

## SOMMAIRE

Introduction.....	3
<b>Première partie: définition du portrait .....</b>	<b>6</b>
Chapitre 1: la théorie du portrait .....	10
1. Le portrait: origine et concept.....	10
1.1. L'origine mythique du portrait .....	10
1.2. Le terme "portrait" et ses usages .....	11
1.3. La restriction du portrait aux hommes exemplaires.....	13
1.4. La ressemblance comme critère pour l'identification des portraits .....	15
1.5. Vers une redéfinition du portrait .....	16
2. Niveaux et contextes de représentation .....	18
2.1. Le caractère dualiste du portrait.....	18
2.2. Le contexte de représentation.....	19
Chapitre 2: les manifestations du portrait à l'époque précolombienne et les premiers portraits de la vice-royauté du Pérou .....	21
1. La représentation humaine dans les Andes à l'époque précolombienne .....	21
1.1. Les matériaux et les techniques .....	21
1.2. Les personnages portraiturés et les critères d'identification .....	22
1.3. Les "vrais portraits" dans les Andes: le cas des <i>huacoretratos</i> .....	22
2. Mémoire et présence: les alternatives incas aux fonctions du portrait occidental..	24
2.1. L'univers symbolique inca: formes de représentation et cosmovision.....	24
2.1.1. Les figures géométriques.....	24
2.1.2. La manifestation de la présence de l'inca en vie: <i>bultos</i> et <i>huauques</i> .....	25
2.1.3. Les momies et la mort dans la cosmovision inca.....	26
3. Les premiers portraits de la vice-royauté du Pérou (fin du XVIème et début du XVIIème siècle) .....	28
3.1. Les portraits d'Atahualpa et la série des Incas du vice-roi Toledo.....	28
3.2. Les portraits par Bitti et Alesio .....	31
3.3. Les portraits dans les chroniques illustrées du XVIIème siècle .....	32
<b>Deuxième partie: la manifestation du portrait dans la peinture de Cuzco à la fin du XVIIème siècle et au début du XVIIIème siècle .....</b>	<b>34</b>
Chapitre 1: le portrait du souverain .....	37
1. Le roi .....	37
1.1. Le roi absent .....	38
1.2. Le roi chrétien .....	40

1.3. Le portrait institutionnel du roi .....	49
2. L'inca .....	50
2.1. Les séries des portraits des Incas.....	50
2.2. L'inca dans les tableaux d'histoire.....	52
Chapitre 2: le portrait et la hiérarchie sociale .....	56
1. Les portraits de l'élite indigène.....	57
1.1. Le portrait autonome.....	58
1.2. Les portraits des donateurs.....	63
<b>Troisième partie: le portrait dans le <i>Corpus de Sainte-Anne</i>.....</b>	<b>64</b>
Chapitre 1: le cycle de peintures .....	65
1. Le cycle de peintures.....	65
1.1. Les commanditaires .....	66
1.2. La conception du cycle .....	68
1.3. Les Artistes.....	69
2. Le sujet : la procession du <i>Corpus Christi</i> .....	70
Chapitre 2: le portrait au sein du <i>Corpus Christi</i> : identification, typologie et usages ...	72
1. Les acteurs et les spectateurs de la procession.....	73
1.1. Les acteurs.....	73
1.2. Les spectateurs : l'élite et le peuple.....	84
1.3. Le roi: acteur et spectateur.....	90
2. Les portraits de donateurs .....	92
Conclusions .....	95
Bibliographie.....	97

## INTRODUCTION

La série du *Corpus Christi* de Cuzco est un cycle de peintures représentant la procession religieuse du même nom dans la ville de Cuzco, au Pérou. Il s'agit de 16 tableaux qui auraient été peints au cours de la seconde moitié du XVII<sup>e</sup> siècle pour décorer la nef de l'église de Sainte-Anne dans l'ancienne capitale inca. Ces peintures auraient été réalisées par les peintres les plus importants de Cuzco à l'époque, Diego Quispe Tito ou Basilio de Santa Cruz, ou bien par des artistes de leur entourage. Malheureusement le contexte concernant la commande de ces peintures n'est pas connu.

La grande richesse iconographique de la série du *Corpus Christi* a attiré l'attention de plusieurs auteurs depuis le début des années 1920. C'est à ce moment-là où Cossío del Pomar souligne, dans sa thèse doctorale, le grand intérêt du cycle dans les domaines de l'histoire, de la sociologie et de l'histoire de l'art. Dans les années 1950, Ricardo Maríategui Oliva fait les premières monographies du cycle de Sainte-Anne. En ce qui concerne les études plus récentes, la série du *Corpus Christi* est largement abordée dans les années 1990 et 2000 par Carolyn Dean, Luis Eduardo Wuffarden et Jorge Bernales Ballesteros, entre autres<sup>1</sup>.

Le *Corpus Christi* de Sainte-Anne est un cycle complexe comprenant des thèmes liés à diverses expressions du pouvoir et de la domination, à la pratique religieuse, aux procès de transculturation et à la société de Cuzco de l'époque. La série qui nous intéresse constitue une production exceptionnelle à plusieurs égards. Les toiles du *Corpus Christi* décoraient la nef principale d'une église. Si les nefs des temples chrétiens étaient souvent

---

<sup>1</sup> Cet historique a été élaboré par L.E. Wuffarden, "La serie del Corpus: historia, pintura y ficción en el Cuzco del siglo XVIII, dans *La procesión del Corpus en Cuzco*, cat. expo.(Sevilla 1996), Sevilla, 1996, p. 27-96.

décorées, la thématique des œuvres était plutôt celle de la vie du Christ, de la Vierge ou du saint titulaire. Il s'agit donc d'un sujet inédit à cet emplacement<sup>2</sup>. D'autre part, les peintres du cycle de Sainte-Anne prêtent une attention sans précédent à la représentation humaine et plus particulièrement à la représentation des gens du peuple.

En effet, au sein du vaste programme iconographique de la série du *Corpus Christi*, le portrait (au sens large du terme), revêt un intérêt particulier. Chacun des 16 tableaux de la série présente au moins trente personnages représentés de façons variées. Ainsi, au sein de la narration, on retrouve des personnages à mi-corps et en prière, sous la forme traditionnelle des portraits de donateurs, des personnages peints à corps entier participant à la procession, ou encore des personnages censés représenter différents types ethniques et hiérarchies sociales. L'une des toiles comprend en outre le portrait du roi absent Charles II, sous la forme d'un tableau présenté sous un dais.

Malgré l'omniprésence de figures et groupes humains individualisés dans la série qui nous intéresse, leur représentation n'a pas encore été l'objet d'une étude d'ensemble dans la perspective du portrait. Notre projet vise donc à aborder le cycle du *Corpus Christi* de l'église de Sainte-Anne sous un angle nouveau. Il s'agit en effet d'inscrire cette œuvre au sein de la culture et l'usage du portrait dans l'art du Pérou viceroyal, et plus spécifiquement dans la peinture de Cuzco à la fin du XVII<sup>e</sup> et au début du XVIII<sup>e</sup> siècle.

Peut-on considérer le cycle du *Corpus Christi* comme étant une mise en scène du genre du portrait en ce qui concerne les typologies et les usages de ce genre pictural? Notre réflexion autour de ce questionnement sera développée en trois parties. La première

---

<sup>2</sup> Comme nous le verrons par la suite, il ne s'agit pas d'un endroit aléatoire. En effet, placée dans un lieu stratégique, l'église de Sainte-Anne était en quelque sorte la porte d'entrée à la ville de Cuzco. C'était là où les autorités étaient reçues par le gouvernement local (Wuffarden 1996, p. 72).

partie concerne la définition du portrait et sert à délimiter notre objet d'étude dont les frontières ne sont pas toujours faciles à cerner. Dans un deuxième temps, nous aborderons brièvement le portrait au XVIIème et XVIIIème siècle pour aboutir à la troisième partie dans laquelle nous analyserons le cycle du *Corpus Christi* lui-même dans son rapport avec le genre du portrait.

## **Première partie**

### **Définition du portrait**

Lorsque l'on entre dans les salles du Museo Inca de la ville de Cuzco où sont conservées les toiles du *Corpus Christi de Sainte-Anne*, on se trouve face à un grand nombre de personnages qui attirent l'attention du spectateur par le réalisme qui se dégage de ce groupe humain. Prenons, par exemple, le tableau représentant le passage des confréries de Sainte-Rose et "*La Linda*" (fig. 1). Si l'on regarde attentivement les personnages qui se trouvent dans la moitié inférieure de la toile, aussi bien les spectateurs que les acteurs de la procession, on remarque que chaque figure est unique. En effet, tous les personnages sont individualisés, ce qui donne l'impression d'être face à la représentation de personnes réelles et non pas de types humains idéalisés ou standardisés. S'agit-il donc de portraits?

Si l'on regarde toujours plus en détail la toile de Sainte-Rose et "*La Linda*", on remarque une inscription dans la partie inférieure droite de la toile qui nous révèle l'identité de deux personnages: "*Aquí va el alférez con su padre, don Baltasar Tupa Puma...*". Il s'agit du porte-étendard vêtu en inca accompagné de son père. Identifiés en tant qu'individus, on peut affirmer que ces deux figures sont des portraits. L'inscription sur la toile des confréries de Sainte-Rose et "*La Linda*" n'est qu'un mécanisme parmi d'autres utilisés dans l'ensemble du cycle de Sainte-Anne pour distinguer un personnage particulier dans la foule représentée. Ainsi, dans la toile du *corregidor* Pérez de Guzmán (fig. 2), la figure d'une femme âgée dans le coin inférieur gauche de la composition attire l'attention par plusieurs aspects dont le plus évident est sa taille démesurée par rapport à l'ensemble. La vieille dame se trouve richement vêtue et en prière. Elle occupe la place traditionnellement accordée au donateur et elle est accompagnée dans sa prière par deux enfants, probablement ses petits-fils.

Ainsi, les peintres de la série du *Corpus Christi* ont voulu distinguer un certain nombre de personnages à travers divers mécanismes. La forme de représentation, dont la taille de l'individu et son emplacement dans la scène, suffit parfois pour identifier un portrait. Dans d'autres cas, on dispose d'informations plus précises concernant l'identité du portraituré, notamment les inscriptions avec son nom. Or la présence du portrait dans le cycle du *Corpus Christi* n'est pas toujours évidente. Parmi les personnages placés en frise dans la partie inférieure de la plupart des tableaux de la série de Sainte-Anne, quelques figures interpellent davantage le regard du spectateur. Tel est le cas, par exemple, d'un homme borgne représenté à droite dans la toile de La Cène (fig. 3). S'agit-il d'un aspect distinctif d'une personne déterminée? Ou bien est-ce simplement un détail anecdotique qui cherche à montrer la diversité humaine du peuple assistant au *Corpus Christi*? Où se trouve la limite entre la scène de genre et le portrait? Autrement dit, qu'est-ce qu'un portrait et comment peut-on le distinguer?

### **"Une notion du portrait univoque n'existe pas"**

Selon García Saíz, le manque d'études en ce qui concerne le portrait dans l'art du Nouveau Monde à l'époque de la vice-royauté est dû à la manière dont on entend et étudie ce genre pictural aujourd'hui. L'auteur remarque que l'on privilégie largement la conception du portrait psychologique qui comprend, outre la ressemblance physique, des caractéristiques de la personnalité du portraituré. Ces éléments sont très rares dans la production peinte à l'époque de la vice-royauté du Pérou<sup>3</sup>. Le constat de García Saíz renvoie à la difficulté de trouver une définition universelle du terme "portrait". Olariu

---

<sup>3</sup> M. C. García Saíz, *Retratos: 2000 years of Latin American portraits*, cat expo. (New York, Museo del Barrio/California, San Diego Museum of Art/Washington, Smithsonian Institution, National Portrait Gallery 2004-2005), New Heaven, San Antonio, Washington, New York, 2004, p. 74.



affirme qu'une "définition univoque dans le contexte du terme "portrait" à travers les pays et les cultures n'existe pas"<sup>4</sup>. Quels sont donc les éléments qui constituent le genre du portrait dans la vice-royauté du Pérou? Sont-ils les mêmes qu'en Europe?

Pour essayer de répondre à ces questions, il faut rappeler brièvement les grandes lignes qui constituent la définition traditionnelle de ce terme en occident et plus particulièrement dans l'Espagne du XVII<sup>e</sup> siècle, moment de la réalisation du cycle de Sainte-Anne. Ce sujet sera abordé dans le premier chapitre. Il faut également analyser l'équivalent du portrait occidental dans les pratiques artistiques précolombiennes, l'autre volet de l'art de la vice-royauté, et qui fera l'objet du deuxième chapitre.

---

<sup>4</sup> *Le portrait individuel. Réflexions autour d'une forme de représentation, XIII-XV<sup>e</sup> siècles*, dir. D. Olariu, Berne, 2009, p. 11.

# **Chapitre 1**

## ***La théorie du portrait en occident***

### **1. Le portrait: origine et concept**

#### **1.1. L'origine mythique du portrait**

Dans la tradition occidentale, l'origine mythique du portrait est étroitement liée à celle de la peinture. C'est chez Pline l'Ancien que l'on retrouve le récit fondateur de ce mythe. Dans le livre XXXV chapitre XV de *L'Histoire Naturelle*, l'auteur romain du Ier siècle affirme que les Égyptiens et les Grecs "reconnaissent qu'il [le principe de la peinture] a consisté à tracer, grâce à des lignes, le contour d'une ombre humaine"<sup>5</sup>.

Pline l'Ancien reprend la même idée dans le chapitre CLI, cette fois-ci rattachée à une histoire liée à ce qui serait le premier portrait en argile. Ce dernier serait postérieur au portrait dessiné: le potier corinthien Butadès "dut son invention à sa fille, qui était amoureuse d'un jeune homme; celui-ci partant pour l'étranger, elle entoura d'une ligne l'ombre de son visage projetée sur le mur par la lumière d'une lanterne; son père appliqua de l'argile sur l'esquisse, en fit un relief qu'il mit à durcir au feu avec le reste de ses poteries, après l'avoir fait sécher"<sup>6</sup>.

Les récits de Pline l'Ancien sont repris, dans ses deux versions, par plusieurs auteurs du XVème à la fin du XVIIIème siècle<sup>7</sup>. En outre, au sein de ces écrits de *L'Histoire*

---

<sup>5</sup> Cité d'après E. Pommier, *Théories du portrait. De la Renaissance aux Lumières*, Luçon, 1998, p. 18.

<sup>6</sup> *Ibidem*.

<sup>7</sup> Il s'agit, par exemple, de Leon Battista Alberti, Vasari ou encore Charles Perrault (Pommier, 1998, p. 18, 19).

*Naturelle* se trouvent les éléments qui constituent la définition du portrait au XVIIème siècle tel que nous le verrons par la suite. Il s'agit, plus précisément, de la question de la ressemblance et la fonction de mémoire liée au genre du portrait.

## 1.2. Le terme "portrait" et ses usages

Si Pline l'Ancien fait clairement référence au portrait au sens d'une représentation d'un individu précis, il faut attendre le milieu du XIIème siècle pour voir l'apparition du terme "portrait"<sup>8</sup>. Il s'agit d'un mot forgé en ancien français à partir du préfixe "pour" et de "traire" dans le sens de dessiner<sup>9</sup>. Selon Pommier, au XVIème siècle le verbe "portraire" a une acception très générale qui renvoie à l'action de dessiner, de tracer le contour de quelque chose. En ce qui concerne le substantif "portrait", il est utilisé à la même époque pour faire référence à différents termes en lien avec la notion de "représentation" tels que "forme", "figure" et "image ressemblante"<sup>10</sup>.

Ainsi, largement utilisé au XVIème siècle comme terme générique se référant à la représentation ou l'image tracée de quelque chose, ce n'est qu'à partir du XVIIème siècle que ce mot est associé spécifiquement à la représentation d'un être humain dans le premier grand dictionnaire espagnol publié en 1611<sup>11</sup>, le *Tesoro de la lengua castellana o española*, de Sebastián de Covarrubias :

*"La figura contrahecha de alguna persona principal y de cuenta, cuya efigie y semejanza es justo quede por memoria a los siglos venideros. Esto se hace con*

---

<sup>8</sup> Oraliu, 2009.

<sup>9</sup> P. Arzabir, *Portrait, singulier, pluriel*, cat. expo. (Paris, Bibliothèque Nationale de France, François Mitterrand, 14 octobre 1997-18 janvier 1998), Paris, 1997.

<sup>10</sup> Pommier, 1998, p. 15.

<sup>11</sup> *Ibidem*.

*más perpetuidad en las estatuas en metal y piedra, por las cuales y por los reversos de las monedas, tenemos hoy día noticia de efigies de muchos príncipes y personas señaladas*<sup>12</sup>.

Cette définition comprend trois éléments principaux liés à l'objet de la représentation, à la forme de cette dernière et à la fonction du portrait. En premier lieu, le portrait concerne exclusivement les personnes exemplaires dont il faut garder le souvenir<sup>13</sup> et, en second lieu, l'image de la personne représentée doit être ressemblante. On retrouve ces deux aspects dans des écrits théoriques de l'époque. Ainsi, pour Francisco Pacheco, peintre espagnol et théoricien de l'art de la fin du XVI<sup>ème</sup> et le début du XVII<sup>ème</sup> siècle, la fonction même du portrait réside dans la notion de ressemblance:

" (...) *el retrato sea siempre parecido a su original y éste es el fin principal para que se hace y con que queda satisfecho el dueño*"<sup>14</sup>.

Dans le premier traité dédié au portrait et publié en 1549, *Do tirar polo natural*, Francisco de Hollanda souligne que le portrait est réservé aux hommes exceptionnels dont la qualité mérite d'être retransmise aux hommes des générations postérieures en tant qu'exemple<sup>15</sup>.

---

<sup>12</sup> Cité d'après T. Cummins, "La fábula y el retrato: Imágenes tempranas del Inca", dans *Los incas, reyes del Perú*, dir. J. C. Estenssoro, N. Majluf, T. Cummins, L.E. Wuffarden et al., Lima, 2005, p. 1-41, p.16.

<sup>13</sup> Le portrait a donc une fonction de mémoire. Cet aspect sera abordé par la suite.

<sup>14</sup> Fragment de *El Arte de la pintura, su antigüedad y grandeza* publié en 1649. Cité d'après N. Ponce de León Elphick, *Memory, Presence, and Power: The Social Life of Peruvian Portraits*, thèse, Harvard University, 2007, p. 17.

<sup>15</sup> Pommier, 1998, p. 129-133.

Les deux conditions nécessaires au portrait selon les théoriciens européens<sup>16</sup> des XVIème et XVIIème siècles sont donc la ressemblance et l'exemplarité du personnage portraituré, mais qu'en est-il de la pratique? Et jusqu'à quel point peut-on appliquer ces critères dans l'identification des portraits?

### **1.3. La restriction du portrait aux hommes exemplaires**

L'insistance sur la restriction du portrait aux personnes illustres que l'on trouve dans des écrits de l'époque aussi bien en Italie qu'en Espagne, semble indiquer que ce critère n'est pas tout à fait respecté. Dans une lettre de 1545 adressée à Leone Leoni, sculpteur et médailleur italien, l'Arétin écrit:

"Le ciseau ne doit pas tracer les traits d'une tête, avant que la renommée ne l'ait fait (...) C'est la honte, ô siècle, de tolérer que des tailleurs et de bouchers apparaissent vivants en peinture<sup>17</sup>".

La déclaration de l'Arétin fait penser à une œuvre de Battista Moroni, *Le tailleur* (fig. 4), peinte vers 1560<sup>18</sup> ou bien aux *Bougeries* de Carrache (fig. 5). Dans le cas des toiles de Carrache, on revient à la même question que l'on se posait par rapport à la représentation de certains personnages du peuple dans le *Corpus Christi de Sainte-Anne*: est-on dans le domaine du portrait ou plutôt dans celui de la scène de genre?

---

<sup>16</sup> La réflexion théorique par rapport à l'art se développe en Espagne à partir du XVIIème siècle et elle est fortement influencée par l'Italie (Pommier, 1998, p. 287). En effet, le premier grand traité paru en Espagne de la théorie de l'art date de 1633. Il s'agit de l'ouvrage de Vicente Carducho, *Dialogos de la pintura*. Carducho est né à Florence en Italie mais, enfant, il déménage en Espagne, pays qu'il considère comme sa patrie (Pommier, 1998, p. 287).

<sup>17</sup> Cité d'après Pommier, 1998, p. 128.

<sup>18</sup> Ce type de portrait reste un cas isolé parmi les œuvres qui nous sont parvenues (Pommier, 1998, p. 128 et 129).

Si la lettre de l'Arétin pourrait nous faire penser à une prolifération du portrait qui atteint la représentation des gens du peuple, presque un siècle plus tard, Carducho confirme, en quelque sorte, cette idée:

"C'est le cas aujourd'hui, où on peint les gens les plus ordinaires, avec une attitude, des habits et des insignes tout à fait impropres; il faudrait corriger cet abus. J'ai vu ainsi des portraits d'hommes et de femmes tout à fait ordinaires, des gens exerçant un métier manuel (bien que riches), appuyés à un secrétaire ou bien sur un fauteuil, devant un rideau, avec les riches habits et la pose qu'on doit donner aux rois et aux grands seigneurs"<sup>19</sup>.

Malgré la réservation du portrait aux hommes illustres dans la théorie espagnole du XVII<sup>e</sup> siècle et dont la définition du portrait dans le dictionnaire de 1611 citée plus haut est un témoignage, Carducho ne critique pas le fait que les personnes "ordinaires" soient portraiturees, mais la façon dont elles sont représentées. Il s'agit du critère de "convenance" expliqué par Da Vinci:

"Que le roi soit barbu, plein de gravité dans l'air et les vêtements (...). Les gens de basse condition doivent être mal parés, en désordre et méprisables (...) avec des gestes vulgaires et tapageurs"<sup>20</sup>.

---

<sup>19</sup> Cité d'après Pommier, 1998, p. 288.

<sup>20</sup> Cité d'après Pommier, 1998, p. 133.

## **1.4. La ressemblance comme critère pour l'identification des portraits:**

### **conditions et limites**

La question de la ressemblance présuppose trois conditions difficiles à saisir *a posteriori* dans une œuvre d'art: la présence réelle de la personne portraiturée ou, au moins, la connaissance des traits de cette personne par l'artiste; les moyens techniques du peintre pour aboutir à une représentation ressemblante (matériaux et talent); et, enfin, la possibilité du spectateur de vérifier la ressemblance à travers la connaissance précise de l'apparence du portraituré.

Le traitement réaliste d'un visage ne constitue pas forcément la représentation "sur le vif" d'un individu particulier. Rien n'empêche que le personnage qui est représenté de cette façon-là n'ait jamais existé et que son visage soit le résultat d'une composition à partir des traits de différentes personnes réelles, ou bien une simple invention de la part de l'artiste. Dans la plupart des cas, on ne dispose pas des preuves nécessaires pour vérifier la représentation fidèle des traits du portraituré.

En ce qui concerne le domaine qui nous intéresse, à savoir la peinture de la vice-royauté du Pérou, le critère de la ressemblance constitue un problème depuis le XVI<sup>ème</sup> siècle. En effet, l'une des premières expressions de ce genre pictural documentées au Pérou après le contact avec les Espagnols est la série de portraits des Incas commandée par le vice-roi Toledo à la fin du XVI<sup>ème</sup> siècle. Malgré la visée documentaire et réaliste inhérente à ces représentations<sup>21</sup>, il était impossible de restituer les vrais traits des empereurs incas, dont certains étaient des personnages mythiques. Cependant, il est intéressant de noter que des séries de portraits des Incas poursuivant le même but

---

<sup>21</sup> Comme nous le verront dans le chapitre suivant, Toledo prend des mesures pour assurer la véracité de ces images.

d'authenticité et donc de ressemblance, sont réalisées tout au long de l'époque de la vice-royauté.

L'aspect de la ressemblance est donc très tôt dépassé dans la vice-royauté du Pérou avec les portraits des empereurs incas. Face à l'absence des portraiturés, les artistes fondent la véracité de leurs représentations en faisant référence aux portraits antérieurs. Il s'agit, en quelque sorte, du portrait d'un portrait<sup>22</sup>.

### **1.5. Vers une redéfinition du portrait**

Si l'on prend encore le cas des représentations des Incas où, comme nous l'avons vu, la question de la ressemblance est absente, la notion de portrait dans le Pérou de l'époque vice-royale se rapproche davantage de la définition donnée par Elisabetta Giganti en ce qui concerne l'expression du portrait au Moyen-Âge. Selon cet auteur, le domaine du portrait est constitué par "toutes figurations (...) où la présence du nom indique la volonté de représenter un personnage précis (...). La représentation intentionnelle d'un individu déterminé, fondée sur le critère de l'identification plutôt que sur celui de la ressemblance"<sup>23</sup>. En effet, des témoignages par rapport aux portraits des Incas

---

<sup>22</sup> Le portrait du portrait est un mécanisme qui est également utilisé en Europe pour résoudre le problème de l'absence du modèle (Pommier, 1998). D'une part, cela renforce, en quelque sorte, la notion de ressemblance lié à ces représentations dans la mesure où ces dernières sont considérées comme étant fidèles au modèle vivant, et donc une source fiable pour un deuxième portrait. D'autre part, le portrait du portrait renvoie à la fonction du portrait en tant que substitut de la personne absente qui sera traité plus en détail dans le chapitre concernant le portrait du roi. Il faut également souligner que dans le Nouveau Monde, l'image en général a une certaine condition de vérité.

<sup>23</sup> E. Giganti, *L'art du portrait. Histoire, évolution et technique*, Milan, 2011, p. 6.



commandés par le vice-roi Toledo nous indiquent l'existence d'inscriptions identifiant chaque personnage<sup>24</sup>.

Valable pour les portraits des Incas, la définition de Giganti a cependant ses limites dans l'ensemble de la production peinte à Cuzco à l'époque qui nous intéresse. L'auteur donne une importance essentielle à la "présence du nom" du personnage portraituré. Or, tel que nous l'avons vu par rapport au cycle du *Corpus Christi*, le nom ne constitue qu'un élément parmi d'autres permettant l'identification d'une personne portraiturée. En effet, plusieurs éléments, y compris la ressemblance, peuvent indiquer l'identité du portraituré ou en donner des indices. Ainsi, grâce à l'existence de plusieurs portraits de l'évêque Manuel de Mollinedo, on reconnaît sa présence dans deux toiles dans la série du *Corpus Christi* de Sainte-Anne. De même, la couleur de la peau, les vêtements ou la coiffure sont des données qui vont nous permettre de reconnaître, par exemple, l'appartenance d'un individu au groupe de la noblesse native incorporée dans la structure de la vice-royauté<sup>25</sup>.

Si l'on revient à la définition de Giganti, ce qu'il faut retenir, c'est l'idée d'une "représentation intentionnelle d'un individu déterminé". C'est dans la notion d'individualité où réside le fondement de la conception du portrait. Or l'individu a également une dimension collective qui lui est intrinsèque. Les dimensions individuelle et collective propres à toute personne deviennent également des éléments inhérents au portrait.

---

<sup>24</sup> C'est également le cas dans des séries de portraits des Incas postérieures.

<sup>25</sup> García Saíz, 2004, p. 77.

## 2. Niveaux et contextes de représentation

### 2.1. Le caractère dualiste du portrait

Le portrait a un caractère dualiste qui renvoie aux dimensions individuelle et collective du portraituré. Selon Panofsky, c'est justement la représentation de ces deux aspects de l'individu qui constitue l'élément distinctif entre le portrait et la scène de genre ou la peinture d'histoire. Selon cet auteur, le portrait vise à montrer, d'une part, le caractère unique du portraituré, les éléments qui le distinguent du reste des hommes; et d'autre part, ce qui le rapproche du genre humain<sup>26</sup>. Or, l'humanité elle-même est constituée par une grande diversité de groupes humains. Ainsi, la dimension collective de l'individu peut se diviser en plusieurs niveaux selon les rapports identitaires établis entre celui-ci et les groupes sociaux auxquels il appartient.

Le portrait représente donc, au même temps, une personne unique et le groupe humain spécifique auquel elle appartient. Arbaizar affirme que "le portrait se place à l'articulation de l'individu et de la société"<sup>27</sup>. Dans certains cas, l'accent est mis sur la dimension collective plutôt qu'individuelle du portraituré. Ainsi, la représentation d'un Inca peut devenir la personnification du Pérou (fig. 6).

Dans le cas de la peinture de Cuzco sous la domination espagnole, on trouve également des représentations dont la dimension individuelle à proprement parler n'est plus présente. Or, on cherche tout de même à différencier un groupe de personnages bien spécifique, comme, par exemple, une institution particulière telle qu'un ordre religieux,

---

<sup>26</sup> E. Panofsky, *Early Netherlandish Painting*, New York et Londres, 1971, vol.1., p. 194.

<sup>27</sup>Arbaizar, 1997. C'est justement autour de l'articulation de l'individu et de la société véhiculé par le portrait, que s'élabore l'un des usages les plus importants de ce genre pictural dans la société de Cuzco à l'époque qui nous intéresse : celui de la légitimation du pouvoir au sein de la hiérarchie sociale.

une communauté indigène ou encore un secteur spécifique de la société. En ce sens, on peut parler de portrait corporatif, portrait communautaire ou portrait social<sup>28</sup>.

## **2.2. Le contexte de représentation: le portrait autonome, le portrait au sein de la narration et le portrait de donateur**

Le portrait peut se classifier en différentes typologies selon le contexte et la forme de représentation. Ainsi, par exemple, dans la toile du *corregidor* Pérez de Guzmán dans la série du *Corpus Christi* déjà mentionnée, le portrait du *corregidor* n'appartient pas au même registre que celui de la donatrice.

Dans le sens le plus strict, le genre du portrait fait référence au portrait autonome<sup>29</sup>. Il s'agit des compositions dans lesquelles le sujet même de l'œuvre est le personnage ou groupe de personnes représentées. Mais on trouve également des portraits au sein des représentations appartenant aux autres genres picturaux comme la peinture d'histoire. Dans ces cas, les individus portraiturés peuvent être insérés dans la narration ou bien figurer en tant que donateurs tel qu'on le voit dans l'exemple mentionné ci-dessus.

---

<sup>28</sup> Dans le cas du portrait social on pense notamment à la représentation de l'élite et du peuple dans le cycle du *Corpus Christi* de Sainte-Anne. Comme nous le verrons par la suite, ces deux secteurs sont nettement différenciés non seulement par leurs vêtements, mais aussi par leurs attitudes, voire leurs visages. Ainsi, dans le cas de certaines figures du peuple, on trouve des personnages dont les traits sont presque caricaturaux.

<sup>29</sup> Selon Belting, l'apparition du portrait autonome remonte à la fin du Moyen-Age (H. Belting, "Le portrait médiéval et le portrait autonome. Une question", dans *Le portrait individuel. Réflexions autour d'une forme de représentation, XIII-XVème siècles*, Berne, 2009, p.123-136, p. 123). Dans ces types d'œuvres le sujet du tableau est l'individu lui-même.

Ainsi, dans cette étude, le portrait est abordé dans un sens très large, à plusieurs niveaux. En premier lieu, nous ne nous limitons pas, bien entendu, au portrait autonome. L'objet même de notre recherche, le cycle du *Corpus Christi* de Sainte-Anne, n'est pas un portrait en soi. Deuxièmement, la forme de représentation ne constitue pas non plus un aspect déterminant dans l'identification du portrait. Si la ressemblance physique voire psychologique est présente dans les portraits au sein du cycle du *Corpus Christi* de Sainte-Anne ainsi que dans d'autres exemples de notre corpus d'images, nous prenons en compte également les représentations où seul les vêtements ou un objet porté par un personnage nous permettent de l'identifier. Enfin, le caractère individuel du portrait est également élargi à une échelle plus vaste comme, par exemple, dans le cas des portraits corporatifs. Ce qui guide notre réflexion est donc plutôt l'intention de représenter un individu ou un groupe d'individus déterminé.

## **Chapitre 2**

### **Les manifestations du portrait à l'époque précolombienne et les premiers portraits de la vice-royauté du Pérou**

Lors que l'on se propose d'étudier le portrait ou son équivalent dans l'art précolombien, on se trouve confronté à un inconvénient majeur qui nous empêche d'en faire une analyse semblable à celle développée pour le portrait occidental dans le premier chapitre. Il s'agit de l'absence d'écriture et, en conséquence, de l'inexistence d'une théorie à ce sujet. Ainsi, en ce qui concerne l'art précolombien, les sources auxquelles nous nous référons sont plutôt les vestiges archéologiques qui nous sont parvenus.

#### **1. La représentation humaine dans les Andes à l'époque précolombienne**

##### **1.1. Les matériaux et les techniques**

Les vestiges archéologiques témoignent d'une tradition de la représentation humaine dans diverses cultures préhispaniques comme les cultures Cupisnique, Nasca, Moche et Huari. Or, aucune de ces dernières n'était familiarisée avec la technique de l'huile sur toile qui concerne la plupart des œuvres analysées dans cette étude. Dans la tradition précolombienne, la peinture est plutôt associée à la décoration de céramiques ou d'objets en bois. On trouve également de la peinture murale, notamment chez les Moche.

La figure humaine dans l'art précolombien apparaît également dans d'autres matériaux et techniques. Ainsi, on trouve des figurines modelées en terre cuite, des

figures taillées en bois ou en pierre ainsi que des sculptures ou reliefs en différents métaux dont l'or et l'argent.

## **1.2. Les personnages portraiturés et les critères d'identification**

Si dans la plupart des exemples conservés, rien n'indique qu'il s'agisse de la représentation d'individus particuliers, la présence d'attributs de pouvoir militaire, religieux et politique dont des sceptres et des armes, manifeste la volonté de représenter des personnages ayant un rôle ou une place spécifique au sein de la société (fig. 7). Si l'on considère ces figures comme désignant une fonction déterminée, on pourrait les qualifier, en quelque sorte, de portraits corporatifs ou institutionnels. Il s'agit, dans la plupart des cas, de personnages de haut rang. Cependant, on trouve également des représentations d'autres sujets de condition moins élevée, notamment d'esclaves représentés nus avec une corde autour du cou dans la culture Moche, par exemple.

## **1.3. Les "vrais portraits"<sup>30</sup> dans les Andes: le cas des huacoretratos**

Les matériaux, outils et techniques utilisés dans l'art précolombien ne favorisent pas une figuration réaliste ou naturaliste du visage humain. En effet, la plupart de ces représentations présentent des visages schématiques aux traits plutôt géométriques. Or la production artistique de la culture Moche en est une exception.

---

<sup>30</sup> Lorsque l'on parle de "vrai portrait", cela signifie, généralement, la représentation d'une personne "sur le vif" et dénote l'idée d'une représentation réaliste qui est fidèle aux traits physiques réels du personnage portraituré (Ponce de León, 2007, p. 24).

La culture Moche ou Mochica se développe sur la côte nord du Pérou environ entre 100 et 800 avant notre ère<sup>31</sup>. Les Mochica ont une grande production de céramique qui comporte ce que l'on appelle les *huacoretratos* (fig. 8). Il s'agit de vases modelés dans la forme de visages humains qui ont fait penser à la notion de "vrai portrait" et semblent répondre au critère de ressemblance, si cher, nous l'avons vu, à la théorie du portrait occidental.

Les personnages représentés dans les *huacoretratos* sont d'une grande variété. Ainsi, parmi les "portraiturés" on trouve aussi bien de jeunes hommes que des personnes âgées<sup>32</sup> ou bien présentant des handicaps ou particularités physiques comme dans le cas des individus aveugles ou avec des cicatrices.

Malheureusement, la fonction des *huacoretratos* est toujours un mystère. Peut-on affirmer qu'il s'agit de portraits? Le caractère fortement individualisé que présentent ces œuvres pourrait indiquer, en effet, une volonté de représenter une personne déterminée. Or parmi la production de *huacoretratos*, on trouve également des visages aux expressions émotionnelles particulièrement marquantes qui mettent plutôt l'accent sur les différents états d'âme et non pas sur le modèle lui-même (fig. 9 et 10).

Quoi qu'il en soit, les *huacoretratos* constituent certainement, au moins d'un point de vue formel, l'expression la plus proche du "vrai portrait" occidental dans l'art

---

<sup>31</sup> C. B. Donnan, « Moche Portraits : Masterpieces from Ancient Peru », dans *Retratos: 2000 years of Latin American portraits*, cat expo. (New York, Museo del Barrio/California, San Diego Museum of Art/Washington, Smithsonian Institution, National Portrait Gallery 2004-2005), New Heaven, San Antonio, Washington, New York, 2004, p. 56-71.

<sup>32</sup> Selon quelques historiens, ces types de représentations pourraient faire allusion aux ancêtres dont le culte occupe une place privilégiée chez les Mochica (E. P. Benson, "Varieties of Precolumbian Portraiture", dans *Retratos: 2000 years of Latin American portraits*, cat expo. (New York, Museo del Barrio/California, San Diego Museum of Art/Washington, Smithsonian Institution, National Portrait Gallery 2004-2005), New Heaven, San Antonio, Washington, New York, 2004, p. 46-55, p. 50).

précolombien. Mais qu'en est-il du portrait dans les Andes à l'époque de la civilisation inca?

## **2. Mémoire et présence: les alternatives incas aux fonctions du portrait occidental**

Si le portrait n'existe pas en tant que tel à l'époque inca, deux des fonctions essentielles du portrait occidental - la mémoire et la présence du portraituré - se manifestent à travers d'autres expressions culturelles au sein de l'empire inca.

### **2.1. L'univers symbolique de l'empire inca: formes de représentation et cosmovision**

#### **2.1.1. Les figures géométriques**

Si l'on conserve quelques représentations figuratives, l'univers symbolique des Incas est essentiellement géométrique et abstrait. Divers objets comme les *uncus* (tuniques) ou les *keros* (vases cérémoniaux), présentent différentes combinaisons de figures géométriques au contenu hautement symbolique<sup>33</sup>. En effet, la forme, la couleur et la distribution de ces figures dans l'espace ne sont pas aléatoires. Selon quelques historiens comme Quispe-Agnoli, il s'agit d'une forme de communication graphique<sup>34</sup>. On a

---

<sup>33</sup> Les *keros* ainsi que les combinaisons géométriques qu'ils présentent ont été largement repris dans les représentations de l'époque de la vice-royauté, mais ils ont perdu leur dimension symbolique. Ils figurent tout simplement en tant qu'objets natifs. (T. Cummins , "La representación en el siglo XVI: la imagen colonial del Inca", dans *Mito y simbolismo en los Andes. La figura y la palabra*, dir. H.Urbano, Cusco, 1993, p. 87-134, p. 127).

<sup>34</sup> Quispe-Agnoli se réfère plus spécifiquement aux *quipus* et *tocapu*. R. Quispe-Agnoli, ""Para que la Letra lo Tenga en los Ojos": *Tocapu*, Emblemas, y Letreros en los Andes Coloniales del Siglo XVII", dans *Lenguajes Visuales de los Incas*, dir. P. González Carvajal et T.L. Bray, Oxford, 2008, p. 113-145, p. 113.



pu identifier, par exemple, l'association de certaines de ces compositions avec différentes parties de l'empire<sup>35</sup>.

Mais ce système serait beaucoup plus complexe et comparable, toujours selon Quispe-Agnoli, à une forme d'écriture. Quoi qu'il en soit, ce mécanisme servait, semble-t-il, au besoin de garder la mémoire des faits, des histoires et donc aussi des individus, mais il ne s'agit pas vraiment d'un équivalent du portrait.

C'est surtout par rapport aux souverains, individus les plus importants de l'empire, que nous disposons d'informations relatives à la mémoire au sein de la civilisation inca, notamment pour le cas particulier du roi.

### **2.1.2. La manifestation de la présence de l'inca en vie: bultos et huauques**

A l'époque inca, quelques objets symboliques sont étroitement liés au souverain. Il s'agit du *huauque*, qui veut dire « frère » en quechua, et du *bulto*. Les premiers sont des petits hommes faits en métal et comprenant également des parties corporelles du Sapa Inca<sup>36</sup>. Ces figurines sont une sorte de dédoublement de la personne royale<sup>37</sup>. En effet, ces objets sont traités comme s'il s'agissait de l'empereur lui-même<sup>38</sup>. Les *huauques* peuvent prendre place dans des cérémonies lors de l'absence du souverain<sup>39</sup>. En ce qui

---

<sup>35</sup> C.F. Klein, « Before the conquest : contested visions in aztec and inca art », dans *Contested visions in the Spanish colonial World*, cat. expo. (Los Angeles County Museum of Art/Mexico, Museo Nacional de Historia 2011-2012), Los Angeles, 2011, p. 28-53, p. 49.

<sup>36</sup> Cummins, 2005, p. 1, note 1.

<sup>37</sup> Ponce de León, 2007, p.32.

<sup>38</sup> *Ibidem*.

<sup>39</sup> *Ibidem*. Dans les prochains chapitre nous verrons ce même phénomène à propos du portrait du roi en occident, et plus précisément chez les Habsbourg d'Espagne.

concerne les *bultos*, il s'agit de sacs dans lesquels on gardait les ongles et les cheveux des rois incas pendant toute leur vie. Les *bultos* étaient vénérés<sup>40</sup>.

Comme le portrait occidental, les *huauques* et *bultos* manifestent la présence d'un individu absent. Or cette présence n'est pas symbolique, comme dans le cas des portraits, mais réelle. Ce qui importe ici ce n'est pas la forme, mais le contenu des objets, à savoir, de vraies parties du corps du roi. Le même principe est appliqué lors de la mort du souverain. Une fois l'empereur décédé, sa présence est désormais véhiculée à travers la conservation de son corps momifié.

### **2.1.3. Les momies et la mort dans la cosmovision inca**

L'une des fonctions essentielles du portrait est celle de garder la mémoire du portraituré. Cette fonction est mentionnée de manière explicite dans la définition du portrait du XVII<sup>e</sup> siècle analysée dans le premier chapitre de cette étude. Cet aspect est étroitement lié à la mort, absence définitive de toute individu; d'où la place primordiale accordée au portrait dans la sphère de la mort<sup>41</sup>.

Dans le cas de la civilisation inca, la mémoire des morts était gardée non pas à travers la représentation du corps du décédé, mais dans la conservation du cadavre lui-même. La pratique de la momification existait dans plusieurs cultures précolombiennes dont celle de Nasca. Dans la cosmovision andine, la vie ne finissait pas avec la mort et les momies continuaient à avoir une présence et un rôle actif dans le monde des vivants. En effet, après avoir été momifiés, les corps des ancêtres étaient entretenus. On leur donnait

---

<sup>40</sup> *Ibidem*. Cette pratique rappelle celle des reliques en occident.

<sup>41</sup> La fonction funéraire du portrait existe depuis l'Antiquité.

à manger et à boire, on changeait leurs vêtements périodiquement, on leur rendait visite et on demandait leur opinion et approbation sur des sujets divers. Les momies conservaient également leurs droits et étaient propriétaires des esclaves, des biens et des terres.

Les corps des ancêtres (*mallquis*) des familles (*ayllus*) royales étaient conservés dans les palaces de leurs descendants<sup>42</sup>. En ce qui concerne les momies des empereurs incas, elles "habitaient" dans le Coricancha, le temple du soleil, et avaient une grande importance politique ainsi que religieuse. En effet, les momies des Incas étaient consultées lors de la prise de décisions primordiales pour l'empire<sup>43</sup>. Elles fonctionnaient en tant qu'oracles<sup>44</sup> et assistaient également aux festivités publiques portées en procession dans la place de Huacaypata<sup>45</sup> où elles étaient placées à côté de l'inca régnant<sup>46</sup>. L'importance des momies des ancêtres aux yeux des indigènes est manifeste, entre autres choses, dans la décision des Espagnols de les détruire ou de les envoyer à Lima pour les enterrer<sup>47</sup>.

Lors de la destruction des momies des Incas par les Espagnols à l'époque de la vice-royauté, ce furent justement les portraits des Incas commandés par les Espagnols qui allaient remplacer, au moins en partie, la fonction des *mallquis* liée à la mémoire des

---

<sup>42</sup> Klein, 2011, p. 51.

<sup>43</sup> *Ibidem*.

<sup>44</sup> *Ibidem*.

<sup>45</sup> J. Flores Ochoa, « Historia, fiesta y encuentro en el *Corpus Christi* cusqueño », dans *La fiesta en el arte*, cat. expo. (Lima 1994), Lima, 1994, p. 39-57, p. 40. et C. Dean, "Inka nobles: Portraiture and Paradox in Colonial Peru", dans *Exploring New World Imagery. Spanish Colonial Papers from the 2002 Mayer Symposium*, dir. D. Pierce, Denver, 2005, p. 79-103, p. 90. Cet événement rappelle la fête du *Corpus Christi* et la procession des saints provenant de chaque famille royale.

<sup>46</sup> Klein, 2011, p. 51.

<sup>47</sup> Dean, 2005, p. 90.

ancêtres<sup>48</sup>. Le portrait était adopté par la noblesse inca à l'époque de la vice-royauté pour substituer les momies et les statues des Incas morts. Ce sont les Espagnols qui véhiculèrent ce changement de langage symbolique avec la destruction des momies et la commande des premiers portraits d'Incas au XVIème siècle, marquant également le début d'une tradition iconographique de l'image des rois du Pérou.

Tel qu'à l'époque précolombienne, ce sont les descendants des souverains qui conservent la présence et la mémoire des Incas, cette fois-ci sous forme de portraits. En effet, ces images servaient à justifier l'ascendance royale de ceux qui les possédaient comme s'il s'agissait d'un objet unique et impossible à reproduire tel qu'une momie<sup>49</sup>.

### **3. Les premiers portraits de la vice-royauté du Pérou (fin du XVIème et début du XVIIème siècle)**

#### **3.1. Les portraits d'Atahualpa et la série des Incas commandée par le vice-roi Toledo**

Les premiers portraits documentés après l'arrivée des Espagnols au Pérou ce sont les représentations des Incas, et plus précisément le portrait d'Atahualpa, le seul Inca ayant été connu par les Espagnols. Il s'agit d'une représentation faite par un soldat, Diego de Mora, lors de la captivité de l'Inca à Cajamarca. Malheureusement cette œuvre est

---

<sup>48</sup> Si la fonction de mémoire des Incas dans leurs portraits à l'époque de la vice-royauté est évidente, les statues de saints se rapprochent davantage des momies incas. En effet, ces figures saintes comportent des parties humaines dont les ongles et les cheveux. Comme dans le cas des momies, chaque famille située dans un quartier de la ville de Cuzco possédait un saint qui correspondait à une paroisse. En outre, comme nous l'avons déjà remarqué, certaines pratiques associées aux *mallquis* furent réintégréées dans le contexte du culte des saints, dont notamment la portée en procession de ces statues.

<sup>49</sup> Cet aspect rejoint un usage documentaire du portrait qui sera analysé plus en détail par la suite.

perdue<sup>50</sup>. En revanche, on conserve des descriptions et représentations d'une deuxième image d'Atahualpa dont la conception remonte à 1538. L'inca figure sur le blason accordé par Charles V à Francisco Pizarro (fig. 11). Il s'agit d'un portrait imaginé par un artiste n'ayant pas eu Atahualpa lui-même comme modèle<sup>51</sup>.

Selon la disposition royale, l'inca devait être montré avec la *mascaypacha*<sup>52</sup>, les bras ouverts et les mains placées à l'intérieur de coffres remplis d'or. Atahualpa devait être représenté entouré de ses généraux dont des inscriptions indiquaient les noms: "Quiz Quiz, Cuchiman, Yncarabilpa, Yrn garaga, Unanchullo, Luminambi, y Maitapopamque". Ils devaient être tous enchaînés montrant leur condition de prisonniers. Le blason devait être couronné par un lion portant une épée ensanglantée<sup>53</sup>.

L'avènement du portrait au Pérou serait donc lié à l'image d'un inca subordonné aux Espagnols<sup>54</sup>. Il s'agit également d'une représentation de caractère historique liée à la défaite et l'emprisonnement d'Atahualpa à Cajamarca<sup>55</sup>. L'image de l'inca est aussi allégorique dans la mesure où elle est insérée dans un contexte plus large qui ne concerne pas seulement la représentation de l'inca en tant qu'individu, mais aussi la richesse de son empire, sa défaite aux mains des Espagnols ou encore le triomphe de Charles V<sup>56</sup>.

En 1572 le viceroy Francisco de Toledo commande une série de portraits des gouverneurs incas à des artistes indigènes de Cuzco afin de les envoyer au roi Philippe II. Cette série, brûlée lors d'un incendie au XVIIIème siècle, accompagnait une Histoire des

---

<sup>50</sup> Ponce de León, 2007, p. 13.

<sup>51</sup> Cummins, 2005, p. 11.

<sup>52</sup> Sorte d'équivalent de la couronne occidentale et qui permet d'identifier le souverain.

<sup>53</sup> Cummins, 2005, p. 11.

<sup>54</sup> *Ibidem*.

<sup>55</sup> *Ibidem*.

<sup>56</sup> *Ibidem*, p. 12.

Incas écrite par Sarmiento de Gamboa<sup>57</sup>. Les portraits, comme le texte, étaient censés avoir un usage documentaire. Comme nous l'avons déjà signalé, il s'agit certainement de portraits imaginaires étant donnée l'impossibilité de connaître les vrais traits physiques des rois Incas, dont certains d'entre eux sont des personnages légendaires. Selon Jiménez de la Espada, le vice-roi Toledo envoya un document qui certifiait l'authenticité des peintures envoyées au roi, à travers le témoignage de 37 indigènes "*principales antiguos de los aylllos o linajes de 12 incas*"<sup>58</sup>.

Malgré la destruction des images commandées par Toledo, d'autres séries de portraits des Incas représentées tout au long de la période viceroyale du Pérou et jusqu'à l'époque républicaine peuvent nous donner une idée de l'apparence de celle du XVIème siècle<sup>59</sup>. Il s'agit, par exemple, de la gravure qui figure dans le frontispice de l'"*Historia general de los hechos castellanos en las islas y tierra firme del mar océano*", ouvrage écrit par Antonio de Herrera et publié en 1615 (fig. 12). Dans cette gravure, les souverains incas figurent à mi-corps avec des éléments comme un sceptre et la *mascaypacha* faisant foi de leur pouvoir. Chaque figure présente une inscription avec le nom du souverain représenté. Comme nous le verrons dans un chapitre postérieur, cette iconographie renvoie à la représentation de lignées dynastiques européennes.

---

<sup>57</sup> Cummins, 1996, note 28.

<sup>58</sup> Gisbert, 1980, p.118.

<sup>59</sup> Plusieurs auteurs affirment que la série de Toledo serait très probablement le modèle iconographique des séries postérieures.

### 3.2. Les portraits par Bitti et Alesio

Outre les représentations des Incas, au XVI<sup>ème</sup> siècle, on trouve également des portraits de membres des corporations et des autorités espagnoles dans la vice-royauté du Pérou, peints par Bernardo Bitti et Mateo Pérez de Alesio ou par des peintres de leur entourage<sup>60</sup>. Selon Brown, l'un des premiers portraits de ce genre est celui de Jerónimo López Guarnido, recteur de l'Université de San Marcos, portrait attribué à Bernardo Bitti et daté de 1575, année de l'arrivée du peintre au Pérou<sup>61</sup> (fig. 13).

Il s'agit d'un portrait qui reprend les conventions de la représentation de la noblesse espagnole de l'époque. Le recteur figure dans un espace intérieur. Il est représenté à corps entier avec une main posée sur un livre qui se trouve sur une table couverte d'un tissu rouge. Son visage est représenté en trois quarts, mais il regarde le spectateur. Une inscription dans la partie inférieure droite, ainsi qu'un blason dans la partie supérieure servent à identifier le portraituré.

Dans le portrait du vice-roi García Hurtado de Mendoza, peint par Alesio à la fin du XVI<sup>ème</sup> siècle, on retrouve les mêmes caractéristiques du portrait de López Guarnido en ce qui concerne la composition, la pose du personnage représenté ainsi que la présence de la table et de l'inscription (fig. 14).

Selon Mesa et Gisbert, c'est le modèle établi par Bernardo Bitti et par Mateo Pérez de Alesio qui prime dans le portrait de la vice-royauté au moins jusqu'en 1650<sup>62</sup>. Il s'agit d'un modèle qui est lui-même inspiré des portraits officiels de la cour de Philippe II<sup>63</sup>.

---

<sup>60</sup> Bitti et Alesio sont des peintres maniéristes italiens arrivés au Pérou vers la fin du XVI<sup>ème</sup> siècle et dont le style aura une grande influence dans le développement de la peinture dans l'ensemble du territoire péruvien de l'époque (J. de Mesa et T. Gisbert, *Historia de la pintura cuzqueña*, t.1, Lima, 1982).

<sup>61</sup> Brown, 2009, p. 1489.

<sup>62</sup> Mesa et Gisbert, 1982, t. 1, p. 276.

### 3.3. Les portraits dans les chroniques illustrées du XVII<sup>ème</sup> siècle: Guamán

#### Poma de Ayala, Martín de Murúa et fray Diego de Ocaña

Aucune étude sur l'histoire ou la culture visuelle de la vice-royauté du Pérou ne peut ignorer les représentations que l'on trouve dans les ouvrages des chroniqueurs Guamán Poma de Ayala, Martín de Murúa et Diego de Ocaña et qui constituent les seules chroniques largement illustrées de l'époque de la vice-royauté<sup>64</sup>.

Il s'agit de manuscrits élaborés entre la fin du XVI<sup>ème</sup> et le début du XVII<sup>ème</sup> siècle. L'oeuvre la plus ancienne est celle de Martín de Murúa. Il s'agit de l' "*Historia del origen y genealogía real de los reyes incas del Perú*" écrit entre 1590 et 1605<sup>65</sup>. L'oeuvre de Guamán Poma de Ayala, "*Nueva Crónica i buen gobierno*" est à peu près contemporaine d'un deuxième manuscrit de Murúa: "*Historia del Origen y descendencia de los incas*". Ces deux oeuvres sont terminées autour de 1614. L'ouvrage de Diego de Ocaña est un carnet de voyage terminé au début du XVII<sup>ème</sup> siècle.

Dans tous ces manuscrits, une partie importante de portraits est destinée à la représentation des Incas et de leurs épouses, les *coyas*, mais on y trouve également les représentations d'autres personnages dont des guerriers et des figures anonymes servant à illustrer les coutumes ou l'histoire des Andes.

Comme le remarque Cummins, tous les artistes ayant illustré ces manuscrits utilisent les mêmes principes iconographiques et de composition qui répondent aux conventions du portrait impérial inca diffusés au XVI<sup>ème</sup> et XVII<sup>ème</sup> siècles aussi bien au

---

<sup>63</sup> *Ibidem*.

<sup>64</sup> Cummins, 2005.

<sup>65</sup> *Ibidem*, p. 20.



Pérou qu'en Espagne. Il s'agit donc de figures représentées au premier plan et en *contraposto* avec la tête tournée vers la droite ou vers la gauche<sup>66</sup> (fig. 15, 16 et 17).

Ainsi, en guise de conclusion, les premiers portraits de la vice-royauté du Pérou concernent presque exclusivement la représentation de personnages de haut rang. Parmi ces premières manifestations du portrait, les Incas occupent une place privilégiée. Il s'agit, dans la plupart des cas, de commandes officielles peintes soit par des artistes natifs, soit par des peintres européens suivant les conventions du portrait autonome inhérentes aux représentations de la noblesse espagnole de l'époque.

Les premières expressions du genre du portrait au Pérou répondent à deux fonctions. Ces dernières sont liées à un usage documentaire (quelques portraits accompagnent des récits historiques) et politique. En effet, comme nous le verrons dans les chapitres suivants, les portraits des Incas serviront à légitimer et à établir le pouvoir espagnol au sein du territoire de l'empire inca lors de l'étape suivant la conquête militaire du Nouveau Monde, celle de l'établissement d'un nouvel ordre politique, économique et social sous le règne de Philippe II<sup>67</sup>. Les deux usages mentionnés ci-dessus restent centraux dans le développement de ce genre et seront traités au cours de la deuxième et de la troisième partie de cette étude. Il s'agit également de deux aspects étroitement liés au cycle de Sainte-Anne.

---

<sup>66</sup> *Ibidem*, p. 24.

<sup>67</sup> Cummins souligne que la commande des portraits des Incas par le vice-roi Toledo s'inscrit dans cette perspective. L'historien remarque que "l'intérêt du vice-roi Toledo" dans l'établissement de l'iconographie liée aux portraits des Incas, "s'inscrit dans sa politique d'établir le système de légitimation (...) du système colonial" (Cummins, 2005 p. 22).

## ***Deuxième partie***

***La manifestation du portrait dans la peinture de Cuzco à la fin du XVIIème siècle et au début du XVIIIème siècle***

Si Cuzco n'est pas la capitale politique de la vice-royauté du Pérou, cette ville continue à avoir une grande importance en tant que centre religieux à l'époque de la domination espagnole<sup>68</sup>. En effet, c'est dans l'ancienne capitale de l'empire inca et au sein de l'héritage culturel précolombien que la couronne espagnole doit imposer davantage la religion chrétienne à travers l'évangélisation. C'est justement cette dernière qui est à l'origine du développement de l'art en général, et de la peinture en particulier après la conquête.

La seconde moitié du XVII<sup>ème</sup> siècle constitue un moment particulièrement intéressant par rapport à la production artistique de Cuzco. En effet, le 31 mars 1650 marque le début d'une époque très active du point de vue artistique. Il s'agit du tremblement de terre qui détruit la plupart de monuments de la ville et qui implique une grande campagne de reconstruction. C'est de cette époque que datent la plupart des monuments actuels de la ville vice-royale. Si les années 1650-60 peuvent être qualifiés comme étant la période des architectes, la décennie suivante est celle des peintres et des sculpteurs censés décorer tous les nouveaux bâtiments<sup>69</sup>. L'époque de l'évêque Manuel de Mollinedo y Angulo, qui arrive à Cuzco en 1673, est particulièrement importante. D'un point de vue artistique, c'est la période la plus intense de l'histoire de Cuzco<sup>70</sup>.

La fin du XVII<sup>ème</sup> siècle connaît également la consolidation de la peinture dans l'ancienne capitale inca "à travers des maîtres créoles, métisses ou indigènes entièrement formés dans ce pays"<sup>71</sup>. La production picturale et artistique de l'époque est monopolisée

---

<sup>68</sup> Brown, 2009, p. 1485.

<sup>69</sup> Mesa et Gisbert, 1982, t.1, p. 38.

<sup>70</sup> Mesa et Gisbert, 1982, t. 1, p. 39.

<sup>71</sup> L. E. Wuffarden, "Ethnie, religiosité et invention iconographique dans la peinture pendant la vice-royauté", dans *Pérou les Royaumes du Soleil et de la Lune*, cat. expo. (Montréal, Musée des Beau-Arts 2012-2013), Milan, 2012, p. 158-187, p. 158. Selon Mesa et Gisbert, il s'agit du moment de la naissance de ce que les

notamment par la religion. Or à au sein des scènes religieuses, on trouve également des portraits, notamment les portraits de donateurs, mais aussi des portraits insérés dans la narration comme dans le cycle de la vie de saint François conservé au Chili (fig. 41). Le portrait se manifeste également dans des représentations de fêtes dont la série de la procession du *Corpus Christi* de Sainte-Anne<sup>72</sup>. Le genre du portrait est également présent dans le Cuzco du XVII<sup>e</sup> siècle sous la forme du portrait autonome comme celui de Mollinedo peint par Diego Quispe Tito (fig. 18) et les portraits des souverains Incas et Espagnols. Ces derniers seront l'objet du chapitre suivant.

---

historiens appellent "l'école de peinture de Cuzco" à travers la transformation de la peinture européenne par les peintres natifs et l'apparition d'un style particulier "anecdotique et joyeux" qui s'éloigne du ténébrisme caractéristique du baroque espagnol de l'époque (Mesa et Gisbert, 1982, t.1, p. 22). Dans cette étude, nous évitons le terme d'"école" dont l'usage nous semble insuffisamment justifié.

<sup>72</sup> Wuffarden remarque un intérêt particulier de la part des artistes pour les paysages urbains au XVII<sup>e</sup> siècle. La ville devient ainsi un thème artistique. Ce type d'œuvres se développe d'abord à Lima et le genre est par la suite assimilé "avec créativité" par les peintres travaillant à Cuzco. En ce qui concerne le *Corpus Christi de Sainte-Anne*, montrer la splendeur de la ville rejoint le propos de l'évêque Mollinedo qui cherche à déployer la magnificence de sa diocèse (Wuffarden, 2012, p. 158).

# Chapitre 1

## Le portrait du souverain

### 1. Le roi

Malgré le peu de traces matérielles qui nous restent<sup>73</sup>, plusieurs témoignages attestent de la présence du portrait royal dans le Nouveau Monde à partir du XVIème siècle. Ces derniers font référence à des portraits des rois qui étaient conservés dans les sièges du gouvernement, notamment les palais royaux et qui étaient exhibés dans l'espace public à l'occasion de processions ou événements civiques<sup>74</sup>. Quelques testaments révèlent également la présence de portraits des rois espagnols dans des maisons de particuliers<sup>75</sup>.

Il s'agissait d'œuvres arrivées d'Espagne qui servaient de modèle à une production avec des variations locales, comme le montrent les vêtements du roi Charles II dans l'iconographie de la Défense de l'Eucharistie, qui sera analysée par la suite<sup>76</sup>. Dans cette étude nous allons nous focaliser sur les représentations de Charles II, monarque le plus portraituré dans la peinture de Cuzco pendant la vice-royauté<sup>77</sup>. Charles II est

---

<sup>73</sup> Une grande partie de portraits des rois espagnols a été détruite lors de l'indépendance et la vague anti hispanique du XIXème siècle. (Mesa et Gibert, 1982, t.1, p. 279).

<sup>74</sup> Bodart, 2011, p. 316.

<sup>75</sup> Mesa et Gibert, 1982, t.1, p. 279

<sup>76</sup> Bodart, 2011, p. 316 et 317.

<sup>77</sup> Il s'agit également du seul roi de la Maison d'Habsbourg dont on conserve des portraits de l'époque de la vice-royauté (Mesa et Gisbert, 1982, t.1). La prolifération du portrait du roi sous le règne de Charles II ne se limite pas à la seule ville de Cuzco. Bodart remarque ce phénomène en soulignant l'écart qui existe entre l'image diffusée du roi et son pouvoir effectif. On assiste à une multiplication de portraits du souverain alors que le pouvoir du royaume est entièrement délégué à ses ministres. Cela concerne également d'autres aspects dans la représentation comme la multiplication des allusions à la dynastie et à l'empire au sein des portraits de Charles II tels que celui peint par Herrera Barnuevo vers 1670 (Bodart, 2011, p. 30). Selon Mesa et Gisbert, ce serait l'évêque Manuel de Mollinedo qui était à l'origine de la prolifération de l'image de ce

également le souverain régnant lors de la réalisation des toiles du *Corpus Christi* de Sainte-Anne. En effet, le roi est présent dans deux tableaux de cette série. Il y figure sous la forme du portrait dans le portrait (fig. 19) et en tant que figurine dans un autel (fig. 1) faisant partie d'une scène qui reprend l'iconographie de la Défense de l'Eucharistie.

Dans le Nouveau Monde, le portrait du roi doit répondre à deux besoins principaux liés à l'éloignement du souverain du territoire sous sa domination: la présence et la légitimité de son pouvoir<sup>78</sup>.

### **1.1. Le roi absent**

À cause du caractère très vaste du royaume du roi d'Espagne et, en conséquence, l'impossibilité pour le souverain d'être présent dans tous les centres importants de son empire, c'est son portrait qui sert à instaurer sa présence aussi bien en Europe que dans le Nouveau Monde.

#### **1.1.1. La présence du roi par son image**

Le portrait du roi d'Espagne remplace la présence du portraituré en Europe à différentes occasions. On conserve des témoignages qui nous montrent la façon dont le portrait du roi est loué dans diverses parties de l'empire lors d'une succession au trône, par exemple<sup>79</sup>. C'était également le cas dans le Nouveau Monde. En effet, un témoin

---

souverain. En effet, tous les portraits de Charles II peints à Cuzco qui nous sont parvenus datent de l'époque du prélat de Mollinedo. L'évêque figure, par ailleurs, à côté du roi dans une toile dite le *Corpus de Huanoquite* et sur laquelle nous reviendrons. L'évêque emporte également de l'Espagne quelques portraits de Charles II dont une toile peinte par Herrera Barnuevo et qui servira de modèle à d'autres représentations du souverain élaborées sur place. (Mesa et Gisbert, 1982, t.1, p. 279 et 280).

<sup>78</sup> Cet aspect n'est pas réservé au Nouveau Monde. Les Habsbourg d'Espagne vont appliquer les mêmes stratégies liées à ces mêmes besoins dans d'autres territoires de leur vaste royaume.

<sup>79</sup> Schroth, 2004, p. 107

oculaire décrit en 1621 la façon dont l'élite de la vice-royauté du Pérou jure fidélité au portrait de Philippe IV qui était encadré avec un cadre d'or et "assis sur un trône sous un dais"<sup>80</sup>.

Le comportement adopté face au portrait royal se manifeste également dans quelques peintures. Il s'agit, par exemple, de la toile représentant la reprise de Bahía peinte par Juan Bautista Maíno vers 1634 et conservé dans le Museo del Prado à Madrid (fig. 20). Dans ce tableau, le portrait de Philippe IV figure sous un dais et les soldats s'inclinent devant son image comme s'il s'agissait du roi lui-même<sup>81</sup>.

Ainsi, lors d'occasions spéciales telles que les fêtes civiques et religieuses, l'image du roi est présentée sous un dais comme dans la peinture de Maíno (fig. 20) et dans la toile représentant les augustins du *Corpus Christi* de Sainte-Anne (fig. 19). Le dais encadre l'image royale et contribue ainsi à son rayonnement et à sa majesté<sup>82</sup>. Selon Bodart, c'est précisément le dais qui "parachève" la ressemblance entre le roi et son portrait, dans la mesure où ce dispositif constitue un "cadre qui fixait sa représentation en majesté, contraignant à la maîtrise du mouvement et de la parole"<sup>83</sup>. En ce sens, lors de son apparition publique sous un dais, le roi joue sa propre représentation<sup>84</sup>.

Le dais est associé au sacré ainsi qu'aux "princes et grands personnages, en signe d'honneur"<sup>85</sup>. Bodart explique l'utilisation de ce dispositif pour la "mise en scène de la

---

<sup>80</sup> *Ibidem*, p. 108.

<sup>81</sup> Bodart, 2011, p. 314,315 et Schroth, 2004, p. 108.

<sup>82</sup> Bodart, 2011, p. 296.

<sup>83</sup> *Ibidem*.

<sup>84</sup> *Ibidem*.

<sup>85</sup> *Ibidem*, p. 297.

royauté", rappelant les origines de cet objet dans l'Empire romain et byzantin<sup>86</sup> et son oscillation entre les dimensions du sacré et du profane. L'apparition en public de l'empereur à l'Antiquité se faisait à travers "une tribune de bois couverte de tentures tissées d'or" dont l'ouverture de rideaux révélait l'apparition de l'empereur<sup>87</sup>. On trouve des témoignages qui avèrent le lien entre le dais et l'empereur en Occident depuis le Moyen-Âge<sup>88</sup>. À l'époque moderne, le dispositif du dais est simplifié. Il se présente désormais sous une forme ouverte sans rideaux. Cependant, il était encore utilisé pour "régler la visibilité du roi"<sup>89</sup>. Le dais est également un objet qui permet de visualiser et de reconnaître facilement le souverain<sup>90</sup>.

## 1.2. Le roi chrétien

Au cours du XVII<sup>e</sup> siècle commencent à se configurer des théories concernant la nature du pouvoir politique<sup>91</sup>. En ce qui concerne l'origine et la pratique du pouvoir de la

---

<sup>86</sup> Bodart souligne que les liens entre les représentations des rois espagnols à l'époque des Habsbourg et celles des empereurs byzantins ne résultent pas d'un emprunt direct. Selon l'historienne de l'art, il s'agit de "coïncidences" qui "suggèrent plutôt que l'étiquette des Habsbourg d'Espagne, dans sa quête de majesté, dans son souci de donner corps à un souverain hiératique, distant et donc vénérable, avait fini par réactiver d'immémoriaux mécanismes qui à l'époque de l'empire d'Orient avaient déjà contribué à déterminer la sacralité du souverain". (Bodart, 2011, p. 300).

<sup>87</sup> Bodart, 2011, p. 298.

<sup>88</sup> *Ibidem*, p. 298 et 299.

<sup>89</sup> *Ibidem*.

<sup>90</sup> Dans le cas des Habsbourg d'Espagne, les vêtements des souverains sont en général assez sobres à partir du règne de Charles V et semblables au costume utilisé par l'ensemble de la cour. Le roi est donc difficile à distinguer parmi les membres de la cour. (Bodart, 2011).

<sup>91</sup> A. Álvarez-Osorio, "Virtud coronada: Carlos II y la piedad de la casa de Austria", dans *Política, religión e Inquisición en la España moderna*, dir. P. Fernández Albaladejo, J. Martínez Millán et V. Pinto Crespo, Madrid, 1996, p. 29-58.



monarchie espagnole, les auteurs s'appuient sur la notion de "Prince chrétien"<sup>92</sup>. Ce que l'on appelle la "*Pietas Austriaca*" est théorisée par de nombreux auteurs de l'époque, notamment les jésuites Roberto Bellarmino, Pedro de Ribadeniera et Juan Eusebio Nieremberg. Selon Rodríguez G. de Ceballos, dans ces écrits, le binôme roi-royaume est directement rattaché à la vertu du souverain. Ce sont la dévotion de l'empereur, sa soumission aux mandats divins et de l'Église ainsi que son implication dans la défense de l'eucharistie, qui lui permettent d'obtenir des faveurs divines envers ses sujets<sup>93</sup>.

Le lien entre la Maison d'Autriche et la "*Pietas Austriaca*" remonte jusqu'au Moyen-Âge. Le comte Rodolphe, fondateur de la dynastie, eu la bénédiction divine et la promesse de l'accroissement de sa dynastie dû au fait qu'en l'an 1340, il avait prêté son cheval à un prêtre qui portait le viatique à un malade. Cet événement devint une légende dans la Maison d'Autriche, transmise de génération en génération<sup>94</sup>.

En ce qui concerne la légitimation du pouvoir, les rapports entre la religion, plus précisément l'Église catholique et la Maison d'Autriche acquièrent plus d'importance à partir du règne de Charles V<sup>95</sup>. En effet, ce dernier adopte formellement le rôle de défenseur de la chrétienté. C'est le pape lui même (Clément VII) qui lui attribue cette fonction lors de son couronnement en 1530. Cette mission sera transmise à ses successeurs à travers une formule que l'on retrouve dans les testaments des Habsbourg depuis Charles V. Dans cette formule, le roi demande à son successeur de servir Dieu ainsi

---

<sup>92</sup> *Ibidem*, p. 31.

<sup>93</sup> A. Rodríguez G. de Ceballos, « Retrato de Estado y propaganda política: Carlos II », *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, 12 (2000), p. 93-109, p. 100

<sup>94</sup> *Ibidem*.

<sup>95</sup> Cet aspect se manifeste, par exemple, dans l'oeuvre de Francisco de Castilla "Practica de las virtudes de los Buenos Reyes de España en coplas", Murcia, 1518 (Álvarez-Osorio, 1996, p. 32).

que l'Église et de lutter contre l'hérésie<sup>96</sup>. Il s'agit donc, comme le remarque Bodart, d'un rôle qui "allait contribuer à définir l'identité de la couronne d'Espagne sous le règne des Habsbourg"<sup>97</sup>. Mais revenons à Cuzco à l'époque de la vice-royauté. Comment s'y manifeste-t-il la mission du roi envers la religion et l'Église catholique?

### **1.2.1. La représentation de la "*Pietas Austriaca*" sous Charles II dans la peinture de Cuzco: l'allégorie de la *Défense de l'Eucharistie* et la toile dite le "*Corpus de Huanquite*"**

Comme nous l'avons vu, le discours de la "*Pietas Austriaca*" commence avec un mythe qui renvoie plus spécifiquement à l'Eucharistie. La "*Pietas Eucharistica*" est donc l'un des pivots de la "*Pietas Austriaca*". Le mystère de la Transsubstantiation, dogme lié au sacrement de l'Eucharistie, est remis en valeur par l'Église de la Contre-Réforme<sup>98</sup>. Les Habsbourg d'Espagne, en tant qu'alliés de l'Église, vont soutenir les dispositions de cette dernière concernant le dogme du Saint Sacrement.

Ainsi, sous le règne de Philippe III, au début du XVII<sup>e</sup> siècle, se développe en Espagne un sujet iconographique lié à la Défense de l'Eucharistie dans lequel le roi est représenté en train de défendre l'ostensoir contre un groupe de Maures, incarnant les ennemies de la religion chrétienne. Ce sujet iconographique sera repris par ses successeurs<sup>99</sup>. Philippe IV introduit une formule testamentaire dans laquelle le souverain affirme sa foi en le mystère de la Transsubstantiation et déclare sa "suprême vénération" pour l'ostie consacrée.<sup>100</sup> Quant à Charles II, le souverain reprend aussi bien la formule testamentaire que le sujet iconographique de la Défense de l'Eucharistie de ses deux

---

<sup>96</sup> Álvarez-Osorio, 1996.

<sup>97</sup> Bodart, 2011, p. 30.

<sup>98</sup> New York, 2004, p. 307.

<sup>99</sup> *Ibidem*.

<sup>100</sup> Álvarez-Osorio, 1996, p. 41.

prédécesseurs<sup>101</sup>. En outre, Charles II est également représenté, nous le verrons, au sein d'un récit semblable à celui du fondateur de la dynastie des Habsbourg.

## **La Défense de l'Eucharistie**

L'allégorie de la Défense de l'Eucharistie sert à exalter le rôle des Habsbourg d'Espagne en tant que défenseurs de la foi catholique contre les hérétiques et les infidèles<sup>102</sup>. Il s'agit donc d'un sujet particulièrement adapté au contexte du Nouveau Monde. La manifestation du triomphe de cette lutte est la procession du Corpus Christi. Cet événement acquiert un grand faste avec la diocèse de l'évêque de Manuel de Mollinedo où des batailles entre Maures et Chrétiens étaient jouées afin "d'inspirer la défense de l'Eucharistie "<sup>103</sup>.

Le *Corpus de Sainte-Anne* est un témoignage de la magnificence de cette fête à l'époque de Mollinedo. Comme nous le verrons par la suite, l'iconographie de la Défense de l'Eucharistie est présente sous la forme d'un groupe sculptural dans l'une des toiles de ce cycle de peintures. Nous reviendrons sur cette représentation en particulier, mais concentrons-nous à présent sur l'iconographie de cette scène en général.

La plupart des œuvres ayant comme sujet la Défense de l'Eucharistie, datent du mandat de l'évêque de Mollinedo à Cuzco à la fin du XVIIème siècle<sup>104</sup>. Selon Wuffarden,

---

<sup>101</sup> *Ibidem*.

<sup>102</sup> New York, 2004, p. 306.

<sup>103</sup> *Ibidem*, p. 307. Selon Bonet Correa, les combats entre Maures et Chrétiens sont un élément essentiel des fêtes baroques de la Méditerranée. L'auteur remarque que l'esprit de croisée se mêle avec une tradition très ancienne d'origine indoeuropéenne, celle du combat théâtralisé entre les forces du bien et du mal (Bonet Correa, « La fiesta barroca como práctica del poder », dans *El arte efímero en el mundo hispánico*, México, 1983, p. 43-78, p.69).

<sup>104</sup> New York, 2004, p. 360 et Wuffarden, 2012.

ce serait précisément à l'époque de Mollinedo et "sous son influence" que ce thème est introduit dans la production picturale de l'ancienne capitale inca<sup>105</sup>. La version la plus ancienne de ce sujet au Pérou serait la toile conservée dans la collection de Celso Pastor de la Torre à Lima, et qui fut peinte vers 1675-85<sup>106</sup> (fig. 21).

Dans cette peinture, Charles II, accompagné d'un soldat, est en train de défendre l'Eucharistie d'un groupe de Maures qui tirent de l'ostensoir avec des rubans de couleurs blanc, vert et rouge<sup>107</sup>. Le mystère de la Transsubstantiation est mis en valeur à travers la représentation du Corps du Christ crucifié à l'intérieur de l'ostie. D'autres éléments autour de la scène principale accentuent la notion de lutte inhérente à cette thématique. Il s'agit notamment de la scène du triomphe de l'archange saint Michel face au dragon représentée dans la partie supérieur droite de la toile. Ces personnages rappellent la lutte du Bien contre le Mal.

*La Défense de l'Eucharistie* de la collection Celso Pastor présente une iconographie particulière par rapport aux représentations de ce thème en Europe. Il s'agit de la présence de sainte Rose de Lima, première femme et premier créole canonisé en Amérique en 1671. Selon Wuffarden, elle constitue ici un symbole de la contribution des Américains à la diffusion de la foi chrétienne<sup>108</sup>.

En ce qui concerne le portrait du roi, le souverain est représenté vêtu en armure avec le collier de la Toison d'Or et une épée à la main. Ces vêtements rappellent les habits des anges arquebusiers dont l'iconographie est propre à l'art de la vice-royauté péruvienne. Une couronne et un sceptre reposent sur une table couverte de velours rouge

---

<sup>105</sup> Wuffarden, 2012.

<sup>106</sup> New York, 2004, p. 360.

<sup>107</sup> Il s'agit de couleurs traditionnellement associées à la foi, l'espérance et la charité. (New York, 2004, p. 306).

<sup>108</sup> New York, 2004, p. 306.

à la droite du souverain. Un lion couché est également représenté dans cette partie de la toile, et un globe est placé à proximité du roi. Charles II est donc entouré des signes dynastiques figurant dans les portraits officiels du roi et que l'on retrouve dans l'une des toiles du *Corpus Christi* sous la forme du portrait dans le portrait.

L'armure est un élément symbolique qui évoque plusieurs aspects dont le courage, la victoire, le rang et la richesse<sup>109</sup>. Il s'agit d'un objet qui perdure dans la représentation du roi alors qu'il n'était plus utilisé dans les batailles<sup>110</sup>. Le symbole de la Toison d'Or et l'épée de justice renvoient aux notions du roi juste et du bon souverain<sup>111</sup>. L'épée est également un signe de statut. Cet objet est considéré depuis le Moyen-Âge comme l'arme la plus noble. C'est un symbole de courage et de force, deux valeurs nécessaires lors de son utilisation en confrontation corporelle directe avec l'ennemie. Schroth rappelle le lien entre l'épée, la religion et le Nouveau Monde:

*"The direct confrontation, a ritual developed by the chivalric knights in accordance with an epic code of behavior, was still conducted for the sake of faith. Ultimate courage, boldness, and epic religious tradition were the messages communicated by the sword; these were messages of encouragement for the Spanish subject in the New World"*<sup>112</sup>.

La table couverte de velours rouge associé au souverain est, comme l'épée, un symbole de justice. Il est également associé à la majesté<sup>113</sup>. Le lion est traditionnellement associé au souverain à travers son lien avec Hercules. Ce denier symbolise la force et la vertu morale et sert à glorifier les empereurs depuis l'Antiquité. En effet, la figure

---

<sup>109</sup> Schroth, 2004, p. 113.

<sup>110</sup> *Ibidem*.

<sup>111</sup> *Ibidem*, p. 108.

<sup>112</sup> *Ibidem*, p. 117.

<sup>113</sup> *Ibidem*, p. 119.

d'Hercule était représentée sur le revers des monnaies romaines<sup>114</sup>. Selon Schroth, le lion apparaît associé pour la première fois aux Habsbourg avec Philippe IV dans le portrait équestre peint par Velázquez. Cet animal fait référence aux rois d'Espagne qui se voulaient être les descendants d'Hercules. Le lion symbolise également la fidélité du roi en ce qui concerne les buts impériaux<sup>115</sup>. Le globe est un symbole impérial associé aussi bien aux empereurs qu'à Dieu.

Selon Schroth, la tradition de la représentation en armure des Habsbourg est consolidée sous Charles V<sup>116</sup>. Ce dernier se fait portraiturer par Titien pour commémorer sa victoire contre les protestants à Mühlberg en 1547. Il s'agit d'une victoire stratégique dans la mesure où elle constitue d'une part le triomphe de l'empereur chrétien, défenseur de la foi, sur les hérétiques protestants; et, d'autre part, l'extension de la domination de l'empereur sur d'autres territoires<sup>117</sup>. Selon l'historienne, ces deux notions (empire et foi chrétienne) deviendront intrinsèques aux représentations postérieures des Habsbourg d'Espagne en armure<sup>118</sup>. En ce sens, l'iconographie de l'image du roi en armure est représentative de l'iconographie de la Défense de l'Eucharistie. L'aspect de l'accroissement de l'empire repéré par Schroth dans ces portraits se trouve accentué dans la toile de la collection Celso Pastor dans la mesure où la sainte liménienne est représentée plus bas que l'empereur, afin de montrer la soumission de la vice-royauté du Pérou face à l'empereur.

---

<sup>114</sup> Terverant 1997, p. 250.

<sup>115</sup> Schroth, 2004, p. 134

<sup>116</sup> *Ibidem*, p. 113 et 114.

<sup>117</sup> *Ibidem*.

<sup>118</sup> *Ibidem*.

## **Le *Corpus de Huanoquite***

Le lien entre Charles II et l'Eucharistie se manifeste également dans d'autres représentations dont notamment celle qui figure dans la toile dite du *Corpus de Huanoquite* (fig. 22 et 22a). Il s'agit d'un tableau peint vers la fin du XVII<sup>e</sup> siècle par un peintre de l'entourage de Basilio de Santa Cruz, l'un des artistes les plus importants de l'époque de Mollinedo, et conservé dans l'église de Huanoquite à Cuzco.

Le *Corpus de Huanoquite* représente une scène avec Charles II qui marche à côté d'un char à l'intérieur duquel se trouve l'évêque Manuel de Mollinedo portant l'ostensoir. Ils sont précédés par des Espagnols à cheval. La scène se déroule dans un espace urbain. Plusieurs auteurs identifient cette toile comme étant une représentation de la procession du *Corpus Christi*<sup>119</sup>. Or cette scène fait certainement référence à un épisode de la vie de Charles II qui renvoie à l'événement fondateur de la "*Pietas Austriaca*".

En janvier 1685, lorsque le roi rentre à Madrid après une journée de chasse, Charles II croise sur son chemin un prêtre avec le viatique. Le souverain descend alors de son carrosse, accompagne à pied le prêtre chez le mourant et assiste à la cérémonie funéraire. Cet événement donne lieu à un grand nombre de louanges et écrits élogieux<sup>120</sup>. L'histoire est également représentée dans une gravure de Romeyn de Hooge<sup>121</sup>.

Dans la toile de Huanoquite, plusieurs éléments nous font penser qu'il s'agit de la représentation de cet événement plutôt que de celle de la procession du *Corpus Christi*. Il s'agit, en premier lieu, de la présence des chevaux. Ils ne figurent pas dans les toiles du *Corpus Christi* de Sainte-Anne peintes à la même époque et on ne conserve pas de

---

<sup>119</sup> Parmi ces auteurs se trouvent Mesa et Gisbert, 1982, t.1.

<sup>120</sup> Álvarez-Osorio, p. 39 et Rodríguez G. de Ceballos, 2000, p.100

<sup>121</sup> Rodríguez G. de Ceballos, 2000, p.100

témoignages sur la présence de ces animaux lors de la procession du *Corpus Christi*. Ainsi, les chevaux s'adaptent mieux au récit mentionné ci-dessus. Selon ce dernier, le roi est rentré d'une journée de chasse.

En second lieu, l'évêque ne monte pas dans un carrosse lors de la procession du Corpus Christi. Il fait la procession à pied, comme le montrent les toiles de Sainte-Anne. D'autre part, les bougies portées par le roi et un autre personnage derrière celui-ci<sup>122</sup> rappellent celles portées par les personnages représentés dans la toile du cortège funèbre du cycle de saint François conservé au Chili (fig. 41), ce qui ferait donc allusion au mourant auquel on apporte le viatique. Ce type de bougie est également représenté dans les toiles du Corpus Christi, mais il n'y figure porté par les acteurs de la procession que dans la toile du *corregidor*, et aucun des personnages autour de l'évêque ne porte de bougies.

La posture et le regard vers le bas du personnage derrière le roi fait penser aux figures qui portent le sarcophage dans la toile du cycle de saint François (fig. 41). Quoiqu'il en soit, cette scène illustre la dévotion du roi Charles II pour le mystère du *Santissimo Sacramento* et l'ambiguïté entre ces deux sujets ne fait que renforcer la piété de Charles II.

La dévotion du roi se manifeste également dans une toile de la *Vièrge de la Almudena* conservée dans la cathédrale et dans laquelle Charles II figure en tant que donateur (fig. 23). Il s'agit d'une toile attribuée à Basilio de Santa Cruz. Selon Mesa et Gisbert le portrait du roi serait tiré d'un portrait du roi amené d'Espagne par Manuel de

---

<sup>122</sup> Ce chevalier de Saint Jacques (fig. 23a) est très probablement le même personnage qui se trouve portant le devant du dais sur une toile de la série de Sainte-Anne et identifié par Zigelboim comme étant le marquis de Valleumbroso.



Mollinedo et peint par Herrera Barnuevo<sup>123</sup>. Le roi est représenté à corps entier et en prière.

### 1.3. Le portrait institutionnel du roi

Avec le caractère très vaste et l'hétérogénéité des territoires du roi d'Espagne au XVIème et XVIIème siècles, la Maison d'Autriche voit naître le besoin de légitimer son pouvoir dans chaque territoire de manière spécifique. Ainsi, à l'intérieur des séries dynastiques propres à chaque région de l'empire, le souverain espagnol se présente comme héritier d'une tradition donnée. Il s'inscrit dans sa continuité<sup>124</sup>. Le roi figure donc en tant que roi d'Espagne, mais aussi de manière plus spécifique, comme roi d'Aragon, de Castille, du Portugal<sup>125</sup> et notamment du Tahuantinsuyo, l'empire des incas. Comme le remarque Bodart, cet outil est développé aussi bien pour définir les territoires des rois comme pour les confirmer<sup>126</sup>.

Comme nous l'avons déjà souligné, la représentation des séries de portraits des Incas remonte au XVIème siècle. Il s'agit, rappelons-le, d'une tradition iconographique qui commence avec les toiles commandées par le vice-roi Francisco de Toledo pour le roi Philippe II, et sur lesquelles figuraient les rois incas et leurs épouses, les *coyas*. Ce n'est qu'à partir du début du XVIIIème siècle que l'on commence à représenter les Incas suivis par les monarques espagnols<sup>127</sup>. Dans ces séries, ce sont le format et la composition qui

---

<sup>123</sup> Mesa et Gisbert, 1982, p. 279.

<sup>124</sup> Ce type de représentation est issue d'une tradition qui remonte au Moyen-Âge avec les "séries iconiques" du Moyen-Âge, adaptées à l'époque moderne "pour les galeries des hommes illustres". (Bodart, 2011, p. 307).

<sup>125</sup> Bodart, 2011, p. 307.

<sup>126</sup> *Ibidem*, p. 308.

<sup>127</sup> Buntix et Wuffarden, 1991.

donnent l'idée de continuité dans la durée<sup>128</sup>. Ainsi, dans la série conservée au Beaterio de Nuestra Señora de Copacabana à Lima (fig. 24), les Incas et les Espagnols sont tous représentés en buste et dans des poses similaires, tenant une sorte de sceptre en tant qu'attribut de pouvoir. Deux inscriptions présentées de façon identique dans chaque portrait indiquent le nom du portraituré ainsi qu'un court texte présentant quelques données biographiques.

Malgré les références aux individus distincts notamment à travers les inscriptions, ce qui est mis en valeur dans ces œuvres ce n'est pas l'individualité de chaque souverain, mais l'unité et la continuité d'une tradition, celle du pouvoir en place. Chaque roi n'est qu'un maillon de la dynastie monarchique. En ce sens, il s'agit du portrait institutionnel du souverain.

## **2. L'inca**

L'image de l'inca est très courante dans la peinture de la vice-royauté depuis le XVI<sup>e</sup> siècle. Le souverain est représenté, comme nous l'avons vu, au sein de séries de portraits, mais aussi à l'intérieur de divers tableaux d'histoire représentant notamment la défaite de l'inca Atahualpa à Cajamarca ou encore dans de la scène de l'adoration des rois mages.

### **2.1. Les séries des portraits des Incas**

L'origine des séries de portraits des Incas serait, comme nous l'avons déjà remarqué, l'œuvre commandée par le vice-roi Francisco de Toledo dans le dernier tiers du XVI<sup>e</sup> siècle. À partir de ce moment et jusqu'au XIX<sup>e</sup> siècle, un grand nombre de

---

<sup>128</sup> Bodart, 2011.

séries sont commandées aussi bien par les autorités espagnoles que par les membres de la noblesse indigène. Ces séries, dont la plupart ont été détruites<sup>129</sup>, décoraient des maisons, des écoles, des hôpitaux, etc<sup>130</sup>.

L'iconographie de ces images résulte d'une interprétation et d'une adaptation des formes de gouvernement de l'empire inca aux conceptions européennes, ce qui va permettre par la suite de construire une continuité avec les rois espagnols en établissant, comme nous l'avons vu, la légitimité du pouvoir de ces derniers. En effet, les empereurs incas figurent comme souverains au pouvoir absolu et dans une lignée dynastique transmise de père en fils<sup>131</sup>. Comme nous verrons dans le chapitre suivant, les portraits des Incas sont également utilisés par la noblesse indigène pour revendiquer leur titre de noblesse et leurs privilèges auprès de la couronne espagnole.

Les séries de portraits des Incas se présentent sous deux formes: les souverains sont représentés soit à mi corps, comme dans le cas des gravures dans l'œuvre de Herrera déjà mentionnée (fig. 12), soit à corps entier tels qu'ils figurent dans les portraits des manuscrits de Murúa, Guamán Poma et Diego de Ocaña (fig. 15, 16 et 17). La forme de représentation (pose du portraituré et composition), répond, nous le rappelons, aux codes présents dans les portraits du roi et de la noblesse espagnole du XVIème et XVIIème siècle.

---

<sup>129</sup> C'est pourquoi nous allons prendre comme exemple des séries du XVIIIème siècle, faute d'avoir pu trouver des séries du XVIIème siècle dans la production picturale cuzquéenne.

<sup>130</sup> C. Dean, "Inka nobles: Portraiture and Paradox in Colonial Peru", dans *Exploring New World Imagery. Spanish Colonial Papers from the 2002 Mayer Symposium*, dir. Donna Pierce, Denver, 2005, p. 79-103, p. 83.

<sup>131</sup> Ce sont des théories aujourd'hui remises en question. En effet, quelques historiens suggèrent l'hypothèse d'un co-gouvernement chez les Incas, selon le concept dualiste de la cosmovision andine (Cummins, 2005, p. 17).

Dans ces portraits, comme on le voit dans la gravure de l'ouvrage de Herrera, les Incas présentent des attributs de pouvoir dont le plus distinctif est la *mascaypacha*, pompon rouge au milieu d'une coiffe. Les souverains incas portent également souvent un *tupayauri*, objet semblable à un sceptre. Ils sont vêtus avec des tuniques ou *uncus* décorées de compositions géométriques ou *tocapus*<sup>132</sup>.

## 2.2. L'inca dans les tableaux d'histoire

### 2.2.1. La défaite d'Atahualpa à Cajamarca

Une toile conservée dans le couvent de Santo Domingo à Cuzco et daté de la première moitié du XVII<sup>e</sup> siècle (fig. 25) montre l'épisode de la rencontre entre Atahualpa et les Espagnols qui préfigure la capture de l'inca ayant refusé la religion chrétienne. Tandis que l'évêque Vicente Valverde lui présente une croix, l'inca se penche en arrière en signe de rejet. Des soldats sont placés à proximité<sup>133</sup>.

Selon Cummins, la première image de l'inca est associée justement à cet épisode. Il s'agit d'une gravure sur bois illustrant le frontispice de *La Conquista del Perú*, ouvrage attribué à Cristóbal de Mena et publié à Séville en 1534. L'historien remarque que la représentation de l'Inca ne correspond pas avec ce qui est décrit dans le texte, mais plutôt à l'image de l'autre forgée dans l'imaginaire européen<sup>134</sup>. La notion de "l'autre" dans le

---

<sup>132</sup> L'usage d'éléments hautement symboliques dont la *mascaypacha* et les tuniques (*uncus*) décorées de compositions géométriques ou *tocapus*, répondait aux règles très strictes à l'époque précolombienne. Ainsi, la *mascaypacha* n'était portée que par l'empereur lui-même ou Sapa Inca. À l'époque de la vice-royauté cependant, ces objets perdent leur distinction et deviennent des attributs associés à l'ensemble de la noblesse inca et aux *caciques*. (Cummins, 1991, p. 219).

<sup>133</sup> Il existe une deuxième version de cette toile dans une collection privée à Lima (Mesa et Gisbert, 1982, t.1).

<sup>134</sup> Cummins, 2005, p. 5

contexte de la conquête sera abordé plus en détail dans le chapitre concernant le *Corpus Christi de Sainte-Anne*.

### **2.2.2. Saint Jacques tueur d'indiens**

Saint Jacques, patron de l'Espagne, est un symbole de triomphe pour les Espagnols. "Santiago Matamoros"<sup>135</sup> devient "Santiago Mataindios" lors de l'aide miraculeuse de ce saint dans la révolte de Manco Inca à Cuzco en 1535<sup>136</sup>. Cet épisode est raconté par Guamán Poma de Ayala:

*"Santiago el Mayor de Galicia, apóstol de Jesucristo, en el instante en que los cristianos estaban en apuros cercados, realizó otro milagro muy grande en la ciudad del Cuzco. Dicen los que presenciaron haber visto bajar al patrón Santiago precedido de un estruendoso trueno seguido de un rayo que cayó del cielo directamente sobre Pucará o Fortaleza Inca llamada Sacsahuamán (...) Al ver caer el rayo se espantaron los indios y atemorizados dijeron que había caído Illapa, trueno y rayo del cielo (...) En esta forma bajó el apóstol Santiago a defender a los españoles (...) montado en un caballo blanco que llevaba una pluma, (...) muchos cascabeles (...) el santo se presentó armado, llevando su rodela, una bandera, una manta roja y su espada desnuda, con la que hirió y dio muerte a muchos indios... Desde entonces los indios llaman al rayo, Santiago, porque este santo bajó a tierra como un rayo, Illapa (...)"<sup>137</sup>.*

---

<sup>135</sup> Il s'agit d'une appellation que le saint reçoit lors de la reconquête de l'Espagne islamique.

<sup>136</sup> Cummins, 1996, p. 162.

<sup>137</sup> cité d'après Gisbert, 1980, p. 197.

Dans la peinture de Cuzco se développe une iconographie autour de ce "rôle" du saint espagnol. Il s'agit d'une composition inspirée de Saint Jacques tueur de Maures, iconographie connue et représentée par les artistes travaillant à Cuzco. Dans ce type de compositions, saint Jacques est représenté sur son cheval en train d'écraser des indigènes.

Dans le "Santiago Mataindios" de la cathédrale de Cuzco (fig. 26), les indigènes représentés sont des guerriers plutôt anonymes. Cependant, dans une toile conservée dans l'église de Pujiura (fig. 27), c'est l'Inca lui-même qui est représenté. Il est identifiable parmi les autres indigènes par la *mascaypacha* qu'il porte sur le front. Cette dernière est désignée du doigt par un personnage qui se trouve à côté. L'Inca (très probablement Manco Inca) figure de face et il regarde le spectateur, mais il se penche légèrement en arrière et vers sa droite dans un geste de surprise et de peur face à l'apparition de saint Jacques.

Une toile conservée dans une collection privée à Lima et représentant saint Jacques tueur de Maures (fig. 28 et 28a) fait allusion à l'épisode de la rébellion de Manco Inca avec la représentation de l'empereur inca porté sur une litière et la forteresse de Sacsayhuamán à l'arrière plan. Dans l'imaginaire espagnol, la figure du musulman est celle de l'ennemie de la religion chrétienne<sup>138</sup> et du non-chrétien. Ainsi, durant la conquête, les Espagnols établissent rapidement un lien entre les Maures et les indigènes. En effet, les premiers chroniqueurs espagnols utilisent le mot "mosquée" lorsqu'ils parlent des temples incas<sup>139</sup>.

---

<sup>138</sup> Gisbert, *El paraíso de los pájaros parlantes. La imagen del otro en la cultura andina*, La Paz, 1999, p. 265.

<sup>139</sup> *Ibidem*.

### 2.2.3. L'Adoration des rois mages

Dans une représentation de l'Adoration des rois mages conservée dans une église à Puno et daté de 1680 (fig. 29), un inca figure parmi les rois. Il remplace le roi Gaspar provenant de l'Inde<sup>140</sup>. Melchor (roi noir représentant l'Afrique) et Baltasar (roi blanc représentant l'Europe) sont également présents. Dans cette toile, l'inca, et donc l'ensemble de son empire, accepte la religion chrétienne en reconnaissant le Christ en tant que Dieu. Selon Gisbert, cette iconographie<sup>141</sup> représente le désir de la reconnaissance de la race indigène comme étant égale aux autres races du monde<sup>142</sup>. L'auteur souligne que les trois races qui peuplent l'Amérique sont représentées dans cette scène<sup>143</sup>.

Ainsi, dans la production picturale de Cuzco vers la fin du XVII<sup>e</sup> et le début du XVIII<sup>e</sup> siècle, la figure de l'inca se manifeste dans deux contextes. Le premier est lié à son pouvoir en tant que monarque à l'intérieur d'une dynastie sous la forme de séries de portraits. Le deuxième est plutôt lié à la conquête et au triomphe des Espagnols qui se manifeste à travers la défaite de l'inca et sa soumission à la religion chrétienne, comme le montrent les représentations de saint Jacques tueur d'indiens et la scène de l'Adoration des rois mages.

---

<sup>140</sup> Gisbert, 1980.

<sup>141</sup> On conserve deux autres exemples dont un à Juli (Puno, Pérou) peint par Diego de la Puente, ainsi qu'une autre représentation antérieure, datée de 1505, au Portugal et attribuée à Vasco Fernandez et Jorge Alonso (Gisbert, 1980, p. 78).

<sup>142</sup> Gisbert, 1980, p. 78.

<sup>143</sup> *Ibidem*, p. 77. Il existe également une tradition de représentation des souverains européens dans les scènes des rois mages.

## Chapitre 2

### Le portrait et la hiérarchie sociale

Nous avons vu l'usage du portrait en ce qui concerne la légitimation du pouvoir du souverain. Or ce genre pictural est également employé par différents membres de la société vice-royale. On trouve des portraits des élites aussi bien espagnoles qu'indigènes sous la forme de portraits autonomes, de portraits de donateurs et de portraits insérés au sein de la narration comme dans le cas du *Corpus Christi de Sainte-Anne*.

En ce qui concerne les portraits autonomes, le statut social du portraituré est codifié à travers la pose, les gestes et la composition; ces éléments sont empruntés aux portraits des rois et de la noblesse espagnole de l'époque. Comme le remarque Cummins, ce parallélisme dans la représentation permet de lier la hiérarchie espagnole depuis le rang le plus haut, celui du roi, jusqu'à l'élite indigène intégrée au système espagnol<sup>144</sup>. La présence de quelques objets tels que des armoiries, des inscriptions et des attributs portés par le portraituré sont également significatifs.

Dans les portraits des donateurs, c'est la piété de l'individu représenté qui est mise en valeur. Les portraits figurent généralement en marge, dans la partie inférieure droite ou gauche de la composition. Le portraituré est souvent en prière.

Si le portrait est un outil employé aussi bien par les Espagnols que par les natifs pour consolider leur place dans la société, dans ce chapitre nous allons nous intéresser à

---

<sup>144</sup> Cummins, 1991, p. 212.



l'usage qu'en fait la noblesse indigène, réelle ou présumée, pour laquelle il revêt une importance particulière.

## 1. Les portraits de l'élite indigène

À l'époque de la vice-royauté, la couronne espagnole reconnaît la noblesse de l'élite native à travers un certain nombre de privilèges dont l'exonération des travaux et des obligations tributaires. Or ces concessions sont réservées à ceux qui peuvent prouver leur ascendance noble. Le portrait devient un document servant à ce propos<sup>145</sup>. En effet, des portraits d'Incas étaient envoyés à la couronne espagnole en tant que document et preuve généalogique des individus aspirant aux privilèges de la noblesse<sup>146</sup>.

On ne sait pas à quel moment les nobles indigènes commencent à poser pour être portraturés. À la fin du XVII<sup>e</sup> siècle, cependant, on assiste à une prolifération de portraits de la noblesse indigène<sup>147</sup> qui s'inscrit dans une vague de revendications de la part des indigènes qu'on a appelée "Renaissance inca"<sup>148</sup>. Il s'agit d'un mouvement culturel dirigé par les *curacas* ou *caciques*<sup>149</sup> qui cherchent à s'imposer au sein de la

---

<sup>145</sup> Dans la société vice-royale, l'image jouit d'un statut de vérité. Cela permet de faire un usage civil des représentations peintes ou dessinées dont les portraits (Estenssoro, 1993, p. 158, 159). Cummins analyse le statut de vérité lié à l'image dans le Nouveau Monde dans des contextes judiciaires (T. Cummins, "Let me see! Reading is for them: Colonial Andean Images and Objects "como es costumbre tener los caciques señores"" dans *Native Traditions in the Postconquest world*, dir. T. Cummins et H. Boone, Washington, 1998, p. 91-148).

<sup>146</sup> Brown, 2009; Dean, 2005; Estenssoro, 1993, etc.

<sup>147</sup> Estenssoro, 1993.

<sup>148</sup> Estenssoro, 1993; Stastny, 1993; Wuffarden, 2012, etc.

<sup>149</sup> Les *curacas* ou *caciques* sont des leaders jouissant d'une certaine autorité auprès des communautés auxquelles ils appartiennent et jouent un rôle crucial en tant qu'intermédiaires entre les Espagnols et les dites communautés. Ce sont des *caciques* qui se trouvent à la tête des huit paroisses indigènes de Cuzco et qui figurent dans le cycle du *Corpus Christi* de Sainte-Anne. Depuis le début de la conquête, ils occupent une

société vice-royale<sup>150</sup>. Ces derniers s'entourent de manifestations artistiques liées aux traditions de l'époque des Incas<sup>151</sup>.

Au XVII<sup>e</sup> siècle, il existe une élite indigène familiarisée avec la culture espagnole. Un peu plus d'un siècle s'est écoulé depuis l'établissement des Espagnols au Pérou et les enfants des *caciques* jouissent d'une éducation privilégiée dans une institution fondée au XVI<sup>e</sup> siècle à ce propos par les jésuites, le Colegio de San Francisco de Borja, à Cuzco. Les Espagnols ont dû former un secteur de la population capable d'assurer leur labour d'évangélisation et de garantir le contrôle économique et social<sup>152</sup>. Cette génération d'indigènes acculturés, appelés "*indios ladinos*" par les Espagnols, profite de sa condition pour se faire une place dans la société tout en s'appropriant l'univers symbolique espagnol dont le genre du portrait fait partie.

### **1.1. Le portrait autonome**

Deux conditions sont nécessaires pour acquérir le statut de noble attribué par la couronne espagnole: l'ascendance royale et l'adoption du christianisme. Ce sont précisément ces deux éléments qui se trouvent au cœur du portrait d'Alonso Chiguan Topa (fig. 30), dont l'inscription portée par un nain le désigne comme étant le premier descendant des empereurs incas ayant été converti au christianisme:

---

place majeure dans la société coloniale, mais ce n'est qu'à partir de la fin du XVI<sup>e</sup> et le début du XVII<sup>e</sup> siècle que l'administration vice-royale reconnaît formellement leur pouvoir et le caractère héréditaire de leur fonction. Ils existaient également à l'époque inca où ils avaient la même position (Cummins, 1991, p. 208).

<sup>150</sup> Stastny, 1993.

<sup>151</sup> Zighelboim montre la façon dont l'histoire et la généalogie des Incas deviennent des domaines de lutte symbolique pour le statut social et le pouvoir politique au sein de la société de la vice-royauté. (Zighelboim, 2007).

<sup>152</sup> Decoster, 2002, p. 14 (introduction).

*"Don Alonso Chiguan Inga Visnato de Cápac Lloque Yupangui Inga tercer Monarca y Señor Natural que fue destos Reynos, este fue el primero q. res (ibio el) Agua Del Santo Bautismo siendo Gentil en la Conquista por esta f (...) la San (...) en la Ma(...) S(...) hiso merced (...) ... rmas concediéndole todas las Onras (...) el y sus (...) por su limp..(...) Sangre Real de la Villa (...) Se (...) D. (...) dor que (...) q...<sup>153</sup>*

Il s'agit d'une toile du XVIII<sup>ème</sup> siècle<sup>154</sup> commandée par les descendants du portraituré et plus précisément par le cacique don Marcos Chiguan Topa en tant que témoignage de son ascendance noble<sup>155</sup>. Don Alonso est portraituré selon les conventions du portrait de l'élite espagnole de l'époque déjà mentionnées: il figure en premier plan dans un espace intérieur avec une inscription servant à l'identifier ainsi qu'un blason<sup>156</sup> composé d'éléments symboliques incas (la *mascaypacha*, les serpents et le puma) et espagnols (l'aigle bicéphale).

---

<sup>153</sup> Citation d'après *Colonial Andes, Tapestries and Silverwork...* p. 319. Le grand nombre de retouches au niveau de l'inscription dans ce portrait témoignent de son utilisation et manipulation au cours du temps, tel qu'on peut le voir dans les amendements des documents écrits (*The colonial tapestries...* p. 320). Selon Cummins, l'image et l'inscription dans les portraits fonctionnent comme deux preuves de natures différentes qui se renforcent mutuellement. D'où l'intérêt des inscriptions comme preuve supplémentaire. (Cummins, 1991, p. 217).

<sup>154</sup> La plupart des portraits de la noblesse indigène ont été détruits par les Espagnols après la rébellion de la fin du XVIII<sup>ème</sup> siècle. Le peu d'exemplaires qui nous restent datent plutôt du XVIII<sup>ème</sup> siècle et sont conservés dans le Museo Inka à Cuzco.

<sup>155</sup> New York, 2004, p. 319, 320

<sup>156</sup> Il s'agit du blason accordé à Paullu Inca, frère d'Atahualpa et collaborateur des conquistadors, par l'empereur espagnol et adopté par la suite par les Chiguan Topas ainsi que certaines familles de l'élite de Cuzco (*The colonial Andes* p. 320).

Le blason se superpose à l'arme de guerre du portraituré. Cela symbolise, selon Wuffarden, "l'abandon des armes lors de la conquête espagnole"<sup>157</sup>. Or l'emplacement du blason rappelle les boucliers dans les représentations des souverains incas. Le noble inca semble porter les armoiries comme si c'était un bouclier. Il n'a donc pas déposé les armes, mais se bat désormais, sous une nouvelle identité, pour les causes du souverain espagnol, au nom de la religion chrétienne.

Le portraituré porte une croix, symbole de sa conversion au christianisme, qu'il contemple comme s'il assistait à une révélation. Sur une table à proximité se trouve un ostensor dont la forme avec des rayons fait écho au pectoral de soleil, divinité la plus importante des Incas, porté par don Alonso<sup>158</sup>.

Wuffarden remarque la similitude entre la représentation d'Alonso Chiguan Topa et les *curacas* de deux tableaux du *Corpus Christi* de Sainte-Anne, en ce qui concerne les motifs de la tunique. Il s'agit du *cacique* qui figure dans la toile des confréries de Sainte-Rose et "*La Linda*" (fig. 1), et le *cacique* dans le tableau de la paroisse de Saint-Sébastien (fig. 31)<sup>159</sup>. Le cycle de Sainte-Anne aurait pu servir d'inspiration au peintre du portrait de don Alonso<sup>160</sup>. Wuffarden suggère que les *tocapus* cruciformes dans la partie inférieure de la tunique pourraient évoquer, dans le contexte de la conversion, une préfiguration du symbole de la croix<sup>161</sup>.

C'est donc à partir d'Alonso Chiguan Topa que commencent les privilèges de la famille de Marcos, commanditaire de l'œuvre, dans la mesure où son ancêtre du portrait

---

<sup>157</sup> New York, 2004, p. 320.

<sup>158</sup> Le rapprochement du soleil et de l'ostie, le Corps du Christ, est un mécanisme couramment utilisé par les évangélistes, et mis en évidence dans la procession du Corpus Christi.

<sup>159</sup> New York, 2004, p. 320.

<sup>160</sup> *Ibidem*.

<sup>161</sup> *Ibidem*.

jouit déjà de la reconnaissance de l'autorité espagnole, ce qui se manifeste à travers les symboles héraldiques<sup>162</sup>. On conserve un portrait de don Marcos lui-même (fig. 32) qui aurait été peint par le même atelier et à la même époque que celui de son ancêtre<sup>163</sup>.

Don Marcos est représenté en tant qu'Alférez real de los incas<sup>164</sup>. Il est vêtu à l'espagnole, mais il porte la *mascaypacha*. Le caractère métis au sein des vêtements portés par don Marcos dénote le prestige social du portraituré. En effet, les signes d'acculturation étaient des symboles de haut rang<sup>165</sup>. La possibilité de porter des vêtements espagnols était un privilège accordé aux nobles indigènes<sup>166</sup>. Le peuple était censé garder les vêtements traditionnels.

L'inscription fait allusion, entre autres choses dont notamment son ascendance royale, à sa condition de chrétien: "*cavallero catolico por la gracia de Dios*". Sa chrétienté

---

<sup>162</sup> *Ibidem*. Les blasons accordés aux indigènes étaient « la preuve irréfutable de la reconnaissance du statut supérieur de ces individus de la part de la couronne espagnole » (M. Domínguez Torres, « Emblazoning identity : indigenous heraldry in colonial Mexico and Peru », dans *Contested visions in the Spanish colonial World*, cat. expo. (Los Angeles County Museum of Art 2011-2012), Los Angeles, 2011, p. 96-115, p. 98).

<sup>163</sup> New York, 2004.

<sup>164</sup> L'Alférez real de los incas était désigné chaque année. Il avait le rôle de porte-étendard lors de la procession du *Corpus Christi* et la fête de Saint-Jacques. Il s'agissait d'un rôle réservé aux membres de la noblesse indigène. Decoster signale que cela commence en tant qu'office symbolique et devient de plus en plus significatif aussi bien d'un point de vue économique que politique. (Decoster, 2002, p. 11).

<sup>165</sup> G. Baker, "La musique des fêtes du *Corpus Christi* à Cuzco pendant l'époque coloniale", dans *Pérou: Les Royaumes du Soleil et de la Lune*, cat. expo. (Montréal, Musée de Beaux-Arts 2013), Milan, 2012, p. 200-205.

<sup>166</sup> La couronne espagnole permet aux nobles indigènes de porter des vêtements espagnols dans un décret signé par Charles II en 1691 (D. Eduardo de Jesús, « Our fathers, our mothers : painting an indian genealogy in New Spain », dans *Contested visions in the Spanish colonial World*, cat. expo. (Los Angeles County Museum of Art Novembre 2011-2012), Los Angeles, 2011, p. 117-132, p. 128 et note 45). Dans un autre portrait de *cacique* conservé au Museo Inka à Cuzco, le portraituré porte une tunique inca avec des *tocapus*. Dans cette représentation, le caractère métis de son vêtement réside dans les manches pourvus de dentelles. (fig. 38). Ce qui attire l'attention dans ce portrait, c'est que le portraituré ne porte pas la *mascaypacha*. Cette dernière est placée sur une table à côté de lui, comme dans les cas de portraits de femmes nobles.

est renforcée par le médaillon composé d'une figure du Christ qu'il porte sur la poitrine. Ce médaillon fait écho au collier de la Toison d'Or représenté sur le drapeau qu'il tient dans sa main droite.

Parmi les portraits autonomes, on trouve également des représentations de *ñustas*, femmes appartenant à la noblesse inca (fig. 33), qui se rapprochent des portraits des *coyas*, les reines incas (fig. 34). La forme de représentation suit les mêmes conventions que nous avons décrites par rapport aux portraits des *caciques*<sup>167</sup>.

La *ñusta* anonyme du Museo Inka porte une *lliclla*, vêtement indigène porté sur les épaules et attaché au niveau de la poitrine avec une boucle. Ces vêtements sont largement décorés de *tocapus*, en symbole de sa noblesse. La *mascaypacha* est présente, mais elle n'est pas portée par la portraiturée. Un nain lui couvre la tête avec un parasol de plumes. Cet élément serait, selon Gisbert, la version andine du dais<sup>168</sup>.

Les traits du visage de la *ñusta* renvoient à un stéréotype de beauté féminine aussi présent dans le portrait de la *coya* conservé au Museo Inka, ainsi que chez une femme située à l'extrême gauche parmi le peuple dans la toile de *La Cène* de la série de Sainte-Anne (fig. 3), ou encore dans les portraits de Beatriz *ñusta* dans les représentations du mariage de Martín de Loyola et la noble indigène (fig. 35). Ce tableau, dont la première version date du XVII<sup>e</sup> siècle, sera largement copié. Il témoigne d'une autre stratégie pour légitimer et consolider le pouvoir au sein de la société de la vice-royauté: les alliances matrimoniales en tant qu'alliances politiques entre indigènes et Espagnols<sup>169</sup>.

---

<sup>167</sup> Il s'agit de la pose, la composition et la présence de certains éléments symboliques comme la table à velours rouge, le blason et le nain.

<sup>168</sup> Gisbert, 1980, p. 84. Outre dans les portraits des *coyas*, on retrouve cet objet dans la représentation de certaines vierges qui seraient, dans l'imaginaire indigène, comme des reines incas. (Gisbert, 1980, p. 84).

<sup>169</sup> Decoster, 2002, p. 11 (introduction).

## 1.2. Les portraits des donateurs

La conversion à la religion chrétienne de la noblesse indigène devait être accompagnée d'une image de bon chrétien. Selon O'Phelan, les *caciques* devaient démontrer "qu'ils constituaient un exemple vivant pour leurs communautés"<sup>170</sup>. En effet, dès lors qu'ils voulaient que leurs fils accèdent à une position civile ou ecclésiastique, il était indispensable de souligner leur engagement à l'égard de la religion chrétienne. Celui-ci pouvait s'exprimer à travers les donations faites en faveur de l'Église<sup>171</sup>.

La piété des *caciques* et leur engagement envers la religion chrétienne se manifestent de manière plus explicite dans les portraits des donateurs. Comme dans le cas des portraits autonomes, les portraits des *caciques* donateurs reproduisent les conventions du portrait de l'élite espagnol. Ainsi, dans la plupart des cas ils se trouvent dans les coins inférieurs du tableau et en attitude de prière. Dans ce type de représentation, les *caciques* figurent généralement vêtus à l'espagnole<sup>172</sup> et accompagnés de leurs épouses. Ces dernières sont souvent représentées à droite et portent la *lliclla*. (fig 36).

---

<sup>170</sup> O'Phelan Godoy, 2002, p. 122.

<sup>171</sup> *Ibidem*.

<sup>172</sup> Dans plusieurs cas on aperçoit une tunique ornée de *tocapus* en dessous des vêtements espagnols pour montrer tout de même leur appartenance à la noblesse indigène. Il s'agit donc plutôt d'un vêtement à caractère métis. D'autres éléments, dont la couleur de la peau, permettent de les identifier en tant qu'indigènes.

## **Troisième partie**

### **Le portrait dans le *Corpus de Sainte-Anne***



## Chapitre 1

### Le cycle de peintures

#### 1. Le cycle de peintures

La série du *Corpus Christi* de Sainte-Anne, connue également sous le nom de *Corpus de Sainte-Anne*, est un cycle de tableaux représentant la procession du *Corpus Christi* dans le Cuzco du XVII<sup>e</sup> siècle. Malgré l'importance de ce vaste projet, on ne dispose pas de documents significatifs nous permettant d'élucider les questions liées à la commande et à la réalisation de cette œuvre<sup>173</sup>. En effet, le peu de mentions au cycle qui nous sont parvenues sont assez courtes et ne font référence qu'au sujet de la série, le *Corpus Christi*, et à son emplacement, l'église de Sainte-Anne à Cuzco. Un inventaire de cette église datant du XIX<sup>e</sup> siècle nous indique que la série était composée de 18 tableaux. Aujourd'hui, seulement 16 ont été identifiés avec certitude<sup>174</sup>. Parmi les tableaux identifiés, 12 se trouvent conservés au Museo de Arte à Cuzco et 4 appartiennent à des collections privées au Chili.

La première mention au cycle de Sainte-Anne remonte à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle. Dans un compte rendu de toutes les œuvres réalisées sous son mandat, l'évêque Manuel de Mollinedo mentionne une série de peintures représentant le *Corpus Christi* destinée à

---

<sup>173</sup> Wuffarden, 1996a.

<sup>174</sup> Outre les 16 toiles identifiées, le tableau numéro 17 serait probablement une composition se trouvant à l'hôtel de ville de Lima (Wuffarden, 2009). Ce dernier n'est pas inclus dans cette étude de par son caractère polémique.

décorer l'église de Sainte-Anne<sup>175</sup>. Le cycle qui nous intéresse daterait donc de l'époque de Mollinedo dont le prélat à Cuzco se déroule entre 1673 et 1699. D'autres éléments à l'intérieur même du cycle confirment cette hypothèse et nous permettent de donner une date encore plus précise. Il s'agit de la présence de Mollinedo lui-même (fig. 43 et 44), ainsi que du *corregidor* Pérez de Guzmán et du *cacique* Miguel Pomayalli Guaypartupa.

Le *corregidor* Alonso Pérez de Guzmán, reconnaissable par son habit portant la croix de Malte (fig. 2), est gouverneur de Cuzco entre 1670 et 1676<sup>176</sup>. Le *cacique* dans la toile des confréries de Sainte-Rose et "*La Linda*" (fig. 1) a été identifié par Donato Amado en tant que Miguel Pomayalli Guaypartupa, fils de Baltasar Pomayalli<sup>177</sup>. Une inscription en dessous du personnage indique qu'il a la fonction d'*alférez*. En effet, Miguel Pomayalli Guaypartupa est *alférez real* en 1685. Donc, si l'on tient compte de la présence de ces trois individus, le cycle de Sainte-Anne aurait été peint entre 1673 et 1685<sup>178</sup>.

### 1.1. Les commanditaires

On ne conserve pas plus d'informations en ce qui concerne la commande de la série. Cette dernière comprend trois portraits de donateurs dont deux indigènes et une

---

<sup>175</sup> Il s'agit d'un document réalisé par Mollinedo pour informer la couronne espagnole de toutes les oeuvres réalisées à Cuzco depuis l'arrivée de cet évêque et jusqu'au 4 janvier 1678. Dans ce compte rendu, intitulé *Resumpta, y sumario de lo que se a obrado en el obispado del Cuzco*, Mollinedo écrit: "*Se an hecho para todo el cuerpo de la iglesia (de Santa Ana) pinturas grandes con marcos de cedro que van dorando*" (Villanueva Urteaga 1959, p. 8).

<sup>176</sup> Dean, 1999, p. 62

<sup>177</sup> Amado, 2002, p. 229, 230. L'inscription sur la toile indique qu'il s'agit du fils de "Baltasar Tupa Puma". Or, comme le remarque Amado, la toile a été restaurée et il y a des lettres illisibles après le mot "Puma" (Amado, 2002, p.230, note 22).

<sup>178</sup> Zigelboim, 2009, p. 216. Malgré l'identification de ce personnage, la plupart des historiens ayant étudié le cycle de Sainte-Anne ne l'a pas pris en compte pour la datation de la série. En effet, la marge de datation du cycle est généralement fixé à 1680.

religieuse espagnole (fig. 2, 43 et 44), mais on ne connaît pas leur identité précise. Wuffarden remarque qu'ils se trouvent dans les toiles où figurent les autorités espagnoles les plus importantes de la ville: le *corregidor* et l'évêque<sup>179</sup>. Il est probable que les donateurs des tableaux dans lesquels on voit les *caciques* soient les *curacas* eux-mêmes<sup>180</sup>. En outre, comme nous le verrons, d'autres personnages qui présentent un traitement particulièrement réaliste et soigné font penser à de probables donateurs<sup>181</sup>. Cependant, cela relève du domaine des hypothèses.

Selon Wuffarden et Zighelboim, Francisco Uclucana, un indigène *chachapoya*<sup>182</sup> ou *cañari*<sup>183</sup> serait probablement intervenu dans la commande des toiles de Sainte-Anne<sup>184</sup>. Les Uclucana sont une famille de riches marchands installés dans le quartier de Sainte-Anne et qui aspirent au rôle d'*alférez real de los incas*. La commande de ces peintures ferait partie de la stratégie de Francisco Uclucana Guaypartupa pour devenir *alférez real*<sup>185</sup>. Les Guaypartupa sont présents dans l'une des toiles les plus importantes, celle où apparaît la défense de l'eucharistie par Charles II<sup>186</sup>. Selon Amado et Zighelboim, les Guaypartupa seraient également présents dans d'autres toiles du *Corpus Christi de Sainte-Anne*. Il s'agirait de la femme âgée et de ses petits-fils dans la toile du *corregidor* (fig. 2),

---

<sup>179</sup> Wuffarden, 2005.

<sup>180</sup> *Ibidem*, p. 180.

<sup>181</sup> *Ibidem*.

<sup>182</sup> *Ibidem*.

<sup>183</sup> Zighelboim, 2007, p. 61

<sup>184</sup> *Ibidem*, p. 188.

<sup>185</sup> *Ibidem*, p. 188. Francisco Uclucana Savaytocto se marie avec une femme inca, descendante de la *panaca* de Huayna Cápac et de la paroisse de San Cristóbal, et essaye de faire nommer son fils, Francisco Uclucana Guaypartupa, électeur de l'*alférez real*. (Zighelboim, 2007, p. 61,2).

<sup>186</sup> Zighelboim 2007, p. 61,2. Il s'agit de l'*alférez* Miguel Pomayalli Guaypartupa, déjà mentionné.

ou encore d'un homme situé en bas à droite dans la toile des confréries des quatre saints<sup>187</sup> (fig. 39a).

## 1.2. La conception du cycle

Quoi qu'il en soit, la conception du cycle a certainement été développée, au moins en partie, par l'évêque Manuel de Mollinedo ou les membres de son entourage, probablement avec la collaboration des prêtres de la paroisse de Sainte-Anne, Diego de Hontón y Olarte (1663-1678) et son successeur, Juan de Herrera y Castro<sup>188</sup>.

Manuel de Mollinedo était un homme cultivé et un grand mécène. Selon cet évêque *"la gloria de una diócesis no es otra que la de su firme conductor; el esplendor del culto equivale a la exaltación de sí mismo"*<sup>189</sup>. En effet, son mécénat est bien présent et explicite. On trouve son blason sur des façades et des retables, et son image figure dans différents contextes de représentation. Il est représenté en tant que donateur (fig. 40), dans des portraits autonomes et au sein de scènes historiques comme dans le cortège funèbre du cycle de la vie de saint François (fig. 41).

Par ailleurs, on connaît le désir de Mollinedo d'exalter la procession du *Corpus Christi* à Cuzco. En effet, c'est sous sa diocèse que cette procession atteint son apogée. Mollinedo investit beaucoup de ressources dans la fête du Saint Sacrement dont la célébration à Cuzco devait être à la hauteur de celle qui se déroulait à Madrid, endroit où

---

<sup>187</sup> *Ibidem*. Zighelboim ne développe pas davantage ces hypothèses, mais signale que le personnage dans la toile des confréries de quatre saints pourrait également être un autoportrait (Zighelboim 2007, p. 62).

<sup>188</sup> La labeur de Diego de Hontón auprès de cette paroisse se termine au moment de la rédaction du compte rendu de Mollinedo. Dans une lettre de 1698 cependant, Mollinedo félicite son successeur, Juan de Herrera y Castro, pour sa contribution à la décoration de l'église de Sainte-Anne avec des retables et des toiles. (Villanueva Urteaga, 1959, note 3, p. 8; New York, 2004, p. 311).

<sup>189</sup> Wuffarden 1996b, p. 77.

l'évêque habitait avant de déménager au Pérou<sup>190</sup>. L'image d'une ville idéale (très ordonnée et harmonieuse) au sein du *Corpus Christi de Sainte-Anne* reflèterait le succès de son prélat<sup>191</sup>.

### 1.3. Les Artistes

En ce qui concerne les artistes ayant travaillé cette œuvre, plusieurs hypothèses ont été formulées. Uriel García attribue l'œuvre à l'inexistant Alvaro ou Alonso de Alas Valdés. Puis, Rubén Vargas Ugarte attribue la réalisation de ces peintures à Ignacio Chacón, peintre du XVIII<sup>e</sup> siècle. Mesa et Gisbert voient des similitudes stylistiques entre le *Corpus de Sainte-Anne* et l'œuvre de Diego Quispe Tito, mais attribuent le *Corpus de Sainte-Anne* plutôt à Basilio de Santa Cruz<sup>192</sup>. C'est cette dernière attribution que l'on a retenue par la suite. Il s'agirait donc d'une œuvre peinte par Basilio de Santa Cruz ou par des peintres de son entourage tels que Juan Zapata<sup>193</sup>, artistes les plus importants de l'époque de Mollinedo. Quoi qu'il en soit, les avis des historiens s'accordent sur l'intervention d'au moins deux artistes au sein du projet du *Corpus de Sainte-Anne*.

Une autre incertitude habite ce cycle de peintures. Il s'agit de leur emplacement dans l'église. On ne connaît pas la façon dont les toiles étaient accrochées aux murs de la nef de Sainte-Anne. Mariátegui Oliva<sup>194</sup> et Bernales Ballesteros<sup>195</sup> ont essayé de donner un ordre au cycle, en se servant des repères spatiaux et temporels présents dans les

---

<sup>190</sup> Dean, 1999, p. 61.

<sup>191</sup> *Ibidem*.

<sup>192</sup> Cet historique a été élaboré par Wuffarden, 1996b, p. 82.

<sup>193</sup> Zighelboim, 2007; *The Colonial Andes*, p. 311 et 312

<sup>194</sup> Mariátegui Oliva, 1951 et 1954.

<sup>195</sup> Bernales Ballesteros, 1996.

tableaux, ainsi que des connaissances que l'on a du déroulement de la procession<sup>196</sup>. Ainsi, les toiles semblent avoir été construites stratégiquement pour mettre en valeur le groupe représenté dans chaque composition.

D'autre part, Dean remarque quelques indices qui suggèrent la possibilité de la représentation des processions de différentes années<sup>197</sup>. Cette hypothèse expliquerait, entre autres, les différences de l'habit de l'évêque Mollinedo que l'on retrouve dans deux toiles ainsi que la représentation des *caciques* précédant les paroisses indigènes, qui n'apparaissent pas vêtus d'Incas dans la toile représentant le retour à la cathédrale<sup>198</sup> (fig. 44).

Les formats et les compositions des tableaux pourraient également nous donner des indices concernant la façon dont les toiles ont été accrochées. Il s'agit de toiles aux dimensions et au format différents, allant de 1,8 m<sup>2</sup> pour la toile la plus petite à 2,1 x 3,5m pour la peinture la plus grande<sup>199</sup>. Or certains tableaux ont été coupés. Ainsi, dans le tableau représentant la paroisse de Saint-Christoph (fig. 46), on remarque des petites cornes et des bâtons qui surgissent de la partie inférieure de la toile<sup>200</sup>.

## 2. Le sujet : la procession du *Corpus Christi*

---

<sup>196</sup> Wuffarden, 1996a, p. 43 et 44.

<sup>197</sup> *Ibidem*.

<sup>198</sup> New York, 2004. Les *caciques* représentés ne sont pas non plus les mêmes individus dans les deux toiles. On ne retrouve pas, par exemple, le *cacique* borgne du char de la paroisse de Saint-Christoph.

<sup>199</sup> Dean, 1999, p. 62.

<sup>200</sup> La présence de diables ou ennemis du Christ était courante lors de la fête du *Corpus Christi*, cette dernière symbolisant le triomphe sur les détracteurs de la religion catholique (Dean, 1999). Les cornes et les bâtons dans la toile de la paroisse de Saint-Christoph rappellent les diables que l'on retrouve dans une autre représentation du *Corpus Christi*. (fig. 42).

Le *Corpus Christi*, instauré en 1264 par le pape Urbano VI, est une fête catholique très importante. Créée au départ pour dissiper les controverses liées au mystère de la transsubstantiation et la présence réelle du corps du Christ dans l'eucharistie, la célébration du Saint Sacrement devient à partir du Concile de Trente la représentation du "triomphe sur l'hérésie" et condamne tous ceux qui ne participent pas à la procession<sup>201</sup>.

Cette fête est composée de diverses activités dont les *Actos Sacramentales*. L'événement central en est la procession triomphale du Corps du Christ. Ce dernier, sous la forme de l'ostie consacrée, est accompagné d'un cortège constitué par les autorités civiles et religieuses de la communauté respectant un ordre processionnel précis, en accord avec le statut hiérarchique des participants<sup>202</sup>.

La procession du *Corpus Christi* est célébrée à Cuzco depuis le XVIème siècle. La référence la plus ancienne est celle donnée par Garcilaso de la Vega en 1547. La célébration de cette fête atteint son apogée dans la capitale inca dans le dernier quart du XVIIème siècle, moment de la réalisation des toiles de Sainte-Anne<sup>203</sup>. La célébration du Corps du Christ coïncide dans le calendrier inca avec un certain nombre de festivités précolombiennes dont la plus importante est l'*Inti Raymi*. Il s'agit d'une fête dédiée au soleil, divinité la plus importante du panthéon inca et souvent associée au Christ dans le contexte de l'évangélisation.

---

<sup>201</sup> Dean, 1999, p. 20.

<sup>202</sup> *Ibidem*, p. 22.

<sup>203</sup> Lima, 1994, p. 7, 8.

## Chapitre 2

### Le portrait au sein du *Corpus Christi* : identification, typologie et usages

En tant que fête qui exige la participation de l'ensemble de la société, le *Corpus Christi* est un lieu propice à l'expression du genre du portrait. Dans les chapitres précédents nous avons déjà vu les mécanismes à travers lesquels se manifeste ce genre pictural au sein du *Corpus de Sainte-Anne*. Nous avons présenté les divers indices, plus ou moins subtils selon le cas, avec lesquels les artistes ont voulu différencier certains personnages dans la scène. Pour cela, nous avons évoqué plutôt des exemples précis. Regardons maintenant le cycle dans son ensemble.

La plupart des toiles répond au même schéma de composition. L'espace est divisé en trois registres superposés. Les parties supérieure et inférieure des tableaux correspondent aux spectateurs de la procession tandis que le registre du milieu est réservé au cortège processionnel, c'est-à-dire, aux acteurs de la procession. À ces deux catégories de personnages, acteurs et spectateurs, on peut en ajouter une troisième, celle des donateurs, et même une quatrième, celle des personnages secondaires à l'arrière-plan figurant en dehors du contexte de la procession.

Pour éviter les répétitions qu'entraînerait l'étude du portrait dans chaque toile de manière indépendante, nous allons organiser notre analyse en fonction de deux critères complémentaires: l'emplacement des personnages dans la composition et leur rôle dans la procession (acteurs et spectateurs).



## 1. Les acteurs et les spectateurs de la procession

### 1.1. Les acteurs

Le groupe d'acteurs de la procession, présents dans la plupart des toiles dans le registre du milieu, est composé, d'une part, du pouvoir religieux ecclésiastique (l'évêque) et communautaire (les ordres religieux); et d'autre part, du pouvoir politique de l'État (le *corregidor*) et du pouvoir politique communautaire (les *curacas* ou *caciques*)<sup>204</sup>. Chaque toile représente un groupe d'acteurs<sup>205</sup>.

#### 1.1.1. Le pouvoir religieux: l'évêque et les ordres religieux

##### Le portrait de l'évêque

Parmi les acteurs de la procession, le personnage le plus important est l'évêque, porteur de l'eucharistie. Manuel de Mollinedo y Angulo est portraituré dans deux toiles du cycle de Sainte-Anne (fig. 43 et 44). Dans ces deux représentations, la cathédrale figure à l'arrière plan. Il s'agit donc du début et de la fin de la procession.

Dans la toile représentant la sortie de la cathédrale (le début de la procession fig. 43), l'évêque figure à peu près au milieu de la surface peinte. Il regarde le spectateur et

---

<sup>204</sup> Urbano, 2002, p. 333.

<sup>205</sup> La toile de l'autel de la Cène constitue une exception à cet égard. En effet, le cortège processionnel n'y est pas représenté. Dans le cas des autres toiles de la série, l'identification des acteurs présente les deux dimensions du portrait: l'individuelle et la collective, définies dans le premier chapitre de cette étude. Ainsi, dans le premier cas de figure, quelques personnages sont identifiables au niveau individuel, notamment l'évêque Mollinedo et quelques *caciques* dont l'identité individuelle est révélée à travers des inscriptions. Le deuxième cas de figure se réfère aux ordres, confréries et paroisses identifiables en tant que groupes. Dans ces cas, c'est plutôt l'identité collective qui est mise en valeur.

met l'ostensoir en évidence. Ce dernier, par sa forme et sa couleur, fait écho au soleil levant représenté au-dessus de la cathédrale<sup>206</sup>. Mollinedo marche sous un dais<sup>207</sup> porté par les maires et adjoints du conseil municipal<sup>208</sup>. Il se distingue des autres personnages par ses vêtements dont les couleurs rouge, jaune et blanc rappellent celles du dais et font un fort contraste avec les vêtements noirs de ses accompagnants. Ces derniers sont vêtus à l'espagnole, mais leurs habits sont composés de manches de type cuzquéenien.

La représentation du cortège autour de Mollinedo rappelle une toile attribuée à Andrea Sacchi et conservée au Musée de Beaux-Arts de Nancy (fig. 45). Dans la toile du *Corpus Christi* ainsi que dans celle attribuée au maître italien, les personnages autour de l'eucharistie sont représentés de façon individualisée, mais unis par une fonction commune, celle de porter le dais du Saint Sacrement. Ces représentations répondent donc aux critères du portrait de groupe tel qu'il est défini par Riegl. Selon ce dernier, un portrait de groupe est "la représentation d'une corporation faite d'individus autonomes et volontairement réunis"<sup>209</sup>.

Parmi les porteurs du dais dans la toile de la sortie de la cathédrale (fig. 43), le chevalier de l'ordre de Saint-Jacques serait, selon Zighelboim, le marquis de Valleumbroso<sup>210</sup>. Dans cette même toile, deux autres membres d'un ordre de chevalerie

---

<sup>206</sup> New York, 2004. Nous avons déjà remarqué le rapprochement fait entre le soleil et le Christ ou l'Eucharistie. Il s'agit d'une expression révélatrice du syncrétisme de la religion andine et du christianisme.

<sup>207</sup> C'est sous un dais que l'on porte l'Eucharistie lors de la procession du *Corpus Christi*. Comme nous avons déjà remarqué, le dais est un objet réservé au roi et aux personnages saints les plus importants. Ainsi, dans l'ensemble du cycle de Sainte-Anne, le dais est associé aux représentations du Christ, de l'Eucharistie, de la Vierge et du roi Charles II.

<sup>208</sup> Wuffarden, 1996a, p. 79.

<sup>209</sup> A. Riegl, *Das Holändische Gruppenporträt*, 1902; trad. fr., Paris, 2008 (éd. cit.), p. 37.

<sup>210</sup> Zighelboim, 2007, p. 57, note 16. Il s'agit de l'un des rares chevaliers de Saint-Jacques dans la ville de Cuzco à l'époque.

sont placés à proximité de l'évêque. Il s'agit d'un deuxième chevalier de Saint-Jacques et d'un individu portant la croix d'Alcantara. Mollinedo est associé à des membres de ces ordres dans d'autres tableaux dont le *Corpus de Huanoquite* analysé précédemment, et le *Cortège funèbre de saint François* (fig. 41). Il s'agit très probablement des mêmes individus.

Dans le cas de la toile du retour à la cathédrale (fig. 44), l'évêque a une place moins importante. En effet, Mollinedo ne se trouve plus au centre de la scène et l'Eucharistie est moins visible<sup>211</sup>. On pourrait reconnaître quelques personnages qui se trouvaient dans la toile de la sortie de la cathédrale, mais dans cette toile-ci ils sont moins nombreux et leur fonction de porter le dais est moins mise en valeur. Si, comme dans la toile de la sortie de la cathédrale, c'est un chevalier de Saint-Jacques qui porte le devant du dais, il semble s'agir d'une autre personne car il a les cheveux gris. Le dais lui-même est différent dans ces deux tableaux.

## **Les ordres religieux**

Le *Corpus de Sainte-Anne* présente quatre ordres religieux en tant qu'acteurs de la procession. Il s'agit des franciscains (fig. 47), mercédaires (fig. 48), augustins (fig. 19) et dominicains<sup>212</sup>. Chaque ordre est représenté dans une toile différente, mais selon le même

---

<sup>211</sup> Dean remarque la différence entre la manière dont l'ostensoir est montré dans les toiles du début et de la fin de la procession en relation avec le soleil. Comme nous l'avons déjà souligné, dans la sortie de la cathédrale, l'Eucharistie est mise en évidence comme le soleil qui se lève et qui, lui-aussi, sort de la cathédrale en quelque sorte. Dans la toile de la fin de la procession le ciel n'est pas représenté, mais on peut déduire qu'il s'agit de l'après-midi, étant donné que c'est la fin de la procession, moment où le soleil, comme l'eucharistie, disparaît.

<sup>212</sup> L'ordre des jésuites est également présent dans le *Corpus de Sainte-Anne*, mais les membres de la Compagnie figurent plutôt en tant que spectateurs et non pas acteurs de la procession.

schéma de composition. Les religieux figurent tout au long du registre intermédiaire de la composition et occupent par conséquent une place centrale dans la scène<sup>213</sup>. Toutes les toiles comprenant les ordres religieux comportent un autel et un arc triomphal.

Dans la plupart des cas, les membres des ordres religieux sont représentés avec des attitudes et des poses variées, ce qui donne du dynamisme à la scène et dote les personnages d'une certaine individualité<sup>214</sup>. Les prêtres regardent dans différentes directions, quelques-uns ont les gestes de la conversation, comme dans le cas des mércedaires (fig. 48), parmi lesquels deux prêtres semblent discuter au sujet de l'autel. Ce qui les unit tous, c'est leur habit. Chaque ordre en porte un qui lui est caractéristique. Comme pour le cas du portrait de groupe autour de la figure de Mollinedo, les ordres sont conformés par des individus distincts pliés à une cause commune. Le souci de différenciation de chaque personnage à l'intérieur d'un ordre religieux particulier est visible dans les tableaux des arbres généalogiques. Dans ceux-ci, les portraits des prêtres de l'ordre en question portent des inscriptions avec leurs noms.

Dans le *Corpus Christi de Sainte-Anne*, tous les ordres sont représentés d'une manière plutôt semblable. Cependant, l'ordre des franciscains (fig. 47) se distingue par les pieds presque nus des prêtres, faisant allusion à l'austérité de leur fondateur<sup>215</sup>.

---

<sup>213</sup> Il est probable que chaque ordre ait été le commanditaire de la toile correspondante à son ordre (Dean, 1999).

<sup>214</sup> La variété des poses et des gestes au sein des groupes des ordres religieux pourrait donner l'impression d'une représentation d'individus distincts. Or si l'on regarde les traits des différents personnages de manière attentive, on remarque que les visages ont tendance à se répéter dans différentes toiles, voire au sein d'un même tableau. Comme le remarque Wuffarden, on retrouve cette tendance à la répétition stéréotypé des personnages dans des toiles peintes par Basilio de Santa Cruz pour le transept de la cathédrale, et représentant des sujets de l'Eglise de la Contre-Réforme. Ceci devient caractéristique de l'école de Cuzco au XVIIIème siècle (New York, 2004, p. 311, 312).

<sup>215</sup> New York, 2004, p. 317.

### 1.1.2. Le pouvoir politique: le *corregidor*, les paroisses et les confréries

#### Le *corregidor* Pérez de Guzmán

Selon les dispositions du vice-roi Toledo en 1572, c'est le *corregidor*, représentant local du roi, qui est censé ouvrir la procession du *Corpus Christi* en portant l'étendard du Saint Sacrement<sup>216</sup>. Ainsi, dans l'hypothèse selon laquelle les toiles auraient été accrochées dans l'ordre chronologique de la procession, ce tableau serait la première toile de la série<sup>217</sup> (fig. 2).

Dans le *Corpus de Sainte-Anne*, Pérez de Guzmán est représenté dans la partie droite de la composition. Il est en train de marcher avec l'étendard entre un arc de triomphe et un autel. Le *corregidor* est accompagné par des membres du clergé vêtus en dalmatiques et surplis. Ceux qui se trouvent le plus proche de Pérez de Guzmán portent des chapeaux noirs en guise d'indicateurs de leur rang<sup>218</sup>. Le gouverneur se distingue clairement de ceux qui l'entourent par son habit noir dont la croix de Malte est bien mise

---

<sup>216</sup> Wuffarden, 1996a, p. 73. Dans le cas de la série du *Corpus Christi*, rien n'indique de manière certaine la présence proche de l'évêque avec l'ostensoir. La toile ne comporte aucune référence spatiale. Comme nous avons vu, Mollinedo est représenté dans deux autres toiles de la série où le gouverneur ne figure pas. Or, les trois personnages qui précèdent le *corregidor* rappellent les trois individus représentés devant les deux portraits de l'évêque. Cette distance entre l'évêque et le *corregidor* est probablement due, comme le remarque Wuffarden, aux "affrontements continus entre le pouvoir civil et les autorités ecclésiastiques" (Wuffarden, 1996a, p. 73). Selon Dean, les relations entre le *corregidor* Pérez de Guzmán et l'évêque Manuel de Mollinedo semblent avoir été tendues. L'historienne remarque la figure d'un enfant à l'extrême droite du tableau, qui vise avec sa sarbacane quelque chose ou quelqu'un en dehors de notre champ de vision. Selon Dean, l'enfant viserait l'évêque qui est censé arriver juste après, ce qui ferait allusion aux mauvaises relations entre ces deux autorités de la ville. (Dean, 2002, p.92).

<sup>217</sup> Wuffarden, 1996a.

<sup>218</sup> *Ibidem*, p. 73. Les religieux portent leurs chapeaux à la main, signe de respect habituel en présence de l'Eucharistie. Cela pourrait donc évoquer la proximité de l'évêque avec l'ostensoir.

en évidence<sup>219</sup>. Il est également représenté à une échelle légèrement plus grande que celle des autres personnages du cortège.

L'arc de triomphe que le *corregidor* vient de traverser est couronné par la figure de l'archange saint Michel terrassant le dragon<sup>220</sup>. Selon Wuffarden, ceci serait une allusion à la punition de celui qui oserait contester l'autorité du *corregidor*, juge suprême de la ville<sup>221</sup>. Or, la défaite de Satan aux mains de l'archange saint Michel, chef de l'armée céleste, et la chute des anges rebelles sont souvent associées au Jugement dernier. L'archange est flanqué de deux personnages qui rappellent également les anges buccinateurs de cet événement apocalyptique<sup>222</sup>.

L'iconographie liée au Jugement dernier serait également évoquée dans les peintures représentées à proximité. Il s'agit des archanges entre lesquels se trouvent des toiles représentant le paradis<sup>223</sup>. Au milieu de ces toiles se trouve le Christ crucifié, représenté en figurine et placé sous un dais. Il s'agit de la place qu'occupe traditionnellement le Fils de l'Homme dans les représentations du Jugement dernier: au milieu supérieur de la composition, dans le ciel et accompagné d'anges et de personnages saints.

---

<sup>219</sup> Les vêtements de Pérez de Guzmán rappellent la mode de la cour de Charles II (Wuffarden, 1996a, p. 73), mais avec des ajouts locaux comme les manches bouffantes avec des dentelles.

<sup>220</sup> À la différence des autres anges qui se trouvent représentés dans cette toile, la figure de l'archange dans l'arc de triomphe est aptère. C'est également le cas des deux anges portant les trompettes juste en dessous. Dans le cycle de Sainte-Anne, en revanche, ces êtres célestes figurent indistinctement, aptères ou ailés, comme le montre la toile représentant Santa Rosa et "La Linda". Dans ce tableau, les anges arquebusiers de l'autel sont aptères, tandis que l'ange représenté à côté de la figurine du roi est représenté avec des ailes.

<sup>221</sup> New York, 2004, p. 314.

<sup>222</sup> Selon Wuffarden, les trompettes feraient allusion à la Renommée (Wuffarden, 1996a, p. 74).

<sup>223</sup> New York, p. 312.

La thématique du jugement est renforcée par la notion de miséricorde introduite à travers la toile qui décore le sanctuaire de l'autel dans le tableau du *corregidor*. En effet, le tableau de l'autel est une image de *Notre Dame de la Miséricorde*.<sup>224</sup> En outre, la Vierge figure traditionnellement en tant qu'intercesseur de l'humanité auprès du Christ dans les représentations du Jugement dernier<sup>225</sup>.

Ainsi, les deux jugements, divin et humain, seraient ici mis en parallèle, ce qui sert à accentuer la notion de jugement associé à l'exercice et à l'autorité du *corregidor* tout en signalant la supériorité du Jugement dernier auquel le gouverneur lui-même est soumis.

### **Les paroisses et les confréries indigènes**

À la tête des paroisses indigènes se trouvent les *caciques* vêtus en Incas et portant un étendard. Ils précèdent les sculptures de saints placées dans des chars triomphaux<sup>226</sup> (fig. 31, 46, 49 et 50). Comme pour le cas du portrait de don Marcos Chiguan Topa, la condition acculturée des *caciques* se manifeste à travers les vêtements. Si don Marcos portait un habit espagnol et une coiffe inca, le caractère métisse des *caciques* du *Corpus de Sainte-Anne* est perceptible dans les vêtements eux-mêmes. Ainsi, les *uncus* que l'on

---

<sup>224</sup> Il s'agit de la copie d'une peinture de Pedro Ramírez considérée miraculeuse et dont le culte se répand dans le sud des Andes au XVII<sup>e</sup> siècle (Wuffarden, 1996a, p. 74).

<sup>225</sup> Ce rôle de la mère de Dieu est revendiqué lors de la Contre-Réforme.

<sup>226</sup> Dans les processions de Cuzco au XVII<sup>e</sup> siècle, il n'y avait pas de chars allégoriques. Selon Gisbert, la source iconographique des chars représentés dans le *Corpus de Sainte-Anne* est un livre écrit par Juan Bautista Valda et qui rend compte de la fête de l'Immaculé célébrée à Valence en 1662. Dans le livre de Valda, probablement emmené au Pérou par l'évêque Mollinedo, on trouve des textes descriptifs ainsi que des illustrations. Parmi ces dernières se trouvent des dessins faits par José Caudi, responsable de la conception des chars triomphaux. Gisbert, 1987, p. 228 et p. 238). La tradition des chars triomphaux remonte à l'Antiquité, où les chars étaient associés à l'entrée des empereurs romains victorieux dans les villes. Les chars sont repris à la Renaissance italienne, désormais associés aux princes chrétiens. Lors de Contre-Réforme, la tradition des chars triomphaux est favorisée pour souligner le triomphe de l'Église sur l'hérésie et le paganisme. (Siguat, 1987 p. 111). On conserve quelques représentations avec la figure d'un Inca qui est en train d'être écrasé par les roues du char de l'Église triomphante.

retrouve dans les portraits des Incas sont ici dotés de manches longues avec des dentelles<sup>227</sup>. En outre, la coiffe comporte des éléments héraldiques.

En effet, les coiffes des *caciques* du *Corpus de Sainte-Anne* sont assez sophistiquées par rapport à celles que l'on trouve dans les portraits des Incas. Outre les éléments décoratifs comme les perles, les coiffes sont composées de plusieurs objets relevant du domaine qui deviendra, à l'époque de la vice-royauté, l'héraldique inca<sup>228</sup>. Ainsi, les coiffes des *caciques* représentés dans le *Corpus de Sainte-Anne* présentent des arcs-en-ciel, des serpents, des *mascaypachas* et des *tocapus*, pour ne nommer que les éléments symboliques les plus importants. D'autres symboles du statut social élevé des *caciques* se trouvent à proximité, comme par exemple le perroquet dans la toile du char de Saint-Christoph (fig. 46). On retrouve ces animaux associés aux nobles indigènes, par exemple dans la toile du mariage de Martín de Loyola et Beatriz Ñusta (fig. 35) ou bien dans des portraits des *coyas*<sup>229</sup> (fig. 34).

Comme nous l'avons déjà remarqué auparavant, le caractère mixte ou métis qui se manifeste dans les vêtements et ornements des *caciques* est un signe de prestige. Or, le métissage culturel au sein de l'identité des *curacas* est aussi un indicateur de leur rôle dans la société vice-royale. Les *caciques* sont des intermédiaires entre les Espagnols et les indigènes. Leur place dans la composition du *Corpus de Sainte-Anne*, entre le peuple

---

<sup>227</sup> Les représentations figuratives, telles que les fleurs dans l'*uncu* du *cacique* dans la toile de Sainte-Rose et "La Linda", sont une invention de l'époque de la vice-royauté, mais cette modification est également présente dans les portraits des Incas, il ne s'agit donc pas d'une manifestation intentionnelle d'acculturation dans la représentation des *caciques*.

<sup>228</sup> Tel qu'on peut le voir dans les armoiries dans le colegio de San Borja ou bien dans les portraits des Incas et des portraits autonomes des *caciques*.

<sup>229</sup> Ces oiseaux sont parfois représentés à proximité des inscriptions. Il s'agit du seul animal capable de reproduire les sons du langage humain. En ce sens, il est doté de parole. Le perroquet est également symbolique dans la tradition occidentale (Gisbert, 1980).



composé majoritairement par des indigènes, et l'élite espagnole, est révélatrice de cette fonction.

Les *curacas* sont accompagnés par les membres de leurs familles. Ces derniers sont vêtus en noir et à l'espagnole. Cependant, les manches ouvertes portées par la noblesse indigène se différencient des manches fermées dans les vêtements des Espagnols représentés dans la série de Sainte-Anne.

Parmi les six *caciques* représentés, seulement deux portent des inscriptions permettant de les identifier. Il s'agit du *cacique* du char de Saint-Christoph (fig. 46) et de celui représenté dans les toiles des confréries de Sainte-Rose et "*La Linda*" (fig. 1). Le premier, comme nous dit l'inscription, est "*Vitor D. Carlos Guainacpac Ynga Alférez Real de su Majestad*". L'individualité de don Carlos est accentuée par le fait qu'il est représenté borgne. L'un des personnages qui l'accompagnent semble le contempler avec admiration.

Le deuxième *cacique* identifié est l'*alférez* représenté dans la toile de Sainte-Rosa et "*La Linda*" (fig. 1). Ce qui attire l'attention dans le portrait de cet *alférez* c'est que, à la différence des autres représentations des *caciques* dans le cycle de Sainte-Anne, la *mascaypacha* n'est pas sur la tête du noble indigène. En effet, la couronne inca est portée par un personnage qui marche juste devant l'*alférez* et dont la taille, plus petite par rapport aux individus qui l'entourent, pourrait faire référence à sa condition de serviteur ayant un rang hiérarchique inférieur dans la société.

La façon dont la *mascaypacha* est portée dans cette toile rappelle la mitre de l'évêque transportée par un membre du clergé<sup>230</sup> sur un tissu blanc dans deux autres tableaux du même cycle de peintures (fig. 43, 44). Il s'agit de la façon dont on emmenait

---

<sup>230</sup> Wuffarden, 1996a, p. 86.

les couronnes des rois ou la mitre de l'évêque face au *Santissimo Sacramento*<sup>231</sup>. Dans la toile de Sainte-Rose et "*La Linda*", l'Eucharistie est représentée dans la scène qui figure dans la partie supérieure de l'autel.

La *mascaypacha* est placée à l'angle de l'Eucharistie et au milieu de deux toiles qui se trouvent dans le registre inférieur de l'autel et qui représentent la scène du baptême du Christ ainsi qu'une scène de communion. Ainsi, les deux conditions pour la reconnaissance de la noblesse indigène par la couronne espagnole sont mis en évidence: l'ascendance des souverains incas et la conversion au christianisme. Ces éléments précèdent le portrait de l'*alférez*, ce qui accentue leur caractère d'éléments préalables pour accéder au titre nobiliaire<sup>232</sup>.

Ainsi, cette scène montre la soumission de la noblesse inca à la religion chrétienne et au roi. Toutefois, la coiffe de l'*alférez* est couronnée par l'aigle bicéphale des Habsbourg et d'autres symboles héraldiques, preuves de la reconnaissance de la noblesse du personnage en question par le roi espagnol. Aussi, cette image représente en quelque sorte la négociation qui s'instaure entre la noblesse indigène et la couronne espagnole et qui s'accroît sous le règne de Charles II, moment où les *caciques* acquièrent plus de droits et la possibilité d'accéder à des fonctions ecclésiastiques.

D'autre part, la figure de la couronne inca, représentée juste en dessous de la scène de la défense de l'Eucharistie, proclame l'accomplissement du roi dans sa mission auprès de Dieu et de l'Église. Comme nous l'avons déjà remarqué, sainte Rose, également présente dans cette scène, est une figure associée à l'iconographie de la Défense de l'Eucharistie.

---

<sup>231</sup> Urbano, 2002, p. 330

<sup>232</sup> Dans le cas des toiles avec l'évêque, la mitre figure derrière ce dernier.

Dans la toile de la fin de la procession (fig. 51), les *caciques* sont représentés de manière beaucoup plus modeste<sup>233</sup>. Les chars de triomphe ont disparu et les nobles indigènes sont vêtus à l'espagnole. Ils ne portent plus la *mascaypacha*. Les références aux souverains incas se limitent aux *tocapus*, visibles dans la partie inférieure des tuniques, portées par seulement deux d'entre eux. Un groupe de personnages vêtus à la manière d'anges arquebusiers seraient, selon Dean<sup>234</sup>, des *cañaris* et *chachapoyas*, ethnies ennemies des Incas et collaborateurs des conquistadors. Après la conquête ils s'installent dans le quartier de Sainte-Anne.

### Les confréries

Dans le *Corpus de Sainte-Anne*, trois toiles représentent les confréries d'indigènes. Ces dernières sont groupées en deux. Il s'agit, plus précisément, des confréries de Saint-Jean-Baptiste et Saint-Pierre, Sainte-Rose et "*La Linda*"<sup>235</sup>, déjà analysée, et celles dites "des quatre saints" (fig. 37, 1 et 39).

Sur la toile des confréries et de Saint-Jean-Batiste et Saint-Pierre (fig. 37), la présence d'un couple d'Espagnols richement vêtus attire l'attention. Ils figurent en train de traverser un arc de triomphe - ils sont donc à l'intérieur de l'espace des acteurs et non pas de celui des spectateurs. Selon Dean, il s'agirait des donateurs du tableau<sup>236</sup>. Le couple est accompagné d'une esclave noire qui se trouve juste derrière eux. Comme le remarque

---

<sup>233</sup> Il ne s'agit pas des mêmes *caciques* représentés sur les autres toiles. Le porte-étendard de la paroisse de Saint-Christoph, par exemple, n'est pas borgne. Les sculptures des saints ne sont pas non plus les mêmes.

<sup>234</sup> Dean, 1999.

<sup>235</sup> "*La Linda*" est une image de la Vierge placée dans la cathédrale de Cuzco et dont la dévotion remonte au XVIème siècle (Wuffarden, 1996a, p. 85).

<sup>236</sup> Hypothèse reprise par Wuffarden, 1996a, p. 89. La tache noire au niveau de la tempe de la femme représente, selon lui, un mélange d'herbes utilisé généralement par les femmes de l'élite cuzquénienne contre les maux de tête. On retrouve cette même tache sur d'autres personnages représentés dans le *Corpus de Sainte-Anne*.

Wuffarden, les couleurs des vêtements des deux femmes sont similaires à celles de saint Pierre, ce qui établit un lien entre la confrérie et ces personnages<sup>237</sup>.

Les confréries dites "des quatre saints" défilent devant l'église des jésuites. L'identification des saints diffère selon les auteurs (fig. 39). On a traditionnellement identifié les deux premiers comme étant des jésuites, saint Ignace, saint François Xavier ou saint Borja. Les deux autres saints seraient, selon l'interprétation de Mariátegui Oliva, saint Isidore le Laboureur et saint Jacques le Majeur<sup>238</sup>. Ces deux derniers ont été identifiés par Dean en tant que saint Cosme et saint Damien<sup>239</sup>. Selon Wuffarden, les deux premiers seraient saint Cosme et saint Damien tenant dans la main "des cornues de verre, comme on les utilisait en médecine"<sup>240</sup>. L'historien de l'art rappelle qu'il s'agit des patrons de la confrérie des chirurgiens et barbiers. Cette confrérie était hébergée par les jésuites<sup>241</sup>. Les deux autres saints seraient saint Crépin et saint Crépinien représentés avec des "instruments tranchants correspondant à leur profession": patrons de la confrérie des cordonniers<sup>242</sup>. Cette confrérie a une chapelle dans la cathédrale<sup>243</sup> située à proximité de l'église de la Compagnie sur la place principale de Cuzco.

## 1.2. Les spectateurs : l'élite et le peuple

Dans le *Corpus de Sainte-Anne*, les spectateurs sont divisés en deux groupes séparés par le cortège processionnel. Cette division correspond à la hiérarchie sociale.

---

<sup>237</sup> Wuffarden, 1996a, p. 89.

<sup>238</sup> *Ibidem*, p. 94.

<sup>239</sup> Dean, 1999.

<sup>240</sup> Wuffarden, 1996a, p. 94.

<sup>241</sup> *Ibidem*.

<sup>242</sup> *Ibidem*.

<sup>243</sup> *Ibidem*.

Ainsi, l'élite de Cuzco se trouve dans la partie supérieure des toiles tandis que le peuple est représenté dans la partie inférieure. Les premiers regardent la procession soit au niveau de la rue, soit à travers des fenêtres ou sur les balcons des bâtiments représentés à l'arrière plan. L'élite est composée, dans la plupart des cas, d'Espagnols ou créoles dont le statut social est mis en évidence par la richesse des vêtements qu'ils portent.

Parmi les spectateurs de l'espace réservé à l'élite spectatrice, la présence de quelques membres des ordres religieux attire l'attention. Il s'agit, plus précisément des jésuites dans la toile des confréries des quatre saints (fig. 39). Les jésuites se trouvent devant la façade de leur église à côté d'un autel éphémère avec la figure de l'enfant Jésus<sup>244</sup>. Wuffarden remarque que les traits des jésuites sont représentés de manière plus réaliste et individualisée par rapport aux autres ordres dans le *Corpus de Sainte-Anne*<sup>245</sup>. L'atmosphère qui se dégage du groupe des membres de la Compagnie de Jésus est plutôt austère. Les jésuites ont un regard profond et sérieux qui contraste avec l'attitude des autres ordres comme celui des mercédaires qui présente une attitude plutôt dansante et festive<sup>246</sup> (fig. 48).

Dans la toile des confréries de Saint-Jean-Baptiste et de Saint-Pierre (fig. 37), le cortège défile devant l'église des mercédaires<sup>247</sup>. À la porte de ce temple se trouve un groupe de laïques et un membre de l'ordre de la Merci. Ce dernier attire l'attention par le soin qu'a apporté le peintre aux traits de son visage, ainsi que par sa taille légèrement

---

<sup>244</sup> L'enfant Jésus représenté en tant que roi renforce le lien entre le pouvoir humain et le pouvoir divin. Cette thématique est abordée également dans d'autres toiles du *Corpus de Sainte-Anne*. (Wuffarden, 1996a, p. 93).

<sup>245</sup> Wuffarden, 1996a, p. 93.

<sup>246</sup> Urbano, 2002 p. 328

<sup>247</sup> Wuffarden, 1996a, p. 89.

plus grande que celle des personnages qui l'entourent. Son habit clair contraste avec la couleur noire portée par les individus placés à proximité.

En ce qui concerne les personnages du peuple, ils sont représentés au premier plan dans la partie inférieure des toiles<sup>248</sup>. Ils sont à une échelle beaucoup plus grande que celle de l'élite et de manière bien plus détaillée<sup>249</sup>. Le peuple est composé majoritairement par des indigènes, mais l'on trouve également des Espagnols ou créoles ainsi que des noirs, voire des mélanges raciaux comme des métis et des mulâtres<sup>250</sup>.

En effet, sur la toile de la paroisse de Saint-Jacques (fig. 49), deux femmes indigènes portent chacune un enfant blanc. Fils d'Espagnols et d'indigènes, ces enfants seraient donc des métis. Les personnages dans la partie inférieure gauche dans la toile des mercédaires (fig. 48) pourraient également être des métis. Ils ont la peau foncée, mais portent une barbe alors que les indigènes étaient représentés plutôt imberbes. Dans la toile des confréries de Sainte-Rose et "*La Linda*" (fig. 1), un individu représenté en bas à droite pourrait être un mulâtre. Il a un né assez large, mais la couleur de sa peau est beaucoup moins foncée que celle des personnages noirs tel que celui représenté dans la toile de la paroisse de Saint-Sébastien (fig. 31).

Le peuple représenté dans la série de Sainte-Anne est composé donc de personnages d'une grande variété physiologique et raciale. Or le caractère hétérogène de ce groupe concerne également l'attitude adoptée par les individus qui le conforment.

---

<sup>248</sup> Dans cet espace figurent également quelques portraits de donateurs qui seront traités par la suite.

<sup>249</sup> Il s'agit d'une représentation inédite dans la peinture de Cuzco à l'époque de la vice-royauté, d'une part par le soin apporté aux "portraits", et d'autre part, par l'importance accordée au peuple dans toute sa diversité.

<sup>250</sup> Cet intérêt pour la représentation des races préfigure le développement des tableaux dits "*de castas*" au XVIII<sup>e</sup> siècle. Ce sujet pictural, qui connaîtra son apogée au Mexique, cherche à montrer la diversité raciale du Nouveau Monde.

Quelques-uns sont représentés de dos et regardent la procession, d'autres sont entraînés dans une conversation animée, d'autres encore sont représentés de face et regardent le spectateur.

Parmi la foule du peuple, quelques figures attirent davantage l'attention du spectateur. Il s'agit de personnages ayant des traits particulièrement marqués, à la limite de la caricature, comme l'homme barbu portant un gros chapeau sur la toile du *corregidor* (fig. 2). Il porte un objet qui a été souvent identifié comme cigarette<sup>251</sup>. Or la façon dont il le porte fait penser aux sarbacanes utilisées par des enfants sur d'autres toiles du cycle; les sarbacanes étant toutefois bien plus fines et longues.

D'autres personnages frappent par la frontalité avec laquelle ils sont représentés et l'intensité du regard qu'ils portent au spectateur des toiles. Il s'agit, par exemple, de l'individu au chapeau noir représenté dans la toile des confréries de Saint-Jean-Baptiste et de Saint-Pierre (fig. 37). C'est le seul personnage du peuple qui figure face au spectateur dans cette toile, mais il n'est pas dans l'attitude du donateur. Il est représenté à peu près au milieu du groupe du peuple, mais un peu isolé par rapport aux autres personnages qui se trouvent très près les uns des autres. Wuffarden se demande s'il pourrait s'agir d'un autoportrait<sup>252</sup>.

On retrouve un cas similaire à celui du personnage au chapeau noir sur la toile des confréries des quatre saints (fig. 39a). Un homme y est représenté dans la partie inférieure droite de la composition en regardant directement le spectateur et, à différence des personnages qui l'entourent, il est de face. Il semble porter des *tocapus* sur ses

---

<sup>251</sup> Wuffarden, 1996a, Dean, 1999, Mesa et Gisbert, 1999, entre autres.

<sup>252</sup> Wuffarden, 1996a, p. 94.

vêtements. Quelques historiens, tels que Wuffarden<sup>253</sup>, considèrent qu'il pourrait s'agir d'un donateur. Dans la tableau représentant La Cène (fig. 3), la femme située à l'extrême gauche porte un riche *tupu*. Son visage répond aux critères de beauté féminine de l'époque que nous avons déjà repéré sur les toiles du mariage de Martin de Loyola et la *ñusta* Beatriz (fig. 35), ainsi que dans un portrait de *ñusta* du XVIIIème siècle et conservé au Museo Inka (fig. 33).

Ainsi, dans le *Corpus de Sainte-Anne*, l'élite et le peuple sont bien distincts aussi bien par l'espace qui leur est réservé au sein des compositions que par la façon dont ils sont représentés. Mais cette différence entre l'élite et le peuple concerne également l'attitude de ces deux groupes. Dean remarque un comportement globalement similaire au sein de chaque classe sociale. En effet, par rapport à l'élite, le peuple a une conduite beaucoup moins respectueuse envers la procession<sup>254</sup>.

Les représentants de l'élite cuzquéenne sont, pour la plupart d'entre eux, respectueux. Ils regardent tranquillement la procession avec les mains croisées délicatement, ou bien ils parlent doucement avec leurs voisins en rapprochant leurs têtes. Quelques-uns sont en train de prier. La gestuelle est peu expressive. Les mains près du corps. Dean rapproche ce comportement de celui des acteurs de la procession. Parmi ces derniers, certains parlent, mais ils se tiennent en général dans des positions droites<sup>255</sup>. L'expression faciale aussi bien de l'élite que des acteurs de la procession est sérieuse<sup>256</sup>.

---

<sup>253</sup> Wuffarden, 2005.

<sup>254</sup> Dean, 1995.

<sup>255</sup> Les mércedaires et les augustins constituent une exception à ce sujet. La gestuelle de conversation avec le mouvement des mains et des têtes est particulièrement expressive, ce qui contraste précisément avec l'attitude plus réservée de l'élite qui les regarde passer sur ces mêmes toiles.

<sup>256</sup> Dean, 1995, p.108.



En ce qui concerne le peuple, les attitudes sont plus variées. Si quelques personnages regardent passer la procession, d'autres sont moins attentifs. Leurs expressions faciales sont beaucoup plus marquées; ils discutent, ils rient<sup>257</sup>. Ainsi, dans la toile de la paroisse de Saint-Sébastien, par exemple, trois personnages discutent allègrement autour d'un objet<sup>258</sup> (fig. 31).

Cette forme de représentation du peuple rappelle le précepte de Da Vinci en ce qui concerne la représentation des gens de basse condition déjà cité:

"Les gens de basse condition doivent être mal parés, en désordre et méprisables (...) avec des gestes vulgaires et tapageurs<sup>259</sup>"

Dean remarque que l'attitude des gens du peuple se rapproche de celle des enfants : certains sont respectueux et d'autres ne le sont pas. L'historienne rappelle que les indigènes étaient comparés à des enfants qui avaient besoin d'être éduqués. Le rapprochement entre l'attitude des enfants et celle du peuple serait dû à cette théorie. Cependant, la gesticulation exagérée est aussi présente chez des personnages plutôt blancs. Il s'agit probablement de créoles dont le comportement était dénoncé par les ordres religieux.

Sur la toile de La Cène (fig. 3), le peuple a une place privilégiée dans la mesure où l'élite spectatrice et les acteurs de la procession sont exclus de la composition. En effet, le peuple est représenté seul, face à un autel dont le sujet est La Cène. Il s'agit du moment où le Christ révèle à ses disciples le mystère de la transsubstantiation, ce qui évoque

---

<sup>257</sup> *Ibidem.*

<sup>258</sup> Il s'agit probablement d'une tarte dont on voit la vendeuse noire à l'arrière plan.

<sup>259</sup> Citation d'après Pommier, 1998, p. 133.

l'évangélisation du peuple, et plus précisément des indigènes<sup>260</sup>. Il s'agit donc d'un témoignage de la mission évangélisatrice des Espagnols dans le Nouveau Monde et dont le succès est confirmé par la participation des indigènes à la procession du *Corpus Christi*. D'autre part, la dimension pédagogique est présente dans le cadre des festivités du *Corpus Christi* à travers la célébration d'*Autos Sacramentales*, pièces de théâtre allégoriques qui expliquaient le dogme du *Santissimo Sacramento*<sup>261</sup>.

### 1.3. Le roi: acteur et spectateur

La figure du roi Charles II est présente dans le *Corpus Christi de Sainte-Anne* dans les deux rôles de spectateur et d'acteur. Ainsi, Charles II est spectateur dans la toile des augustins (fig. 19). Dans ce tableau, le souverain est présent à travers son portrait. En ce qui concerne le rôle d'acteur du roi, ce dernier n'est pas acteur de la procession du *Corpus Christi* elle-même, mais plutôt du triomphe que représente cet événement<sup>262</sup>. Le protagonisme du souverain est exprimé symboliquement dans la scène de la Défense de l'Eucharistie représentée sur l'autel éphémère de la toile des confréries de Sainte-Rose et "*La Linda*" (fig. 1). Le portrait de Charles II est présent sous forme d'une figurine.

Dans la partie supérieure de la toile de l'ordre des augustins (fig. 19), le portrait de Charles II se détache d'un fond neutre et occupe une place assez importante<sup>263</sup>. Le roi est représenté sous un dais décoré de plumes blanches au-dessus de ce qui serait la porte du

---

<sup>260</sup> Les Espagnols ou créoles présents parmi les peuples sur d'autres toiles sont ici exclus. On trouve, cependant, la représentation d'un noir.

<sup>261</sup> Dean, 1999, p. 20.

<sup>262</sup> Le triomphe du Corps du Christ représente, dans le Nouveau Monde, le triomphe de la conquête (Dean, 1999).

<sup>263</sup> Les dimensions du portrait peuvent se mesurer en proportion avec les personnages qui se trouvent juste en dessous.

*cabildo*, endroit où l'on montre traditionnellement le portrait du roi lors des cérémonies publiques<sup>264</sup>. Charles II est accompagné des symboles du pouvoir traditionnels déjà mentionnés auparavant: un lion, une table couverte de velours rouge, une couronne, un chapeau ainsi qu'un rideau rouge. C'est depuis cet endroit élevé que le souverain contemple la procession du *Corpus Christi*.

La conception de la présence du roi par son portrait est particulièrement évocatrice dans le cadre de la transsubstantiation et du parallélisme entre le pouvoir divin et le pouvoir humain développé dans le *Corpus Christi*. Dans la toile des augustins, l'*Eucharistie* se trouve à proximité du portrait de Charles II. L'ostensoir et le portrait sont représentés à peu près à la même hauteur de la toile et se trouvent sous un dais. Le roi divin et le roi humain sont ici mis en parallèle. La Transsubstantiation du Corps du Christ dans l'ostie consacrée est, en quelque sorte, un phénomène semblable à "l'incarnation" du roi en son portrait.

Par ailleurs, Engel observe que l'Eucharistie représentée sur la toile de l'ordre des augustins se trouve au milieu de six portraits des rois bibliques. Cela représente, en même temps, l'aspect royal du Saint Sacrement et le caractère divin du pouvoir des rois bibliques<sup>265</sup>. Cette représentation montrerait donc la source divine du pouvoir monarchique, et plus précisément du pouvoir du souverain espagnol<sup>266</sup>.

Le portrait du roi figure à côté des toiles représentant les rois bibliques et qui rappellent les séries dynastiques des portraits. Le souverain espagnol serait ici l'héritier légitime des rois bibliques. Selon Engel, la juxtaposition des portraits des rois bibliques et

---

<sup>264</sup> Engel, 2009, p. 84.

<sup>265</sup> *Ibidem*, p.84.

<sup>266</sup> *Ibidem*, p. 85.

des souverains espagnols était une pratique courante au Nouveau Monde, notamment lors des cérémonies, ainsi que sur des tableaux<sup>267</sup>.

Cependant, à la différence des séries dynastiques incas suivies les portraits des rois espagnols, le portrait de Charles II est représenté avec un écart important par rapport aux portraits des autres rois<sup>268</sup>. Il y a également une différence de format. Charles II est à corps entier alors que les rois bibliques sont portraiturés en mi-corps. Cependant, si l'on coupe le portrait de Charles II à la hauteur à laquelle se terminent les images des rois bibliques, on obtient à peu près le même format des autres toiles et une représentation de Charles II à mi-corps.

Engel remarque la présence d'un livre dans la plupart des portraits des rois bibliques ainsi que dans le portrait de Charles II. Ouvert dans le cas des rois bibliques, cet objet est représenté fermé sur la toile du souverain espagnol. Cela symbolise, selon Engel, le savoir désormais acquis par le roi espagnol à travers les écrits de ses prédécesseurs<sup>269</sup>.

## **2. Les portraits de donateurs**

Trois toiles du *Corpus Christi* nous montrent des portraits de donateurs. Comme le remarque Dean, il s'agit des toiles où figurent les autorités les plus importantes de la ville: l'évêque et le *corregidor*. Les portraits de donateurs ont trois caractéristiques en commun: les donateurs sont représentés à une échelle plus grande que celle de l'ensemble de la composition, ils sont en prière et ils se trouvent dans le coin inférieur gauche ou droit de

---

<sup>267</sup> *Ibidem*, p. 82.

<sup>268</sup> Cet écart isole l'image du souverain espagnol et sert donc à la mettre en valeur.

<sup>269</sup> Engel, 2009, p. 84 et 85.

la toile. Il s'agit de l'endroit et de l'attitude propres aux donateurs dans la tradition de la peinture européenne.

La donatrice dans la toile du *corregidor* (fig. 2) revêt un intérêt particulier. Il s'agit d'une femme indigène âgée et richement vêtue avec des vêtements pourvus de *tocapus* et d'un *tupu*. Cette femme est certainement membre de la noblesse inca. Elle figure accompagnée de deux enfants. Il s'agit probablement de ses petits-fils. Contrairement à leur grand-mère, les enfants sont vêtus à l'espagnole. Ces trois portraits se trouvent dans la partie dans la composition réservée au peuple. Cependant, plusieurs éléments les en distinguent. Outre les dimensions bien plus importantes que celles des autres individus<sup>270</sup>, les visages des donateurs sont représentés ici d'une manière très réaliste qui contraste avec les traits plutôt caricaturaux des figures alentour.

Wuffarden remarque un lien entre la donatrice indigène et le gouverneur. Ce dernier se trouverait dans le champ de vision de la vieille dame. Toutefois, le regard de la femme est plutôt orienté vers un point plus élevé, probablement en direction de la représentation de la *Vierge de la Miséricorde* sur l'autel éphémère. Le regard des enfants pourrait également être orienté vers la Vierge plutôt que vers le *corregidor*.

Les deux autres portraits de donateurs dans la série de Sainte-Anne présentent à peu près les mêmes caractéristiques. Il s'agit d'une religieuse espagnole représentée sur la toile de la sortie de la cathédrale (fig. 43)<sup>271</sup> et d'un homme indigène ou métis qui figure sur la toile représentant le retour à la cathédrale (fig. 44). Il est intéressant de noter que sur la toile où figure la donatrice espagnole, les personnages sont majoritairement

---

<sup>270</sup> Les portraits des donateurs sont complètement disproportionnés par rapport à l'ensemble de la composition. Ces personnages ne participent pas à la procession.

<sup>271</sup> À la différence du portrait de la donatrice indigène, la religieuse espagnole est séparée du reste de la composition par des escaliers. Elle se trouve donc dans un espace qui n'appartient à aucun groupe de personnages dans le *Corpus de Sainte-Anne*.

espagnols alors que les personnages du tableau du donateur métis ou indigène sont plutôt des natifs.

## CONCLUSIONS

*Le Corpus de Sainte-Anne* constitue un répertoire plutôt complet du genre du portrait tel qu'il se développe dans la peinture de Cuzco à l'époque de la vice-royauté. En effet, le cycle du *Corpus Christi* présente les typologies et les usages principaux du portrait. Ainsi, parmi les 16 toiles représentant la procession du Saint Sacrement, on trouve des portraits de donateurs, des portraits insérés dans la narration, un portrait autonome et une série de portraits<sup>272</sup>. Le cycle de Sainte-Anne montre également les différents registres du portrait liés aux dimensions individuelle et collective de l'individu: le portrait individuel et le portrait de groupe.

En ce qui concerne les usages du portrait, c'est avant tout la fonction de légitimation du pouvoir qui apparaît dans le *Corpus de Sainte-Anne*<sup>273</sup>. Le portrait est un espace de dialogue et une valeur de négociation entre les membres de la société de la vice-royauté du Pérou qui cherchent à s'imposer dans la hiérarchie sociale<sup>274</sup>. La présence du portrait au cœur d'une représentation de la société toute entière sur les toiles du *Corpus Christi de Sainte-Anne* est, en quelque sorte, la confirmation de l'ordre social tel qu'il était conçu par les commanditaires.

---

<sup>272</sup> Le portrait de Charles II constitue en quelque sorte à la fois un portrait autonome et un portrait faisant partie d'une série.

<sup>273</sup> Les autres fonctions sont aussi présentes au sein de ce cycle. Ainsi, l'usage lié à la présence du portrait est implicite dans le portrait de Charles II, et l'usage documentaire est intrinsèque du contexte de la série qui nous intéresse, dans la mesure où il s'agit de la représentation d'un événement réel.

<sup>274</sup> La fête est également un terrain où l'on cherche à consolider l'ordre social établi. Il s'agit d'une manifestation publique du pouvoir des autorités. Cet aspect de la fête est notamment transposé dans la peinture de l'événement en question et en constitue le prolongement.

Si le mécanisme de légitimation du pouvoir à travers le portrait s'applique à l'ensemble des acteurs représentés dans le cycle de Sainte-Anne, la fonction légitimatrice du portrait est particulièrement significative dans les représentations des *caciques*. En effet, le *Corpus Christi* tel qu'il est représenté dans la série de Sainte-Anne met en scène le mécanisme de négociation qui s'instaure entre la couronne espagnole et la noblesse indigène, et dont le portrait est l'instrument privilégié.

La fête du *Corpus Christi* symbolise le triomphe sur "l'hérésie" et le paganisme et représente, dans le Nouveau Monde, le triomphe de la conquête menée par la couronne espagnole au nom de Dieu. Au sein de ce triomphe, les "vaincus" négocient leur place dans le nouvel ordre selon les "lois" des vainqueurs. Les règles de légitimation du pouvoir, auxquelles le roi lui-même est soumis, sont celles de la religion et de la tradition.

Dans la procession du *Corpus Christi*, les *caciques* célèbrent le triomphe de la religion catholique tout en portant les symboles de leurs ancêtres royaux et occupent, à côté des autorités espagnoles, une place d'acteurs au sein de la société de la vice-royauté. En ce sens, la représentation des *caciques* dans le *Corpus* de Sainte-Anne illustre le fonctionnement du portrait en tant qu'outil de négociation pour la noblesse indigène tout en montrant sa réussite.



## BIBLIOGRAPHIE

Acosta de Arias Schneider 1997

R. M. Acosta de Arias Schneider, *Fiestas coloniales urbanas (Lima, Cuzco, Potosí)*, Lima, 1997.

Alaperrine-Bouyer 2002

M. Alaperrine-Bouyer, "Saber y poder: la cuestión de la educación de las elites indígenas", dans *Incas e indios cristianos: élites indígenas e identidades cristianas en los Andes coloniales*, dir. J-J. Decoster, Jean-Jacques, Cuzco, 2002, p. 145-167.

Álvarez-Osorio 1996

A. Álvarez-Osorio, "Virtud coronada: Carlos II y la piedad de la casa de Austria", dans *Política, religión e Inquisición en la España moderna*, dir. P. Fernández Albaladejo, J. Martínez Millán et V. Pinto Crespo, Madrid, 1996, p. 29-58.

Amado 2002

D. Amado, "El alférez real de los incas: resistencia, cambios y continuidad de la identidad indígena", dans *Incas e indios indígenas en el arte: elites e identidades cristianas en los Andes coloniale*, dir. J.J. Decoster, Cuzco, 2002, p. 221-250.

Ambrosetti 1910

J. B. Ambrosetti, *Un documento gráfico de etnografía peruana de la época colonial*, Buenos Aires, 1910.

Ares Queija et Gruzinski (dir.) 1997

*Entre dos mundos. Fronteras culturales y agentes mediadores*, dir. B. Ares Queija et S. Gruzinski, Sevilla, 1997.

Ayala Mallory 2009

N. Ayala Mallory, « El retrato cortesano », dans *Identidades compartidas. Territorios del mundo hispánico, siglos XVI-XVIII*, t. IV, México 2009, p.1405-1446.

#### Baker 2012

G. Baker, "La musique des fêtes du *Corpus Christi* à Cuzco pendant l'époque coloniale", dans *Pérou les Royaumes du Soleil et de la Lune*, cat. expo. (Montréal, Musée des Beaux-Arts 2012-2013), Milan, 2012, p. 200-205.

#### Beaurain 2001

D. Beaurain, "La fabrique du portrait royal", dans *L'art et les normes sociales au XVIII<sup>e</sup> siècle*, dir. Th. W. Gaehtgens, Ch. Michel et al., Paris, 2001.

#### Belting 2009

H. Belting, "Le portrait médiéval et le portrait autonome. Une question", dans *Le portrait individuel. Réflexions autour d'une forme de représentation, XIII-XV<sup>e</sup> siècles*, dir. D. Olariu, Berne, 2009, p. 123-137.

#### Benson 2004

E.P. Benson, « Varieties of Precolumbian Portraiture », dans *Retratos: 2000 years of Latin American portraits*, cat expo. (New York, Museo del Barrio/California, San Diego Museum of Art/Washington, Smithsonian Institution, National Portrait Gallery 2004-2005), New Heaven, San Antonio, Washington, New York, 2004, p. 46-55.

#### Bonet Correa 1983

A. Bonet Correa, « La fiesta barroca como práctica del poder », dans *El arte efímero en el mundo hispánico*, México, 1983, p. 43-78.

#### Bretos 2004

M.A. Bretos, «From prehispanic to Post-Romantic : Latin America in Portraits, 500 B.C-A.D 1910", dans *Retratos: 2000 years of Latin American portraits*, cat expo. (New York, Museo del Barrio/California, San Diego Museum of Art/Washington, Smithsonian Institution, National Portrait Gallery 2004-2005), New Heaven, San Antonio, Washington, New York, 2004, p. 30-43.

## Brown 1999

J. Brown, "La monarquía española como área cultural", dans *Los siglos de oro en los virreinos de América : 1550-1700*, cat. expo. (Madrid, Museo de América, 1999-2000), Madrid, 1999, p. 19-25.

## Brown 2009

M.A. Brown, « La imagen de un Imperio : el arte del retrato en España y los virreinos de Nueva España y Perú », dans *Identidades compartidas. Territorios del mundo hispánico, siglos XVI-XVIII*, t. IV, México, 2009, p. 1447-1503.

## Buntix et Wuffarden 1991

G. Buntinx et L. E. Wuffarden, "Incas y reyes españoles en la pintura colonial peruana: la estela de Garcilaso", *Márgenes*, vol. 8, Lima, 1991, p. 151-210.

## Burga 1992

M. Burga, "El Corpus Christi y la nobleza inca colonial. Memoria e identidad", dans *Los conquistados: 1492 y la población indígena de las Américas*, dir. H. Bonilla, Bogotá, 1992, p. 317-328.

## Burns 2002

K. J. Burns, "Beatas, "decencia" y poder: la formación de una elite indígena en el Cuzco colonial", dans *Incas e indios cristianos: élites indígenas e identidades cristianas en los Andes coloniales*, dir. J. Decoster, Cuzco, 2002, p. 121-134.

## Belting 2009

H. Belting, "Le portrait médiéval et le portrait autonome. Une question", dans *Le portrait individuel. Réflexions autour d'une forme de représentation, XIII-XVème siècles*, dir. D. Olariu, Berne, 2009, p. 123-136.

## Benson 2004

E. P. Benson, "Varieties of Precolumbian Portraiture", dans *Retratos: 2000 years of Latin American portraits*, cat expo. (New York, Museo del Barrio/California, San Diego Museum

of Art/Washington, Smithsonian Institution, National Portrait Gallery 2004-2005), New Heaven, San Antonio, Washington, New York, 2004, p. 46-55.

### Cabos Fontana 2000

M-C. Cabos Fontana, *Mémoire et acculturation dans les Andes. Guamán Poma de Ayala et les influences européennes (1583-1615)*, Paris, 2000.

### Chastel 1987

A. Chastel, "Le donateur "in abisso" dans les pale", dans *Fables, formes, figures*, dir. A. Chastel; Paris, 2000, t. II, p. 129-144 (éd.cit.).

### Cummins 1993

T. Cummins , "La representación en el siglo XVI: la imagen colonial del Inca", dans *Mito y simbolismo en los Andes. La figura y la palabra*, dir. H.Urbano, Cuzco, 1993, p. 87-134.

### Cummins 1991

T. Cummins, "We are the Other: Peruvian portraits of colonial Kurakacuna", dans *Transatlantic Encounters: The History of early colonial Peru*, dir. R. Adorno et K. Adrien, Berkeley, 1991, p. 203-231.

### Cummins 1996

T. Cummins, « A Tale of Two Cities : Cuzco, Lima, and the Construction of Colonial Representation », dans *Converging Cultures, Art and Identity in Spanish America, 1450-1650*, dir. D. Fane, New York, 1996, p. 157-170.

### Cummins 1998

T. Cummins, "Let me see! Reading is for them: Colonial Andean Images and Objects "como es costumbre tener los caciques señores" dans *Native Traditions in the Postconquest world*, dir. T. Cummins et H. Boone, Washington, 1998, p. 91-148.

### Cummins 2005

T. Cummins, "La fábula y el retrato: Imágenes tempranas del Inca", dans *Los incas, reyes del Perú*, dir. J. C. Estenssoro, N. Majluf, T. Cummins, L.E. Wuffarden et al., Lima,

2005, p. 1-41.

### Cummins 2010

T. Cummins, "The Inca and Blasphemy: meeting images in the street of Cuzco and Lima in the early seventeenth century", *Notes in the History of Art*, Vol. 29, N° 3, printemps 2010, p. 26-30.

### Cummins 2012

T. Cummins, "L'héritage des Inca dans l'art péruvien de l'époque coloniale", dans *Pérou les Royaumes du Soleil et de la Lune*, cat. expo. (Montréal, Musée des Beaux-Arts 2012-2013), Milan, 2012, p. 188-195.

### Dean 1995

C. Dean, "Who's the naughty and nice: childish Behavior in the Paintings of Cuzco's Corpus Christi Procession", *Phoebus 7*, special issue, *Native Artists and Patrons in Colonial Latin America*, dir. E. G. Umberger et T. Cummins, Phoenix, 1995, p. 107-126.

### Dean 1996

C. Dean, « The Renewal of Old World Images and the Creation of Colonial Peruvian Visual Culture », dans *Converging Cultures, Art and Identity in Spanish America, 1450-1650*, dir. D. Fane, New York, 1996, p. 171-182.

### Dean 1999

C. Dean, *Inka Bodies and the Body of the Christ. Corpus Christii in Colonial Cuzco, Perú*. Durham, Londres, 1999; trad. esp., 2002 (éd.cit.).

### Dean 2002

C. Dean, "Familiarizando el catolicismo en el Cuzco colonial", dans *Incas e indios cristianos: élites indígenas e identidades cristianas en los Andes coloniales*, dir. J-J. Decoster, Cuzco, 2002, p. 169-194.

## Dean 2005

C. Dean, "Inka nobles: Portraiture and Paradox in Colonial Peru", dans *Exploring New World Imagery. Spanish Colonial Papers from the 2002 Mayer Symposium*, dir. D. Pierce, Denver, 2005, p. 79-103.

## Dean 2011

C. Dean, « War games : indigenus militaristic theater in colonial Peru », dans *Contested visions in the Spanish colonial World*, cat. expo. (Los Angeles County Museum of Art/México, Museo Nacional de Historia 2011-2012), dir. I. Katzew, Los Angeles, 2011, p.132-149.

## Descalzo Lorenzo 2010

A. Descalzo Lorenzo, "Nuevos tiempos, nueva moda. El vestido en la España de Felipe V", dans *Sevilla y corte. Las artes y el lustro real (1729-1733)*, dir. N. Morales et F. Quiles García, Madrid, 2010, p. 157-163.

## Didi-Huberman 1994

G. Didi-Huberman, "Ressemblance mythifiée et ressemblance oubliée chez Vasari: la légende du portrait sur le vif", *Mélanges de l'école française de Rome, Italie et Méditerranée*, CVI 1994-2, p. 383-432.

## Domínguez Torres 2011

M. Domínguez Torres, « Emblazoning identity : indigenous heraldry in colonial Mexico and Peru », dans *Contested visions in the spanish colonial world*, cat. expo. (Los Angeles County Museum of Art/ México, Museo Nacional de Historia 2011-2012), Los Angeles, 2011, p. 96-115.

## Donnan 2004

C. B. Donnan, « Moche Portraits : Masterpieces from Ancient Peru », dans *Retratos: 2000 years of Latin American portraits*, cat expo. (New York, Museo del Barrio/California, San

Diego Museum of Art/Washington, Smithsonian Institution, National Portrait Gallery 2004-2005), New Heaven, San Antonio, Washington, New York, 2004, p. 56-71.

### Douglas 2011

E. Douglas, « Our fathers, our mothers : painting an indian genealogy in New Spain », dans *Contested visions in the Spanish colonial World*, cat. expo. (Los Angeles County Museum of Art/México, Museo Nacional de Historia 2011-2012), Los Angeles, 2011, p. 117-132.

### Domínguez Torres 2011

M. Domínguez Torres, « Emblazoning identity : indigenous heraldry in colonial Mexico and Peru », dans *Contested visions in the Spanish colonial World*, cat. expo. (Los Angeles County Museum of Art/México, Museo Nacional de Historia 2011-2012), Los Angeles, 2011, p. 96-115.

### Elera 2012

C. G. Elera, "Le visage caché derrière le masque", dans *Pérou les Royaumes du Soleil et de la Lune*, cat. expo. (Montréal, Musée des Beaux-Arts, 2012-2013), Milan, 2012, p. 96-107.

### Engel 2009

E. A. Engel, *Facing Boundaries: Identity and Authority in South American Portraiture, 1750-1824*, Thèse, University of California, Santa Barbara, 2009.

### Estenssoro 1999

J. C. Estenssoro, "Los colores de la plebe: razón y mestizaje en el Perú colonial", dans *Los cuadros de mestizaje del virrey Amat. La representación etnográfica en el Perú colonial*, cat. expo. (Lima, Museo de Arte de Lima, 1999-2000), Lima, 1999.

### Estenssoro 2005

J. C. Estenssoro, "Construyendo la memoria: la figura del inca y el reino del Perú, de la conquista a Túpac Amaru II", dans *Los Incas, reyes del Perú*, dir. J.C. Estenssoro, N. Majluf, T. Cummins, L.E. Wuffarden et al., Lima, 2005, p. 94-166.

## Favre 2002

H. Favre, "Universalismo cristiano y diferencias culturales: el problema de la Iglesia india", *Incas e indios cristianos: elites indígenas e identidades cristianas en los Andes coloniales*, dir. J-J. Decoster, Cuzco, 2002, p. 451-458.

## Flores Ochoa 1994

J. Flores Ochoa, « Historia, fiesta y encuentro en el *Corpus Christi* cusqueño », dans *La fiesta en el arte*, cat. expo. (Lima, 1994), Lima, 1994, p. 39-57.

## Flores Ochoa 2002

J. Flores Ochoa, "Ceremonias religiosas: continuidad o cambio en el sur andino", dans *Incas e indios cristianos: elites indígenas e identidades cristianas en los Andes coloniales*, dir. J-J. Decoster, Cuzco, 2002, p. 459-474.

## Flores Ochoa 2009 (dir.)

*Celebrando la Fe: fiesta y devoción en el Cuzco*, dir. J. Flores Ochoa, Cuzco, 2009.

## Franco Agudo et Rodríguez González 2002

C. Franco Agudo et A. Rodríguez González, "Bibliografía del Corpus Christi", dans *La Fiesta del Corpus Christi*, dir. G. Fernández Juárez et F. Martínez Gil, Cuenca, 2002, p. 519-544

## García Saíz 1985

M. C. García Saíz, "La imagen del mestizaje", dans *El mestizaje Americano*, cat expo. (Madrid, Museo de América 1985), Madrid, 1985, p. 45-62.

## García Saíz 1990

M. C. García Saíz, "La imagen del indio en el arte Español del siglo de oro", dans *Imagen del indio en la Europa moderna*, dir. H. Pietschmann, Sevilla, 1990.

## García Saíz 1998

M. C. García Saíz, "La interpretación de los modelos europeos en las artes de tradición indígena", dans *Felipe II y el arte de su tiempo*, Madrid, 1998, p. 293-303.



## García Saíz 2004

M. C. García Saíz, « Portraiture in Viceregal America », dans *Retratos: 2000 years of Latin American portraits*, cat. expo. (New York, Museo del Barrio/California, San Diego Museum of Art/Washington, Smithsonian Institution, National Portrait Gallery 2004-2005), New Heaven, San Antonio, Washington, New York, 2004, p. 73-85.

## Garrett 2002

D. T. Garrett, "La Iglesia y el poder social de la nobleza indígena cuzqueña, siglo XVIII", dans *Incas e indios cristianos: elites indígenas e indentidades cristianas en los Andes coloniales*, dir. J-J. Decoster, Cuzco, 2002, p. 295-310.

## Giganti 2011

E. Giganti, *L'art du portrait. Histoire, évolution et technique*, Milan, 2011.

## Gisbert 1987

T. Gisbert, "Calderón de la Barca y la pintura virreinal andina", dans *Iconología y sociedad : arte colonial hispanoamericano*, México, 1987, p. 221-242.

## Gisbert 1999

T. Gisbert, *El paraíso de los pájaros parlantes. La imagen del otro en la cultura andina*, La Paz, 1999.

## Gruzinski 2004

S. Gruzinski, *Les quatre parties du monde: histoire d'une mondialisation*, Turin, 2004.

## Guamán Poma de Ayala 2005

F. Guamán Poma de Ayala, *Nueva crónica y buen gobierno*, 2 vol., Lima, 2005.

## Harth-Terré 1960

E. Harth-Terré, "El indígena peruano en las Bellas artes virreinales", *Revista Universitaria del Cuzco*, 118, Cusco, 1960.

## Holmquist 2012

U. Holmquist, "Le langage symbolique de l'art du Pérou ancien", dans *Pérou les Royaumes du Soleil et de la Lune*, cat. expo. (Montréal, Musée des Beaux-Arts 2012- 2013), Milan, 2012, p. 66-73.

## Inca Garcilaso de la Vega 1991

Inca Garcilaso de la Vega, *Comentarios reales de los Incas*, 2 vol., Lima, 1991.

## Iriarte 1993

I. Iriarte, "Las túnicas incas en la pintura colonial", dans *Mito y simbolismo en los Andes. La figura y la palabra*, dir. H. Urbano, Cuzco, 1993, p. 53-85.

## Katzew 2004

I. Katzew, *La pintura de castas. Representaciones raciales en el México del siglo XVIII*, 2004.

## Klein 2011

C.F. Klein, « Before the conquest : contested visions in aztec and inca art », dans *Contested visions in the Spanish colonial World*, cat. expo. (Los Angeles County Museum of Art/México, Museo Nacional de Historia 2011-2012), Los Angeles, 2011, p. 28-53.

## Lavallé et Tardieu 1990

B. Lavallé et J.P. Tardieu, *Noirs et indiens au Pérou, XVIe-XVIIe siècles: histoire d'une politique ségrégationniste*, Paris, 1990.

## Majluf 2012

N. Majluf, "Naissance et essor de l'indigénisme péruvien", dans *Pérou les Royaumes du Soleil et de la Lune*, cat. expo. (Montréal, Musée des Beaux-Arts 2012-2013), Milan, 2012, p. 226-255.

## Martínez Gil et Rodríguez González 2002

F. Martínez Gil et A. Rodríguez González, "Estabilidad y conflicto en la fiesta del Corpus Christi", dans *La Fiesta del Corpus Christi*, dir. F. Martínez Gil, et G. Fernández Juárez, Cuenca, 2002, p. 43-65.

#### Martínez Gil et Mujica 2012

F. Martínez Gil et S. Mujica, "Les fêtes traditionnelles dans la sierra centrale péruvienne: une question d'héritage et d'identité", dans *Pérou les Royaumes du Soleil et de la Lune*, cat. expo. (Montréal, Musée des Beaux-Arts 2012-2013), Milan, 2012, p. 303-307.

#### Martínez 2008

J.L. Martínez, "Pensarse y Representarse: Aproximaciones a algunas prácticas coloniales andinas de los siglos XVI y XVII", dans *Lenguajes visuales de los Incas*, dir. P. González Carvajal et T.L. Bray, Oxford, 2008, p. 147-161.

#### Mesa et Gisbert 1974

J. de Mesa et T. Gisbert, *Bitti, un pintor manierista en Sudamérica*, La Paz, 1974.

#### Mesa et Gisbert 1982

J. de Mesa et T. Gisbert, *Historia de la pintura cuzqueña*, 2 vol., Lima, 1982.

#### Millones 1993

L. Millones, "Representando el pasado: Desfiles y disfraces en los Andes", dans *El mundo ceremonial andino*, Osaka, 1993, p. 275-288.

#### Millones 2012

L. Millones, "Le théâtre colonial andin", dans *Pérou les Royaumes du Soleil et de la Lune*, cat. expo. (Montréal, Musée des Beaux-Arts 2012-2013), Milan, 2012, p.195-199.

#### Mínguez 1995

V. Mínguez, *Los reyes distantes. Imágenes del poder en México Virreinal*, Castelló de la plana, 1995.

#### Molina Martín et Vega González 2010

A. Molina Martín et J. Vega González, "Vistiendo al nuevo cortesano. El impacto de la "feminización"", dans *Sevilla y corte. Las artes y el lustro real (1729-1733)*, dir. N Morales et F. Quiles García, Madrid, 2010, p. 165-175.

### Monsalve 2003

M. Monsalve, "Curacas pleitistas y curas abusivos: Conflicto, prestigio y poder en los Andes coloniales, s. XVII", dans *Élites indígenas en los Andes. Nobles, caciques y cabildantes bajo el yugo colonial*, dir. D. Cahill et B. Tovías, Quito, 2003, p. 159-174.

### Mujica Pinilla 2002

R. Mujica Pinilla, "El arte y los sermones", dans *El barroco peruano*, vol. 1, dir. R. Mujica Pinillas, P. Duviols, T. Gisbert et. al., Lima, 2002, p. 219-306.

### Murúa 2008

Martín de Murúa, *Historia general del Perú*, Los Angeles, 2008.

### Narváez Vargas 2012

A. Narváez Vargas, "La *capacocha*: pèlerinages et processions rituelles dans les Andes", dans *Pérou les Royaumes du Soleil et de la Lune*, cat. expo. (Montréal, Musée des Beaux-Arts 2012-2013), Milan, 2012, p. 128-141.

### Madrid 1985

*El mestizaje Americano*, cat. expo. (Madrid, Museo de América, 1985), Madrid, 1985.

### New York 2004

*The Colonial Andes: Tapestries and Silverwork 1530-1830*, cat. expo. (New York, Metropolitan Museum of Art 2004), dir. E. Phipps, J. Hecht et C. Esteras Martín, New York, 2004.

### Ocaña 2010

F. D. de Ocaña, *Viaje por el Nuevo Mundo*, Navarra, 2010.

Olariu (dir.)

*Le portrait individuel. Réflexions autour d'une forme de représentation, XIII-XVème siècles*, dir. D. Olariu, Berne, 2009.

O'Phelan Godoy 2002

S. O'Phelan Godoy, " El vestido como identidad étnica e indicador social de una cultura material", dans *El barroco peruano*, vol. 2, dir. R. Mujica Pinillas, P. Duviols, T. Gisbert et. al., Lima, 2002, p. 99-133.

Ossio 2002

J.M. Ossio, "La imagen de la unidad social en las fiestas andinas", dans *Incas e indios cristianos: elites indígenas e identidades cristianas en los Andes coloniales*, dir. J.J. Decoster, Cuzco, 2002, p. 475-496.

Panofsky 1971

E. Panofsky, *Early Netherlandish Painting*, vol. 1, New York, Londres, 1971.

Périssat 2000

K. Périssat, "Los incas representados (Lima- siglo XVIII): ¿Supervivencia o renacimiento?", *Revista de Indias*, vol. LX, n° 220, Madrid, sept-déc. 2000, p. 623-649.

Périssat 2002

K. Périssat, *Lima fête ses rois (XVIe-XVIIIe siècles): hispanité et américanité dans les cérémonies royales*, Paris, 2002.

Phipps 1996

E. J. Phipps, "Textiles as Cultural Memory: Andean Garments in The Colonial Period", dans *Converging cultures. Art and Identity in Spanish America*, dir. D. Fane, New York, 1996, p. 144-156.

Pommier 1998

E. Pommier, *Théories du portrait. De la Renaissance aux Lumières*, Luçon, 1998.

### Ponce de León Elphick 2007

N. Ponce de León Elphick, *Memory, Presence, and Power: The Social Life of Peruvian Portraits*, thèse, Harvard University, 2007

### Praz 1971

M. Praz, *Conversation Pieces : A Survey of the Informal Group Portrait in Europe and America*, Filadelfia, 1971.

### Quipe-Agnoli 2008

R. Quipe-Agnoli, ""Para que la Letra lo Tenga en los Ojos": *Tocapu*, Emblemas, y Letreros en los Andes Coloniales del Siglo XVII", dans *Lenguajes Visuales de los Incas*, dir. P. González Carvajal et T.L. Bray, Oxford, 2008, p. 133-145.

### Ramos 2005

G. Ramos, "Los símbolos de poder inca durante el virreinato", dans *Los incas, reyes del Perú*, dir. J.C Estenssoro, N. Majluf, T. Cummins, L.E. Wuffarden et al., Lima, 2005, p. 43-65.

### Riegl 1902

A. Riegl, *Das Holändische Gruppenporträt*, 1902; trad. fr., Paris, 2008 (éd. cit.).

### Rodríguez G. de Ceballos 2000

A. Rodríguez G. De Ceballos, « Retrato de Estado y propaganda política: Carlos II", *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, 12 (2000), p. 93-109.

### Rodríguez Montoya 2003

I. Rodríguez Montoya, "Retratos mestizos en el retrato iberoamericano", dans *Iberoamérica mestiza encuentro de pueblos y culturas*, cat. expo. (Madrid, Centro Cultural de la Villa/México, Castillo de Chapultepec 2004), Madrid, 2003, p. 149-165.

### Roma 2003

*Barroco Hispanoamericano en Chile*, cat. expo. (Rome, Palazzo della Cancelleria 2003), Madrid, 2002.

#### Rowe 1951

J. H. Rowe, "Colonial Portraits of Inca Nobles", dans *The Civilization of Ancient America, selected papers of the XXIX International Congress of Americanists*, Chicago, 1951, p. 258-268.

#### Schroth 2004

S. Schroth, « Veneration and Beauty. Messages in the Image of the King in the Sixteenth Centuries », dans *Spain in the Age of Exploration. 1492-1819*, cat. exp. (Seattle Art Museum 2004), Seattle, 2004, p. 103-136.

#### Siguat 1987

N. Siguat, "El conflicto clero regular-secular y la iconografía triunfalista", dans *Iconología y sociedad : arte colonial hispanoamericano*, México, 1987, p. 107-123.

#### Siracusano 2005

G. Siracusano, *El poder de los colores. De lo material a lo simbólico en las prácticas culturales andinas. Siglos XVI-XVIII*, Buenos Aires, 2005.

#### Spinosa 2009

H. Spinosa, « Retatos de la monarquía española: de Tiziano a Francisco de Solimena », dans *Identidades compartidas. Territorios del mundo hispánico, siglos XVI-XVIII*, t. 4, México, 2009, p. 1379-1404.

#### Stanfield-Mazzi 2011

M. Stanfield-Mazzi, « Cult, Countenance, and Community: Donor Portraits from the Colonial Andes », *Religion and the Arts*, vol. 15, issue 4 (janvier 01, 2011), p. 429-459.

#### Stastny 1993

F. Stastny, « El arte de la nobleza inca y la identidad andina », dans *Mito y simbolismo en los Andes. La figura y la palabra*, dir. H. Urbano, Cuzco, 1993, p. 137-156.

## Sullivan 1996

E. J. Sullivan, "European Painting and the Art of the New World Colonies", dans *Converging Cultures, Art and Identity in Spanish America, 1450-1650*, dir. D. Fane, New York, 1996, p. 28-41.

## Tervarent 1997

G. de Tervarent, *Attributs et symboles dans l'Art profane*, Genève, 1997.

## Taussig 1993

M. T. Taussig, *Mimesis and Alterity: A particular History of the Senses*, New York, Londres, 1993.

## Taylor 2011

W.B. Taylor, « Introduction », dans *Contested visions in the spanish colonial world*, cat. expo. (Los Angeles County Museum of Art/México, Museo Nacional de Historia 2011-2012), Los Angeles, 2011, p. 15-28.

## Uceda Castillo 2012

S. Uceda Castillo, "Le culte des ancêtres dans le Pérou ancien", dans *Pérou les Royaumes du Soleil et de la Lune*, cat. expo. (Montréal, Musée des Beaux-Arts 2012-2013), Milan, 2012, p. 117-127.

## Urbano 2002

H. Urbano, « El Corpus Christi del Cuzco (Perú) o la sociedad cuzqueña como espectáculo », dans *La fiesta del Corpus Christi*, dir. G. Fernández Juárez et F. Martínez Gil, Cuenca, 2002, p. 325-346.

## Valencia Blanco 2009

D. Valencia Blanco, "La fiesta y el sentimiento religioso como expresiones del Corpus Christi cusqueño", dans *Celebrando la fe. Fiesta y devoción en el Cuzco*, dir. J. Flores Ochoa, Cuzco, 2009, p. 27-48.

## Vargaslugo 1983



E. Vargaslugo, « El retrato de donantes y el autoretrato en la pintura novohispana », dans *Anales del Instituto de investigaciones estéticas*, 51. México, 1983, p. 11-20.

#### Vargaslugo 2005

E. Vargaslugo, "El indio como donante de obras pias", dans *Imágenes de los naturales en el arte de la Nueva España, siglos XVI al XVIII*. México, 2005, p. 247-287.

#### Villanueva Urteaga 1959a

H. Villanueva Urteaga, "Nuevos datos sobre la vida y obras del Obispo Mollinedo", *Revista del Instituto Americano de Arte*, N° 9, Cuzco, 1959.

#### Villanueva Urteaga 1959b

H. Villanueva Urteaga, "Los Mollinedo y el arte del Cuzco colonial", *Boletín del Instituto Riva Agüero*, N°16, 1959, p. 209-219.

#### West 2004

S. West, *Portraiture*, Oxford, 2004.

#### Wuffarden 1996a

L.E. Wuffarden, "La serie del Corpus: historia, pintura y ficción en el Cuzco del siglo XVIII", dans *La procesión del Corpus en Cuzco*, cat. expo. (Sevilla 1996), Sevilla, 1996, p. 27-96.

#### Wuffarden 1996b

L.E. Wuffarden, "Piadoso Cuzco", *FMR*, N° 32, octubre 1996, p. 69-108.

#### Wuffarden 1999

L.E. Wuffarden, "Los lienzos del virrey Amat y la pintura limeña del siglo XVIII", dans *Los cuadros de mestizaje del virrey Amat. La representación etnográfica en el Perú colonial*, cat. expo. (Lima, Museo de Arte de Lima, 1999-2000), Lima, 1999, p.48-65.

#### Wuffarden 2005

L.E. Wuffarden, "La descendencia real y el "renacimiento inca" en el virreinato", dans *Los incas, reyes del Perú*, dir. J.C Estenssoro, N. Majluf, T. Cummins, L.E. Wuffarden et al., Lima, 2005, p. 175-251.

#### Wuffarden 2012

L. E. Wuffarden, "Ethnie, religiosité et invention iconographique dans la peinture pendant la vice-royauté", dans *Pérou les Royaumes du Soleil et de la Lune*, cat. expo. (Montréal, Musée des Beaux-Arts 2012-2013), Milan, 2012, p. 158-187.

#### Zighelboim 2007

A. Zighelboim, *Colonial objects, colonial subjects: cultural strategies of viceregal noble incas circa 1675-1825*, thèse doctorale, Tulane University, 2007.