Ce catalogue est publié à l'occasion de l'exposition « Rubens. Portraits princiers », présentée à Paris au Musée du Luxembourg (Sénat), du 4 octobre 2017 au 14 janvier 2018.

MUSÉE DU LUXEMBOURG SÉNAT

Cette exposition est organisée par la Réunion des musées nationaux – Grand Palais.

Liberté • Égalité • Fraternité
RÉPUBLIQUE FRANÇAISE
MINISTÈRE DE LA CULTURE

Scénographie : Véronique Dollfus
Graphisme : Claire Boitel, Atelier JBL
Mise en lumière : Sarah Scouarnec

Jaquette :
Pierre Paul Rubens
Portrait de Louis XIII, roi de France (détail en 1re de couverture)
Portrait d'Anne d'Autriche, reine de France (détail en 4e de couverture)
1622
Huile sur toile
H. 118,5 ; L. 96,5 cm et H. 120 ; L. 96,8 cm
Pasadena, The Norton Simon Foundation, inv. F.1965.1.060.P et F.1965.1.059.P

© Éditions de la Réunion des musées nationaux – Grand Palais, 2017
254-256, rue de Bercy
75577 Paris cedex 12

ISBN : 978-2-7118-6418-8
EC 6418

RUBENS
Portraits princiers

Sous la direction scientifique de Dominique Jacquot

MUSÉE DU LUXEMBOURG SÉNAT

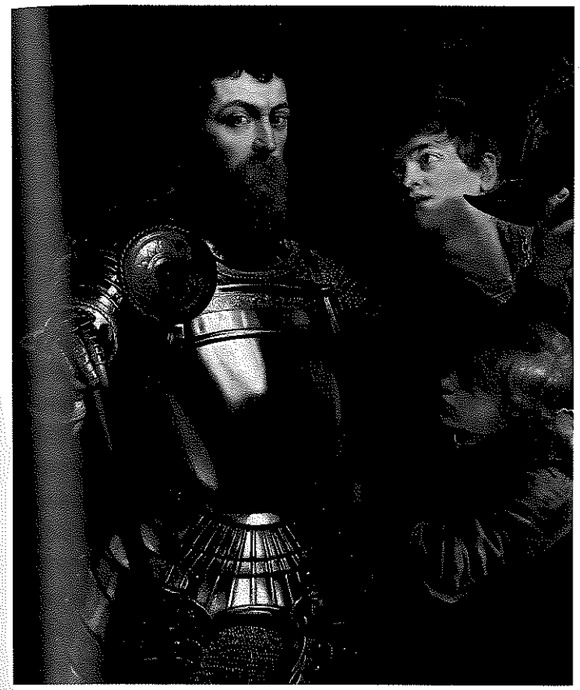
VIVE L'ESPRIT

Rubens, Titien et le portrait héroïque à l'image des Habsbourg

Diane H. Bodart

Dans le cabinet de peintures de Cornelis van der Geest à Anvers (fig. 46), dépeint par Willem van Haecht en 1628, Pierre Paul Rubens présente à l'archiduc Albert d'Autriche et à l'infante d'Espagne Isabelle, ses princes et mécènes, l'une des pièces maîtresses de la collection, une Vierge à l'Enfant de Quentin Metsys[1].

Au milieu de la noble assemblée d'amateurs et de curieux réunie en ce lieu pour admirer les collections du riche marchand d'épices anversois, Rubens est mis à l'honneur par sa position de proximité, voire de familiarité, avec les archiducs dont il était non seulement le peintre attitré, mais aussi, à l'occasion, le conseiller et l'émissaire. Son talent pictural est en outre célébré sur ces murs couverts de peintures par deux tableaux de sa main : la tumultueuse *Bataille des Amazones*, aujourd'hui conservée à Munich (Alte Pinakothek), et un monumental portrait d'un *Capitaine armé par deux pages*, dont plusieurs versions sont connues (New York, collection particulière, fig. 47 ; Detroit, Institute of Arts)[2]. En dépit de leur genre différent, ces deux œuvres réalisées vers 1615 ont une source d'inspiration commune dans la grande bataille – variablement dite « de Spolète » ou « de Cadore » – peinte par Titien pour la salle du Grand Conseil du palais des Doges à Venise et détruite par un incendie en 1577[3]. Si Rubens ne put voir l'original, il en connaissait des copies, telles que la version de Leonardo Corona dans la collection de Bartolomeo Della Nave ou la gravure de Giulio Fontana. Il en possédait par ailleurs un dessin retouché de sa main (Anvers, Museum Plantin-Moretus), dont il se servit pour construire le tumulte de ses Amazones autour de l'arc étroit et périlleux d'un pont, tout en intensifiant la fureur guerrière du combat par des réminiscences de la *Bataille d'Anghiari* de Léonard de Vinci. Dans cette feuille, il manque toutefois un détail remarquable, présent dans les autres copies : un capitaine armé par un page, situé en marge de la composition au tout premier plan à droite. Francesco Sansovino devait se remémorer en 1581 cette puissante figure tournée vers la bataille et notamment le tour de force que représentait le



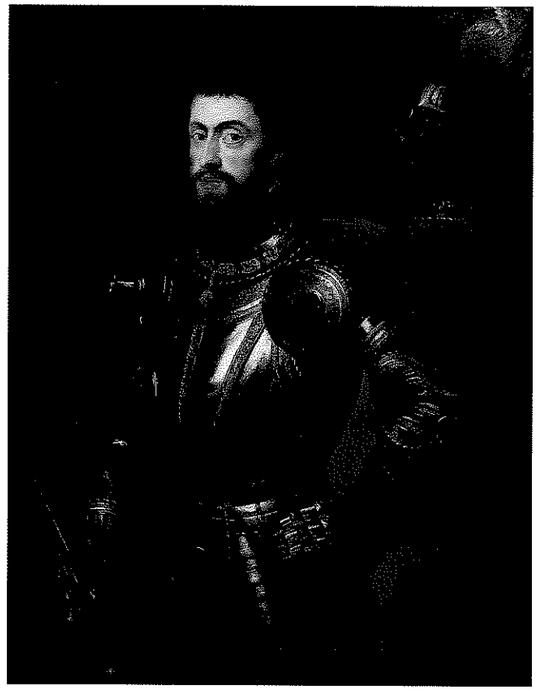


Fig. 17

Pierre Paul Rubens,
Capitaine armé par deux pages,
vers 1615, huile sur toile,
H. 122,6 ; L. 98,2 cm,
New York, collection particulière
(anciennement Althorp, collection Spencer)

Fig. 18

Pierre Paul Rubens, d'après Titien,
Charles Quint à l'épée levée,
1603, huile sur toile, H. 118 ; L. 91,5 cm, Harrogate, Yorkshire, collection The Viscount Mountgarret

plastron de sa cuirasse où « resplendissaient avec une incroyable maîtrise les éclats, les clartés et les réverbérations des armes et des étoffes dont était vêtu le page[4] ». Dans son *Capitaine armé par deux pages*, Rubens isola le motif de Titien pour l'adapter au format du portrait, en faisant pivoter vers le spectateur l'homme de guerre au redoutable regard. Il intensifia en outre le jeu de réverbération de l'armure en introduisant un second écuyer qui présente à son maître un heaume d'acier luisant.

Le héros au miroir de l'armure

La cuirasse est frappée en son centre de l'éclat intense de la lumière directe, rendue par un large aplat de blanc très pur, tandis que sur les bords baignés d'ombre, l'acier reçoit le miroitement des objets proches. Il se teinte ainsi du rouge du justaucorps, de l'incarnat du visage et de la blondeur des cheveux du page penché au plus près de l'armure pour en lacer les sangles, sans que ces traces de couleur ne prennent une forme descriptive. En revanche, sur la bourguignotte portée par son acolyte, le reflet se fait aussi précis que sur un miroir convexe et renvoie l'image réduite et légèrement déformée du visage du capitaine. L'accrochage du cabinet Van der Geest met en valeur la singularité de ce détail, en situant à proximité de l'œuvre de Rubens un autre remarquable tableau à reflet, désormais perdu, la *Dame au bain* de Jan Van Eyck, dont le corps nu, ainsi que celui habillé de sa servante, se réfléchit dans un grand miroir convexe placé sur le cadre de la fenêtre. Entre ces deux œuvres s'écrit l'histoire de la métaphore spéculaire propre à la conception picturale de la Renaissance, depuis le perfectionnement technique des qualités mimétiques de la peinture à l'huile par les primitifs flamands qui savaient peindre un reflet détaillé « comme dans un vrai miroir[5] », jusqu'aux théorisations des Italiens du XVI[e] siècle, qui défendaient la suprématie de la peinture

en raison de sa capacité de saisir le monde visible, y compris dans les effets sensibles et immatériels de la lumière, sur l'exemple du miroir[6]. Au cœur de ce débat du *parangon*, qui opposait la peinture à la sculpture, se situait le paradigme du soldat armé, pris entre le triple reflet d'un plan d'eau, d'une cuirasse et d'un miroir, que Giorgione aurait peint pour démontrer qu'il était en mesure de représenter une même figure simultanément sous tous ses côtés[7]. De cette œuvre perdue ou imaginée, qui travailla la peinture vénitienne pendant la première moitié du XVI^e^ siècle, comme en témoignent les jeux de reflets multiples du *Portrait d'un homme en armure entouré par deux miroirs (autoportrait ?)* de Giovanni Girolamo Savoldo ou de l'*Allégorie conjugale* de Titien (Paris, musée du Louvre), la toile de Rubens conserve la mémoire. Le détail du visage réfléchi dans le heaume apparaît d'ailleurs dans plusieurs portraits vénitiens de cette période, tels que le *Francesco Maria Della Rovere* attribué à Giorgione (Vienne, Kunsthistorisches Museum, v. 1502)[8], l'*Homme en armure* du jeune Véronèse (collection particulière, v. 1550)[9] ou le *Sebald Schirmer* de Georg Pencz, peintre allemand épris de Venise (Nuremberg, Germanisches Nationalmuseum, 1545)[10]. Par rapport à ces précédents, l'originalité de l'invention de Rubens réside dans le fait que le heaume n'est plus posé sur le plan d'un meuble, mais porté à la hauteur de la tête du capitaine par un écuyer qui le contemple avec ravissement[11] : tel l'amant offre à Vénus l'image de sa beauté en son miroir, le page présente ici à son maître la vision de son visage martial. Le reflet sur la surface convexe condense l'expression virile du général, intensifie ce front froncé en une physionomie léonine qui révèle ses vertus belliqueuses[12]. Inscrit sur la partie frontale de la bourguignotte, là où les ornements des armures privilégiaient des têtes de lion ou de monstres redoutables, le masque de guerre dévoile la puissance de feu du héros, foudroie de sa menace ses ennemis et annonce sa victoire[13]. Certes, à l'époque de Rubens, cette image était déjà anachronique : l'exercice de la guerre moderne, plié à l'empire de l'artillerie, avait progressivement renoncé aux armures et l'éclat fulminant de leur acier luisant appartenait désormais à l'imaginaire visuel et littéraire empreint d'Antiquité que la Renaissance avait légué.

Justus Müller Hofstede voyait dans ce tableau un portrait idéal de l'empereur Charles Quint[14]. L'identification a été contestée en l'absence de traits distinctifs. Le capitaine a en effet un visage régulier, sans aucune trace du prognathisme héréditaire des Habsbourg, il est dépourvu du collier de la Toison d'or et sa cuirasse ne correspond pas aux armures de l'atelier Helmschmid d'Augsbourg dont l'empereur est revêtu dans ses portraits[15]. Rubens condense en fait ici des références à plusieurs figures en armure peintes par Titien au cours des années 1530-1540, non seulement le général de la grande bataille du palais des Doges et l'empereur Charles Quint, mais aussi le duc d'Urbino Francesco Maria I^er^ Della Rovere (Florence, Galleria degli Uffizi) ainsi que les Césars de l'Antiquité[16]. Ces œuvres se distinguent par d'amples cadrages, donnant un caractère monumental, et par une emphase du mouvement, obtenue grâce à une légère torsion du buste et une prise puissante du bâton de commandement. Titien y explorait en outre le potentiel figuratif du coloris dans le rendu de l'intensité expressive des visages et de la mobilité du miroitement de la lumière sur l'acier des cuirasses. Ainsi que le commentaient Lodovico Dolce et Pietro Aretino, le pinceau miraculeux du peintre vénitien avait le pouvoir de conférer à ses modèles une « majesté héroïque » et à ses portraits un effet de présence et de vie[17]. Rubens emprunta à Titien les codes du portrait – et même du portrait le plus noble, celui « en acte », qui tend vers l'histoire[18] – pour

en distiller l'image de la majesté héroïque. Cette figure virile, aux courts cheveux bouclés et à la longue barbe touffue, revêtue de l'armure de lumière du chevalier chrétien[19], habita l'œuvre du maître flamand tout au long de sa carrière. Elle surgit tour à tour comme un *Saint Georges terrassant le dragon* (Madrid, Museo Nacional del Prado) ou un *Capitaine triomphant* que couronne une Victoire (Kassel, Museumslandschaft Hessen Kassel ; Munich, Alte Pinakothek)[20]. Elle anime de son idéal les portraits avant que soit définie l'identité de leur visage : elle apparaît ainsi à la place du duc de Lerma dans les dessins d'étude (Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques, fig. 38) pour son portrait équestre (Madrid, Museo Nacional del Prado, fig. 57)[21]. À vrai dire, elle n'est pas non plus étrangère à l'image de Charles Quint et Müller Hofstede avait en ce sens raison : lorsque, en 1629, Rubens copia à Londres dans les collections du duc de Buckingham le grand *Ecce homo* de Titien provenant du palais vénitien de Giovanni d'Anna (Vienne, Kunsthistorisches Museum), il donna au capitaine chrétien à cheval auprès du sultan turc les traits de l'empereur Habsbourg (Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen)[22].

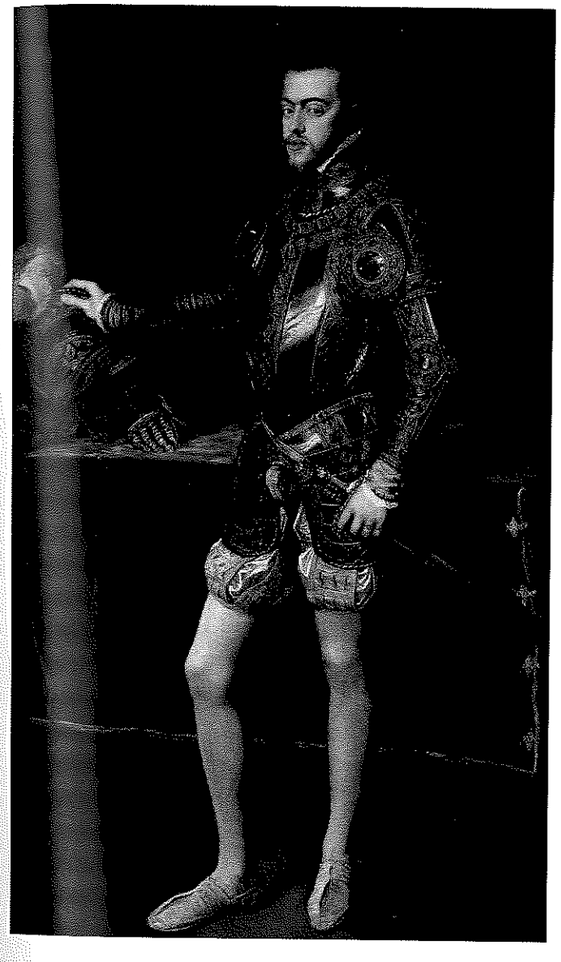
Rubens à l'épreuve des portraits de Charles Quint par Titien

La longue familiarité que Rubens entretint avec les portraits de Charles Quint peints par Titien est bien connue[23]. Dès son arrivée à Mantoue en 1600, il put découvrir dans les collections Gonzague une réplique autographe d'un des premiers portraits de l'empereur réalisés par l'artiste vénitien à Bologne, au début des années 1530[24]. Deux ans plus tard, lorsque le duc Vincent de Gonzague le chargea d'accompagner un convoi de dons diplomatiques à la cour d'Espagne, il eut l'occasion de voir la version originale de ce portrait ainsi que, s'il ne s'agit du même, celui de *Charles Quint à l'épée levée*, des mêmes années. Il put en outre examiner le portrait de l'empereur plus mûr, tenant un bâton de commandement, peint par Titien à Augsbourg en 1548, juste avant que l'œuvre ne périsse dans l'incendie du Pardo en 1604[25]. De ces œuvres, Rubens exécuta des copies précises (Harrogate, Yorkshire, collection The Viscount Mountgarret, fig. 48 ; Berlin, Deutsches Historisches Museum)[26], qu'il condensa plus tard en une seule estampe tirée par son graveur Lucas Vorsterman vers 1618-1620 et portant l'adresse « *Ex Titiani Proptotypo / P. P. Rubens excud.* »[27]. Le patron du portrait de jeunesse à l'épée levée est réactualisé dans cette planche par l'insertion de la tête du portrait de 1548 qui s'était imposé comme la véritable image de l'empereur pour la postérité. Dans un dessin préparatoire de Vorsterman (localisation inconnue), les rehauts de lavis sur l'armure revêtent de lumière le corps de l'empereur, tandis que le tracé de la plume montre le soin apporté à la définition de ce visage au nez aquilin et au menton proéminent, animé d'une légère tension léonine dans les rides du front, d'un regard perçant et d'une bouche entrouverte qui suggère un mouvement de parole naissante[28]. Cette opération de recréation d'une œuvre de Titien est révélatrice des processus d'assimilation et d'appropriation développés par Rubens qui, loin de se limiter à la pratique de la copie, n'hésitait pas à retoucher les dessins anciens tirés des compositions du Vénitien, ni même à intervenir directement sur les originaux endommagés[29].

Rubens intégra en profondeur ce visage de la maturité de Charles Quint en copiant les autres portraits réalisés par Titien en 1548 à la cour impériale d'Augsbourg, à savoir le portrait équestre de Charles Quint en armure, commémorant la victoire de Mühlberg (Madrid, Museo Nacional del Prado)[30],

et le portrait en habit de cour qui le figurait en compagnie de son épouse défunte Isabelle de Portugal[31]. Si la datation de ces œuvres, au premier ou au second séjour de Rubens en Espagne, demeure controversée[32], il est en revanche certain que son intelligence de la peinture du maître vénitien se complexifia quand il se rendit une nouvelle fois à Madrid en 1628-1629, comme envoyé de l'infante Isabelle Claire Eugénie auprès de son neveu Philippe IV. Les palais du roi d'Espagne renfermaient alors la plus riche collection de Titien de l'époque, environ cinquante tableaux, pour la plupart des toiles de la maturité. S'il ne put certes tous les peindre, comme le prétend non sans emphase Francisco Pacheco[33], il reproduisit néanmoins nombre de portraits, sujets mythologiques et religieux à l'Alcázar de Madrid comme au monastère l'Escurial où il se rendit en compagnie du jeune Diego Velázquez, peintre attitré du roi. L'œil du maître flamand cherchait désormais à percer le secret du coloris de Titien, scrutant sa structure matérielle pour décrypter son mystérieux pouvoir d'insuffler la vie à la peinture. Et de cette observation analytique, conduite au plus près de la surface des œuvres du dernier Titien, Rubens devait transfigurer la technique picturale de sa propre maturité et transmettre l'expérience de son regard à son cadet Velázquez.

Les récents examens scientifiques ont montré comment Rubens ne s'attacha pas uniquement à reproduire les compositions de Titien à l'identique, tant dans le format que dans le tracé des figures, mais qu'il prit aussi soin de restituer avec précision les vibrants coups de pinceau que le maître vénitien laissait visibles à même la toile[34]. Ce processus est flagrant dans sa copie (Chatsworth, Devonshire Collection ; fig. 50) du portrait en armure de Philippe II par Titien (Madrid, Museo Nacional del Prado ; fig. 49)[35] : l'éclat de la lumière directe n'est plus rendu par un large aplat lisse de céruse, comme précédemment dans le *Capitaine armé par deux pages* ou dans le portrait de *Charles Quint à l'épée levée*. Rubens tente de reconstituer, par glacis superposés, cette tache de blanc très pur que Titien applique en relief sur la surface picturale, au moyen de coups de pinceau disjoints, comme si elle surgissait du corps armé du prince pour frapper et aveugler de son intensité le regard du spectateur[36]. Au cours de son second séjour à Madrid, Rubens eut la rare occasion de parfaire son analyse picturale en étudiant directement les armures qui avaient servi de modèle à Titien, encore conservées dans la Real Armería de l'Alcázar de Madrid[37]. Il eut ainsi accès à la panoplie complète de l'armure dite « de travail de fleurs » revêtue par Philippe II dans son portrait en pied par Titien, dont l'étude lui servit à développer une version équestre du tableau (Madrid, Museo Nacional del Prado)[38]. Certaines erreurs dans l'agencement des pièces complétant l'armure du cavalier suggèrent qu'il peignit la toile à son retour à Anvers, quand il n'avait plus le modèle sous les yeux. Elles dénotent aussi une perte de compréhension de la structure fonctionnelle de ces accessoires désormais inusités, comme dans le cas de la braguette d'acier dont Rubens affuble le roi alors qu'elle n'était jamais portée à cheval. Sous la figure équestre de Philippe II se dissimule l'image de son père Charles Quint : le maître flamand avait en effet tiré sa composition d'un détail de la tenture de Tunis, tissée d'après les cartons de Jan Cornelisz Vermeyen (Madrid, Patrimonio Nacional), qui figure l'empereur marchant sur Rada à la tête de ses troupes. Il isola le motif, substitua au visage et à l'armure du père la physionomie et la panoplie du fils, ajouta un paysage de bataille et une Victoire dans le ciel, afin de recréer un portrait à la Titien.



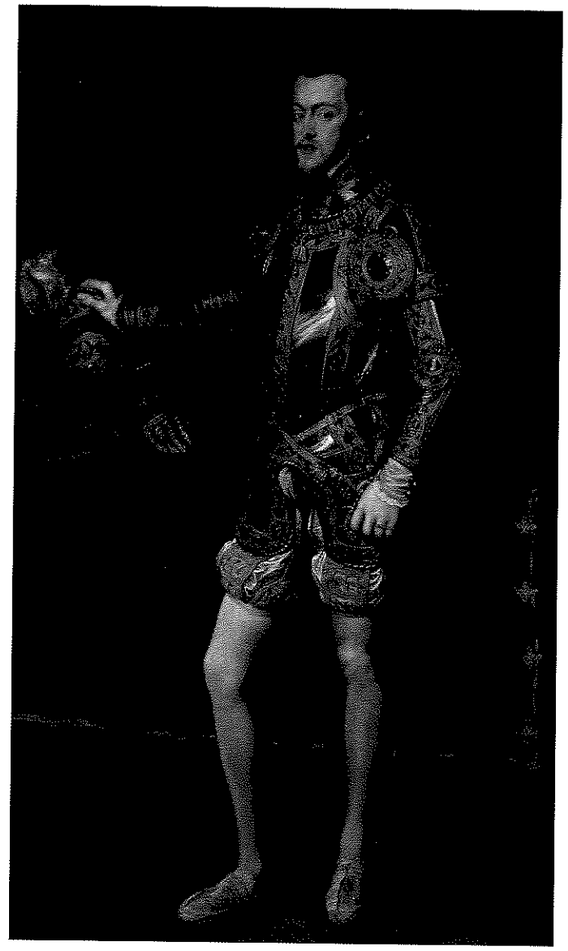


Fig. 49
•
Titien,
Philippe II,
1551, huile sur toile, H. 193 ; L. 111 cm,
Madrid, Museo Nacional del Prado

Fig. 50
•
Pierre Paul Rubens, d'après Titien,
Philippe II,
1628-1629, huile sur toile, H. 178 ; L. 104 cm,
Chatsworth, The Devonshire Collection
•

Le Vecellio s'était en effet imposé comme le précurseur du portrait équestre à l'échelle naturelle sur support amovible, avec sa toile commémorant la victoire de Charles Quint à Mühlberg contre les princes protestants de la ligue de Smalkalde (Madrid, Museo Nacional del Prado)[39]. L'invention était toutefois demeurée sans suite, jusqu'à ce que Rubens s'en empare lors de son premier voyage en Espagne, quand il réalisa le portrait équestre du duc de Lerma (fig. 57), contribuant ainsi de façon déterminante au remarquable succès de cette formule triomphale. La confrontation avait été encore plus serrée lorsque Philippe IV lui avait commandé son portrait équestre pour la Pieza Nueva de l'Alcázar de Madrid, où se trouvait le précédent de Titien. Cette œuvre fondatrice de l'image des Habsbourg d'Espagne qui témoignait de la présence de l'empereur à la bataille de Mühlberg, en le représentant avec l'armure et le cheval qu'il avait ce jour-là, était devenue l'emblème de la mission de la dynastie dans la défense de la chrétienté[40]. Sur les murs de cette imposante salle d'apparat, la continuité de cet héritage était exprimée par le portrait allégorique de Philippe II célébrant la victoire de Lépante, de la main de Titien (Madrid, Museo Nacional del Prado), et par le tableau de Velázquez

figurant Philippe III chassant les morisques : l'œuvre de Rubens, remplaçant un précédent portrait équestre de Philippe IV par Velázquez, était destinée à s'inscrire dans cette lignée[41]. Dans ce tableau perdu, connu par une réplique postérieure à 1640 (Florence, Galleria degli Uffizi, cat. 21), Rubens fit appel à l'allégorie pour glorifier les vertus triomphales de ce roi qui avait toujours vécu à l'écart des champs de bataille[42]. Le souverain ne s'élance plus au galop vers la victoire mais dresse son cheval en levade, une difficile figure d'équitation emblème du bon gouvernement. Le paysage de son action est celui des alentours de Madrid, vus depuis l'Alcázar, d'où il domine son empire jusqu'au Nouveau Monde, comme l'indique son écuyer indien. Et dans le ciel, les personnifications de la Justice divine et de la Religion, posant la croix sur le globe et lui tendant une couronne de laurier, soulignent l'étendue de son œuvre pour la propagation et la défense de la foi catholique. Si, dans la copie de Florence, la tête de Philippe IV est réactualisée d'après des modèles de Velázquez de 1640, il est néanmoins possible de se faire une idée du visage original à partir des portraits du roi en habit de cour que Rubens réalisa à Madrid pour l'infante Isabelle Claire Eugénie (Zurich, Kunsthaus, Ruzicka Stiftung ; voir fig. 31)[43]. Il est fascinant de voir comment le peintre flamand recherchait dans les traits du souverain l'héritage physionomique de son aïeul Charles Quint : voici que resurgissent sous son pinceau le large front, le nez aquilin à l'arête sinueuse, le menton prognathe à la lippe généreuse qui entrouvre légèrement la bouche dans un mouvement de parole naissante. Rubens fut peut-être pris un instant du vertige de s'imaginer en train de peindre sur le vif Charles Quint, mais il distingua d'un accent de mélancolie le regard intense de Philippe IV, ce souverain dont il tissait les louanges dans ses lettres tout en le disant tristement prisonnier de ses mauvais ministres[44]. Si Rubens, en 1628-1629, redonna vie à Charles Quint dans les portraits de son arrière-petit-fils Philippe IV, il ressuscita également Titien par sa propre peinture. Lope de Vega ne manqua pas de le remarquer en lui décernant le titre de *nuevo Ticiano* dans son sonnet consacré au portrait équestre du roi[45]. Et ce lignage, artistique, dynastique et politique, allait être confirmé par Philippe IV dans le diplôme de chevalier de l'Éperon d'or qu'il conféra à Rubens sur l'exemple explicite de Charles Quint, lequel avait anobli par décret le Vecellio en vertu de ses talents de portraitiste impérial[46].

Le visage impérial comme masque héroïque

Dans la dernière décennie de sa vie à Anvers, Rubens allait développer à plusieurs reprises les schèmes héroïques de Titien pour glorifier la dynastie des Habsbourg et en faire revivre les hommes illustres : dans les décors éphémères de la *Pompa introitus Ferdinandi*, où tous les membres de la famille furent convoqués pour célébrer le triomphe de leur valeureux descendant, le cardinal-infant Ferdinand, nouveau gouverneur des Pays-Bas ; dans le portrait équestre dudit cardinal-infant victorieux à Nördlingen (Madrid, Museo Nacional del Prado, fig. 61), condensant les modèles de Charles Quint et de Philippe IV ; enfin dans l'esquisse inachevée de la bataille de Tunis (Berlin, Gemäldegalerie), où reviennent le tumulte et les cavaliers de la grande bataille de Titien du palais des Doges, dominés par un Charles Quint tiré du portrait équestre de Mühlberg[47]. Toutefois, le témoignage le plus saisissant de la profonde intelligence de la grandeur de Charles Quint véhiculée par le pinceau de Titien est un portrait étranger à la dynastie des Habsbourg, celui de Thomas Howard comte d'Arundel (Boston, Isabella Stewart Gardner Museum ; fig. 51) que

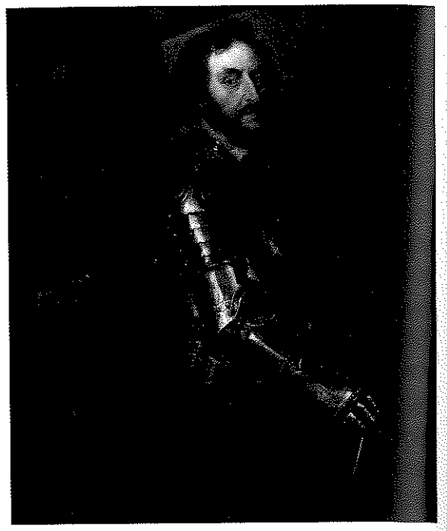


Fig. 51
©
Pierre Paul Rubens,
Thomas Howard comte d'Arundel,
1629, huile sur toile, H. 122 ; L. 102 cm, Boston, Isabella Stewart Gardner Museum
©

Rubens réalisa à Londres en 1629, peu après avoir quitté Madrid[48]. Dans ce tableau, considéré parmi les plus titianesques de l'artiste, la figure plutôt chétive du comte est transfigurée par l'emphase de la position du corps, le geste puissant de prise du bâton de commandement, l'armure flamboyante où les coups de pinceau désunis rendent l'éclat de la lumière et le miroitement des tentures rouges. Le visage en outre, animé d'une tension léonine, laisse poindre, dans le large front, le nez aquilin, le menton volontaire et la bouche entrouverte, le masque de Charles Quint[49]. Le schème de majesté héroïque que le pinceau de Rubens avait distillé des portraits en armure de Titien incluait désormais jusqu'à la physionomie de l'empereur, qui se prêtait à être appliquée à toute ressemblance individuelle pour en grandir l'image. À la mort de l'artiste en 1640, la collection inventoriée dans sa demeure anversoise témoignait de cette longue fidélité vouée au Charles Quint de Titien par au moins quatre tableaux, dont un original du Vénitien et trois copies du Flamand[50]. En ceux-ci, l'homme de paix qu'était Rubens, rendu amer par les années de la guerre de Trente Ans, voyait sans doute, au-delà du modèle d'excellence picturale et de succès social, l'image grandiose du dernier empereur universel qui avait combattu toute sa vie durant pour l'unité religieuse et politique des Provinces-Unies et de l'Europe entière[51]. ●

1. Une version de la Vierge à l'Enfant est conservée à Cincinnati, Edwards Collection. Held 1982a, p. 35-64 ; Anvers 2009-2010, p. 64-83. *Le Cabinet de Cornelis van der Geest* est conservé à Anvers, à la Rubenshuis, voir fig. 46.

2. Müller Hofstede 1967, p. 67-71 ; Held 1982b, p. 94-103.

3. Wethey 1975, p. 225-232 n° L-3 ; Wood 2010, I, p. 204-215, n° 127.

4. « Nel petto della cui corazza, risplendavano co[n] incredibil magistero, i lustri, i chiari, & i reverberi dell'armi, & de panni, de quali era vestito il ragazzo » ; Sansovino 1581, f. 125v.

5. Bartolomeo Fazio in Baxandall (1971) 1989, p. 133-135. Sur la métaphore spéculaire de la peinture renaissante, voir notamment Chastel (1967) 1978 ; Bialostocki 1988 ; Arasse 1984 ; Stoichita 1999, p. 248-264, p. 289-303.

6. Bodart et Hendler 2011.

7. Bodart 2009 ; Hendler 2013, p. 27-34.

8. Anderson 1997, p. 314.

9. Garton 2008, p. 218 n° 33.

10. Dyballa 2014, p. 305-308 n° B14.

11. Sur le motif de cette tête dont il existe une esquisse (Austin, Blanton Museum of Art), voir Held 1982b.

12. Meller 1963.

13. New York 1998-1999 ; Quondam 2003 ; Stoichita 2010.

14. Müller Hofstede 1967, p. 67-71.

15. Held 1982b.

16. Bodart 2011, p. 145-180. Dans les mêmes années, Rubens conduit une opération semblable dans les portraits rétrospectifs de l'empereur Maximilien Ier et du duc de Bourgogne Charles le Téméraire (Vienne, Kunsthistorisches Museum).

17. *Ibidem*. Lodovico Dolce reconnaissait à Titien le pouvoir d'insuffler une « *maestà eroica* » à ses têtes ; Dolce (1557) 1960, p. 140.

18. Anderson 1979 ; Barasch 1991, p. 20-35.

19. Selon la définition de saint Paul, Épître aux Romains (13, 12), Épître aux Éphésiens (6, 13-17) ; voir Bodart 2009, p. 239-240.

20. Rosenthal 2005, p. 63-112.

21. Huemer 1977, p. 132-132 n° 20, a-b ; Vergara 1999, p. 11-18.

22. Wood 2010, p. 130-133 n° 114.

23. Müller Hofstede 1967 ; Müller Hofstede 1977 ; Jaffé 1977 ; Freedberg 1998 ; Vergara 1999 ; Munich 2009-2010 ; Wood 2010.

24. Bodart 1998, p. 111-112.

25. Wethey 1971, p. 191-194 n° L3-L5.

26. Müller Hofstede 1967 ; Wood 2010, p. 225-233 n° 130, 435 n° R15, ne reconnaît pas l'autographie du portrait au bâton de commandement de Berlin. Il est cependant vraisemblable que Rubens ait eu une version de ce tableau dans ses collections, soit autographe, soit copiée de sa main ; Muller 1989, p. 96 n° 5, p. 105 n° 49.

27. Hymans 1893, p. 157 n° 150 ; Held 1982a.

28. Wood 2010, p. 225-233 n° 130.

29. Rooses et Ruelens 1887-1909, vol. 1 (1887), p. 139-186, n° XXIX-XLI. ; Muller 1989, p. 7-24 ; Munich 2009-2010 ; Wood 2010.

30. Wethey 1971, p. 87-90 n° 21. Pour les deux versions de cette copie, voir Wood 2010, p. 234-241 n[os] 131-132.

31. Perdu ; Wethey 1971, p. 194-195 n° L6. La copie de Rubens est conservée (Madrid, Palacio de Liria, collection Duquesa de Berwick y Alba), voir Wood 2010, p. 219-224 n° 129.

32. Müller Hofstede 1967 ; Jaffé 1989 ; Muller 1989 ; Vergara 1999 ; Wood 2010.

33. Pacheco (1649) 2001, p. 195-202.

34. Sonnenburg 1979 ; Van Hout 2012 ; Vergara, Alba Carcelén et Gayo García 2013.

35. Wethey 1971, p. 126-128 n° 78 ; Wood 2010

36. Bodart 2009, p. 236-238.

37. Beroqui 1918, p. 76-77 n° 1686.

38. Vergara 1999, p. 75- 80 ; Madrid 2009-2010, p. 232-234.

39. Bodart 2006.

40. Orso 1986 ; Madrid 2001 ; Aterido Fernández 2004 ; Martínez Leiva et Rodríguez Rebollo 2015.

41. Wethey 1971, p. 132-133 n° 84. Les deux tableaux de Velázquez, ainsi que le portrait équestre de Rubens, périrent dans l'incendie de l'Alcázar de Madrid en 1734.

42. Huemer 1977, p. 150-154, n° 30 ; Vergara 1999, p. 65-80 ; Rome 2001, p. 232-237.

43. Huemer 1977, p. 154-162 n[os] 31-33, 35 ; Vergara 1999, p. 60-65.

44. Lettre à Gervatius, du 29 décembre 1628 ; Rooses et Ruelens 1887-1909, vol. 5 (1907), p. 14-21 n° DLXVI.

45. Ligo 1970 ; Vergara 1999, p. 72-73.

46. Rooses et Ruelens 1887-1909, vol. 5 (1907), p. 392-393 n° DCCVIII, 347-350 n° DCXCIII. Voir Warnke 1989, p. 192-215. Philippe IV se souviendra de ces précédents quand il entreprit d'obtenir pour Velázquez la croix de chevalier de Saint-Jacques ; Brown 1993.

47. Rupert Martin 1972 ; Vlieghe 1987, p. 82-84 n° 93 ; McGrath 1997, I, p. 323-330 n° 58.

48. Huemer 1977, p. 107-110 n° 5.

49. Au sujet de la saisissante reprise de la physionomie de Charles Quint dans ce portrait, voir Freedberg 1998.

50. Muller 1989, p. 95 n° 4, p. 105-106 n° 49, 51, 52, et une copie de Van Dyck, p. 110 n° 79.

51. « *Io sono huomo di pace* » (Je suis un homme de paix) écrit Rubens à son ami Peiresc en 1635, regrettant que les rois et les princes ne partagent pas son état d'âme ; Rooses et Ruelens 1887-1909, vol. 6 (1909), p. 126-132 n° DCCCII. Pour ses réflexions sur les conséquences de la guerre, en relation au tableau de ce titre (Florence, Palazzo Pitti, Galleria Palatina) envoyé à Justus Sustermans en 1638, *Ibidem*, 207-211 n° DCCCLI ; Florence 1977, p. 226-230 n° 97. Sur la conception politique de Rubens, voir Warnke 1965 ; Müller Hofstede 1967.