Baroque

5 | 1972
La fête théâtrale et les sources de l'opéra

Motifs artistiques dans l'Entrée de Marianne d'Autriche à Madrid en 1649

J. E. Varey

Édition électronique
URL : http://journals.openedition.org/baroque/382
DOI : 10.4000/baroque.382
ISSN : 2261-639X

Éditeur :
Centre de recherches historiques - EHESS, Éditions Cocagne

Édition imprimée
Date de publication : 15 mars 1972
ISSN : 0067-4222

Référence électronique
J. E. Varey, « Motifs artistiques dans l'Entrée de Marianne d'Autriche à Madrid en 1649 », *Baroque* [En ligne], 5 | 1972, mis en ligne le 04 octobre 2012, consulté le 30 avril 2019. URL : http://journals.openedition.org/baroque/382 ; DOI : 10.4000/baroque.382

Ce document a été généré automatiquement le 30 avril 2019.

© Tous droits réservés

Motifs artistiques dans l'Entrée de Marianne d'Autriche à Madrid en 1649

J. E. Varey

1 Depuis quelque temps, les historiens considèrent que vers 1630, l'Espagne connut une période, marquée par la chute d'Olivares en 1640, pendant laquelle la nation perdit toute confiance en soi[1]. Le 6 octobre 1644, la reine Isabelle de Bourbon meurt, et quand l'héritier au trône, Baltasar Carlos, peut-être celui des Habsbourg sur lequel on pouvait, au XVII[e] siècle, fonder les plus grands espoirs, meurt le 9 octobre 1646, le roi et la cour sont en droit de croire que l'Espagne reçoit un juste châtiment pour d'irréparables fautes. Peu avant la mort du prince, le 4 juillet 1646, un projet de mariage entre Baltasar Carlos et Marianne, archiduchesse d'Autriche, avait été conclu, dans le double but de renforcer la position de l'Empire et de l'Espagne, et d'assurer aussi la succession à la couronne. La mort du prince empêcha l'aboutissement de ces plans, mais de nouvelles négociations s'ouvrirent sur-le-champ afin de marier Marianne à Philippe IV, le roi veuf. Les contrats de mariage furent signés à Madrid le 26 anvier 1647, et à Vienne le 13 juin de la même année.

2 Les préparatifs pour le voyage de Marianne de Vienne à Madrid commencèrent aussitôt, et le président du Consejo Real, don Diego de Riaño y Gamboa, avisa l'Ayuntamiento de Madrid, le 12 octobre 1648, que la reine serait accompagnée par son frère, le roi de Hongrie. Le 3 mars 1649, le conseil municipal fut informé que la reine, avant de faire son entrée, résiderait dans le palais de Buen Retiro. Le palais était en mauvais état, et d'urgents travaux y étaient nécessaires. Le conseil municipal fut lent à réagir aux diverses suggestions qui lui furent faites, et ne se montra guère généreux vis-à-vis des demandes d'aide financière. Ce fut probablement pour cette raison que don Lorenzo Ramirez de Prado, membre influent du Consejo Real, fut officiellement nommé; le 11 mai 1649, Superintendant des festivités qui devaient célébrer l'entrée de la reine dans Madrid. Le comité qui fut alors institué avait pour membres Ramirez de Prado, le Conde de Torralba (Corregidor de Madrid), deux *regidores* et l'un des deux *escribanos* du conseil municipal comme secrétaire.

3 Sous la direction énergique de Ramirez de Prado, les préparatifs avancèrent rapidement, et il fit savoir aux responsables que la reine devait être reçue avec la pompe et la cérémonie dues à son rang.

4 L'arrivé imminente de Marianne dissipa la tristesse qui s'était abattue sur la cour d'Espagne à la mort de la reine et de l'héritier au trône, et à la suite des revers subis dans les guerres catalanes. Les représentations théâtrales étaient interdites depuis , pour des raisons morales, mais la nouvelle du mariage renforça la position de ceux qui espéraient voir lever l'interdiction et en fait, l'anniversaire de Marianne fut célébré le 21 décembre 1647 par un masque à la cour, et le 21 décembre 1648 vit la représentation de *El nuevo Olimpo* de Bocangel, masque ou « comedia cantada », au palais royal[2].

5 La période de deuil royal était terminée, et l'Espagne pouvait à nouveau prendre confiance. Le mariage apportait un nouvel espoir pour l'avenir de la dynastie, et les préparatifs pour l'arrivée de la reine confirment cette idée et soulignent la puissance et la fermeté de la couronne espagnole. L'entrée, comme nous allons le voir, donnait l'occasion de rétablir cette confiance nationale qui avait été ébranlée, temporairement seulement, pouvait-on espérer[3].

***

6 L'une des premières décisions prises par le comité de Ramirez de Prado fut la construction de quatre arcs de triomphe, mais le 27 avril, le conseil municipal décida qu'il était financièrement possible d'en construire seulement trois[4]. Cependant, le 5 mai, le comité décida que non pas trois, mais quatre arcs seraient construits, le quatrième devant être financé par les Guildes de Madrid. La décision d'ériger quatre arcs a été étudiée par M. Salazar et moi-même, et notre principal argument est que cette décision reflète l'influence des idées de Juan Alonso, ou Alfonso, Calderòn, le généalogiste qui travaille sous la direction de Ramirez de Prado, et qui affirme avoir fourni du matériel pour les « disposiciones ystoriales » des arcs, des « apuntamientos particulares para las pinturas », et des détails généalogiques sur les maisons royales de Castille et d'Autriche. « He asistido a las disposiciones de todos los arcos, historias, hyerogliphicos y cosas particulares », prétendait-il[5]. En 1651, Juan Alonso Calderòn affirma avoir écrit un ouvrage de quatre volumes à l'occasion du mariage royal, qui s'intitulait « Excelencias de los Nombres de Philipo, y de Maria-Ana, y deI Numero Quatro »[6]. Cet ouvrage contient l'arbre généalogique de Philippe IV et de Marianne, et étudie également le rôle du chiffre 4 : « En el Libro Segundo se traen los misterios del Numero Quatro, por las quatro Regiones del Cielo, quatro Elementos, y quatro tiempos del año ». Il est permis de croire que l'emploi des quatre éléments est un cliché cher à la littérature des XVI^e^ et XVII^e^ siècles, et il est certain que le symbolisme de ce chiffre quatre se retrouve dans de nombreuses œuvres artistiques et littéraires. Toutefois, la similarité entre les idées de Juan Alonso Calderòn et le décor de cette entrée, l'insistance dont il fait preuve dans ses écrits sur la généalogie et le fait indubitable qu'il travailla pour Ramirez de Prado, et fut payé pour ses contributions aux festivités, tout cela suggère, comme M. Salazar et moi-même l'avons avancé, que le concept global du symbolisme de l'entrée royale, a eu pour origine les idées de Juan Alonso Calderon, et que ce symbolisme fut utilisé par Ramirez de Prado.

7 Quoi qu'il en soit, la construction des quatre arcs se poursuivit tout l'été, et le 23 juillet, l'Ayuntamiento accepta de financer l'achèvement du quatrième arc[7]. Les statues et les *pinturas de historia* furent posées les 23 et 24 octobre, et il fut décidé le 2 novembre qu'on

illuminerait artificiellement les arcs[8]. Pendant ce temps, les autres préparatifs s'étaient poursuivis à vive allure, et tout était prêt pour l'arrivée de Marianne le 15 novembre 1649.

8 Le trajet emprunté par la reine était presque en ligne droite et la conduisait du palais de Buen Retiro, où avait séjourné à son arrivée à Madrid, à travers le Prado de San Jerónimo, le long de la Carrera de San Jerónimo, à travers la Puerta del Sol, et tout le long de la Calle Mayor, jusqu'à l'Alcazar, le vieux palais de Madrid qui se trouvait à l'extrémité ouest de la ville. La description la plus détailléé de l'entrée se trouve dans une *relaciòn magnifiquement* imprimé, intitulée *Noticia dei Recibimiento i entrada de la Reyna nuestra Señora doña Mari-Ana de Austria en la muy noble i leal coronada Villa de Madrid.* s.l. 1650[9] (fig. 6).

Frontispice de la description de l'Entrée : *Noticia del Recibimiento de (...) Maria-Ana de Austria*

***

9 Un autre passage fut ouvert dans les murs de Buen Retiro pour permettre d'accéder au trajet du cortège. La porte était conçue par Juan Bautista de San Agustin, et peinte et dorée par Bartolomé Sàenz, les statues qui l'ornaient étant l'œuvre de Francisco Valcárcel. Elle était décorée de six colonnes doriques, et elle comportait un chapiteau surmonté des châteaux de Castille et des lions de Léon. Sur le frontispice se trouvaient des statues de la *Seguridad*, la *Esperanza* et la *Felicidad*, symbolisant la fidélité, les espoirs et la joie de la ville de Madrid.

10 Au-delà de cette porte, et à la droite du trajet du cortège, la Torrecilla del Prado, la petite tour que l'on retrouve dans divers tableaux de l'époque, était couverte de « bastidores » (toiles tendues sur des charpentes de bois) et servait de base à une statue dorée de la *Alegría* (le bonheur) dont la longueur était de vingt pieds. Le socle de la statue était peint et doré de couleurs chatoyantes, et de doux accords musicaux en sortaient, « con una acordada discordia, la musica de muchos Instrumentos » (p. 4)[10]. Les quatre façades

comportaient des poèmes écrits en espagnol et traduits en latin[11]. Sur l'une des façades se trouvaient des vers faisant allusion à la musique et à la poésie, les appelant « les voix du bonheur ». Cette statue était l'œuvre de Juan de Gandía.

11 En face de la tour, sur la gauche du trajet du cortège, se trouvait une représentation du Parnasse, érigé sur une source naturelle connue sous le nom de Fuente del Olivo. L'édifice dans son entier mesurait quatre-vingt-quatre pieds sur trente-neuf, et la fontaine était décorée de coquillages et de coraux, pour ressembler à une grotte (l'un des premiers exemples de construction de grottes en Espagne). Derrière la fontaine s'élevait le Parnasse, avec ses pics jumeaux, peint en perspective. Les deux pics soutenaient respectivement les statues d'Hercule et de Pégase, et aux pieds de Pégase coulait un cours d'eau naturelle qui aboutissait au bassin de la fontaine. Sur le mont étaient représentés (en effigies) neuf poètes espagnols : trois de l'époque classique (Senèque, Lucain et Martial), trois d'un passé plus récent (Juan de Mena, Garcilaso de la Vega et Luis de Carnaes) et trois de l'époque contemporaine (Lope de Vega, Luis de Gòngora et Francisco de Quevedo). Chaque effigie comportait une inscription en vers. Sur le mont, neuf jeunes filles représentaient les Muses. L'intention première avait été de placer des statues des Muses, mais elles furent remplacées par des jeunes filles. Chacune d'entre elles était associée à un poète, dont elle chantait les louanges, individuellement ou en chœur. Le Parnasse était donc un plaisir non seulement pour œil, mais aussi pour l'oreille :

> D'esta suerte hermoso tantas vezes el MONTE, quantas, a todas partes, se descubria lleno de *Riscos,* adornado de *Flores ;* vañado de *Cristales ;* poblado de *Igenios,* i coronado de NINFAS, deleitaba, no solo à la *Vista,* pero à el *Oido,* pues cantando a Coros cada una de por si sus Versos, i todas juntas, se correspondian dulcemente, con la Musica de Instrumentos, que en su TORRE tenia la ALEGRIA, presidiendo APOLO, que entre las dos MONTANAS descansaba, sobre el Plectro, vestido de Canbiantes de Naoar, i Oro, con su Corona de siete Rayos, como repartiendo à unos, i a otros sus ASVNTOS.
> *Bien la voz suene canora*
> *D'este ya* Coro *ESPANOL,*
> *Pues de* Alcides *se mejora,*
> *I cantele, es SOL,*
> Hymeneos à *su AVRORA.*

12 Ceci était aussi l'œuvre de Juan de Gandia, assisté de Juan Pérez et Esteban de Cordoba. Les statues des Muses – qui ne furent pas utilisées dans les festivités – étaient l'œuvre de Sebastian de Herrera y Barnuevo, et autres. Quant aux effigies des poètes, une seule nous en est restée, un buste de Quevedo souvent attribué à Alonso Cano – mais, selon les documents, l'œuvre de Herrera Barnuevo – que j'ai vue dernièrement, rélégué piteusement dans un coin du studio photographique de la Biblioteca Nacional[12].

13 À partir de ces deux édifices, le trajet du cortège était bordé, sur la gauche, d'une immense perspective dépeignant des galeries, des palais et des jardins, sur une longueur de deux cent quatre-vingt pieds, encore une fois l'œuvre de Juan de Gandia. Cette perspective servait à dissimuler la route d'Atocha, qui était en mauvais état à l'époque. Le côté droit du trajet se composait d'une perspective naturelle de rangées de peupliers qui se continuaient vers le Nord jusqu'à la jonction du Prado et de la calle de Alcala. La perspective artistique était de sujet essentiellement architectural, mais elle reproduisait également le blason royal de Marianne d'Autriche.

14 Le cortège atteignait ensuite le premier arc de triomphe, situé au croisement de la Calle del Prado et de la Carrera de San Jerònimo. On lit dans la *Noticia* à propos des arcs :

> Remataba (la perspective) en admirable conpostura con las primeras colunas del ARCO, para cuya Descripcion es bien advertir, porque caigan, sobre las asentados principios, sus Noticias, que Este, i los Tres, que le correspondian, en sus principales Fachadas, representaron LAS QVATRO PARTES D EL MVNDO, en que nuestro REY felizmente goza dilatados Imperios ; cuyos reversos ocuparon los QVATRO ELEMENTOS, dando, no sin estudio, a EVROPA, el AYRE ; a ASIA, la TIERRA ; a AFRICA, el FVEGO ; i a AMERICA, el AGVA (15-16) :

c'est-à-dire que la face principale de chaque arc, dans la direction montante du cortège en marche, celle de l'Est, représentait l'un des quatre continents du globe, tandis que l'autre face, celle de l'Ouest, était dédiée à l'un des quatre éléments, choisis « non sans soin ».

15 Le premier arc était consacré à l'Europe et à l'élément de l'Air. Le deuxième, situé un peu plus bas dans la Carrera de San Jeronimo, représentait l'Asie et la Terre ; le troisième symbolisait l'Afrique et le Feu, et se trouvait dans la Puerta del Sol ; tandis que le quatrième, situé en face de l'église Santa Maria dans la Calle Mayor, symbolisait l'Amérique et l'Eau. Les arcs étant tous les quatre si intimement liés dans leur symbolisme, nous les étudierons ensemble, quoique, pour le cortège, ils aient été séparés par d'autres spectacles et décorations.

16 Ils étaient de bois recouvert de toile, et somptueusement peints de façon à simuler le marbre, le jaspe et d'autres pierres. Ils étaient agrémentés de peintures et de sculptures, de vers écrits en latin et en espagnol, de devises et de tables sur lesquelles étaient inscrits des serments de loyauté. Les arcs avaient été conçus par don Marco Lucio, don Francisco Gutiérrez et Juan de Gandla, qui en avaient soumis le projet au comité de Ramirez del Prado. Ils avaient été construits par Pedro de la Torre peints par Francisco Ricci ; les statues étaient l'œuvre de Herrera Bamuevo et de ses collègues Manuel Pereira, Bernabé de Contreras, et Juan Sanchez Barba ; les hiéroglyphes avaient été inventés par don Francisco de Lobera ; et les poèmes avaient été composés par don José de Guevara.

17 Les peintures du premier arc comportaient, sur la face Est, des portraits de Pelayo, le héros de Covadonga, et une inscription en latin et en espagnol prophétisait que, de même que Pelayo avait vaincu les Maures, de même Philippe IV triompherait de ses ennemis, et elle exprimait de plus l'espoir que l'Allemagne donnerait à l'Espagne un nouveau prince des Asturies. Pelayo était de plus comparé à Jules César, par l'addition d'une devise qui citait la phrase bien connue : « Je suis venu, j'ai vu, j'ai vaincu ». Face à cette peinture s'en trouvait une autre qui montrait Alfonso VI de Castille, le conquérant de Tolède, assiégeant la cité. La légende le qualifiait d'Alexandre chrétien. L'arc comportait également des statues de la Fidélité, l'Obéissance, la Prévoyance, et la Munificence, chacune dotée d'un symbole. Du côté Est de l'arc, se trouvait aussi une représentation symbolique de Madrid et de l'ancien blason de. la ville (le dragon), ainsi que du nouveau blason (l'ours couronné). Des portraits de Charles V et de Juan II de Castille ; des statues de Castille, d'Italie, d'Allemagne, de Léon, d'Espagne et d'Europa assise sur le taureau. La *Noncia* termine cette description du côté Est de l'arc en ajoutant que du point de vue architectural, l'arc devait être examiné de bas en haut, tandis que les inscriptions devaient être lues de haut en bas :

> Aqui remataba lo Anterior d'esta *Fachada*, en ciento i cincuentas pies de alto, referida, entre movimientos encontrados, de la Arquitectura, que en sus Obras enpieza de lo *Inferior,* a lo mas *Alto* ; i de la Leccion, que se encamina, desde lo *Superior* a lo mas *Bajo* : atenciones, que bastan à conponer alguna desazon, o disonancia, en la Conexion, o Descripcion, de lo FABRICADO, i de lo ESCRITO (31).

18 Le côté Ouest de cet arc, dédié à l'élément Air, dépeignait douze nymphes qui représentaient les heures, occupées à faire tourner la terre sur son axe. Cette toile avait pour parallèle une autre toile, qui symbolisait les sept jours de la semaine sous la forme de sept beaux jeunes hommes, et les planètes et les étoiles, chacune d'entre elles représentée par un Dieu ou une Déesse. Ces tableaux avaient pour supports des statues représentant les quatre saisons. Une autre toile montrait le temple de la paix, où régnaient la Vertu et la Gloire ; la Justice et la Clémence en tenaient ouverte la porte. D'autres statues représentaient les quatre vents : Zéfiro, Euro, Austro et Boreas. Le symbolisme de ces statues était accentué par leurs vêtements, leurs attitudes et leurs attributs, et le lien entre ce qui était représenté sur l'arc et les emblèmes et les hiéroglyphes de certains livres d'emblèmes de l'époque saute suffisamment aux yeux.

19 Le côté Est du deuxième arc, dans la Carrera de San Jeronimo, représentait l'Asie, et celui de l'Ouest, la Terre. Le premier arc était peint de différentes couleurs, tandis que le second se contentait de vert de jaspe. La face Est montrait Alexandre et son armée, flanqués de statues de Goa et Ormuz, et une grande statue symbolisant l'Asie. Sur la face Ouest, il y avait une toile qui représentait une campagne riante, où présidaient Pomone et Flore, peuplée d'oiseaux et d'animaux divers. Cette peinture était flanquée de statues de Ceylan et de Malacca. La principale statue représentait la Terre, et le roi des animaux, le lion.

20 Le troisième arc, dans la Puerta del Sol, représentait l'Afrique et le Feu et était de couleur rouge de jaspe. L'ouvrage principal de la face Est montrait Hercule libérant Atlas de son fardeau, le Monde, et le portant sur ses propres épaules. Les traits d'Hercule étaient ceux de Philippe IV, et l'allusion se rapportait à l'abdication de Charles V. Marianne y était aussi présente, prête à partager le fardeau. Sur cette même façade se trouvaient représentées la reine Isabelle et sa fille Jeanne, à la conquête de Grenade ; il y avait aussi Philippe III et sa reine, Marguerite d'Autriche, et une scène montrant l'expulsion des Maures et la capture d'Alarache et La Mamora, en Afrique. Cette façade s'ornait aussi d'une statue d'Afrique assise sur un crocodile.

21 Le côté Ouest de cet arc illustrait le dévouement dont la Maison d'Autriche avait toujours fait preuve envers l'archange saint Michel. Il y avait aussi les trois soleils vus en Espagne le jour de la naissance du Christ, auxquels venaient s'ajouter les trois mages, dont les vêtements étaient imités d'une œuvre de Dürer [« a quien dio forma un Original de Alberto Durero » (62)]. En parallèle à ce tableau se trouvait une représentation de Fray Prancisco Ximénez de Cisneros à la prise d'Oran, et de Pelayo accompagné de ses guerriers. La façade était couronnée d'une statue représentant le soleil, assis sur un trône.

22 Le quatrième arc, en face de l'église Santa Maria, représentait l'Amérique et l'élément de l'Eau ; les couleurs principales en étaient celles du lapis-lazuli et de l'argent. La face Est se composait d'une peinture du roi Ferdinand le Catholique à la manière de Dürer (« sacado de un Original de Alberto Durero » 85), recevant Christophe Colomb, et une statue représentant les Indes. Cette peinture avait pour parallèle un portrait de Fernand Cortes, et une statue représentant l'île de la Marguerite. Au-dessus de tout cela se trouvait reproduite la prise de la cité de Cuzco par Pizarro, aidé par l'intervention divine de la reine des Anges. L'arc comportait aussi des statues symbolisant le Pérou et le Mexique, et deux colonnes rustiques d'Hercule, avec la devise *Plus ultra :*

> No ay mas MVNDO, que vencer,
> Pue de HERCVLES Blason :
> o Gran FELIPE, sin ver,

Que o llego su Anbicion,
Donde llega Tu PODER ! (90).

23 La façade était couronnée d'une statue d'argent symbolisant le Nouveau Monde, sur un fond représentant les mines de Potosi.

24 Sur la face Ouest de ce quatrième arc était représenté saint Isidore le fermier faisant jaillir d'un silex un abondant ruissellement d'eau ; il y avait aussi Santa Maria de la Cabeza, traversant sur son manteau la rivière Jarama : deux miracles associés à l'élément de l'Eau qui en même temps avaient des connotations locales intéressantes pour les habitants de Madrid. Le tableau principal de cette façade représentait l'archiduc Rudolphe abandonnant son cheval à un prêtre portant l'hostie. L'archiduc, descendu de sa monture, la menait par la bride, au milieu d'un orage effrayant. Cette face montrait aussi des statues de rivières et du Dieu Neptune.

25 Le symbolisme de ces quatre arcs avait de toute évidence été élaboré avec beaucoup de soin : « no sin estudio ». Chaque face racontait une histoire, et les tableaux et sculptures chacune avaient pour parallèles ceux des autres. Le choix des couleurs avait été soigneusement établi, et les artistes avaient dit recevoir les instructions les plus détaillées sur le sujet de leurs tableaux et la façon de l'interpréter. Dans de nombreux cas, il y a contraste entre un événement moderne et son analogue classique, au détriment de ce dernier : la source de vie éternelle dans le miracle de saint Isidore, par exemple, est en contraste avec la fausse source du mont du Parnasse et la traversée de la rivière Jarama par Santa Maria de la Cabeza est en contraste avec les efforts de Hellé qui tenta vainement de traverser le détroit auquel il a donné son nom, « siendo su descompuesta accion, mayor Decoro à la Gravedad de la Santa ». (93). Cet amour du contraste se retrouve partout dans le symbolisme des arcs. L'acte pieux de l'archiduc Rudolphe contraste avec la violence de la tempête :

26 Estaba retratado, con la cabeça descubierta, à la Inclemencia del Tienpo, que pintada con primor, se divisaba entre algunos relanpagos, que con su claridad descubrian en las lejanas distancias del Pais, sobre las cunbres de las Penas, las copas maltratadas de los arboles ; terminando sus Orizontes en una *Confusion* de *Obscuridades*, i *Tinieblas*, que servian de contraposicion à lo luzido de las Figuras prinzipales (94).

27 Le contraste est à la fois thématique et artistique ; si l'acte pieux contraste avec la violence de la tempête, les couleurs sombres des nuages mettent en relief le « galan trage », les couleurs chatoyantes de l'habit de l'archiduc. L'équilibre et l'antithèse, la comparaison et le contraste, transposés en termes d'architecture, élaborés dans les toiles et résumés dans les vers, servent à illustrer le message le plus important de ces arcs : le royaume d'Espagne est maître des quatre coins du monde, et il en est maître parce qu'il est fondé sur la vénération de la vraie religion. Les héros de l'antiquité pâlissent devant les héros des temps modernes. Et le mariage de Philippe IV et de Marianne servira à accroître la gloire de l'Espagne et, parce qu'il apportera un successeur au trône, il préservera à jamais cette gloire.

28 Il nous faut maintenant revenir au trajet emprunté par le cortège. En passant sous le premier arc de triomphe, le cortège entrait dans la Carrera de San Jeronimo, où se trouvait un trois mâts carré, de quarante-six pieds de long, qui tirait une salve en l'honneur de la reine. C'était le navire de la Victoire, et tous les drapeaux et bannières arboraient les armes de Castille. Dans la Puerta del Sol, le cortège passait sous le second arc, et sur les « gradas de San Felipe », la reine pouvait contempler la généalogie des rois

d'Espagne et des empereurs d'Allemagne, sur une longueur de cent quatre-vingts pieds. La pièce maîtresse de l'édifice représentait les statues de Philippe IV et de Marianne, si ressemblantes que même les vêtements qu'ils portaient le jour l'entrée étaient minutieusement reproduits. D'autres statues représentaient les prédécesseurs du roi et de la reine.

29 Tout de suite après la généalogie se trouvait une statue de Bacchus, et une fontaine où coulait du vrai vin, et un choix de superbes peaux offertes par la guilde des fourreurs. Le cortège atteignait ensuite l'arc suivant, qui ne faisait pas partie de la série des quatre déjà décrits, comme le fait remarquer la *Noticia* :

> Desde aqui se descubrio un ARCO Triunfal, aunque no en consequencia de los otros ; porque como aqui ellos eran continuado *Asunto* de MADRID, i este de los Mercaderes de Sedas, que en su *Puerta,* i a sus puertas, se le dedicaban à la nueva REYNA, i SENORA, fue forzoso, que, haziendo lugar à su *Afecto,* se les concediese interrunpir, por aquel rato, la ordenanza, que los demas tralan (72).

30 L'arc offert par les marchands de soieries était orné de hiéroglyphes représentant Cupidon contemplant une couronne, et un aigle regardant le soleil, de serments de loyauté, de couronnes d'olivier et de laurier, d'une statue de Narcisse, et d'images de plantes et de fleurs : la marjolaine (jeu de mots sur le nom de Marianne : la *mejorana,* ou *Mejor Ana*), la rose, l'œillet, la grenade, la vigne et le blé. La Plateria, ou quartier des orfèvres, offrait une imposante quantité d'argenterie, sur une longueur de six cent trente-deux. pieds, dont les morceaux de choix comprenaient quatre pyramides dont les faces s'ornaient de poèmes. La Fuente de San Salvador était richement décorée, et offrait une statue de la déesse Pallas. Sur la façade de l'église San Salvador se trouvait une autre représentation de la Maison d'Autriche : «Y en la fachada de su Yglesia con gran nouedad y entretejida de bordados toda la Casa de Austria de retratos de Velazquez en que se hizo gran reparo[13] ». Puis on atteignait le dernier arc de la série de quatre.

31 En passant sous cet arc, le cortège arrivait sur la Plaza de Palacio, où se trouvaient deux statues : Mercure, l'envoyé des Dieux et Hymen, le patron du mariage. Ces statues étaient l'œuvre de Manuel Pereira. Le frontispice de la *Noticia*, dessiné par Francisco Ricci et gravé par Pedro de Villafranca, montre Mercure et Hymen, et donne peut-être une idée de ce qu'étaient ces deux statues quoique les détails aient dû s'adapter aux nécessités artistiques du frontispice qui illustre notre étude (fig. 6). La reine, à son arrivée dans la cour du palais, était suivie sur la fin de son trajet par deux chars triomphaux où des musiciens accompagnaient des chanteurs qui faisaient entendre un épithalame. Les chars étaient construits par Juan de Caramanchel, sur les plans de Luis Carduchi, qui était aussi responsable de la peinture et de la décoration de ces chars. Le sens du symbolisme de cette partie des festivités est résumé d'une façon admirable par don Pedro Calderon dans une *relacion* décrivant l'entrée royale, qui est insérée dans l'acte iii de sa *comedia, El agua mansa* :

> Que Mercurio, de los Dioses
> Embaxador su jornada
> a la vista de Palacio
> fenecio, y assi acabada
> la fatiga del camino
> a Imineo se le encarga ;
> porque vno su Culto empiece,
> donde otro su culto acaba[14]

***

32 Cette description du trajet triomphal ne relate que les éléments statiques de la réception. Mais il ne faut pas oublier l'élément musical ; que ce soit la musique de la Torrecilla, ou les musiciens qui jouaient sur les arcs de triomphe, ou les danses populaires où participaient des acteurs, des actrices et des amateurs, tout au long du trajet du cortège, et enfin l'épithalame en question, chanté au moment où le cortège royal arrivait à destination. La réception que Ramirez de Prado supervisait en faisait certes un excellent mariage des arts.

33 Peut-être est-ce au cours de tels spectacles que l'on peut juger le mieux des développements de l'avant-garde artistique d'une époque. Le symbolisme des éléments et des quatre continents du globe trouvent leurs équivalents dans le théâtre et la poésie, et il n'y a pas l'ombre d'un doute que l'on trouve les mêmes échos architecturaux dans les moindres détails de la décoration des arcs et dans les autres spectacles de ce triomphe. Ce symbolisme ressemble beaucoup à celui utilisé par Calderon dans les *autos sacramentales*, et bon nombre des *autos* à quatre chars de la seconde moitié du XVII^e^ siècle employaient le symbolisme des quatre éléments, chaque char représentant l'un des éléments et rappelant par ses couleurs et ses détails les quatre arcs de triomphe de 1649. Mais cette réception était conçue pour produire effet sur effet, et le résultat global était d'un faste extravagant, imprégné cependant d'une solide structure symbolique.

34 Artistes de cour, architectes, musiciens et poètes se doivent de jouer leur rôle dans un spectacle dont la magnificence est orchestrée et dirigée par la main ferme de Ramirez de Prado. Le symbolisme est évident : le mariage lui-même est célébré, et une union fructueuse est prophétisée, pour rehausser la gloire de la couronne espagnole. L'union des deux branches de la famille des Habsbourgs est soulignée, et la longue et illustre lignée des deux époux est le sujet, non seulement des généalogies, mais aussi de bien des tableaux exposés sur les arcs de triomphe. Si l'on attache tant d'importance à la gloire de l'empire espagnol, c'est sans aucun doute pour montrer que l'Espagne est l'état le plus important du monde, et pour rétablir sa réputation de royaume tout-puissant, réputation malheureusement ébranlée par les revers subis lors de la grande expédition contre l'Angleterre, par la révolte des Néerlandais, et dans un passé récent, par les succès des troupes françaises. Mais tous ces revers sont considérés comme révolus, et le symbolisme de l'entrée triomphale prédit fièrement et fermement un glorieux futur.

35 L'érection de ce magnifique spectacle fut retardée par le mauvais temps, et la pluie tomba sur l'itinéraire richement décoré que le cortège allait emprunter, mais le jour de l'entrée, le soleil brillait, et ceci était de bon augure. Néanmoins, les jours de la domination espagnole tiraient à leur fin. Le symbole le plus approprié dans ce spectacle, quoi qu'il ne fût nullement intentionnel de la part des organisateurs, était celui de l'immense perspective du Prado de San Jeronimo. Le trait le plus révélateur de ce spectacle, si l'on en juge par notre époque, n'était pas l'assertion de la puissance, avec l'aide de Dieu, de la couronne espagnole, mais la façade lattée et plâtrée de palais et de jardins, qui dissimulait le « camino de Atocha », la route qui était en piteux état : ce symbole convient assez bien à la dernière des fameuses entrées triomphales qui devaient être célébrées en Espagne au XVII^e^ siècle[15].

NOTES

1. J. H. ELLIOTT, *Imperial Spain, 1469-1716*,(London, 1963, 378-382 ; J. M. JOVER, 1635 : Historia de una polémica, Madrid, 1949.

2. L'influence du mariage royal sur la levée de l'interdiction des représentations théâtrales est étudiée en détails par J. E. VAREY et N. D. SHERGOLD, « Datos historicos sobre los primeros teatros de Madrid : prohibiciones de autos y comedias y sus consecuencias (1644-1651) », *Bulletin hispanique,* LXII (1960), 286-325.

3. Pour l'étude dynastique du mariage, et les préparatifs des festivités, voir J. E. VAREY et A.-M. SALAZAR, « Calderon and the Royal Entry of 1649 », *Hispanic Review,* XXXIV (1966), 1-26.

4. Archiva Municipal de Madrid, *Libros de acuerdos,* vol. 63, fol. 170 v. Les principaux fonds à consulter sur l'organisation des festivités sont les *Libros de acuerdos,* un volume contenant les décisions de la *junta* de Ramirez de Prado (A.M.M., 2-58-14), et une série de documents épars portant la référence A.M.M., 2-58-13.

5. A.M.M., 2-58-13.

6. Juan Alonso CALDERÓN, *Memorial y discurso historico-juridico-politico...*, Madrid, 1651.

7. A.M.M., *Libros de acuerdos,* vol. 63, fol. 223 r.-v.

8. A.M.M., 2-58-14.

9. Cet ouvrage anonyme a souvent été attribué à Pedro Calderón de la Barca, mais M. Salazar et moi-même démontrons dans l'article publié dans la *Hispanic Review* que ceci est dû à une confusion entre les noms de Pedro et Juan Alonso Calderón. Nous ne pensons cependant pas que l'auteur en soit Juan Alonso.

10. Les références de pages entre parenthèses dans le texte renvoient à la *Noticia* anonyme.

11. Selon un compte rendu contemporain, les traductions latines utilisées dans les festivités étaient l'œuvre du dramaturge Pedro Calderón de la Barca. *Biblioteca Nacional* de Madrid, Ms. 18717[28], fols. 256 v.-257 r.

12. Voir l'étude de l'iconographie de Quevedo que prépare mon collègue M. Salazar. Il me dit que vers 1830, dans l'époque de Breton de los Herreros, on trouva le buste de Lope de Vega qui servait de tête de mannequin dans la boutique d'une modiste.

13. B.N.M., Ms. 1871728, fol. 260 v.

14. *Comedias nuevas escogidas de los mejores ingenios de España. Octava parte*, Madrid, 1657, fol. 251 v.

15. Je tiens à remercier ici Mme Michèle Whyte, qui a traduit cet article.

AUTEUR

J. E. VAREY

Londres