de Vera y Zuñiga, à l'infant don Carlos; voir *El linaje del Emperador*, cat. exp., Cáceres, Centro de Exposiciones San Jorge, Madrid, 2000, p. 378-379, n° 8.7.
- 30 Voir Jonathan Brown et John H. Elliott, *A Palace for a King The Buen Retiro and the Court of Philip IV*, New Haven et Londres, 1980, rééd. 2003, p. 19-30, 49-54; John H. Elliott, *The Count-Duke of Olivares. The Statesman in an Age of Decline*, New Haven et Londres, 1986, trad. fr. Paris, 1992, p. 441-450, 582-584, 733-734.
- 31 Richelieu, *Mémoires*, Paris, 1823, IV, p. 27; voir Cornette, 2000 (note 28), p. 177.
- 32 Cité dans Elliott, 1992 (note 30), p. 442.
- 33 *Ibid.*, p. 437-438. Philippe III avait déjà été mis en garde contre le danger de devenir un roi «solamente de nombre y representación», en déléguant entièrement son autorité aux ministres, par Juan de Santa María, *Tratado de Republica y policía christiana. Para Reyes y principes : y para los que en el gobierno tienen sus vezes*, Barcelone, 1615, rééd. 1618, fol. 11v-15v; voir Bartolomé Bennassar, « La théorie de la monarchie dans l'Espagne du Siècle d'or et son adaptation au système du *valido* »,

- dans *Les monarchies*, éd. par Emmanuel Le Roy Ladurie, Paris, 1986, p. 63-71.
- 34 Voir Elliott, 1992 (note 30), p. 724-725.
- 35 Fernando Ortiz de Valdes, *Gratulation político-catholica en la feliz restauracion de Lerida con las noticias historicas i topographicas de la misma ciudad*, Madrid, 1644, n.p.; José Pellicer y Tovar, *Avisos históricos*, cité par Alonso de Beruete, *El Velázquez de Parma. Retrato de Felipe IV pintado en Fraga*, Madrid, 1911, p. 12-13.
- 36 Voir Jonathan Brown, *Velázquez. Painter and Courtier*, New Haven et Londres, 1986, p. 173; José López-Rey, *Velázquez. Le peintre des peintres*, Cologne, 1998, II, p. 242-243, n° 100. Si Velázquez prit officiellement place dans la suite du roi comme *ayudo da cámara*, le choix d'attribuer au peintre cette fonction pendant la campagne se justifiait en fait par l'exigence de Philippe IV d'avoir à ses côtés son portraitiste attiré; voir José Manuel Cruz Valdovinos, «Incarichi e premi che Velázquez ricevette da Filippo IV», dans *Velázquez*, éd. Felipe V. Garín Lombart et Salvador Salort Pons, cat. exp., Rome, Fondazione Memmo, Milan, 2001, p. 96-119, p. 106-107.
- 37 *Corpus Velazqueño. Documentos y textos*, Madrid, 2000, I, p. 162-163, n° 177 (comptes du 1^{er} juin et du 1^{er} juillet 1644).
- 38 José Pellicer y Tovar, *Avisos históricos*, 16 août 1644, cité dans *Corpus Velazqueño*, 2000 (note 37), p. 163, n° 178.
- 39 José Pellicer y Tovar, *Avisos históricos*, cité dans Beruete, 1911 (note 35), p. 12-13.
- 40 John H. Elliott, «The Court of the Spanish Habsbourg: A Peculiar Institution?», dans *Id., Spain and its World. 1500-1700*, New Haven et Londres, 1989, p. 143-161, 152; Antonio Álvarez-Ossorio Alvaríño, «Ceremonial de la majestad y protesta aristocrática. La Capilla Real en la corte de Carlos II», dans *La Capilla Real de los Austrias. Música y ritual en la Europa moderna*, éd. Juan José Carreras et Bernardo J. García García, Madrid, 2001, p. 345-410, 349-353.
- 41 Voir David Davies, «El Primo», dans *Velázquez*, Barcelone, 1999, p. 169-196, avec la bibliographie précédente.
- 42 Selon l'épithète attribuée par Paolo Giovio à Charles Quint victorieux à Mühlberg, qui allait définir l'idéal de l'exercice militaire dans l'Europe des XVI^e et XVII^e siècles; voir Marcello Fantoni, «Il "Perfetto Capitano": storia e mitografia», dans *Il "Perfetto Capitano"*, 2001 (note 28), p. 15-66.
- 43 Cassiano dal Pozzo, *Diario*, 29 mai 1626, cité dans Enriqueta Harris, «Cassiano dal Pozzo on Diego Velázquez», dans *Burlington Magazine*, CXII, 1970, p. 364-373, 372.
- 44 L'indication «está de la suerte que iba contra los rebeldes, cuando prendió al duque de Sajonia», précisée dans les inventaires de Marie de Hongrie en 1555-1558, disparaît dès l'inventaire de Philippe II en 1600: «Un retrato grande de pincel en lienzo del Emperador Carlos quinto, nuestro señor, armado, en un caballo morcillo, con cubierta colorada»; voir Alexandre Pinchart, «Tableaux et sculptures de Marie d'Autriche reine douairière de Hongrie», dans *Revue universelle des arts*, III, 1856, p. 127-146, 139, n° 1; Sánchez Cantón, 1956-1959 (note 27), II, p. 250, n° 4124. Les inventaires suivants (1666, 1686, 1701) mentionnent la présence de la lance et l'autographie de Titien, sans jamais évoquer Mühlberg; voir Yves Bottineau, «L'Alcázar de Madrid et l'inventaire de 1686. Aspects de la cour d'Espagne au XVII^e siècle», dans *Bulletin hispanique*, LVIII, 1956, p. 421-452, LX, 1958, p. 30-61, 145-179, 289-326, 450-483; LX, 1958, p. 34, n° 57; *Inventarios Reales. Testamentaria del rey Carlos II. 1701-1703*, éd. Gloria Fernández Bayton, Madrid, 1975-1981, I, p. 18, n° 1.
- 45 Steven N. Orso, *Philip IV and the Decoration of the Alcázar of Madrid*, Princeton, 1986, p. 32-117; *El Real Alcázar de Madrid. Dos siglos de arquitectura y coleccionismo en la corte de los reyes de España*, éd. par Fernando Checa, cat. exp., Madrid, musée du Prado, Madrid, 1994, p. 391-394.
- 46 Cat. Madrid, 1990 (note 17), p. 130, n° 1. Cette indication est également précisée pour les copies; voir Sánchez Cantón, 1956-1959 (note 27), II, p. 228, n° 3955; Maria Kusche, «La nueva galería del Pardo. J. Pantoja de la Cruz, B. González y F. López», dans *Archivo Español de Arte*, LXXII, 1999, p. 119-132, 123, 132; Francesco Pacheco, *Arte de la pintura* (1638), éd. par Bonaventura Bassegoda i Hugas, Madrid, 2001, p. 532.
- 47 Voir Fernando Checa, *Felipe II. Mecenas de las artes*, Madrid, 1992, p. 159; Sáenz de Miera, 2001 (note 16), p. 36.
- 48 Pellicer y Tovar rapporte à ce propos que, peu après l'arrivée du tableau à Madrid, «de él se hacen ya copias»; cité dans *Corpus Velazqueño*, 2000 (note 37), I, p. 163, n° 178. Une réplique fidèle, longtemps considérée comme l'original, est conservée à Londres, Dulwich College; voir Beruete, 1911 (note 35), p. 3-10.
- L'œuvre de Velázquez devait aussi être privilégiée de ses références militaires afin de servir de modèle pour des portraits du roi de format réduit et en habit de cour au moins jusqu'en 1650, ainsi qu'en témoigne une modeste toile destinée à la sacristie des chanoines de Sainte-Marie-Majeure à Rome; voir Diane H. Bodart, «Enjeux de la présence en image. Les portraits du roi d'Espagne dans l'Italie du XVII^e siècle», dans *The Diplomacy of Art. Artistic Creation and Politics in Seicento Italy*, éd. Elizabeth Cropper, actes de colloque, Florence, Villa Spelman, Bologne, 2000, p. 77-99, 79-84.
- 49 Beruete, 1911 (note 35), p. 17.
- 50 Bottineau, 1958 (note 44), p. 289-326, n° 702-717. En croisant les mentions des inventaires de 1666 (n° 254-269) et de 1686 (n° 702-717), il est possible d'établir que cet ensemble de seize portraits «de la casa de Austria» comprenait dix portraits en pied et six à mi-corps, quatre de ces derniers représentant Charles Quint, Philippe II, Albert d'Autriche et le cardinal-infant Ferdinand. Parmi ces six tableaux, deux étaient de la main de Velázquez et un de la main de Van Dyck, vraisemblablement identifié avec le portrait du cardinal-infant (Madrid, Prado). Il est alors fort probable que le portrait de Philippe IV à Fraga correspondait à l'un des deux portraits sans nom de Velázquez, d'autant plus que par sa composition et ses dimensions il constitue le pendant idéal du portrait du cardinal-infant par Van Dyck.
- 51 A propos du *Denkmalscharakter* de l'œuvre de Titien, voir Panofsky, 1989 (note 13), p. 121.
- 52 Pour les copies du portrait de Titien, voir Wethey, 1971 (note 14), p. 87-90, n° 21, auquel on peut ajouter une réplique citée comme originale dans le palais royal de Mexico en 1666, qui correspond sans doute à la version de Sánchez Coello destinée à l'empereur de Chine en 1580 et qui aboutit finalement au Mexique; voir Rosemary Mulcahy, «Two Letters by Alonso Sánchez Coello», dans *Burlington Magazine*, CXXVI, 1984, p. 775-777; Juan Miguel Serrera, «Alonso Sánchez Coello y la mecánica del retrato de corte», cat. Madrid, 1990 (note 17), p. 37-63, 53. Cet envoi comprenait également, de la main du même artiste, un portrait équestre de Philippe II en armure qui, à l'exception des copies du portrait équestre de Charles Quint, constitue l'unique œuvre de ce genre mentionnée en Espagne avant la réalisation du portrait équestre du duc de Lerma par Rubens en 1603 (Madrid, Prado). Pour l'histoire du portrait équestre en peinture, voir Walter Liedtke, *The Royal Horse and Rider. Painting, Sculpture and Horsemanship, 1500-1800*, New York, 1989.
- 53 Pour l'histoire de cette œuvre perdue, voir Orso, 1986 (note 45), p. 32-117.
- 54 Voir Brown/Elliott, 1980 (note 30), p. 141-192; Ulrich Pfisterer, «Malerei als Herrschafts-Metapher. Velázquez und das Bildprogramm des Salón de Reinos», dans *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, 29, 2002, p. 199-252; Andrés Ubeda de los Cobos (éd.), *El Palacio del Rey Planeta. Felipe IV y el Buen Retiro*, cat. exp., Madrid, musée du Prado, Madrid, 2005, p. 91-167.
- 55 Le roi domptant sa monture et la soumettant au difficile exercice d'équitation de la courbette constituait dans l'Espagne du XVII^e siècle une figure topique du bon gouvernement, évoquant par analogie la capacité du roi de maîtriser les passions irrationnelles du peuple pour le diriger dans le droit chemin; voir Walter Liedtke et John F. Moffitt, «Velázquez, Olivares, and the Baroque Equestrian Portrait», dans *Burlington Magazine*, CXXIII, 1981, p. 529-537; John F. Moffitt, «Velázquez y el significado del retrato ecuestre barroco», dans *Goya*, CCI, 1988, p. 207-215.
- 56 Sur la commande de ce tableau de grand format, encore dans l'atelier de Rubens à sa mort, les documents n'apportent aucune précision: il fut acheté après le décès de l'artiste en 1645, probablement pour le compte de Philippe IV, et apparaît dans les inventaires de l'Alcázar de Madrid en 1666; *Velázquez, Rubens y van Dyck. Pintores cortesanos del siglo XVII*, éd. Jonathan Brown, cat. exp., Madrid, musée du Prado, Madrid, 1999, p. 136-139, n° 8.
- 57 Enriqueta Harris, *Velázquez*, Oxford, 1982, p. 113.
- 58 Antonio Palomino de Castro y Velasco, *Museo pictórico y escala óptica* (1715-1724), Juan A. Ceán y Bermúdez (dir.), Madrid, 1947, p. 905-906.



X Titien : *Charles Quint à Mühlberg*, 1548, huile sur toile, 332 × 279 cm, Madrid, musée du Prado



XI Diego Vélasquez : *El Primo*, 1644, huile sur toile, 107 × 82 cm, Madrid, musée du Prado