

Le portrait royal sous le dais Polysémie d'un dispositif de représentation dans l'Espagne et dans l'Italie du XVII^e siècle

Diane H. Bodart

Université de Marne la Vallée



Expositions de portraits royaux dans les territoires de la couronne des Austrias

Le motif du portrait sous un dais apparaît, tel un tableau dans le tableau, dans *La Récupération de Bahia* (Madrid, Prado), une œuvre peinte par Juan Bautista Maíno en 1633 pour le Salón de Reinos du palais du Buen Retiro à Madrid (fig. 1). Pour figurer l'épisode historique de la victoire de la flotte hispano-portugaise sur les troupes hollandaises en 1625, l'artiste s'inspira de l'interprétation théâtrale donnée par Lope de Vega et intitulée *El Brasil restituído*¹. Dans la scène centrale de cette pièce, le commandant de l'armée de Philippe IV, don Fadrique de Toledo, demande au roi par l'intermédiaire de son portrait le pardon pour les soldats hollandais vaincus. L'image agit ici comme le substitut du souverain: en réponse à don Fadrique, face aux prisonniers agenouillés sur son ordre, le portrait semble acquiescer de la tête et offrir la grâce royale. Pour transposer dans le langage figuratif cet éloge aux vertus royales de la clémence et de la magnanimité, cette mise en scène de la figure sacrée du souverain comme juge suprême et bienveillant, Maíno place le portrait de Philippe IV sous un baldaquin, au-dessus d'une estrade couverte d'un riche ta-

pis, du haut de laquelle don Fadrique indique le roi en image aux soldats hollandais, agenouillés à même le sol, tête nue, le chapeau à la main ou les bras levés en geste d'oraison. Le portrait du roi, grandeur nature, en pied et en armure, est en fait une somptueuse tapisserie, un choix singulier qui répond peut-être à un souci pratique, à savoir le transport d'une œuvre de ce format pendant les campagnes militaires dans des contrées lointaines. Mais il s'agit aussi d'un portrait allégorique: Philippe IV, couronné du laurier de la victoire par Minerve et par le comte-duc d'Olivares, écrase les personnifications de l'hérésie, de la discorde et de la fraude. La dimension allégorique, inhabituelle pour les portraits royaux espagnols, fut probablement dictée par Olivares car elle lui permettait d'apparaître à titre exceptionnel aux côtés du souverain et par conséquent d'occuper une place prééminente à l'intérieur du décor de ce Salón de los Reinos qu'il avait lui-même conçu. Toutefois l'allégorie était également nécessaire pour conférer à la composition une connotation victorieuse, soulignée par l'inscription au-dessus du dais et par la scène du soldat blessé au premier plan.

Quelques années auparavant, en 1621, Juan de Courbes avait eu recours à un dispositif semblable



1. Juan Bautista Maíno, *La recuperación de Babia*, 1635. Huile sur toile, 309 x 381 cm. Madrid, Museo del Prado.

pour représenter, dans une série de gravures figurant les hommes illustres de la ville de Cuenca, don García Hurtado de Mendoza, le vice-roi du Pérou qui s'était distingué en étouffant différentes révoltes au Chili et au Pérou (fig. 2)². Don García, en armure et le bâton de commandement à la main, désigne à deux souverains amérindiens agenouillés à ses pieds un portrait en buste de Philippe II sous un baldaquin. Le geste de soumission de ces derniers est signifié par l'offrande des attributs de la souveraineté – un sceptre et une couronne – que le vice-roi accepte au nom de Philippe II. Or dans le tableau de Maíno, les prisonniers agenouillés ont les mains vides et leur acte ne suffit pas en soi à déterminer leur position de vaincus. Sans le corollaire allégorique et la connaissance du texte de Lope de Vega, rien ne permettrait en effet de comprendre qu'ils s'inclinent sur l'ordre de don Fadrique et non de façon spontanée.

Si Maíno s'inspira d'un texte théâtral pour représenter un épisode historique, il eut recours à une pratique courante en Espagne pour le mettre en image, pratique qui dans un contexte différent et face à un autre public pouvait varier de sens. En 1644, pendant le siège de Lérida en Catalogne, unique campagne militaire à laquelle Philippe IV participa, Velázquez peignit un portrait du roi dans le camp de Fraga. L'œuvre fut envoyée des juillet à la reine Isabelle à



2. Juan de Courbes, Don García Hurtado de Mendoza, vice-roi du Pérou, dans *Historia de la muy noble y leal ciudad de Cuenca*, de Juan Pablo Mártir Rizo (Madrid, 1629).

Madrid et exposée en public le 10 août, jour officiel de la victoire, dans l'église des Catalans, «*debaxo de un dosel bordado de oro, donde concurrió mucho pueblo a verlo*»³. Il s'agit du splendide portrait de Philippe IV en tenue de campagne, conservé à la Frick Collection de New York (fig. 3)⁴: témoignage de l'acte de présence du souverain à la bataille victorieuse, il s'inscrit dans la lignée des portraits de *Charles Quint à Mühlberg* par Titien (Madrid, Prado) et de *Philippe II à Saint-Quentin* par Anthonis Mor (El Escorial), qui avait été interrompue sous le règne de Philippe III. L'œuvre revêtait donc pour Philippe IV une valeur particulière, en ce qu'elle manifestait son émancipation de la tutelle d'Olivares, depuis peu tombé en disgrâce, qui l'avait toujours empêché d'affronter les dangers de la guerre et donc de suivre l'exemple glorieux de ses illustres aïeux. La présentation du portrait en public dans l'église des Catalans était entre autres un hommage aux vertus militaires du roi et une affirmation de sa souveraineté sur la Catalogne. Si les réactions de la foule accourue en grand nombre ne nous sont pas connues, plusieurs sources racontent

dans les détails les gestes des spectateurs face à d'autres portraits royaux montrés sous des baldaquins.

En hiver 1665, lors de l'acclamation de Charles II à Madrid, son portrait «*vestido de luto, con tanto donaire, tanta gracia, y tanta vida, que aun no se la quitava el silencio*», fut exposé sous un dais à la Puerta de Guadalajara, suscitant dans la foule un inapaisable désir de voir:

*Estava el Pueblo tan embebecido en mirar la imagen de su Rey, que por apagar la sed de los ojos, descuidava del riesgo, y de la violencia, con que se hazen lugar las armas, y los cavallos; pero como se avia de apartar de aquel retrato, cuyo lienço parecia averse cortado de la telas de su coraçon?*⁵

L'acclamation en image, exceptionnelle dans la ville de résidence royale, s'explique probablement par le jeune âge et la santé fragile du roi enfant qui fit néanmoins une brève apparition au balcon du palais royal. Ces cérémonies où le portrait se substituait au roi étaient en revanche ordinaires dans les territoires de la couronne marqués par l'absence du souverain, en particulier dans le Nouveau Monde⁶. Le 17 octobre 1666, jour de l'acclamation de Charles II à Lima, le portrait du roi fut d'abord présenté aux membres de la cour vice-royale sous un baldaquin et au-dessus d'un trône vide dans la Sala del Real Acuerdo du palais royal, pour être ensuite porté en grande pompe sur la Plaza Mayor et accroché à nouveau sous un dais et au-dessus d'un siège vacant, au centre d'une structure décorative éphémère. Les autorités de la ville défilèrent au grand complet face au roi en image pour lui jurer fidélité, en faisant trois révérences et en s'agenouillant à ses pieds. Le ciel, jusque-là nuageux, se fendit d'un inattendu rayon de soleil qui illumina le visage du roi: un grand émoi parcourut la foule, les larmes coulèrent et les cris de «*viva, viva, viva Carlos II, muchos años, viva siglos*» retentirent. A la fin de la cérémonie, le portrait fut replacé dans le palais sous le baldaquin de la Sala del Real Acuerdo⁷. Ainsi, grâce à l'intermédiaire de son image, Charles II avait fait son apparition face à ses sujets pour être reconnu comme souverain légitime.

Des expositions de portraits royaux pouvaient se dérouler également dans des situations de conflit qui



3. Diego Velázquez, *Philippe IV à Fraga*, 1644. Huile sur toile, 129,8 x 99,4 cm. New York, Frick Collection.

détournaient la signification d'usage. Pendant la révolte napolitaine de 1647, dite de Masaniello, les places publiques accueillirent de nombreux portraits de Philippe IV et d'Isabelle de Bourbon, installés par les insurgés sous des baldaquins et protégés par des corps de garde⁸. Les *lazzari* ne manquaient pas de leur rendre hommage, en faisant «*tanta, y tan humilde reverencia, como si los Reyes estubieran con la realdad presentes; pues non contentos de saludarlos, se arrodillavan ante dichos retratos, diciendo: Viva mil años Nuestro Catholico Rey de Españas*»⁹.

En s'appropriant du dispositif de représentation des cérémonies officielles de la monarchie, les séditionnaires voulaient affirmer leur fidélité à la couronne et légitimer leur révolte qui avait pour cible à leur sens non pas la souveraineté du roi, mais le mauvais gouvernement de ses ministres. Ils se mettaient également

sous la protection de Philippe IV, en plaçant le blason du peuple napolitain sous le portrait royal qui prenait ainsi une valeur apotropaïque et pouvait même servir de bouclier pour tenter d'arrêter le feu des canons des troupes vice-royales, de même que les images de la Vierge et de saint Janvier étaient portées en procession pour apaiser les éruptions du Vésuve.

Les premières années de la guerre de succession d'Espagne offrent encore un exemple significatif de cette pratique qui s'était solidement établie dans les royaumes de la couronne d'Espagne au cours du XVIII^e siècle. En octobre 1703, l'ambassadeur impérial à Rome présenta sous un dais, dans la salle principale de son palais, le portrait de Charles d'Autriche –prétendant à la couronne d'Espagne sous le nom de Charles III– en habit de roi d'Espagne. De nombreux curieux accoururent pour voir l'image inédite, dont le pape Clément XI avait interdit l'exposition en public, et ils ne furent admis dans la salle que s'ils ôtaient leur chapeau; parmi eux des marins napolitains se firent remarquer par les singulières cérémonies de révérence qu'ils rendirent au portrait: «*uno de' quali dalla porta sin al recinto del soglio v'andò in ginocchio; altro, portato un canestrino di gelsomini, infiorò gli scalini del medesimo sopra gli quali era posato il ritratto*»¹⁰. Face au portrait du roi sous un baldaquin, les soldats vaincus et les sujets de la couronne s'agenouillent tête nue, les uns en signe de soumission, les autres en signe de fidélité, de vénération et de reconnaissance de leur souverain légitime. L'image du roi ainsi présentée peut émouvoir, toucher les *moti dell'animo*: l'amour et la joie font couler des larmes et suscitent l'irréfrénable désir de voir, voir encore ou voir davantage, et de s'approcher. Face au portrait du roi sous un baldaquin, le public accomplit les mêmes gestes qu'en présence du souverain.

Ces épisodes ne sont pas sans évoquer les innombrables anecdotes que rapporte la littérature artistique, au sujet de spectateurs trompés par des portraits de souverains, s'agenouillant ou se découvrant la tête comme s'ils étaient en présence du modèle en chair et en os. Parmi les exemples les plus célèbres, le portrait de Paul III Farnèse peint par Titien et mis sur une terrasse au soleil pour être vernis, déjouait les

passants qui «*credendolo vivo gli facevan di capo*»¹¹, tandis qu'un autre portrait du Vecellio figurant Charles Quint, placé devant une petite table, leurra le fils même de l'empereur, Philippe II, lequel «*ingannato dall'artificio de i colori cominciò a trattar seco negotij*»¹². Ces anecdotes reprennent et déclinent des célèbres *topoi* de l'Antiquité, entre autres celui des moineaux trompés par les raisins peints par Zeuxis, pour définir la perfection atteinte par la peinture dans l'imitation de la nature¹³. Grâce au coloris, le peintre excellent obtient un effet de présence, une image tellement naturelle, ressemblante et vraisemblable que seuls la parole ou le mouvement lui manquent pour être vivante. Autrement dit, ces anecdotes parlent du pouvoir de la peinture de créer un portrait répondant pleinement à sa fonction de substitut du modèle.

Les expositions de portraits de roi d'Espagne citées par les sources, dont le récit n'échappe certes pas entièrement aux conventions littéraires, semblent donner une certaine consistance historique aux anecdotes si redondantes des traités artistiques, où l'expédient littéraire prime sur la valeur de témoignage rapporté à un fait précis¹⁴. L'effet de présence de l'image qui remplace le souverain au cours de certaines cérémonies ne peut cependant pas être attribuée uniquement aux qualités artistiques du portrait, car le dispositif de présentation, élément extérieur à l'image, joue un rôle déterminant. Dans cette mise en scène, le baldaquin se charge de sens, en ce qu'il définit le lieu du roi et plus précisément le lieu de sa visibilité.

Le dais, lieu de visibilité du roi et de son image

L'origine lointaine du dais remonte à la *prokypsis*, la petite tribune en bois qui, dans les cérémonies publiques de l'Antiquité, marquait le lieu de la présence de l'empereur romain, contenait son corps caché par des rideaux en or et réglait au moyen de leur ouverture la *parousia*, l'apparition ou épiphany impériale¹⁵. Cet élément scénique, repris par le culte impérial byzantin, passa à la dimension sacrée du culte des images et des reliques, pour redevenir également un attribut des souverains à partir du XIV^e siècle. Son

usage se répandit alors à l'ensemble des cours européennes, dans les grands royaumes comme dans les petites principautés. La langue italienne l'appela *baldachino*, du nom de *Baldacco* (Bagdad) et en souvenir de ses soieries précieuses, l'espagnole *dosel* et la française *dais*. Ces termes désignaient principalement la forme fixe, comportant un ciel et un drapeau d'honneur placés contre un mur dans la salle royale ou dans les églises, mais leur signification s'étendit également à la version mobile, le *palium* ou le *poesle*, constituée d'un ciel soutenu par quatre hampes et porté dans les processions religieuses ou dans les entrées royales. Les contaminations linguistiques amenèrent l'espagnol et le français à emprunter à l'italien le *baldaquin/baldaquin* comme synonyme de *dosel* et de *dais* au sens large, tandis que l'italien du XVIII^e siècle fit parfois recours au *dosello*.

Le *Vocabolario della Crusca* définit en 1612 le *baldachino* comme un «*arnese, che si porta o si tiene affisso sopra le cose sacre, per difenderle da immondizie, e sopra i seggi di Principi, e gran personaggi in segno d'onore*»¹⁶. Le *Diccionario de la lengua castellana* précise en outre en 1732 que le *dosel* est un

*adorno honorífico y magestuoso, que se compone de uno como cielo de cama puesto en bastidor, con cenefas a la parte de adelante y a los lados, y una cortina pendiente de atrás que cubre la pared o parage donde se coloca. Hácese de terciopelo, damasco, u otra tela, guarnecido de galones o fluecos, y a veces bordado de oro u sedas. Sirve para poner las Imágenes en los altares, y también lo usan los Reyes y los Presidentes de los Consejos, Señores y Títulos le tienen en sus antecámaras.*¹⁷

Au XVIII^e et au XVIII^e siècles, la fonction religieuse du baldaquin reste évidente à l'intérieur des églises et des processions, mais la vulgarisation progressive de son usage profane, sa multiplication à l'intérieur des palais de la noblesse, réduit souvent ce monumental et somptueux objet de mobilier à une marque de distinction. La relation avec la valeur sacrée primitive ne disparaît cependant pas entièrement, car si le dais confère de l'honneur au personnage qu'il abrite sous son ciel, sa signification s'enrichit en retour en fonction de la dignité de celui-ci. En ce sens le baldaquin royal conserve et concentre la richesse sémantique de

la *prokypsis* de l'Antiquité et du *palium* religieux. Cela est particulièrement évident à la cour du roi d'Espagne, où l'étiquette rigide d'origine bourguignonne attribue une dimension sacrée et majestueuse au corps du roi, en réglant sa visibilité et en imposant une distance qui reflète et représente visuellement la hiérarchie de l'organisation politique de la couronne¹⁸.

Pour conserver l'aura de sa majesté, le roi d'Espagne ne sort officiellement de son palais, ne se donne à voir à ses sujets, qu'en de rares occasions déterminées par le cérémonial. Également à l'intérieur des murs de sa résidence, son apparition devant la cour est orchestrée de façon minutieuse et advient rigoureusement sous un baldaquin brodé de ses armoiries : dans la chapelle royale, où il commence sa journée publique en écoutant la messe et où son dais, fermé par des rideaux, devient l'instrument d'une véritable épiphanie royale¹⁹; dans la salle d'audience où il reçoit les ambassadeurs²⁰; lors des repas publics, où il mange seul ou en compagnie d'un hôte éminent face aux regards de la cour. Sous le baldaquin, le roi d'Espagne, vêtu du sévère habit noir espagnol, met en scène sa majesté par la vertu royale de la *gravitas* : une immobilité tempérée de quelques gestes extrêmement contrôlés; un silence interrompu de rares paroles; une impassibilité du visage qui ne laisse déchiffrer aucune réaction, aucun mouvement de l'âme²¹. Un roi qui ressemble donc à son portrait, un «roi statue», comme un gentilhomme du maréchal de Gramont, ambassadeur du roi de France, définit Philippe IV après avoir accompagné son maître à l'audience royale²². Sous le baldaquin, le corps physique du roi représente le portrait du corps politique de la royauté, accomplit son épiphanie par laquelle il s'offre à la vénération de ses sujets.

Certes, la cour d'Espagne présente un cas de figure singulier et en quelque sorte extrême, qui ne manquait pas de surprendre les observateurs étrangers habitués, comme pouvaient l'être les Français, à un souverain bien plus accessible et affable et pour lesquels les vertus royales ne comptaient pas nécessairement en leur nombre la *gravitas*²³. Au sujet du rapport entre la visibilité du roi et l'exposition de son portrait sous le dais, on doit à Gregorio Leti une considération ironique d'un certain intérêt :

Trovandomi io un giorno à tavola dell'Ambasciator Barillon, & anche à questo vicino con una nobile compagnia, il Conte di Sant'Albano ch'era dirimpetto al Ritratto del Rè di Francia sotto il Baldachino, chiese all'Ambasciatore di dove procedeva che gli Ambasciatori Spagnoli quasi da per tutto tenevano nella lor sala il ritratto del loro Rè tutto intiero con gambe, e piedi, et al contrario gli Ambasciatori Francesi non tenevano che il Busto solo con la Testa... In quell'istante non so' come mi venne in fantasia di rispondere in questa maniera. Per me credo che gli Spagnoli fanno questo per massima di stato, acciò le altre nazioni restino informate che il loro Rè ha gambe e piedi, altramente, lo crederebbero stroppiato, mentre da un Secolo in qua se n'è stato chiuso trà mezza dozana di stanze in Madrid appunto come se non fosse nel mondo. Mà al contrario li Francesi non hanno bisogno di far sapere, che il loro Rè ha gambe, e piedi, mentre vi sono testimoni bastanti d'haverlo veduto assai ben camminare, e gli Holandesi non lo negano che con l'occhiale dalla Torre d'Amsterdam l'osservarono trionfante di tante vittorie in Utrec: nè li Tedeschi negano d'haverlo veduto tre volte in Alsatia, et una in Strasburgo, et il Duca Carlo vorrebbe bene che non avesse mai pensato d'andar due volte nella Lorena...²⁴

D'après Leti, le portrait du roi d'Espagne sous le baldaquin témoignait de sa présence autrement invisible, tandis que celui du roi de France ne faisait qu'évoquer sa figure bien trop connue.

Dans les palais royaux de la couronne d'Espagne, le dais définissait donc le lieu de l'apparition du roi, le cadre où resplendissait l'aura sacrée de sa majesté, et permettait à ceux qui n'avaient jamais vu le souverain de l'identifier, d'autant plus que rien ne distinguait le costume royal de celui des membres de sa cour²⁵. De même, lors des entrées royales dans les villes, le *palium* contribuait à la reconnaissance du souverain de la part de ses sujets devant lesquels il se présentait pour la première fois. Il s'agissait alors d'une reconnaissance tant visuelle que politique. Le baldaquin, qui accompagnait le roi dans toutes les cérémonies de son règne, devenait un attribut royal et un signe de souveraineté²⁶; en accueillant le roi sous un dais, une ville acceptait son pouvoir légitime. A ce propos, le voyage en Lombardie de Philippe II en 1547, quand il était encore jeune prince, offre d'importants éclaircissements²⁷. Charles Quint avait alors déjà conféré le titre de duc de Milan à son fils Philippe, mais en grand secret afin d'éviter tout conflit avec son frère Ferdinand Ier, roi des Romains, susceptible de reven-



4. Gerardo Astorino, *Le parlement de Sicile en 1636*. Palerme, Palais des Normands.

diquer son droit de juridiction sur la ville lombarde qui était un fief impérial. Par conséquent, Charles Quint interdit formellement au gouverneur de Milan, Ferrante Gonzaga, de recevoir le prince avec des signes extérieurs de souveraineté tels que le baldaquin. Le ministre, qui avait déjà fait réaliser pour l'occasion un superbe dais brodé en argent, ne sut toutefois entièrement renoncer à accueillir son futur souverain avec les honneurs dus à son rang. S'il put facilement lui réserver une place sous un dais à l'intérieur de son palais milanais lors d'un somptueux banquet, il parvint également à lui organiser une entrée publique sous le baldaquin argenté à Mantoue, c'est-à-dire hors du duché de Milan et dans les domaines héréditaires des Gonzague. En ce lieu et en présence du duc Francesco Gonzaga, neveu de Ferrante, le dais ne pouvait être interprété comme un signe de souveraineté et il se réduisait à une marque d'honneur conférée à un hôte illustre. Ce jeu de représentation n'était pourtant pas privé d'ambiguïtés, car le gouverneur de Milan rendait ainsi hommage à son propre duc en incognito. Ainsi, les problèmes d'étiquette soulevés par le voyage de Philippe II en Lombardie montrent clairement que la signification du baldaquin

oscille, en fonction des personnages et des contextes, entre les termes de souveraineté et d'honneur.

Si le baldaquin est le lieu du roi, en l'absence de celui-ci il est le lieu de son portrait. Qu'il encadre le roi jouant à son portrait ou le portrait remplaçant le roi, sa complexité sémantique demeure inchangée. Le dispositif du baldaquin et du trône vide qui servait à présenter l'image du roi lors des cérémonies d'acclamation, se retrouve également à l'intérieur des palais et des tribunaux royaux où le roi manquait. Lors de la réunion du parlement de Sicile, la grande salle du palais royal de Palerme était décorée de la façon suivante:

Si riveste ella con ricco apparato dalla sommità sino al pavimento: onde si gode splendidamente ornata. In fondo alla Sala, per quanto è la sua larghezza, si inalza alto trono, in mezzo del quale si sospende pomposo dosello, che termina alla cornice del damuso. Nella sommità del trono si colloca la sedia del Vicerè: e in alto sotto lo stesso dosello si espone il ritratto del regnante Monarca, e sotto di esso in uno scudo l'armi reale: e in scudi minori della destra quelle del Vicerè, e della sinistra quelle del Regno.²⁸

Une fresque de Gerardo Astorino figurant le parlement de Palerme en 1636 (Palerme, palais des Normands) (fig. 4) offre à ce propos un précieux témoignage²⁹: au-dessus d'une estrade surélevée, un portrait de Philippe IV en pied est placé sous un baldaquin et au-dessus d'un trône où sied, le chef couvert, l'unique personnage pouvant s'asseoir à la place du roi en son absence, à savoir le vice-roi. Ce dernier, au même titre que l'image, représente le souverain et incarne son portrait³⁰. Sur les marches de l'estrade et le long du périmètre de la salle sont disposés, suivant un ordre hiérarchique rigoureux, les différents membres du conseil vice-royal et des bras du parlement, portant un chapeau ou tête nue selon leur rang et comme s'ils étaient face au roi en personne³¹. La présence du portrait du roi dans les lieux de l'administration du pouvoir de ses différents royaumes trouve encore une fois son origine dans l'empire romain, où l'image de l'empereur était envoyée dans chaque province de l'empire pour siéger dans les tribunaux et dans les bureaux des préfets du prétoire³²; on en conserve encore au-



5. Le parlement de Sicile en 1686, dans *Teatro geografico antiguo y moderno del reyno de Sicilia*, Madrid, Archivo General del Ministerio de Asuntos Exteriores.

jourd'hui des réminiscences, par exemple dans les photographies des présidents de la république accrochées aux murs des mairies et des ambassades des démocraties occidentales. En ce contexte, le portrait du roi revêtait une valeur juridique: il garantissait la «présence idéale» du souverain et par conséquent la légitimité du pouvoir exercé en son nom par les ministres et la validité de leurs décisions.

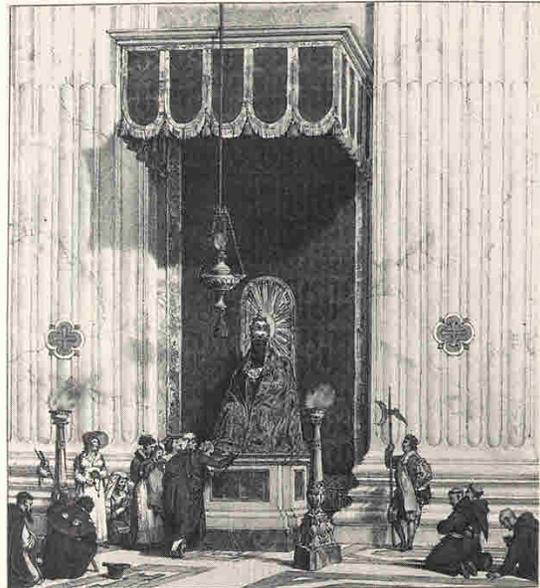
Le portrait du roi sous le baldaquin définissait donc l'étendue de son règne, de même que les blasons placés sur les portes des villes, des palais royaux, des tribunaux et des citadelles en délimitaient visuellement la géographie³³. Les armoiries peintes ou sculptées sur la façade du palais royal annonçaient le maître des lieux et renvoyaient en son absence à son portrait exposé à l'intérieur sous le dais de la salle principale. Cet étroit rapport entre les armoiries et le

portrait dans leurs fonctions de représentation du roi et d'expression de son pouvoir politique et juridique, les rendait en quelque sorte superposables³⁴. Dans une miniature figurant le parlement de Palerme en 1686, un monumental blason royal remplace le portrait du roi sous le baldaquin au-dessus du trône où siège le vice-roi (fig. 5)³⁵.

Le dais et le trône constituent ainsi la forme la plus achevée d'un dispositif qui confère au portrait du roi une valeur symbolique extrêmement dense, dont le principal enjeu est l'affirmation d'une souveraineté légitime. On retrouve ce même dispositif dans les palais des ambassadeurs qui, en tant que représentants du roi, incarnent son portrait, avec une dignité néanmoins inférieure à celle des vice-rois³⁶. Gottfried Stieve, dans son cérémonial impérial de 1715, cite le baldaquin, le trône et le portrait du roi comme mobilier nécessaire à la salle d'audience d'une ambassade³⁷. Le dais est le signe de la souveraineté, le trône royal vide désigne la place du roi, donc de son portrait qui «*präsentiert die Person des Souverains, gleich als wäre selbige gegenwärtig*». Un comportement conforme à la présence du roi est par conséquent exigé: personne ne pourra garder son chapeau ni tourner le dos au roi en image, à l'exception de son ambassadeur revêtu des droits de représentant du souverain. Sous le dais, le portrait accomplit pleinement son rôle de substitut d'une présence.

Le droit à l'image et au dais à Rome

Le portrait du roi ne trouve sa place légitime sous le baldaquin qu'à l'intérieur du royaume. Hors de ces limites géographiques, la forte connotation politique de ce dispositif empêche son usage, à l'exception des ambassades, lieux de juridiction royale. Pourtant dans la Rome du XVII^e siècle³⁸, véritable *teatro del mondo* où les équilibres de la politique internationale s'exprimaient en termes de représentation, dans le jeu des préséances entre les ambassadeurs, dans les priorités de circulation des carrosses ou encore dans la pompe des fêtes éphémères, les portraits de rois étrangers étaient nombreux à l'intérieur des palais romains et



6. Antoine Jean-Baptiste Thomas, *La fête de Saint-Pierre*, dans *Un an à Rome* (1823).

quittaient parfois les lieux privés pour être exposés en public sous un dais³⁹. Cette situation exceptionnelle s'explique sans doute par la nature de l'autorité du pape, certes souverain temporel des Etats de l'Eglise mais surtout souverain spirituel de la Chrétienté et de ses princes. Dans ce contexte, d'un intérêt remarquable pour comprendre la signification et les enjeux de l'association du dais au portrait royal, l'analyse de la présence en image du roi d'Espagne doit tenir compte également de celle d'autres souverains influents, tels le roi de France ou l'empereur, ainsi que du cérémonial de la cour de Rome qui encadrait rigoureusement le système de représentation dans la ville pontificale⁴⁰.

LE DAIS, SIGNE DE SOUVERAINETÉ OU D'HONNEUR

Il va sans dire qu'à Rome le baldaquin était avant tout une prérogative du souverain pontife. Le dais, rouge ou blanc selon les occasions, marquait toutes ses apparitions en public, de son couronnement jusqu'à sa

mort, en passant par l'ensemble des cérémonies politiques et religieuses, ordinaires ou extraordinaires, tels la cavalcade du *posse*, les processions, les fêtes liturgiques, les canonisations, les jubilés, les réceptions de princes et d'ambassadeurs, le tribut de la *china* et les banquets⁴¹.

*L'uso di portare il Baldacchino sopra la Persona del Sommo Pontefice, non puole negarsi che debba per tutte le ragioni esser considerato per uno di quelli atti più significativi di dimostrazione di quella riverenza ed onore giustamente dovuto al suo supremo grado, tanto più che con simil particolar distinzione anche dall'antiche storie si rileva esser stato contraddistinti ed onorati li personaggi costituiti in eminente grado di dignità, a bella posta però introdotto, affine che da questi segni esteriori mossi fossero li riguardanti a testificare con le maggiori, e più vive dimostrazioni l'ossequio, e la venerazione giustamente dovuta alla dignità suprema delli medesimi.*⁴²

L'étroit rapport entre la souveraineté et la dimension sacrée était particulièrement évident lors de la fête du *Corpus Domini*, au cours de laquelle le pape était porté en procession sous un baldaquin, agenouillé et tenant le Saint Sacrement⁴³, ou encore le jour de la Saints Pierre et Paul, quand le pontife célébrait la messe solennelle dans la basilique Saint-Pierre non loin de la célèbre et très vénérée statue de bronze du Prince des Apôtres qui était à cette occasion coiffée d'une tiare, vêtue d'une étole et d'une chape et couverte d'un dais somptueux (fig. 6)⁴⁴.

Le cérémonial de la cour de Rome concédait également le baldaquin aux cardinaux, princes de l'Église:

*Può, e deve ogni Cardinale nel suo Palazzo, o casa tenere la campanella, ma non di più però di duecento libre, e usarla, si come è detto in altro luogo, & anco un Baldacchino di panno rosso ben ricamato con sue Armi in Sala sopra la credenza, & un altro Baldacchino nell'Anticamera; l'hanno sempre usato tenerlo Cardinali di nascita Eminente. Come ancora li Sigg. Cardinali nati Principi, ne sogliono tener più di due, & à pie' de' Baldacchini, che si tengono per le stanze, vi v'è sempre un bello strato di tapeto, o altro panno, e sotto il Baldacchino vi si tiene una sedia voltata dove si siede, alla cascata di detto Baldacchino.*⁴⁵

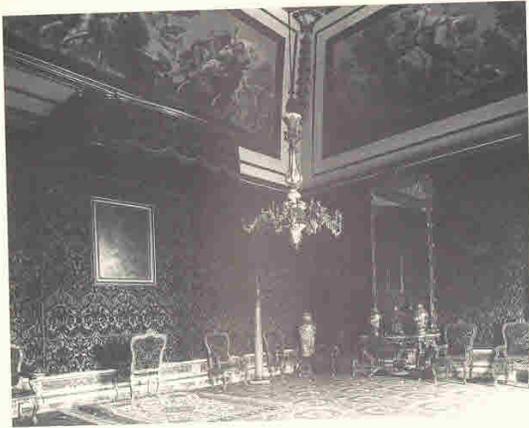
Le dais ainsi que la clochette, dont le tintement réglait l'accès aux audiences, et le rochet porté sans camail, n'étaient concédés aux cardinaux que dans les lieux



7. Cadre sculpté avec les figures de la Paix et de la Charité. Rome, Galleria Pallavicini.

où ils étaient maîtres, à savoir leurs palais et leurs églises titulaires, «poiché l'uso par che voglia, che significhi giurisdittione»⁴⁶. Ils ne pouvaient en aucun cas exhiber ces signes de souveraineté dans le palais pontifical⁴⁷, à l'exception des périodes de siège vacant, lorsque le pouvoir temporel et spirituel de la papauté était réparti entre les différents membres du collège cardinalice. Pendant le conclave, les cardinaux prenaient place dans la Chapelle Sixtine sous des dais, destinés à être retirés à la proclamation du nouveau pape pour ne laisser cette distinction qu'à l'élu et signifier que l'autorité du siège pontifical était à nouveau concentrée en une seule personne⁴⁸.

Le baldaquin siégeait aussi dans les palais des princes romains, au-dessus d'une crédence dans la première salle des appartements d'apparat et d'un fauteuil dans la salle d'audience: les armoiries de la famille étaient brodées sur le drap d'honneur, pour



8. La salle du trône au palais Corsini vers 1880.

marquer son ancienne juridiction féodale. Des exemples sont encore aujourd'hui visibles dans les demeures historiques romaines, entre autres un dais de dimensions monumentales au palais Pallavicini Rospigliosi⁴⁹. L'honneur du baldaquin était en outre conféré aux souverains présents à Rome, de façon plus ou moins temporaire: Christine de Suède en faisait usage dans la chambre d'audience royale de sa résidence au palais Riario, mais aussi en présence du souverain pontife lors des cérémonies solennelles à Saint-Pierre ou des banquets pontificaux, sa place étant cependant toujours en retrait par rapport à celle du pape⁵⁰.

En 1716, les maîtres des cérémonies pontificales furent interrogés sur la signification du baldaquin, à savoir s'il fallait le considérer uniquement comme un privilège social ou également comme une expression de propriété et de juridiction sur le lieu où il était dressé:

Vostra Eccellenza mi comanda col suo luminosissimo viglietto cosa significhi l'uso del baldacchino, che in Roma, et altrove dalli cardinali, Ambasciatori e principi si costuma tanto alzare nelle camere d'udienza destinate anche al ricevimento di visite di personaggi, quanto nelle sale. Mi dò l'honore di risponderle che un cotal uso non è che un privilegio della dignità, e del grado di quel personaggio, che ha l'uso di quel palazzo, o di quell'appartamento, ne con tal'uso si acquista dominio, possesso, o giurisdizione in quel Palazzo, o appartamento, più

di quello che acquisterebbe col non uso di detti baldacchini. Quello di Sala serve puramente per la credenza in tempo di pranzi, e cene..., nel doselo hà l'Arme di quel Personaggio che ivi habita. Quello della stanza d'udienza, e delle visite di Personnaggi riguarda il proprio decoro, e del personaggio visitante, poichè non tutti si ricevono sotto il baldacchino e nel dosello di questi suole il ritratto del papa, et anche quello di qualche re.⁵¹

A la date où le cérémonial de la cour impériale définissait le baldaquin comme un «signe de souveraineté», le cérémonial pontifical limitait son utilisation à une «marque d'honneur» à l'extérieur du palais du pape. L'étiquette voulait ainsi soumettre à son contrôle et prévenir toute possible affirmation de domination à l'intérieur des équilibres complexes de la cour de Rome, sans cesse menacés par les prétentions des princes feudataires de la couronne d'Espagne, des nobles fidèles à celle de France, des ambassadeurs revendiquant entre autres l'immunité territoriale autour de leurs palais et des cardinaux liés aux intérêts politiques des différentes nations. La réponse des maîtres de cérémonie ne signifiait donc pas qu'à Rome le baldaquin était dépourvu de toute valeur politique, mais que l'on voulait empêcher ou du moins contenir le danger de l'usage impropre d'une semblable expression de pouvoir.

LE PORTRAIT SOUS LE DAIS DE LA SALLE D'AUDIENCE, EXPRESSION D'APPARTENANCE POLITIQUE

L'explication des maîtres de cérémonie précise en outre que dans les palais romains, il était coutume d'exposer le portrait du pape sous le baldaquin de la salle d'audience: à l'évidence une distinction honorifique due au souverain pontife mais aussi une reconnaissance de son autorité sur les États de l'Église. Au palais Pallavicini Rospigliosi, sous le dais de la salle d'audience du duc de Zagarolo, un superbe cadre entaillé et doré cernait, à partir de 1680 et jusqu'à la fin du XVIII^e siècle, le portrait du pape régnant mis à jour à chaque nouvelle élection (fig. 7). Un autre cadre semblable était destiné au portrait du pape de famille, Clément IX, peint sur une glace et situé près de l'alcôve du même duc⁵². Cet usage était courant dans les palais de la noblesse romaine et il fut appliqué égale-

ment aux salles du trône, dont le baldaquin abritait un siège pontifical, ordinairement retourné contre le mur pour signifier qu'il était réservé aux visites du pape, ainsi qu'on pouvait encore le voir au palais Corsini vers 1880 (fig. 8). Dans la salle du trône du palais de la Chancellerie, incluse dans l'appartement du cardinal vice-chancelier, le portrait du pape siégea sous le dais jusqu'à la Réforme Liturgique des années 1960⁵³. En ce lieu ce dispositif revêtait avant tout une valeur juridique, car le palais était propriété de la Chambre Apostolique et siège des tribunaux ecclésiastiques: le trône pontifical était normalement tourné vers l'assemblée pour signifier la présence du pape et légitimer les décisions prises au sein de l'édifice.

Toujours d'après les maîtres de cérémonie, sous le baldaquin de la salle d'audience on pouvait aussi trouver le portrait d'un roi. Mais si pour l'image du pape cette présentation rentrait dans l'ordre établi, elle se faisait bien plus délicate quand elle rendait honneur à des souverains étrangers. Il suffit d'évoquer à ce propos l'émoi suscité par la nouvelle parvenue à Rome en août 1632, que le cardinal Ludovico Ludovisi avait placé, sur la porte de l'archevêché de Bologne où il résidait, seulement les armes du royaume d'Espagne et sous le baldaquin de la salle d'audience le portrait de Philippe IV, «*come fanno i cardinali nazionali*». Le cardinal Francesco Barberini demanda immédiatement au cardinal légat à Bologne, Antonio Santacroce, d'aller vérifier si le cardinal Ludovisi avait réellement eu l'audace de ce tort,

*che tiene à non corrispondere à Sua Beatitudine con quelle maniere alle quali l'obbliga il giuramento e la gratitudine verso la Sede Apostolica dalla quale, e non da nessun altro Principe hà ricevuto tanta dignità in casa sua tanta honorevolezza, e tante ricchezze...*⁵⁴

L'épisode était donc perçu comme un signal de désaccord du cardinal neveu du défunt Grégoire XV, tombé en disgrâce à l'avènement du pontificat Barberini. Les rumeurs étaient cependant tendancieuses ou alors le cardinal Ludovisi fut averti à temps de ce qui se tramait. Le serviteur du cardinal Santacroce envoyé sur place rapporta en effet que sur la porte d'entrée on ne voyait qu'un vieux blason du pape, datant probable-

ment du début du pontificat, tandis que les armoiries d'Espagne étaient neuves et se trouvaient sur la porte de l'appartement au rez-de-chaussée à côté de celles du pape et qu'enfin le portrait de Philippe IV n'était pas sous le baldaquin mais sur la porte de l'anti-chambre⁵⁵.

Cet incident montre clairement qu'à l'intérieur d'un palais le dais ne se limitait pas à conférer une distinction au maître des lieux ou au personnage représenté par le portrait situé sous son ciel, mais qu'il avait au contraire une valeur politique non négligeable. Les enjeux de la présentation de l'image d'un souverain étranger sous un baldaquin deviennent particulièrement perceptibles lorsque son déploiement enfreint le cérémonial, et en ce sens le scandale provoqué par le cardinal Ludovisi offre d'importants éléments de réflexion.

En premier lieu, on retrouve la relation entre le portrait et les armoiries comme signe d'appartenance et de fidélité politique. Le cérémonial de la cour de Rome permettait bien évidemment l'exposition du blason d'un roi sur le palais de son ambassadeur, mais aussi sur celui du cardinal protecteur de la couronne, «*il quale ordinariamente suol tenere sopra la porta del suo Palazzo le Armi del Pontefice, nel mezzo, quelle del suo Rè à mano destra, e le sue nella sinistra, come usano ancora gli Ambasciatori*»⁵⁶. L'usage, ainsi soumis à la condition de la présence des armoiries pontificales, était en réalité répandu à l'ensemble des sujets d'un souverain étranger et aux nobles qui se mettaient sous sa protection⁵⁷. A Rome, les blasons placés sur les portes des palais définissaient visuellement la géographie politique des différentes factions et, tel un monumental sismographe, ils enregistraient les variations des équilibres politiques que la population suivait avec grande attention. Le changement des armoiries sur la façade d'un palais confirmait officiellement la rupture d'un cardinal ou d'un prince avec son souverain protecteur, en général déjà ébruitée par la voix publique, et redessina la carte des rapports de pouvoir au sein de la cour de Rome. La substitution des écus se faisait de nuit, aussi discrètement que possible afin d'éviter tout désordre, car elle ne passait jamais inobservée et suscitait de vives réactions: Rome à son

réveil pouvait lire les façades des palais comme un véritable bulletin d'information politique. Le cas le plus célèbre est sans doute celui qui eut pour principal acteur le cardinal Antonio Barberini⁵⁸. Le 6 août 1644, au lendemain de la mort du pape Urbain VIII, Antonio s'empressa de placer sur son palais les armes du royaume de France pour rendre publique sa charge de protecteur de cette couronne, dont l'exercice lui avait toujours été refusé par son oncle le pape. Mais au mois d'octobre, Mazarin, outré par la trahison d'Antonio qui contre tous les accords avait donné au conclave sa voix à l'ennemi Pamphili, le somma de restituer son brevet de protecteur et d'ôter les armoiries fleurdelisées de ses propriétés. Après une année d'incertitude sur la position de la couronne de France face au nouveau pape Innocent X et aux Barberini, en octobre 1645 les armoiries du roi Très Chrétien réapparurent «*sopra le case di tutti i Barberini*» et «*corse tutto il popolo a vedere come cosa mostruosas*»⁵⁹. Cela à l'exception du palais de la Chancellerie, résidence du cardinal Francesco sous juridiction de la Chambre Apostolique: pour donner audience, l'éminent prélat se rendait alors dans sa maison de famille, sur laquelle il avait fait placer des blasons encore plus grands que les précédents. Cette théorie d'armoiries françaises rendait officielle la réconciliation des Barberini avec Mazarin et préparait l'incroyable fuite du cardinal Antonio en France, suivi de ses frères Francesco et Taddeo.

Les armoiries et le portrait d'un souverain étranger servaient ainsi à l'expression visuelle de l'appartenance politique: le blason placé sur la porte d'entrée d'un palais annonçait souvent le portrait exposé sous le baldaquin de la salle d'audience. Le cardinal Ludovisi fut soupçonné d'avoir mis en place ce dispositif en l'honneur du roi d'Espagne en 1632, et il est fort probable que les Barberini y eurent également recours en 1645. A cette date, les seuls portraits de souverains étrangers de grand format présents dans les collections du cardinal Antonio et de Taddeo Barberini, c'est-à-dire dans les palais marqués du blason fleurdelisé, étaient ceux du roi de France⁶⁰. En revanche, les inventaires des biens du cardinal Francesco énumèrent des portraits de différents souverains –rois de

France et d'Espagne, empereur et roi d'Angleterre–, sans qu'aucun ne prédomine ni par ses dimensions ni par son emplacement. La raison de tant d'équité dépendait probablement du lieu de résidence du cardinal: le palais de la Chancellerie qui, comme nous l'avons vu, empêchait la mise en scène d'un dispositif politique autre que celui du pape. Et en l'absence d'instruments de représentation susceptibles de définir sa position en ces années difficiles, Francesco Barberini ne pouvait recevoir en audience dans ces murs.

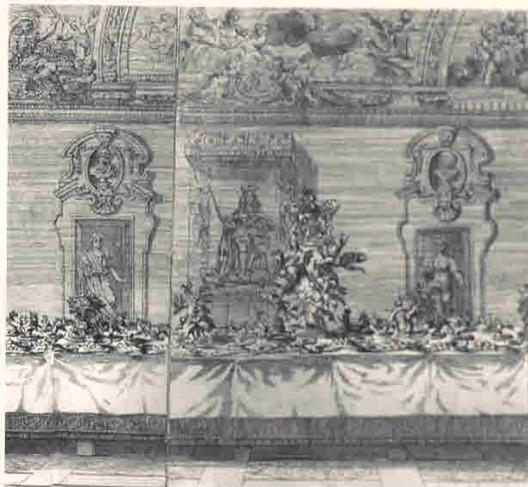
Le blason et le portrait sous le baldaquin sont en quelque sorte les deux faces d'une même médaille, adressées à des destinataires différents, à savoir respectivement le «peuple» et le milieu plus restreint de la cour. Les appartements d'apparat des palais cardinales avaient en effet une dimension «publique», en ce qu'ils étaient accessibles à un cercle plus ou moins large de personnages, reçus suivant un cérémonial minutieusement réglé en fonction de la dignité de chacun⁶¹. Il est toutefois nécessaire de préciser que si la disposition des blasons sur la façade des palais fonctionnait comme une projection des portraits exposés à l'intérieur sous le baldaquin, il s'agissait d'une projection fidèle. De même que les armoiries d'un royaume ne pouvaient prendre place à Rome qu'à côté du blason pontifical, le portrait du roi n'était montré sous le dais qu'en compagnie de celui du pape. Même le plus philofrançais des cardinaux protecteurs du roi Très Chrétien, comme put l'être Antonio Barberini au retour de son exil parisien, n'eut jamais l'audace présumée du cardinal Ludovisi d'exposer un portrait royal seul sous le baldaquin: dans son palais l'image de Louis XIV partageait, en 1671, l'honneur du dais avec celle de Clément X⁶². Un cardinal de famille princière, tel que Francesco Maria de' Medici dont la noblesse du sang était attestée par une ample série de portraits dynastiques disposée dans la galerie de son palais romain, avait également soin d'accrocher le portrait du pape régnant –Innocent XI– auprès de celui du chef de famille –le grand-duc de Toscane Cosme III– sous le baldaquin de sa salle d'audience⁶³. Ce même dispositif se retrouve d'ailleurs dans les palais de la noblesse romaine feudataire de la couronne d'Espagne, comme la famille Colonna détentrice du titre de

Grand Connétable du royaume de Naples. En 1689, la chambre d'audience de Lorenzo Onofrio Colonna dans son palais aux Santi Apostoli comptait deux grands doubles portraits, l'un représentant le roi d'Espagne Charles II et le pape Innocent XI, l'autre figurant la reine Marie-Louise d'Orléans et la reine-mère Marie-Anne d'Autriche⁶⁴.

A l'intérieur des palais, les portraits pouvaient aussi être exposés de façon éphémère, pendant les banquets donnés à l'occasion de fêtes politiques, célébrant les couronnements, les noces et les naissances royales, les traités de paix ou les entrées des ambassadeurs extraordinaires. En décembre 1659, le cardinal Antonio Barberini offrit un pareil repas en hommage au traité des Pyrénées ratifié entre la France et l'Espagne, auquel participèrent les cardinaux des deux factions, le cardinal neveu et l'ambassadeur d'Espagne:

*L'Appartamento in cui furono riceuuti questi Porporati fu di sopra 25 stanze ad un piano, tutte approximate d'arazzi, di broccati d'oro, velluti ricamati, e d'altre ricchissime suppellettili con diversi baldacchini, sotto à quali pendevano con la distinctione conueniente i ritratti di S. S.tà, del Rè Christianissimo, della Regina, del Duca d'Anioù: in altri questi del Rè Cattolico della Regina, e dell'Infanta, e questa pure nel mezzo delli due primi Ministri sotto il baldacchino nella stanza del pranzo...*⁶⁵

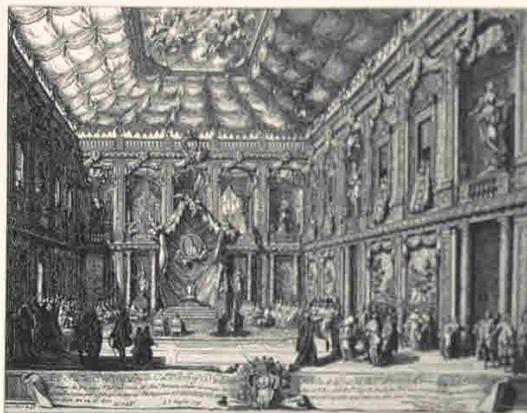
Ce dispositif figuratif, à l'apparence impartial, ne cachait cependant pas le rôle et les préférences politiques du cardinal qui avait placé auprès du portrait du pape les images de la famille royale de France, véritable bénéficiaire du traité. Les ambassades avaient également recours à ce système de représentation, comme en février 1671, lors de la réception donnée au Palazzo di Spagna par l'ambassadeur ordinaire, le marquis d'Astorga, en l'honneur de l'ambassadeur extraordinaire, le vice-roi de Naples Don Pietro d'Aragona, venu rendre obéissance au pape Clément X au nom de Charles II. Les portraits du roi d'Espagne et de la reine-mère, disposés sous un baldachin de part et d'autre de celui du pape, dominaient la salle du banquet où était dressée une table ornée de vingt-neuf «trionfi di zucchero»:



9. Arnold van Wersterhout, Banquet dans la galerie de Pierre de Cortone au palais Pamphili en l'honneur de Lord Castelmaine, dans *Raggiunglio della solenne comparsa fatta in Roma...*, de Joseph Michael Wright (Rome, 1687).

a capo della sala era un gran baldacchino dello stesso velluto e fascie di oro, che per la grandezza, e per la ricchezza si rendeva uno de più maestosi sotto di cui habbia mai impugnato lo scettro il più gran Regnante; ed in mezzo di essi sospesi da tre cordoni di seta con fiocchi di oro, si vedevano tre ritratti uno delli quali che stava nel mezzo rappresentava la effigie di Clemente Decimo; quello a man destra rappresentava al vivo il ritratto di Carlo Secondo dell'età c'haveva e quello à man sinistra dimo-

10. Giuseppe Vasi, *Soutenance de thèse en l'honneur de Benoît XIV au Collegio Romano le 6 juillet 1741*.



strava la effigie di Marianna d'Austria sua Madre. Il pennello quivi haveva fatte veder maraviglie perche il Papa stava in atto di benedir quei Regnanti esprimendo così bene il merito de i Monarchi, e la cortesia del Pontefice, che se non parlava era solo per non dar termine à suoi favori. Il Rè si vedeva in atto di comandare accoppiando così bene la gravità con la fanciullezza, che quando la età lo additava per un Amor vigilante, e vestito, i lineamenti lo dichiaravano per prudente. La Regina stava in atto di segnar suppliche, forse perche questa è la più nobile opra che possano fare i Prencipi, e col velo suo vedovile, non ottenebrava la bellezza ma l'accresceva. Questi ritratti erano tutti e tre circondati da grandi cornici di oro sù le quali lo scalpello haveva fatti nascere i fiori e le stelle, e la mano haveva saputo non colorir le lor foglie ed i lor raggi ma indorarli; e dovevano esser cinti di fiori di oro quei personaggi e di stelle, che nella Pittura istessa superavano ogni vaghezza, e nelle opere si avanzavano à i splendori stessi del Sole.⁶⁶

La description rend bien compte de la hiérarchie entre ces portraits: le pape, en bénissant le roi et la reine, les soumet à la bienveillance de son autorité spirituelle et récompense leurs mérites de Rois Catholiques.

On conserve un seul témoignage figuratif de ce genre de cérémonies: la gravure d'Arnold van Wersterhout illustrant le banquet donné, en 1687, pour l'ambassadeur du royaume d'Angleterre Lord Castelmaine, dans la galerie de Pierre de Cortone au palais Pamphili où il résidait (fig. 9)⁶⁷. Derrière la table couverte de triomphes en sucre, on ne voit sous le dais que le portrait du roi Jacques II, mais de l'autre côté de la salle trônait sans doute de la même façon celui du pape Innocent XI.

Malgré les précautions des maîtres de cérémonie, l'exposition d'un portrait sous le baldaquin conservait à Rome une forte connotation politique. L'usage de ce dispositif en l'honneur d'un roi étranger n'était cependant accepté qu'à une stricte condition: la soumission de toute expression de souveraineté et d'appartenance politique à la reconnaissance de la domination temporelle et spirituelle du pontife par la présence de son portrait.

LES FÊTES ACADÉMIQUES, OU LA MISE EN SCÈNE DE LA HIÉRARCHIE DU POUVOIR

Dans le calendrier mondain de la Rome du XVIII^e siècle, une occasion particulière permettait néanmoins

de présenter le portrait d'un souverain étranger seul sous un dais: les fêtes académiques, tels les concours littéraires et poétiques qui se déroulaient en présence du portrait du personnage éminent auquel ils étaient dédiés. Ainsi lors de la visite de Lord Castelmaine en 1687, le Collegio Clementino organisa une fête académique en l'honneur du roi Jacques II dont le portrait fut exposé dans la *sala grande* sous un précieux baldaquin⁶⁸. Cette coutume fut maintenue au siècle suivant: en janvier 1736, le collège de Propaganda Fide tint dans son grand salon une académie funéraire pour célébrer l'anniversaire de la mort de Marie-Clémentine Sobieski, l'épouse du Chevalier de Saint-Georges que l'on appelait à Rome la «reine d'Angleterre», en présence de son portrait sous un dais⁶⁹.

Les soutenances des thèses en théologie et en droit, nommées «*dispute delle conclusioni*», prévoyaient ce même genre de décor, car elles étaient également consacrées à d'importants personnages, représentés par leur image et par un ministre (fig. 10)⁷⁰. Les *conclusioni* étaient soutenues soit dans les collèges⁷¹, soit dans des églises, ce qui ne manquait pas de soulever la question du droit à l'image à l'intérieur des édifices sacrés. Les portraits profanes, qui trouvaient souvent place dans les sacristies des églises romaines, étaient en principe exclus du lieu du culte. Chaque église titulaire montrait cependant lors des fêtes solennelles le portrait de son cardinal⁷², et les églises nationales accrochaient de façon temporaire sur leurs façades intérieures le portrait de leur souverain à l'occasion de certaines célébrations religieuses, mais toujours en compagnie de celui du pape et sans baldaquin, le centre de la cérémonie étant le maître-autel. Cette coutume soulevait d'inévitables difficultés pendant les périodes de crise politique: le pape interdisait alors la fête, pour éviter l'exposition du portrait contesté qui contribuait à revendiquer l'autorité du roi sur la nation représentée par l'église, ou il décidait d'assister à la cérémonie, excluant par sa présence l'ostentation de l'image de tout autre souverain⁷³. Les soutenances de thèse étaient par contre dépourvues de valeur liturgique et politique⁷⁴, mais elles pouvaient être l'objet de conflits dans le cadre des églises

titulaires, où le privilège du droit à l'image et au baldaquin était réservé au cardinal de ce titre. A ce propos, les *conclusioni* soutenues à Santa Maria in Traspontina en l'honneur du grand-duc de Toscane Cosme III, en 1687, furent durement critiquées car «*fu alzato il baldacchino con sotto il ritratto di Sua Altezza, e questo fu mal fatto, mentre in una Chiesa Titolare non si può alzare il baldacchino che per il cardinale il quale precede al Gran Duca*»⁷⁵. Un cérémonial minutieux réglait le déroulement des soutenances de thèse et fixait avec précision le dispositif d'exposition du portrait de façon à distinguer la dignité du personnage représenté. Dans le cas de *conclusioni* dédiées au pape, on plaçait dans la partie la plus noble de l'église un trône pontifical:

*Questo Trono deve essere maestoso con grande baldacchino, ed ornati di velluto, e sotto il medesimo si porrà il quadro rappresentante Sua Santità. Si ascenderà al ripiano del Trono per un qualche numero di gradini, quali potrebbero essere sei, tutti coperti con nobile tappeto, almeno di panno rosso, sopra il ripiano si dovrebbe collocare una predella, ancora questa coperta con nobile tappeto, e sopra questa deve situarsi una sedia nobile, maestosa e ricca, nella positura medesima, come se si dovesse sedere; e perciò deve avvertirsi di non commettere l'errore di collocarla voltata con la Spalliera all'Udienza, il che è uno sproposito incongruentissimo...*⁷⁶

Pour les thèses dédiées à l'empereur, la mise en scène restait inchangée, «*eccettuata la sedia, la quale non sarà pontificia, ma bensì un'altra all'uso comune riccamente guarnita*»⁷⁷. Pour les rois ou les républiques «*che hanno la sala regia*», l'estrade du fauteuil avait moins de gradins. Enfin pour les princes souverains, le siège était placé sur un «*strato*», mais sans «*predella*»⁷⁸.

On retrouve le portrait encadré par un baldaquin et un trône vide comme signe de présence en image, dépourvu désormais de toute signification de souveraineté exercée sur le lieu d'exposition: la valeur du dais et du fauteuil est ainsi réduite à une marque d'honneur rendue au personnage absent. La rigoureuse distinction des décorations –les ornements du fauteuil, la richesse des tissus et des tapis, la hauteur de l'estrade– en fonction de la dignité des princes allait cependant susciter des contestations, qui n'avaient plus pour objet la revendication d'un pouvoir poli-

tique sur un lieu déterminé, mais une reconnaissance d'ordre hiérarchique. En ce sens, l'exposition des portraits dans le contexte des *conclusioni* se rapproche davantage, par ses enjeux, du débat sur les préséances et les titres honorifiques que des questions soulevées par la présence des portraits sous les baldaquins des salles d'audience ou sur les façades intérieures des églises nationales.

Le problème de représentation était avant tout posé par les princes qui aspiraient au titre d'Altesse Sérénissime, tels le grand-duc de Toscane et le duc de Savoie. Afin d'éviter tout conflit, un décret du 11 juillet 1702 de la Congrégation des Rites interdit de dresser en tout lieu des baldaquins pour les fêtes académiques dédiées à des personnages autres que le pape, les rois ou les cardinaux⁷⁹. Cette mesure ne fut cependant pas respectée et, en juin 1705, une série de *conclusioni* organisées dans l'église de Sant'Agostino provoqua une véritable guerre des baldaquins⁸⁰. La première soutenance, qui se déroula le 4 juin, était consacrée au grand-duc de Toscane Cosme III:

Era il ritratto del predetto principe esposto sotto ricco baldacchino di velluto e con la contradistinzione dello strato di lana, che era un bellissimo tappeto di Persia, quale appariva solo alquanto avanti la sedia e in una lista e ne' scalini, essendo ricoperto ne' fianchi da velluto e sotto la sedia v'era un ricchissimo panno di broccato.

Non seulement le décret de 1702 avait été ignoré, mais le grand-duc, ou plutôt son ministre, avait également enfreint le cérémonial précédemment en vigueur, car la «*lista*» que couvrait le somptueux tapis person dissimulait en fait la prédelle qui n'était pas concédée aux princes de son rang. Le lendemain, pour les *conclusioni* dédiées à la république de Venise, la présentation du portrait du doge ne put par conséquent se distinguer de celle du grand-duc que «*con la sola differenza dello strato, che era di velluto*». Le scandale éclata le 6 juin, jour où auraient dû être soutenues des thèses en l'honneur de l'empereur et des rois de France et d'Espagne. Les ministres de Louis XIV et de Philippe V, souverains qui avaient refusé de reconnaître le titre d'Altesse Sérénissime concédé à Cosme III par Léopold Ier, n'autorisèrent pas la céré-

monie, «*non sodisfacendogli la contradistinzione da' cardinali e duchi dal solo strato*».

Alors que Clément XI instituait d'urgence une congrégation pour examiner la controverse du cérémonial des baldaquins, le 16 juin:

fu all'improvviso ricoperta del solito apparato di damasco rosso la navata di mezzo della chiesa di S. Agostino et hoggi vi si sono tenute conclusioni dedicate al re cattolico Filippo V, havendovi assistito il cardinale di Giansone con l'intervento di quasi tutti gli prelati. Era il baldachino con il ritratto del re posto alla porta maggiore di detta chiesa dirimpetto all'altare maggiore, luogo appunto unicamente riservato al baldachino per il pontefice nelle conclusioni dedicate al medesimo et hoggi per la prima volta usurpato da prencipi secolari.⁸¹

En suscitant une surenchère de représentation, l'ambition du grand-duc de Toscane avait fini par toucher les privilèges du pape. La voix publique laissait entendre que la congrégation des rites allait définitivement interdire les soutenances de thèse dans les églises afin de régler une fois pour toute la controverse. La question fut en effet l'objet d'un long débat qui resta probablement sans solution⁸², d'autant plus que les problèmes d'étiquette soulevés par ces cérémonies honorifiques ne menaçaient par réellement l'autorité du pontife. En ces années marquées par la guerre de succession d'Espagne, bien d'autres dangers compromettaient les équilibres du théâtre de la cour de Rome⁸³!

La valeur du portrait présenté sous un dais

Le baldaquin est un élément de distinction qui attribue à un personnage ou à sa représentation une valeur dont la signification et l'intensité varient en fonction du contexte. Son expression la plus accomplie et puissante se réalise lorsqu'à l'éminence de la figure représentée correspond la légitimité du lieu de sa présentation. A cela peut s'ajouter un facteur temporel, à savoir le jour de la présentation, par exemple celui de la fête du saint dont l'image ou la relique sont portées en procession, ou encore celui de l'acclamation du roi qui se donne à voir par son portrait. Le baldaquin confère alors une aura sacrée, qui mêle la dimension

du culte à celle de la souveraineté. Mais son usage se décline en de multiples situations et quand le rapport d'appartenance entre le personnage représenté et le lieu de présentation fait défaut, ou quand la dignité du personnage n'est pas au faite de la hiérarchie sociale, le caractère sacré et politique du baldaquin s'affaiblit au profit d'une expression d'honneur au sens large. C'est sur cette échelle de valeurs entre souveraineté et honneur que jouait le cérémonial de la cour de Rome pour différencier le baldaquin pontifical de ceux qui étaient dressés dans la ville pour d'autres princes, afin de contenir tout danger d'ingérence politique.

Le dais définit en tout cas un lieu, le lieu d'une présence et de sa visibilité. Si sa signification dépend de la correspondance entre le personnage et le lieu, celle-ci reste inchangée qu'il s'agisse du personnage en chair et en os ou de sa représentation en peinture. Le baldaquin est donc un élément extérieur qui donne au portrait une valeur de présence en image. Il s'agit certes d'une convention qui dicte des comportements de convenance: le «public» sera difficilement assez ingénu pour croire à la présence véritable du modèle. Le parallélisme avec l'effet de présence du portrait recherché par la peinture et rapporté par les traits artistiques apparaît flagrant. Certes, dans le domaine des arts figuratifs, la question de la présence en image est également redevable à des conventions littéraires et esthétiques. Dans un cas comme dans l'autre, cette insistance sur l'idée de présence répond toutefois à une nécessité concrète du public ou des spectateurs, une nécessité qui est peut-être de l'ordre du désir de proximité: proximité à l'absent par l'intermédiaire d'une représentation fidèle et naturelle de ses traits, proximité au roi distant et à sa protection à travers son lieu de présence et de visibilité.

L'effet de présence conféré par le dais semble agir indépendamment de la qualité artistique de l'image qu'il abrite sous son ciel. On sait en réalité peu de choses sur les portraits exposés à Rome sous des baldaquins. Dans le cas des soutenances de thèses, le portrait était fourni, avec le dais, par le maître de chambre du cardinal ou du ministre qui assistait au nom du souverain absent⁸⁴. On peut imaginer que,

pour faire honneur à leur souverain, ceux-ci choisissaient le meilleur portrait de leur collection. Mais les relations de ces fêtes académiques sont en réalité avares de commentaires à ce sujet: ce n'est qu'à titre d'exception que le nom du peintre est cité, comme dans le cas de Baciccio dont un portrait de Clément XI fut prêté par le cardinal Carlo Barberini pour les *conclusioni* tenues par Rutilio Paracciani à la Sapienza en juillet 1702⁸⁵. Parfois, on rencontre quelques appréciations assez générales — «*ritratto in tela di esperto pennello*»⁸⁶ — mais dans la plupart des cas le silence règne. On peut également supposer que les ambassadeurs prenaient soin de présenter des portraits dignes de leur souverain: le marquis del Carpio, ambassadeur d'Espagne, commanda à Jacob Ferdinand Voet, c'est-à-dire à l'un des meilleurs portraitistes actifs à Rome, les portraits de Charles II et de Marie-Anne d'Autriche⁸⁷. Mais un tel choix était peut-être davantage redevable aux goûts du grand collectionneur qu'était le marquis. Il ne faut d'ailleurs pas oublier que les nombreuses tentatives des rois d'Espagne de contrôler la qualité de leurs images sur le marché se heurtèrent à la nécessité d'en diffuser un grand nombre⁸⁸, surtout en dehors de la péninsule ibérique⁸⁹.

Hormis les ambassadeurs, il semblerait que rares étaient à Rome ceux qui auraient songé à faire peindre un portrait royal par un artiste de renom. Dans les inventaires des collections des princes et des cardinaux romains, les nombreux portraits de souverains étrangers énumérés sont presque toujours privés d'attribution⁹⁰. Il s'agissait en général d'œuvres achetées sur le marché romain, peintes par des ateliers

spécialisés en portraits et en images de dévotion, ou encore rapportées de voyages et de légations. Si le cardinal Massimo était rentré d'Espagne avec, dans ses bagages, des portraits de Philippe IV et de Marie-Anne d'Autriche de la main de Velázquez⁹¹, son cas reste une exception, tandis que le choix du cardinal Sacchetti qui se contenta de répliques d'atelier⁹², dictait plutôt la règle. Les portraits royaux exposés sous les baldaquins des palais romains étaient donc probablement pour la plupart des œuvres médiocres qui ne devaient leur valeur qu'au dispositif de présentation. Une valeur d'ailleurs bien éphémère: l'écoulement des années, avec la succession des rois, le changement des équilibres politiques et les revers parfois brutaux des situations de pouvoir, avait tôt fait de priver ces tableaux de toute importance. Leur conservation tenait alors principalement de la possibilité de les convertir en objet de collection, donc de leur évaluation artistique. Les critères qui avaient déterminé l'acquisition de ces portraits allaient ainsi fixer leur sort et leurs traces se perdent souvent rapidement dans les garde-robes où ils finissaient privés d'identification et amoncelés au milieu de vieilles toiles percées aux cadres brisés. En revanche, les innombrables «*uomini in nero*», sans nom ni histoire mais attribués à la grande école vénitienne du Cinquecento, qui peuplaient les murs des galeries romaines du XVII^e siècle, eurent un destin plus glorieux et finirent par conquérir l'honneur à l'origine réservé aux orgueilleux portraits de souverains exposés dans les salles d'audience: au palais Borghese à Campo Marzio, au début du XVIII^e siècle, «*due ritratti del Tiziano*» trônaient désormais sous un dais⁹³.

Notes

* Je tiens à remercier, pour l'aide et l'encouragement qu'ils m'ont apportés dans ces recherches, José Luis Colomer, Anne-Lise Desmas et Maria Antonietta Visceglia.

¹ Brown et Elliott 1980, pp. 184-192; Stoichita 1986, pp. 181-183; Davies 1998, pp. 77-78.

² Mártir Rizo 1629, pp. 227-229; *Los Austrias* 1993, p. 154; Bouza 1998, p. 63.

³ Pellicer y Tovar, *Avisos*, 16 août 1644, cité dans *Varia Velazqueña* 1960, p. 256, n° 93.

⁴ Beruete 1911, pp. 15-16; López-Rey 1963, p. 215, n° 255; Brown 1988, p. 143; Stoichita 1986, pp. 177-180; D.H. Bodart (sous presse).

⁵ *Acclamacion Real* 1665, n.p.

⁶ L'un des premiers exemples que l'on connaisse au Pérou concerne l'acclamation de Philippe IV en 1622 à Lima; Ramos Sosa 1992, pp. 75-88. Pour la fortune de cette cérémonie au XVIII^e siècle, voir Mínguez Cornelles 1995, pp. 130-137. Cette substitution du roi par son image était déjà pratiquée en Italie au XVI^e siècle: lors

de la proclamation de Philippe II roi de Naples en 1554, le cardinal Girolamo Seripando présente le portrait du nouveau roi peint par Titien en public et accompagna l'image d'un discours; Zezza, 1999 p. 41, n. 51. Une statue pouvait d'ailleurs jouer le même rôle, comme à Milan en octobre 1554, quand les autorités de la ville jurèrent fidélité à leur nouveau duc Philippe II face à sa statue par Leone Leoni; Leydi 1999, pp. 183-184.

⁷ *Aclamacion y pendones*, ff. 10-11, 29, 36-38, 41.

⁸ Erben, 1999, pp. 238-240; D.H. Bodart 2000, pp. 89-93.

⁹ Buragna 1651, p. 96.

¹⁰ Valesio 1977, pp. 709-711.

¹¹ Lettre de G. Vasari dans Varchi 1960, pp. 59-63.

¹² Zuccari 1961, p. 248.

¹³ A propos de la fortune de ce paradigme dans la théorie artistique, voir Pommier 1998, pp. 26-28, 58, 108-109, 282.

¹⁴ Sur la dérivation du langage esthétique de la rhétorique à la Renaissance et sur la question posée par son évaluation historique, voir entre autres Baxandall 1993, pp. 304-326; Baxandall 1985, pp. 181-182; Shearman 1992, pp. 108-148.

¹⁵ Bertelli 1995, pp. 90-97, 132-140; Belting 1998, pp. 137-138.

¹⁶ *Vocabolario* 1612. En 1611, Covarrubias (1987) avait défini *dosel*: «La cortina con su cielo, que ponen a los reyes y después a los titulados, y lo mesmo es en el estado eclesiástico...».

¹⁷ *Diccionario de la lengua* 1732. Si le baldaquin sacré a aussi une fonction pratique de protection contre la poussière, qui contribue à la distinction de l'objet ou du personnage abrité sous son ciel de toute souillure, le baldaquin du lit qui préserve entre autres du froid et de la lumière, a également à l'origine une valeur sacrée: ses rideaux réglaient le lever et le coucher du roi, identifié avec l'astre solaire; voir Bertelli 1995, pp. 136-138.

¹⁸ Elliott 1989, pp. 142-161; Jorzick 1998, pp. 41-50.

¹⁹ Álvarez-Ossorio 2001, pp. 354-359.

²⁰ La description de l'audience donnée par Philippe IV au maréchal de Gramont, ambassadeur du roi de France en 1659, est à ce propos fort significative: «Il faut avouer que la manière dont le Roy donne ordinairement Audience en France, n'est rien, au prix de celle dont on recet M. le Mareschal. A chaque piece que nous passions, il y avoit des gens en haye; & dans la Sale, il y avoit au milieu deux rangs de bancs couverts de tapisseries, pour empescher la foule, & pour laisser le passage libre. Au bout il y en avoit encore un autre rang en croix: le long de cela estoient tous les gens de qualité d'un costé & d'autre; mais comme ils sont tous habillez de mesme & fort simplement, les Grands ne paroissent pas plus que les autres, qu'à cause qu'ils estoient couverts. Le Roy d'Espagne estoit debout avec un habit fort simple & fort ressemblant à tous ses portraits, sous un dais fort riche qui estoit au bout de la Sale, sans qu'il y eust personne auprès de luy. En entrant nous nous separasmes la plupart aux deux costez. Comme Monsieur le Mareschal entra de loïn, le Roy mit la main au chapeau, & comme il approcha de plus près, il ne branla plus. Quand Monsieur le Mareschal ostoit son chapeau de temps en temps, & lorsqu'il presenta sa lettre, il ne changea point de posture; en sorte qu'il ne remit point la main au chapeau que quand Monsieur le Mareschal s'en alla.»; Bertaut 1919, p. 29.

²¹ A propos de la majesté que confère au roi un comportement maîtrisé et une visibilité contrôlée, A. Pérez de Rúa écrivait en 1666: «La gravedad del semblante, la dificultad de la risa, el sosiego de las palabras, la moderacion del paso, el zelar la presencia de la vis-

ta y conversacion frequente, mucho esplendor aumenta al decoro real. Todas las cosas que se manosean, o pierden el lustre, o se les desminuye el valor. Se à visto que la Magestad, que se à permitido avecinar de la mano, la à quitado el temor para llegar con el ierro. Lo raro trae consigo la admiracion, la qual ocasiona reverencia; lo comun causa desprecio» (Pérez de Rúa 1666, pp. 89-91).

²² Bertaut 1919, p. 35. Cette comparaison entre le roi d'Espagne apparaissant sous son baldaquin et une statue évoque les empereurs de l'antiquité qui pendant les cérémonies de triomphe se montraient aussi immobiles que les statues portées parfois à leur place sur les chars; Grabar 1994, p. 119; Bertelli 1995, p. 88; Belting 1998, p. 138. L'histoire des Habsbourg d'Espagne offre d'autres exemples de cette immobilité: en 1517, le diplomate anglais Cuthbert Tunstall rapportait que Charles Quint était aussi immuable qu'une idole; en 1571, recevant la nouvelle de la victoire de Lépante, Philippe II «no hizo... mudanza ni sentimiento, gran privilegio de la Casa d'Austria, entre otros, no perder por ningún suceso la serenidad del rostro ni la gravedad del imperio» (Burke 2000, pp. 408-409; Sigüenza 1963, p. 44). Sur le problème que pouvait soulever l'excès de la *gravitas* espagnole, par exemple dans le milieu courtisan italien, voir Álvarez-Ossorio 2001, pp. 71-93.

²³ Bertaut 1919, p. 29.

²⁴ Leti 1685, IV, pp. 261-262. Cette observation s'inscrit dans le cadre d'une réflexion de l'auteur sur la nécessité pour un prince de se montrer à ses sujets.

²⁵ Bertaut 1919, p. 29.

²⁶ Bertelli 1995, p. 95.

²⁷ Leydi 1999, pp. 158-161; Álvarez-Ossorio 2001, pp. 53-64.

²⁸ Mongitore 1749, I, pp. 60-61.

²⁹ Cette fresque décorait la salle d'audience d'été aménagée par le duc de Moncada, où une statue de Philippe IV fut en outre érigée en 1638; *Palazzo dei Normanni* 1991, pp. 196-198. Un tableau de Filippo Giannetto, figurant la convocation du parlement de Palerme en 1671, présente le même dispositif encadrant un portrait de Charles II (Château de Bebeil, collection de Ligne). Une gravure de l'édition de 1632 de la *Satyre Menippée* détourne cette mise en scène pour condamner les prétentions de Philippe II de voir sa fille Isabelle-Claire-Eugénie accéder au trône de France: le portrait apparaît ainsi au-dessus du siège du duc de Mayenne présidant les Etats de la Ligue; *Los Austrias* 1993, pp. 160-162.

³⁰ «Il Carattere del Vicerè è un Ritratto del Ré al vivo, un Ritratto che parla, e che hà vita come la Persona del Ré ch'è rappresentata, al contrario il Carattere dell'Ambasciatore è un Ritratto che rappresenta ancora al vivo, & al naturale la Maestà del Principe: ma questo Ritratto non hà parola, questo Ritratto non ha vita; ha vita quello del Vicerè, perche esercita atti di Sopranità come il Ré, ob che vivo Ritratto d'un Reggio Carattere, ma il Carattere dell'Ambasciatore è un Ritratto del Principe al naturale ma senza la parola, mentre rappresenta la Sopranità, la Potestà, l'Autorità, la Giustitia, & il Potere del Principe, mà non l'esercita perche fuori del Principato non hanno vita» (Leti 1685, p. 129). Lors des obsèques de la reine Marie-Louise de Bourbon en 1689, le duc d'Uzeda vice-roi de Sicile prit place dans la cathédrale sous un baldaquin et ne donna à voir aucun signe extérieur de douleur: «El semblante Magestuoso de este gran principe, que une a la soberania de su Rey la absoluta igualdad de su dominio interior, era el objeto vivo, en que buscaban todos los estragos sensibles de penas tan crueles, que iman de la voluntades se llevan

siempre tras si los coraçones» (Montalbo 1689, p. 94). Si les vice-rois de Sicile avaient ainsi droit au baldaquin royal et adoptaient le comportement imperturbable de leur souverain, ils prenaient garde aussi à s'entourer d'une aura de majesté, en contrôlant la fréquence de leurs apparitions en public et en vivant «enfermés comme des dieux» (Montesquieu 1973, p. 611).

³¹ Sur le privilège de garder le chef couvert en présence du roi, défini par l'étiquette espagnole, voir Álvarez-Ossorio 2001, pp. 349-353.

³² Grabar 1994, pp. 117-118; Belting 1998, pp. 139-141.

³³ Les enjeux politiques des blasons dans la définition visuelle de la souveraineté sur le territoire apparaissent clairement lors du changement de souverain à la suite de conquêtes. L'exemple du duc de Milan, dont la domination fut revendiquée durant les trente premières années du XVII^e siècle par les Valois, les Sforza et les Habsbourg, est en ce sens fort significatif; Leydi 1999, pp. 26-28.

³⁴ G. Paleotti, dans son chapitre intitulé «Delle pitture delle armi delle famiglie», établit un parallélisme entre armoiries et portraits aussi bien quant à leurs origines qu'aux abus de leur usage (Paleotti 1961, pp. 472-479). Dans le même ordre d'idées, F. Lemée écrivait un siècle plus tard dans son *Traité de statues*, «on reconnoît ordinairement de qui dépend un lieu, soit à l'image du Seigneur qui y est élevée, ou à ses Armes qui y sont attachées».

³⁵ *Teatro geografico* 1990, f. 55.

³⁶ Leti 1685, p. 129, voir note 30.

³⁷ Sur la signification de ce dispositif dans les salles d'audience des ambassades et sa codification dans les cérémoniaux de G. Stieve (1715), J. C. Lünig (1719) et J.B. von Rohr (1729), voir Warnke 1989, pp. 265-266; Winkler 1993, pp. 174-194; Polleross 1995, pp. 405-407.

³⁸ L'usage de cette expression, la structure de la cour de Rome et la représentation en son sein des équilibres politiques internationaux ont été entre autres approfondis dans *La corte di Roma* 1998.

³⁹ D.H. Bodart 2001.

⁴⁰ Sur les enjeux politiques et diplomatiques du cérémonial à la cour de Rome, voir *Cérémonial et rituel* 1997.

⁴¹ Les traités cérémoniels du début du XVII^e siècle n'offrent que des indications succinctes à ce propos; Lunadoro 1650, pp. 99, 131. On trouve davantage d'informations dans les traités de la fin du XVIII^e et du XIX^e siècle, qui codifient des pratiques cérémonielles établies depuis de nombreuses décennies et transmises par la tradition. A la fin du XVIII^e siècle, le maître de cérémonie Mons. Dini consacra une étude manuscrite au baldaquin pontifical, *Sopra l'uso del Baldacchino che si porta sua Santità, della Gestatoria, e delli Flabelli*, Archivio dell'Ufficio delle Celebrazioni Liturgiche del Sommo Pontefice (dorénavant ACP), b. 0150. Une instruction datée de 1780 précise la couleur du baldaquin pontifical selon les fêtes du calendrier liturgique : *Baldacchino per le processioni di qual colore si usi nelle funzioni papali*, ACP, vol. 9, *Istruzioni sulle varie funzioni*, p. 316.

⁴² Mons. Dini, *Sopra l'uso del Baldacchino*, cité à la note 41, n.p.

⁴³ Pantanella 1997, pp. 166-167.

⁴⁴ Torrigio 1644, pp. 149-161. Cette célébration a été illustrée en 1823 par Thomas 1823, pl. 35.

⁴⁵ Lunadoro 1650, p. 138.

⁴⁶ Sestini da Bibbiena 1664, pp. 72-73. Pour l'usage du baldaquin par les cardinaux dans leurs palais et leurs églises titulaires, voir Palazzi Bresciani, *Della Corté di Roma*, I.IV, pp. 335-346, 399-408.

⁴⁷ Lunadoro 1650, p. 137.

⁴⁸ Lector 1894, pp. 635-637.

⁴⁹ *Il palazzo Pallavicini Rospigliosi* 1999, p. 80.

⁵⁰ Bjurström 1966, en particulier pp. 42-43, 56-57; Montanari 1998, pp. 426-427.

⁵¹ ACP, vol. 711, *Aggiunta alla raccolta di quesiti, voti, pareri, risposte, istrumenti e pratiche liturgiche*, II, p. 46, 48. En 1811, Ph. Petit-Radel observait à propos du faste des palais romains, que dans la salle d'audience «se trouve sur une estrade un large fauteuil, derrière lequel, sur la muraille, est une grande pièce de velours que couvre le portrait du pape régnant ou de quelque souverain, ou bien les armes de la famille, quand le prince n'est mu par aucun intérêt étranger: le tout est surmonté d'un dais avec franges. Le fauteuil est l'indice de la principauté, et il n'a point encore disparu sous le gouvernement français: ce sont des vanités qui ne méritent point son attention» (Petit-Radel 1815, II, p. 211).

⁵² *Il palazzo Pallavicini Rospigliosi* 1999, pp. 282, 318-319.

⁵³ Schiavo 1963, fig. 97.

⁵⁴ La correspondance sur ce sujet entre les cardinaux Santacroce et Barberini, conservée dans la Biblioteca Apostolica Vaticana (dorénavant BAV), ms. Barb. lat. 5970, a été signalée et analysée par Colomer 2001, pp. 348, 356 note 11.

⁵⁵ BAV, ms. Barb. lat. 5970, ff. 5v-6r, lettre de Bologne, du 18 août 1632, du cardinal Santacroce au cardinal Barberini: «*Mandai hieri, in esecuzione dell'ordine di V. Em.za persona fidata al Palazzo dell'Arcivescovado, dove habita il S. Card. Ludovisio, e mi bà riferito che sopra il Portone vi è solo un'Arme di N. S., quale per esser assai vecchia denota esservi stata posta sin dal principio del Pontificato di S. S.tà, e che sopra la Porta dell'appartamento da basso, dove hora habita S. Em.za, vi è à mano dritta l'Arme di N. S. et à mano manca quella del Rè di Spagna, ambedue nove...*»; f. 9v, lettre de Bologne, du 11 septembre 1632, du cardinal Santacroce au cardinal Barberini: «*Non prima di hieri potei mandar à vedere in che luogo il sig. Card. Ludovisio tiene nella sua camera il ritratto del Rè di Spagna. Mi vien riferito, che non stà sotto al Baldecchino, come era stato supposto à V. Em.za, mà sopra la porta dell'Anticamera*».

⁵⁶ Leti 1675, II, p. 594.

⁵⁷ En 1718, lorsque Philippe V ordonna au cardinal Francesco del Giudice, tombé en disgrâce, d'ôter de la porte de son palais romain les armoiries de la couronne d'Espagne, les protestations de ce dernier se fondèrent sur l'argument: «*che l'intenzione dell'Arme Regia sopra la Porta non denota alcuna marca di ministero, ma solo quella della soggezione al Dominio dell'istesso Principe; onde si protestò, che quando avesse persistito nella determinazione di fargli calare l'Arme sudetta, doveva intendersi sciolto ogni legame di Vassallaggio, e per conseguenza acquistata un'intera libertà*», et il remplaça par conséquent le blason espagnol par celui de l'Empire; *Lettera di N. N. scritta da Roma ad un amico*, Roma, Biblioteca Casanatense, ms. 2675, ff. 310-320, en particulier f. 310v. L'affaire fit grand bruit; elle est citée en exemple dans le chapitre consacré aux cardinaux protecteurs des couronnes par Rousset de Missy 1739, v, p. 26.

⁵⁸ Poncet 1998, pp. 469-477; D.H. Bodart 2001, pp. 321-322. Le retentissement de cet épisode fut tel qu'il fut choisi comme exemple par G. Leti pour illustrer son chapitre consacré aux cardinaux protecteurs des couronnes dans son ouvrage intitulé *Itinerario della corte di Roma*, II, p. 594.

⁵⁹ D. van Ameyden, *Diario*, Roma, Biblioteca Casanatense, ms. 1832, c. 183r.

- ⁶⁰ Aronberg Lavin 1975, pp. 166, 197, 234-235, 249, 253.
- ⁶¹ Palazzi Bresciani, *Della Corte di Roma*, I.IV; *Ceremoniale della corte di Roma*, ACP, vol. 147, pp. 98-102.
- ⁶² Aronberg Lavin 1975, p. 296, nn. 103-104, p. 307, n. 306.
- ⁶³ «Il Baldacchino... è tutto di velluto guarnito, e frangiato...; sotto il quale in mezzo al Dosello pende in ricca cornice tutta guarnita di merletto d'oro il Ritratto di N. S. Innocenzo XI. incontro al detto parimente è appeso quello del Serenissimo Gran Duca Cosimo III. regnante fratello di S. E. in cornice simile» (Lorenzani 1687, n.p.).
- ⁶⁴ Safarik 1996, pp. 186-187, nn. 868, 882.
- ⁶⁵ *Vera relatione* 1660, n.p.
- ⁶⁶ *Ambasciata di Ubidiensa* 1671, pp. 167-168.
- ⁶⁷ Wright 1687; D. Bodart 1974, pp. 98-105, n° 266; Fagiolo dell'Arco 1997, I, pp. 528-531.
- ⁶⁸ *Festa Accademica* 1687, p. 9.
- ⁶⁹ Cracas, *Diario ordinario*, 1736, n° 2882, 21 janvier, pp. 3-4; Fagiolo dell'Arco 1997, II, p. 96.
- ⁷⁰ Le cérémonial des soutenances de thèses est décrit par Palazzi Bresciani, *Della Corte di Roma*, I.IV, pp. 189-221; de nombreuses informations furent également rassemblées par Mons. Dini, ACP, vol. 21. Les *conclusioni* sont bien connues aux historiens de l'art, car en cette occasion on distribuait au public des gravures souvent réalisées par des artistes de renom, comportant le sujet de la thèse et figurant le portrait du dédicataire ou une composition allégorique complexe; Rice 1998, pp. 189-200.
- ⁷¹ Une gravure de Giuseppe Vasi, illustrant les *conclusioni* soutenues dans la cour du Collegio Romano le 6 juillet 1741, offre un témoignage figuratif de ce genre de cérémonie; Fagiolo dell'Arco 1997, II, pp. 121-122. Un dispositif semblable était employé aux XVIII^e et XVIII^e siècles pour les soutenances de thèses à Paris; Meyer 1999, pp. 193-211.
- ⁷² Même le très dévot cardinal Giacomo Lanfredini, hostile aux portraits comme aux vanités de ce monde, dut se plier à ce droit à l'image lors de son élévation à la pourpre en 1734: «[il suo ritratto] non si sarebbe però mai veduto nel suo palazzo, se non fosse costume in Roma nelle Chiese Cardinalizie espori il ritratto del Titolare, in occasione che in esse si celebri qualche sacra solennità; e qualora là dovevasi inviare, sospirando diceva: Ah nelle Chiese altre Immagini non dovrebbero comparire, che quelle de' Santi» (Carozzio 1761, p. 319).
- ⁷³ D.H. Bodart 2000, pp. 79-88. Cette règle, d'usage aux XVIII^e et XVIII^e siècles, fut codifiée au début du XIX^e: «Nelle chiese, nelle quali si celebra qualche sacra funzione del Sommo Pontefice, o coll'assistenza di Lui, non si appongono i ritratti di qualsiasi personaggio

quantunque sia Re o Sovrano. Con siffatta consuetudine antichissima costantemente serbata si vuole indicare il rispetto che è dovuto alla sacra Persona di Sua Santità, cui farebbesi onta, se alla presenza di Lui si ponesse al pubblico il ritratto di qualsiasi distinto ed eccelso personaggio...», ACP, b. 79, n° 6.

⁷⁴ «quando si fanno queste conclusioni nelle chiese, bisogna sempre levare il SS.mo Sacramento dall'altar maggiore, e si pone in qualche altro altare più remoto, davanti al quale si mette l'inginocchiatoio» (Palazzi Bresciani, *Della Corte di Roma*, I.IV, p. 20).

⁷⁵ ACP, vol. 21, chap. 3, *Regole per le conclusioni dedicate ai prelati, cardinali, ecc.*

⁷⁶ ACP, vol. 21, chap. 1, *Istruzione di quello deve avvertirsi in occasione delle dispute dedicate al Papa.*

⁷⁷ Palazzi Bresciani, *Della Corte di Roma*, I.IV, pp. 214-221.

⁷⁸ *Ibidem.*

⁷⁹ «Non erigantur Umbellae, seu Baldacchina occasione The-sium, aliorumque actuum scholasticorum in quocumque loco, nisi pro summo Pontifice, Regibus, et Cardinalibus in Titulis et Diaconiis, nec in Monasteriis, et Conventibus, aliisque locis, quae eorum Protectioni subsunt. 11 Julii 1702» (ACP, vol. 147, *Cerimoniale della corte di Roma*, p. 605).

⁸⁰ L'affaire est rapportée par Valesio 1977, III, pp. 380-382, 388, 392.

⁸¹ *Ibidem*, p. 388.

⁸² ACP, vol. 21, n.p.

⁸³ Garms-Cornides 1989, pp. 259-267; D.H. Bodart 2000, pp. 86-89.

⁸⁴ Palazzi Bresciani, *Della Corte di Roma*, I.IV, p. 193. Il en allait de même pour l'organisation des chapelles cardinales; ACP, vol. 147, p. 403.

⁸⁵ Valesio 1977, II, pp. 230-231.

⁸⁶ Soutenance de thèse en théologie du comte Marazzani, dédiée à Clément XI, au Seminario Romano; *Avvisi di Foligno*, 14 septembre 1703.

⁸⁷ Burke et Cherry 1997, cit., pp. 726-786, nn. 148-149, 965-966; le portrait de Charles II était exposé à côté de celui du pape régnant, Innocent XI, également de la main de Voet.

⁸⁸ Varela 2001, pp. 120-124.

⁸⁹ Bouza 1998, p. 140-141.

⁹⁰ D.H. Bodart 2001.

⁹¹ Pomponi 1996, pp. 91-157, nn. 100, 140, 147.

⁹² Salort Pons 2001, pp. 67-72.

⁹³ De Rinaldis 1936, pp. 195-206.

Bibliographie

ACCLAMACION REAL, y publica, de la coronada villa, y corte de Madrid; en cuyo nombre levantó el Pendon de Castilla el Excelentissimo señor Duque de San Lucar, y de Medina de las Torres, Conde de Oñate, y Villa Mediana, Correo Mayor general de España, por su Augusto, y Catolico Rey Carlos II, que Dios guarde, Madrid, F. Nieto, 1665.

ACLAMACION Y PENDONES que levanto la muy noble y coronada ciudad de los Reyes por el Catolico y augustissimo rey

D. Carlos II deste nombre N. S. con festiva solemnidad el die 17 de octubre 1666, s.l., s.d. [Lima 1666].

ÁLVAREZ-OSSORIO ALVARINO, A., «Ceremonial de la majestad y protesta aristocrática. La Capilla Real en la corte de Carlos II», dans J.J. Carreras et B. García García, édts., *La Capilla Real de los Austrias. Música y ritual de corte en la Europa moderna*, Madrid, Fundación Carlos de Amberes, 2001.

- , «Ver y conocer. El viaje del príncipe Felipe (1548-1549)», dans J. Martínez Millán, éd., *Carlos V y la quiebra del humanismo político en Europa (1530-1558)*, Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2001, II, pp. 53-106.
- AMBASCIATA DI UBIDIENZA fatta alla S.ta di Clemente X in nome di Carlo Secondo il Felice Re delle Spagne e di Marianna d'Austria la Prudente Sua Madre Regina Governatrice da D. Pietro Antonio d'Aragona Duca di Segorbe e di Cardona, Vicerè di Napoli..., Roma, Ignatio de' Lazari, 1671.
- ARONBERG LAVIN, M., *Seventeenth-Century Barberini Documents and Inventories of Art*, New York, New York University Press, 1975.
- BAXANDALL, M., *L'oeil du Quattrocento. L'usage de la peinture dans l'Italie de la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1985 (éd. anglaise 1972).
- , «A Dialogue on Art from the Court of Leonello d'Este. Angelo Decembrio's *De Politia Litterariae Pars LXVIII*», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 26, 1993, pp. 304-326.
- BELTING, H., *Image et culte. Une histoire de l'image avant l'époque de l'art*, Paris, Les Editions du Cerf, 1998 (éds. allemande et anglaise 1990).
- BERTAUT, F., «Journal du voyage d'Espagne fait en l'année 1659 à l'occasion du Traité de la Paix», *Revue Hispanique*, XLVII-3, 1919, pp. 1-317.
- BERTELLI, S., *Il corpo del re. Sacralità del potere nell'Europa medievale e moderna*, Firenze, Ponte alle Grazie, 1995 (1ère éd. 1990).
- BERUETE, A. de, *El Velázquez de Parma: retrato de Felipe IV pintado en Fraga*, Madrid, José Blas y Cía., 1911.
- BJURSTRÖM, P., *Feast and Theatre in Queen Christina's Rome*, Stockholm, Nationalmusei Skriftserie (Analecta Reginensia III), 1966.
- BODART, Diane H., «Enjeux de la présence en image. Les portraits du roi d'Espagne dans l'Italie du XVII^e siècle», dans E. Cropper, éd., *The Diplomacy of Art. Artistic Creation and Politics in Sixteenth Century Italy*, Milano, Nuova Alfa Editorial (Villa Spelman Colloquia, vol. 7), 2000, pp. 77-99.
- , «I ritratti dei re nelle collezioni nobiliari romane del Seicento», dans M.A. Visceglia, éd., *La nobiltà romana in età moderna*, Roma, Carocci Editore, 2001, pp. 307-352.
- , «De Mühlberg à Lérída. Le portrait militaire et la présence du roi en guerre dans L'Espagne des Habsbourg», dans L'image du roi. *Fictions du pouvoir et stratégies visuelles. 1500-1650*, actes du colloque, T. W. Gaehtgens éd., Paris, Centre Allemand d'Histoire de l'Art, sous presse.
- BODART, Didier, *L'œuvre du graveur Arnold van Westerhout (1651-1725). Essai de catalogue raisonné*, Bruxelles, Académie Royale de Belgique, 1974.
- BOUZA, F., «Ardides del arte. Cultura de corte, acción política y artes visuales en tiempos de Felipe II», dans *Felipe II, un monarca y su época. Un Príncipe del Renacimiento*, Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 1998, pp. 57-81.
- , *Imagen y propaganda. Capítulos de historia cultural del reinado de Felipe II*, Madrid, Akal, 1998.
- BROWN, J., «Enemies of Flattery. Velázquez' Portraits of Philip IV», dans R.I. Rotberg et T.K. Rabb, éds., *Art and History. Images and their Meaning*, Cambridge, Mass., Cambridge University Press, 1988, pp. 137-156.
- , et ELLIOTT, J.H., *A Palace for a King. The Buen Retiro and the Court of Philip IV*, New Haven-London, Yale University Press, 1980.
- BURAGNA, G.B., *Batalla peregrina entre amor y fidelidad, concluida mediante la gracia del mas excelente Sacramento al S.mo dela Eucharistia, con portentoso triumpho de las armas de España, exemplar obediencia de la fidelissima ciudad y pueblo de Napoles...*, Mantua Carpentran, 1651.
- BURKE, M.B. et CHERRY, P., *Collections of Paintings in Madrid. 1601-1755*, Los Angeles, Getty Information Institute, 1997.
- BURKE, P., «L'image de Charles Quint: construction et interprétations», dans H. Soly, éd., *Charles Quint. 1500-1558. L'empereur et son temps*, Arles, Actes Sud, 2000, pp. 393-476.
- CAROZZIO, F., *Vita di Giacomo cardinale Lanfredini fiorentino descritta da un sacerdote della Congregazione della Missione...*, Roma, Girolamo Mainardi, 1761.
- CÉRÉMONIAL ET RITUEL à Rome, M.A. Visceglia et C. Brice, éds., Roma, Ecole Française de Rome, 1997.
- COLOMER, J.L., «Luoghi e attori della 'pietas hispanica' a Roma all'epoca di Borromini», dans C.L. Frommel et E. Sladek, éds., *Francesco Borromini*, Milano, Electa, 2000, pp. 346-357.
- COVARRUBIAS, S. de, *Tesoro de la lengua castellana o española*, M. de Riquer, éd., Barcelona, Alta Fulla, 1987.
- DAVIES, D., «The Anatomy of Spanish Habsburg Portraits», dans 1648. *War and Peace in Europe. II. Art and Culture*, München, Bruckmann, 1998, pp. 69-79.
- DE RINALDIS, A., «Una inedita nota settecentesca delle opere pittoriche nel Palazzo Borghese in Campo Marzio», *Archivi*, III, 1936, pp. 195-206.
- DICCIONARIO DE LA LENGUA castellana, Madrid, Real Academia Española, 1732.
- ELLIOTT, J.H., *Spain and its World. 1500-1700*, New Haven-London, Yale University Press, 1989.
- ERBEN, D., «Bildnis, Denkmal und Historie beim Masaniello-Aufstand 1647-1648 in Neapel», *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 62, 1999, pp. 231-263.
- FAGIOLO DELL'ARCO, M., *Corpus delle feste a Roma*, 2 vols., Roma, De Luca Editore, 1997.

- FESTA ACCADEMICA dedicata alla Sacra Real Maestà di Giacomo II. Re della Gran Bretagna Difensor della Fede &c., Da i Nobili Convittori del Collegio Clementino di Roma, De' Padri della Congregazione Somasca, Roma, Domenico Antonio Ercole, 1687.
- GARMS-CORNIDES, E., «Spanischer Patriotismus und 'Österreichische' Propaganda. Habsburger-Porträts in einer römischen Kirche aus der Zeit des spanischen Erbfolgekriegs», *Römische Historische Mitteilungen*, 31, 1989, pp. 255-282.
- GRABAR, A., *Les voies de la création en iconographie chrétienne. Antiquité et Moyen Âge*, Paris, Flammarion, 1994 (1ère éd. 1979).
- II. PALAZZO PALLAVICINI ROSPIGLIOSI e la galleria Pallavicini, D. Di Castro, A.M. Pedrocchi et P. Waddy, eds., Torino, Umberto Allemandi, 1999.
- JORKICK, R., *Herrschaftssymbolik und Staat. Die Vermittlung königlicher Herrschaft im Spanien der frühen Neuzeit (1556-1598)*, München-Wien, Oldenbourg Verlag-Verlag für Geschichte und Politik, 1998.
- LA CORTE DI ROMA tra Cinque e Seicento: «teatro» della politica europea, G. Signorotto et M.A. Visceglia, eds., Roma, Bulzoni Editore, 1998.
- LECTOR, L., *Le Conclave. Origines, histoire, organisation, législation ancienne et moderne*, Paris, Letheilleux, 1894.
- LEMÉE, F., *Traité de statues*, Paris, Arnouls Seneuze, 1688.
- LETI, G., *Itinerario della corte di Roma*, Valenza, Pietro Francesco Guerini, 1675.
- , *Il Ceremoniale storico, e politico, opera utilissima a tutti gli ambasciatori, e ministri pubblici, e particolarmente a quei che vogliono pervenire a tali carichi e ministeri*, Amsterdam, Giovanni & Egidio Janssonio à Waesberge, 1685.
- LEYDI, S., *Sub umbra imperialis aquilae. Immagini del potere e consenso politico nella Milano di Carlo V*, Firenze, Leo S. Olschki Editore, 1999.
- LÓPEZ-REY, J., *Velázquez. A Catalogue Raisonné of his Œuvre*, London, Faber and Faber, 1963.
- LORENZANI, G.A., *Lettera familiare scritta... al signor Diacinto Maria Marmi Primo Guardarobba del Palazzo dell'Altezza Serenissima del Granduca di Toscana. Dove lo ragguaglia dell'Apparato del Palazzo dell'Eminentissimo Sig. Principe Cardinale Francesco Maria de Medici*, Roma, G. Battista Molo, 1687.
- LOS AUSTRIAS. *Grabados de la Biblioteca Nacional*, E. Páez, éd., Madrid, Biblioteca Nacional-Julio Ollero Editor, 1993.
- LUNADORO, G., *Relatione della corte di Roma, e de' riti da osservarsi in essa, e de' suoi magistrati, & offitij, con la loro distinta giurisdittione*, Bracciano, Andrea Fei, 1650.
- MÁRTIR RIZO, J.P., *Historia de la muy noble y leal ciudad de Cuenca*, Madrid, Herederos de la Viuda de Pedro de Madrigal, 1629.
- MEYER, V., «Le décor de la salle lors des soutenances de thèses sous l'Ancien Régime», dans M.T. Caracciolo et S. Le Men, eds., *L'illustration. Essais d'iconographie*, Paris, Klincksieck, 1999, pp. 193-211.
- MÍNGUEZ CORNELLES, V., *Los Reyes distantes. Imágenes del poder en el México Virreinal*, Castellón de la Plana, Publicacions de la Universitat Jaume I, 1995.
- MONGITORE, A., *Parlamenti generali del regno di Sicilia dall'anno 1446 fino al 1748*, Palermo, Pietro Bentivenga, 1749.
- MONTALBO, F. de, *Noticias funebres de las magestuosas exequias, que hizo la felicissima ciudad de Palermo, cabeça coronada de Sicilia, en la muerte de Maria Luysa de Borbon Nuestra Señora Reyna de las Españas, de orden del Exc. Señor Duque de Uzeda Virrey, y Capitan General deste Reyno, executada por el ilustre D. Luys Riggio, principe de Campoflorido, del habito de Santiago, maestro Racional del Real Patrimonio....*, Palermo, Thomas Romolo, 1689.
- MONTANARI, T., «Bernini e Cristina di Svezia. Alle origini della storiografia berniniana», dans A. Angelini, éd., *Gian Lorenzo Bernini e i Chigi tra Roma e Siena*, Siena, Banca Monte dei Paschi di Siena, 1998, pp. 329-477.
- MONTESQUIEU, «Voyage de Gratz à La Haye» (1728), *Oeuvres complètes*, I, Paris, Gallimard, 1973, pp. 544-874.
- PALAZZI BRESCIANI, P., *Della Corte di Roma e sue Cerimonie, Parte Prima intitolata il Mastro di Camera*, ms., n.d., ACP, vol. 146a.
- PALAZZO DEI NORMANNI, Palermo, Novecento Editrice, 1991.
- PALEOTTI, G., *Discorso intorno alle imagini sacre e profane*, dans P. Barocchi, éd., *Trattati d'arte del Cinquecento. Fra Manierismo e Controriforma*, Bari, Laterza, 1961, II, pp. 116-509.
- PANTANELLA, R., «S. Pietro e le basiliche. Le cerimonie sacre», dans M. Fagiolo, éd., *La festa a Roma. Dal Rinascimento al 1870*, Torino, Umberto Allemandi, 1997, I, pp. 160-167.
- PÉREZ DE RÚA, A., *Funeral hecho en Roma en la Yglesia de Santiago de los Españoles à 18 de Diciembre de 1665. A la gloriosa memoria del Rei Catolico delas Españas Nuestro Señor D. Felipe Quarto el Grande en nombre de la Nación Española. Por el Exc. Señor D. Pedro Antonio de Aragon... su Embaxador ordinario en Roma ala Santidad de Alexandro VII. y su Virrey y Capitan General al Reino de Napoles. Descrito de orden de su Excelencia por D. A. Perez de Rua*, Roma, Iacomo Dragondelli, 1666.
- PETIT-RADEL, P., *Voyage historique, chorographique et philosophique dans les principales villes de l'Italie, en 1811 et 1812*, Paris, Chanson-Firmin Didot, 1815.
- POLLEROS, F., «Des abwesenden Prinzen Porträt. Zeremoniell-darstellung im Bildnis und Bildnisgebrauch im Zeremoniell», dans J.J. Bern, éd., *Zeremoniell als höfische*

- Ästhetik in Spätmittelalter und früher Neuzeit*, Tübingen, Niemeyer, 1995, pp. 382-409.
- POMMIER, E., *Théories du portrait. De la Renaissance aux Lumières*, Paris, Gallimard, 1998.
- POMPONI, M., «La collezione del cardinale Massimo e l'inventario del 1677», dans M. Buonocore, éd., *Camillo Massimo collezionista di antichità. Fonti e materiali*, Roma, L'Erma di Bretschneider, 1996, pp. 91-157.
- PONCET, O., «Les cardinaux protecteurs des couronnes en cour de Rome dans la première moitié du XVIII^e siècle: l'exemple de la France», dans G. Signorotto et M.A. Visceglia, éd., *La corte di Roma tra Cinque e Seicento: «teatro» della politica europea*, Roma, Bulzoni Editore, 1998, pp. 461-80.
- RAMOS SOSA, R., *Arte festivo en Lima virreinal (siglos XVI-XVII)*, Sevilla, Junta de Andalucía, 1992.
- RICE, L., «Pietro da Cortona and the Roman Baroque Thesis Print», dans C.L. Frommel et S. Schütze, éd., *Pietro da Cortona*, actes du colloque, Milano, Electa, 1998, pp. 189-200.
- ROUSSET DE MISSY, J., *Le Cérémonial diplomatique des cours de l'Europe... Supplément au Corps universel diplomatique du droit des gens de Jean Dumont*, Amsterdam-La Haye, P. Brunel, R. et G. Wastein, les Janssons Waesberger, L'Honoré et Chatelain - P. Husson et Ch. Levier, 1739.
- SAFARIK, E.A., *Collezione dei dipinti Colonna. Inventari 1611-1795*, München, Saur, 1996.
- SALORT PONS, S., «Velázquez and Giulio Sacchetti: two unpublished portraits of the King and Queen of Spain», *Burlington Magazine*, CXLIII, 2001, pp. 67-72.
- SCHIAVO, A., *Il palazzo della Cancelleria*, Roma, Staderini, 1963.
- SESTINI DA BIBBIENA, F., *Il maestro di camera*, Venezia, Giovanni Pietro Brignonci, 1664.
- SHEARMAN, J., *Only Connect... Art and the Spectator in the Italian Renaissance*, Princeton, Princeton University Press, 1992.
- SIGÜENZA, J. de, *Fundación del monasterio de El Escorial*, Madrid, Aguilar, 1963.
- STOICHITA, V.I., «Imago Regis: Kunsttheorie und königliches Porträt in den Meninas von Velázquez», *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 49, 1986, pp. 165-189.
- TEATRO GEOGRAFICO antiguo y moderno del Reyno de Sicilia (Madrid, Archivo General del Ministerio de Asuntos Exteriores, ms. 1686), V. Consolo et C. de Seta, éd., *Sicilia, teatro del mondo*, Roma, Nuova Eri, 1990.
- THOMAS, A.J.-B., *Un an à Rome et dans ses environs. Recueil de dessins lithographiés, représentant les costumes, les usages et les cérémonies civiles et religieuses des Etats Romains, et généralement tout ce qu'on y voit de remarquable pendant le cours d'une année*, Paris, Firmin Didot, 1823 (éd. facsimilé, Napoli, Marotta, 1971).
- TORRIGIO, F.M., *I sacri trofei romani del trionfante prencipe degli apostoli San Pietro gloriosissimo*, Roma, Francesco Moneta, 1644.
- VALESIO, F., *Diario di Roma*, G. Scano et G. Graglia, éd., Milano, Longanesi, 1977.
- VARCHI, B., «Lezione nella quale si disputa della maggioranza delle arti e qual sia più nobile, la scultura o la pittura», dans P. Barocchi, éd., *Trattati d'arte del Cinquecento*, Bari, Laterza, 1960, I, pp. 1-82.
- VARELA, L., «El rey fuera de palacio: la repercusión social del retrato regio en el Renacimiento español», dans *El linaje del Emperador*, Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2001, pp. 99-133.
- VARIA VELAZQUEÑA, II, Madrid, Ministerio de Educación Nacional, 1960.
- VERA RELATIONE delle feste fatte in Roma per la pubblicazione della pace stabilita tra le due corone, con le cerimonie fatte, & esatta descrizione del Suntuoso Apparato della Chiesa di S. Maria della Pace, con un racconto delle Functioni delle de Chiese Nationali, Roma, Francesco Moneta, 1660.
- VOCABOLARIO della Crusca, Venezia, Giovanni Alberti, 1612.
- WARNKE, M., *L'artiste et la cour. Aux origines de l'artiste moderne*, Paris, Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, 1989 (éd. allemande 1985).
- WINKLER, H., *Bildnis und Gebrauch. Zum Umgang mit dem fürstlichen Bildnis in der frühen Neuzeit. Vermählungen - Gesandtschaftswesen - Spanischer Erbfolgekrieg*, Wien, Dissertationen der Universität Wien, VWGÖ, 1993.
- WRIGHT, J.M., *Ragguaglio della solenne comparsa fatta in Roma gli otto di Gennaio MDCLXXXVII. dall'Illustrissimo, et Eccellentissimo Signor Conte di Castelmaine Ambasciadore Straordinario della Sagra Real Maestà di Giacomo Secondo Rè d'Inghilterra, Scozia, Francia, et Ibernia, Difensore della Fede alla Santa Sede Apostolica, in andare pubblicamente all'Udienza della Santità di Nostro Signore Papa Innocenzo Undecimo*, Roma, Domenico Antonio Ercole, 1687.
- ZEZZA, A., «Giovan Battista Castaldo e la chiesa di Santa Maria del Monte Albino: un tondo di Raffaello, un dipinto di Marco Pino e un busto di Leone Leoni a Nocera de' Pagani», *Prospettiva*, 93-94, 1999, pp. 29-41.
- ZUCCARI, F., «L'idea de' scultori, pittori e architetti moderni», dans D. Heikamp, éd., *Scritti d'arte di Federico Zuccari*, Firenze, Leo S. Olschki Editore, 1961.