



## LE MANTEAU NOIR DE NUESTRA SEÑORA DE LA SOLEDAD A BRUXELLES AUX XVII<sup>E</sup> ET XVIII<sup>E</sup> SIECLES.

Charles-Yvan Élissèche (Archives de l'État, Belgique et UCLouvain)

Pour Christiane Élissèche-Dambourgès

*Nuestra Señora de la Soledad* est une Vierge à vêtir, particulièrement répandue dans les églises de l'ancien empire espagnol<sup>1</sup>. La première statue est fabriquée par Gaspard Becerra en 1565<sup>2</sup>. Grâce à des témoignages écrits, cette Madone est signalée à Bruxelles entre 1656 et 1778 dans la chapelle de Notre-Dame-du-Saint-Rosaire. Ce lieu de culte est la propriété des Espagnols bruxellois depuis 1595<sup>3</sup>. Il est un espace vécu et partagé par la communauté des fidèles qui s'y réunit, aménagé en réponse à des besoins cérémoniels et spirituels fortement ancrés dans la culture espagnole. C'est pourquoi Notre-Dame-du-Saint-Rosaire est aussi appelée à l'Époque Moderne « chapelle espagnole » (terminologie que nous reprendrons ici). Dans cette chapelle, *Nuestra Señora de la Soledad* est un des éléments identitaires majeurs, faisant l'objet d'une exposition permanente et d'une mise en avant plus particulière durant le *Triduum* pascal.

La procession du Vendredi saint constitue un des temps forts du calendrier de l'Église catholique espagnole, notamment à la chapelle du Saint-Rosaire à Bruxelles. Entre 1659 et 1695, *Nuestra Señora de la Soledad* en est un élément central. C'est ce qu'attestent des descriptions des cérémonies du *Triduum* pascal espagnol et bruxellois<sup>4</sup>, signalant aussi d'autres

<sup>1</sup> Elena Sánchez de Madariaga, Elena, « La Virgen de la Soledad. La difusión de un culto en el Madrid barroco », dans María Cruz de Carlos, Pierre Civil, Felipe Pereda et Cécile Vincent-Cassy (dir.), *La imagen religiosa en la Monarquía hispánica. Usos y espacios*, Madrid, Casa Velázquez, 2008, p. 222. La diffusion des dévotions à *Nuestra Señora de la Soledad* dans l'empire espagnol est abordée par Fermín Labarga García, « La Soledad de María », *Scripta de María*, série II, 1, 2005, p. 410-432. C'est encore ce que relève l'ouvrage d'Eduardo Fernández Merino, *La Virgen de luto, indumentaria de las Dolorosas Castellanas*, imprimé par Amazon, 2<sup>de</sup> édition, 2012, 286 p. Malgré sa tentative d'étude exhaustive, l'auteur propose d'une part le texte de son ouvrage, et d'autre part, une bibliographie et une sitographie, sans faire de lien entre les deux. Outre l'utilité de cet ouvrage, son exploitation est complexe.

<sup>2</sup> José Luis Romero Torres, « La condesa de Ureña y la iconografía de la Virgen de la Soledad de los frailes mínimos (I) », *Cuadernos de los Amigos de los Museos de Osuna*, 14, 2012, p. 62.

<sup>3</sup> En effet, depuis le 8 janvier 1595, les Espagnols sont propriétaires de l'ancien réfectoire des dominicains, dans lequel ils ont installé la confrérie du Saint-Rosaire et la chapelle éponyme (Belgique, Archives de l'État à Leuven, *Dominikaans archief*, article 1276). Pour tout élément relatif à l'histoire de la chapelle espagnole de Bruxelles, consulter Charles-Yvan Élissèche, *La chapelle espagnole de Bruxelles par ses archives (1594-1714)*, mémoire de Master d'Histoire soutenu à l'Université Catholique de Louvain-la-Neuve pour l'année académique 2019-2020, 215 p.

<sup>4</sup> Deux sources imprimées attestent cet événement. La plus ancienne est de la plume d'Antoine Sanderus (1586-1664), publiée en 1659 et en 1727 : « Chorographia sacra celeberrimi coenobii Bruxellensis PP.Prædicatorum », *Chorographia sacra Brabantiae, sive celeberrimi aliquot in ea provincia*, tome 3, sans lieu d'édition, Christian Van Lom, 1727, p. 7-12. La version initiale, de 1659, n'a pas pu être consultée dans le cadre de cette étude. Une version serait conservée à la bibliothèque de l'Université de Gand, sous la cote BIB.G.014002/-34 ; nous n'avons pas encore eu accès à cette version. Les deux versions sont en latin. En 1846, Charles-Antoine de La Serna Santander publie une « Notice sur la Chorographia Sacra Brabantiae Ant[oni] Sanderi ». Il s'agit d'une comparaison des deux versions. Pour le couvent des dominicains, l'auteur y mentionne : « 16. Coenobium



caractéristiques dévotes nationales. Le centre de Bruxelles est bombardé les 14 et 15 août 1695<sup>5</sup> et la chapelle espagnole est détruite. Des travaux de reconstruction de ce lieu de culte sont immédiatement débutés, ainsi que le rétablissement de tout son dispositif dévotionnel intérieur. Le registre de reconstruction de l'édifice<sup>6</sup> compilant les quittances de paiement des artisans fait état, entre autres, de la réfection de la statue de *Nuestra Señora de la Soledad*<sup>7</sup>, ainsi que de la fabrication de son vêtement, notamment de son manteau noir.

Les codes de fabrication de cette Madone, établis en 1565, sont inchangés à Bruxelles, comme l'atteste le récit de la procession de 1659 ou les quittances de paiement du début du XVIII<sup>e</sup> siècle. En effet, *Nuestra Señora de la Soledad* apparaît toujours représentée comme une veuve de l'aristocratie espagnole de la seconde moitié du XVI<sup>e</sup> siècle. Si le vêtement noir, en Espagne en ce temps, est un signifiant qui renvoie à de multiples signifiés (la majesté<sup>8</sup>, la sobriété<sup>9</sup>, l'élégance<sup>10</sup> ou le deuil<sup>11</sup>), il n'en est pas de même dans le reste de l'empire où le noir est principalement assimilé au deuil ou aux vêtements des représentants de la couronne<sup>12</sup>. Quelles symboliques sont alors attribuées à la couleur noire, lorsqu'elle est portée par la Vierge, notamment dans la chapelle espagnole de Bruxelles aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles ?

La présente contribution propose de répondre à cette question en quatre points. Le premier a pour objectif de présenter le contexte des usages de la couleur noire dans les vêtements, en Espagne, aux alentours de 1565. Le deuxième consiste en l'étude de la fabrication et de l'usage du vêtement noir de *Nuestra Señora de la Soledad*, par les Espagnols de Bruxelles.

---

Bruxellense, FF. Praedicatorum. / Ce traité de huit pages, y compris le feuillet de l'intitulé, est réimprimé au tome III, page 7, de la seconde édition, sans aucune différence remarquable. On y a supprimé l'image de la sainte Vierge gravée dans l'intitulé. » (Charles-Antoine de La Serna Santander, « Notice sur la Chorographie Sacra Brabantiae Ant[onius] Sanderi », *Bulletin du bibliophile belge*, III, 1846, p. 21). L'analyse de cette source révèle que les éléments décrits sont antérieurs au bombardement de 1695.

La seconde source, plus récente, est imprimée en 1778. Elle est de la plume de Josse-Ange Rombaut (1745-1807)<sup>4</sup> : *Bruxelles illustrée, ou description chronologique et historique de cette ville*, tome second, Bruxelles, Pauwels, 1779, 360 p. L'auteur reprend de nombreuses informations déjà publiées par Antoine Sanderus (Antoine Sanderus, *op. cit.*, p. 9 ; le texte descriptif de la procession par Josse-Ange Rombaut est dans Josse-Ange Rombaut, *op. cit.*, p. 328-332). Il fait état d'une exposition permanente de cette statue dans une chapelle secondaire de la chapelle du Saint-Rosaire.

Ces deux sources, qui ne sont pas la traduction l'une de l'autre, constituent un témoignage du déroulement de la procession du Vendredi saint telle que célébrée par la communauté espagnole, et surtout, de l'importance de *la Soledad*. Il est à noter que seul Antoine Sanderus aurait pu l'observer puisque la procession n'est plus célébrée en 1696 (Belgique, Archives de l'État à Bruxelles, *Archives ecclésiastiques de la province du Brabant*, article 12032ter, fol. 187v, fol. 206r et fol. 218v ; Josse-Ange Rombaut, *op. cit.*, p. 328).

<sup>5</sup> Luc Janssens, « "Cibles pour baliser les tirs" Dégâts causés aux institutions religieuses par le bombardement du 13 au 15 août 1695 », Arlette Smolar-Meynard (dir.), *Autour du bombardement de Bruxelles de 1695 Désastre et relèvement*, Bruxelles, Bulletin du Crédit Communal, 199, 1997, p. 41

<sup>6</sup> Belgique, Archives de l'État à Bruxelles, *Archives ecclésiastiques de la province de Brabant*, registre 12032ter. Afin de faciliter la lecture des notes de bas de page, cette référence sera signalée sous la forme suivante : « AËB, AEPB, registre 12032ter ».

<sup>7</sup> Charles-Yvan Élissèche, « La Madone aux pieds de la Croix, *Nuestra Señora de la Soledad* à Bruxelles », Colloque de Vichy 2023 sur le thème « Des pieds et des mains », dirigé par Samuel Cuisinier-Delorme et Marie-Joëlle Louison-Lassablière. Actes à paraître en 2024 aux Presses Universitaires de Clermont-Ferrand, dans la collection « Les Cahiers Pourpres ».

<sup>8</sup> Danièle Becker, « Le bleu d'Espagne au Siècle d'Or. Passion et compassion », Yves Germain et Araceli Guillaume-Alonso (dir.), *Les Couleurs dans l'Espagne du Siècle d'or, Écriture et symbolique*, Paris, PUPS, « Ibérica », 2012, p. 25.

<sup>9</sup> Michel Pastoureau, *Noir. Histoire d'une couleur*, Paris, Points, 2014, p. 154-155.

<sup>10</sup> Alicia Sánchez Ortiz, « El color : símbolo de poder y orden social. Apuntes para una historia de las apariencias en Europa », *Espacio, Tiempo y Forma, Serie IV, Historia Moderna*, 12, 1999, p. 335.

<sup>11</sup> Michel Pastoureau, *op. cit.*, p. 159.

<sup>12</sup> Alba Rodríguez Silgo, « El negro como tinte preferencial de la dinastía Habsburgo. Simbología de un color », *Fashion an design conference: creation & research*, 2, 2020, p. 124. Voir encore l'article, plus général, de Jean-Raymond Lanot, « Más notas sobre el simbolismo de los colores en el Siglo de Oro », Francis Cerdan (dir.), *Hommage à Robert Jammes*, volume 2, Toulouse, Presses universitaires du Midi, 1994, p. 619-631.



Le troisième explique comment le dispositif utilisé pour l'exposition quotidienne de cette Vierge contribue à mettre en avant le manteau marial. Le quatrième et dernier, enfin, s'attache à l'analyse des témoignages d'observateurs de *la Soledad*, à Bruxelles. Ainsi, la présente contribution met-elle en lumière comment ce vêtement contribue à faire comprendre au dévot espagnol la double perception de la Vierge lorsqu'elle porte le noir : elle est tout autant la *Regina caeli* que leur reine, alors que pour les autochtones flamands, il s'agit simplement d'une Madone en deuil.

## 1. LE VETEMENT DE NUESTRA SEÑORA DE LA SOLEDAD (MADRID, 1565)

La légende de la fabrication de la Vierge de *la Soledad* révèle que seuls le visage et les mains font l'objet d'un travail de sculpture et de peinture. Le reste du corps doit être vêtu (une pratique qui n'a jamais fait l'objet d'une codification de l'Église<sup>13</sup>). L'objectif du sculpteur est bien de fabriquer une Vierge à vêtir<sup>14</sup>. Son habit est constitué d'un long manteau noir, d'une robe noire et d'une sorte de toque blanche ceignant le visage de la Madone<sup>15</sup>. *Nuestra Señora de la Soledad* ne peut pas exister sans cette tenue de deuil, qui tout autant que ses mains jointes et son visage lui confèrent son identité<sup>16</sup>. Cette représentation s'inscrit pleinement dans le mode de pensée de la très hiérarchisée société espagnole<sup>17</sup> pour laquelle le vêtement définit la classe sociale de celui qui le porte<sup>18</sup>. Plus généralement, dans la tradition biblique, le vêtement apparaît comme un vecteur de l'état d'âme de celui qui l'arbore, pour celui qui l'observe :

La manière de se vêtir, en fonction des lieux, des états, des circonstances, montre l'image que l'on veut donner à soi-même et aux autres. [...] Les exemples bibliques nous ont confirmé que le vêtement est une interférence dans le regard d'autrui, et, donc, un moyen de communication, disant quelque chose de celui qui le porte avant même qu'il ne s'exprime. [...] Le choix d'un vêtement correspond donc au choix d'une identité.<sup>19</sup>

Dans le cas de la Madone de *la Soledad*, ses codes vestimentaires restent inchangés au fil des siècles. Comprendre la symbolique de ce vêtement lors de son élaboration est fondamental pour saisir la perception, par ses contemporains, de celle qui le porte, révélant aussi sa forte identité espagnole.

### 1.1. Le noir du deuil : la Vierge vêtue comme une veuve

La mode en Espagne fait l'objet d'une législation<sup>20</sup>, notamment en ce qui concerne la couleur noire. Depuis au moins le XIII<sup>e</sup> siècle, elle est considérée, dans le royaume de Castille,

<sup>13</sup> Marlène Albert-Llorca, « La Vierge mise à nu par ses chambrières », *Clio. Histoire, femmes et sociétés*, 1995, p. 2.

<sup>14</sup> Manuel Arias Martínez, « <La copia más sagrada> : la escultura vestidera de la Virgen de la Soledad de Gaspar Becerra y la presencia del artista en el convento de Mínimos de la Victoria de Madrid », *Boletín Real academia de bellas artes de la purísima concepción*, 2001, 46, Valladolid, p. 36.

<sup>15</sup> Le costume est étudié en détail par Eduardo Fernández Merino, *op. cit.*, p. 61-114.

<sup>16</sup> Charles-Yvan Élissèche, « La Madone aux pieds de la Croix, *Nuestra Señora de la Soledad* à Bruxelles », *op. cit.*

<sup>17</sup> Hugo Coniez, *Le cérémonial de la cour d'Espagne au XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2009, p. 57.

<sup>18</sup> C'est notamment ce qu'affirme María Martínez, « La creación de una moda propia en la España de los reyes católicos », *Aragón en la Edad Media*, 19, 2006, p. 355 : « Dime cómo visitas y te diré quién eres definió el uso social de la ropa. ».

<sup>19</sup> Alban Cras, *La symbolique du vêtement dans la Bible. Pour une théologie du vêtement*, Paris, Cerf, 2011, p. 127

<sup>20</sup> Ruth de la Puerta Escribano, « Reyes, moda y legislación jurídica en la España moderna », *Ars longa*, 9-10, 2000, p. 65-72.



comme la couleur du deuil<sup>21</sup>. À partir de 1379, les tribunaux de Burgos en définissent la durée et, dans ce temps de douleur, rendent l'usage de la couleur noire obligatoire<sup>22</sup>. Certaines lois promulguées au XVI<sup>e</sup> siècle contribuent encore à la codification des pratiques de deuil. C'est notamment le cas par une loi de 1502, appliquée à tout le royaume de Castille<sup>23</sup>. D'après cette nouvelle législation, le deuil doit être porté par la famille proche (les degrés de parenté étant rigoureusement définis). Il est manifesté par des habits particuliers et même renforcé à certaines occasions (notamment pour les messes commémoratives). Les effusions de sentiments doivent, quant à elles, être rigoureusement contenues. La couleur noire devient alors la couleur emblématique du deuil en Espagne<sup>24</sup>. Les femmes doivent notamment porter des coiffes, jupes et manteaux noirs avec une capuche<sup>25</sup>. Une loi du 20 mars 1565 renforce ces usages en rendant obligatoire le port de manteaux ouverts, toujours avec une capuche<sup>26</sup>. Ces sommations ne sont assouplies qu'avec une loi du 3 octobre 1729<sup>27</sup>. De fait, le choix du vêtement de *Nuestra Señora de la Soledad* est établi durant une période de réformes vestimentaires officielles et durables. Il n'est pas donc étonnant de constater que la Madone est vêtue à la manière d'une « veuve type » espagnole.

La manifestation du deuil passe par l'adaptation de la garde-robe, notamment parce que le vêtement transmet des informations sur l'état civil et la catégorie sociale à laquelle appartient la personne. Les veuves font l'objet de codes particulièrement précis<sup>28</sup>. Ils sont initialement ceux de la viduité de la maison d'Autriche. Ces principes sont ensuite étendus à toutes les veuves de la noblesse (l'élite sociale) et de l'aristocratie (l'élite dirigeante)<sup>29</sup>. Ces pratiques vestimentaires sont conformes aux sévères codes du deuil des reines d'Espagne mis en place par la reine Jeanne I<sup>ère</sup> de Castille (1479-1555)<sup>30</sup>. Le modèle du veuvage féminin de la maison d'Autriche est, quant à lui, l'archiduchesse Marguerite d'Autriche (1480-1530)<sup>31</sup>. Ses représentations sont celles de la viduité « type » pour les autres membres de sa famille<sup>32</sup>. Son

<sup>21</sup> « La asociación entre color negro y luto en el área castellano-leonesa parece antigua. No obstante, la escasez de fuentes relativas al período anterior al siglo XIII impide formular teoría alguna al respecto, más allá de la hipotética antigüedad de este uso cromático en nuestra área de estudio. », David Nogales Rincón, « El color negro : luto y magnificencia en la Corona de Castilla (siglos XIII-XV) », *Medievalismo*, 26, 2016, p. 231.

<sup>22</sup> Alba Rodríguez Sílgó, *op. cit.*, p. 122.

<sup>23</sup> « Título quinto, de los lutos y cera que se pueden traer, y gastar por los defuntos », *Recopilacion. de las leyes destos reynos, hecha por mandado dela Magestad Catholica del Rey do[n] Philippe Segundo nuestro Señor*, Andres de Augulo, Alcalá de Henares, 1568, fol. 285v-286v. Il est à noter que la version imprimée par Juan Iniguez (Alcalá de Henares, 1598), ne donne que le texte incomplet de la loi (voir notamment les fol. 316r-317r). Une analyse de ce texte législatif a été réalisée par Isabel Seco Campos, « Pragmática de luto y cera », *Revista Extremadura en Getafe*, 98, 2015, p. 10-11, et par David Nogales Rincón, *op. cit.*, p. 235-236.

<sup>24</sup> C'est ce qu'affirme Isabel Seco Campos, *op. cit.*, p. 11, alors que le texte de la loi ne mentionne pas la couleur noire.

<sup>25</sup> « mugeres tocas negras e abito con falda e manto con cogulla », David Nogales Rincón, *op. cit.*, p. 235.

<sup>26</sup> Ruth de la Puerta Escribano, *op. cit.*, p. 67

<sup>27</sup> Ruth de la Puerta Escribano, *op. cit.*, p. 70 et Isabel Seco Campos, *op. cit.*, p. 11.

<sup>28</sup> « También mediante la vestimenta se transmitía información sober el estado civil :

[...] viudas de por vida condenadas a vestir de negro y con traje distintivo », Sagrario López Poza, « Signos visuales de identidad en el Siglo de Oro », *Compostella Aurea*, Actas del VIII congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro (AISO), 2008, revue électronique, p. 66.

<sup>29</sup> Manuel Fuertes de Gilbert Rojo, « Aristocracia y nobleza, pasado y presente », *Emblemata*, 16, 2010, p. 183.

<sup>30</sup> C'est notamment ce que met en avant dans sa publication Palma Martínez-Burgos García, « Viudas ejemplares. La princesa doña Juana de Austria, mecenazgo y devoción », *Chronica Nova : Revista de historia moderna de la Universidad de Granada*, numéro spécial intitulé *Sobrevivir al cónyuge : viudas y viudedas en la España moderna*, 2008, p. 66.

<sup>31</sup> Palma Martínez-Burgos García, *op. cit.*, p. 66. Cette même autrice développe son propos indiquant que la mode du deuil de Marguerite d'Autriche est adoptée par toutes les veuves : « Como se ha reconocido anteriormente, el impacto de este retrato fue inmediato entre las mujeres de la familia y sirvió de modelo para crear el arquetipo de viuda en las Austrias más inmediatas, especialmente en Juana que al igual que su tía enviudará siendo muy joven teniendo que asumir la responsabilidad de la regencia política en ausencia de su hermano Felipe II. » (*Ibidem*, p. 66).

<sup>32</sup> Palma Martínez-Burgos García, *op. cit.*, p. 67.



austère vêtement évoque celui des religieuses. Le manteau, porté comme un voile de moniale, est même une caractéristique de cette assimilation. Les veuves sont alors perçues comme des femmes consacrées à Dieu<sup>33</sup>, séparées et détachées du monde laïque, sans pour autant en être exclues. C'est pourquoi Marguerite d'Autriche est généralement représentée vêtue de noir avec une coiffe blanche (figure 1). Vêtir les veuves comme des religieuses est probablement un écho à l'étiquette de la cour qui imposait à une reine veuve d'entrer dans les ordres, à moins que le roi en ait décidé autrement avant son décès<sup>34</sup>.



**Figure 1 :** Bernard van Orley, *Marguerite d'Autriche*, vers 1518, Musée du monastère royal de Brou (source : Wikipedia).

Ces codes vestimentaires sont respectés par les membres de l'aristocratie<sup>35</sup>, ce qui permet le maintien et l'affirmation des différences de classes sociales<sup>36</sup>. C'est dans ce costume qu'est représentée *Nuestra Señora de la Soledad*, sur les conseils de la grande camériste (*la camarera mayor*) de la reine<sup>37</sup>, la comtesse María de la Cueva, veuve d'un aristocrate :

Sur la recommandation de première camériste [*de la reine Isabelle de Valois*], la comtesse d'Ureña, il fut décidé d'habiller la Vierge [*de la Soledad*], qui n'avait que le visage et les mains sculptés, avec les vêtements d'une veuve : habit de devant blanc (*delantera blanca*), manteau noir et chapelet.<sup>38</sup>

<sup>33</sup> Alban Cras, *op. cit.*, p. 141.

<sup>34</sup> C'est notamment le cas du milieu du XVII<sup>e</sup> siècle, Hugo Coniez, *op. cit.*, p. 58.

<sup>35</sup> José Luis Romero Torres, « La condesa de Ureña y la iconografía de la Virgen de la Soledad de los frailes mínimos (II) », *Cuadernos de los Amigos de los Museos de Osuna*, 15, 2013, p. 90.

<sup>36</sup> Antonio Pérez Martín, « El derecho y el vestido en el Antiguo Régimen », *Anales de derecho*, 16, 1998, p. 281.

<sup>37</sup> Cette traduction vient de l'étude de Sandra Martínez pour la seconde moitié du XVII<sup>e</sup> siècle : « la Chambre de la reine est gouvernée par la *camarera mayor* (grande chambrière ou grande camériste) », Sandra Martínez, *L'étoffe d'un roi. Commerce des parures à la cour d'Espagne (1665-1700)*, Paris, Sorbonne Université Presses, « Iberica », 2022, p. 24.

<sup>38</sup> « Por recomendación de su camarera mayor, la condesa de Ureña, se decidió vestir a la Virgen, que solo tenía el rostro y las manos talladas, con ropas de viuda : delantera blanca, manto negro y rosario. », Raquel Novero Plaza, *La primera imagen de Nuestra Señora de la Soledad, patrona de Arganda*, Arganda del Rey, Peña Taurina El Barranco, 2013, p. 166.



Ces habitudes vestimentaires sont encore en usage à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle. En effet, ils sont décrits par le peintre, dessinateur et graveur italien Cesare Vecellio (1521-1601), dans son ouvrage intitulé *Habiti antichi, et moderni di tutto il Mondo*<sup>39</sup>. Cette somme constitue un témoignage important pour l'histoire du costume puisque l'auteur y compile un ensemble de descriptions et de représentations figurées des vêtements caractéristiques de royaumes, régions ou de villes contemporains, notamment espagnols<sup>40</sup>. C'est ainsi que les veuves de la noblesse d'Espagne font l'objet d'une attention particulière. Les matières dans lesquelles sont réalisés leurs habits, ainsi que les couleurs, les parties du corps devant être montrées ou couvertes font l'objet d'un bref récit. Cet ouvrage propose même des illustrations (figure 2). Ce diptyque texte-image est un témoignage précieux des codes vestimentaires du stéréotype de la veuve de la noblesse espagnole de la fin du XVI<sup>e</sup> siècle, établi par un contemporain habitué à l'observation et à la description de vêtements qui ne lui sont pas toujours familiers :

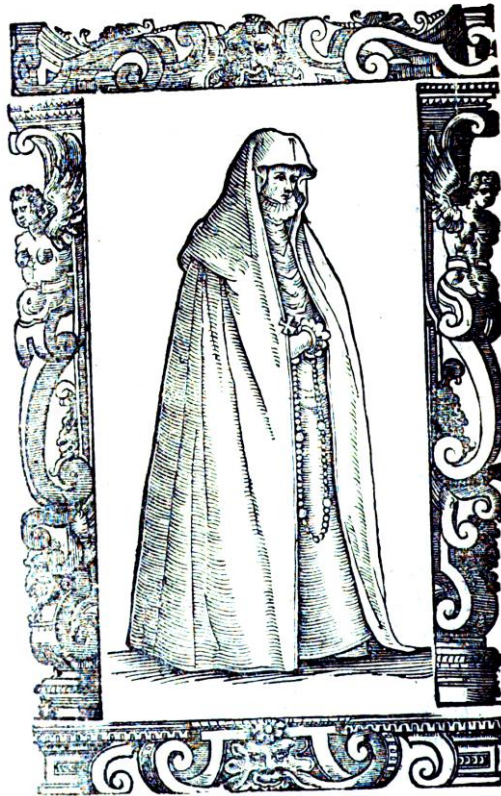
#### Veuve noble d'Espagne

Le manteau de ces veuves ressemble à celui de la femme qui précède [*la noble matrone d'Espagne*], mais descend plus bas sur le front. Par-dessous elles mettent, comme les religieuses, un voile blanc qui leur tombe sur la ceinture en guise de col. Le vêtement est de drap ou de serge de laine fine. Elles tiennent dans la main un long chapelet, et, lorsqu'elles sortent, elles se font toujours accompagner de pages ou d'autres serviteurs.<sup>41</sup>

<sup>39</sup> Cesare Vecellio, *Habiti antichi, et moderni di tutto il Mondo*, Venetia, Sulstadius Gratilianus, 1598, 507 p. Dans la version initiale, publiée pour la première fois en 1590, la « Veuve noble d'Espagne » n'est pas représentée (Cesare Vecellio, « Habiti del regno di Spagna », *De gli habiti antichi, e moderni di diverse parti del mondo libri due*, Venetia, Damian Zenaro, p. 281-292).

<sup>40</sup> L'étude des ouvrages destinés aux tailleurs espagnols pourrait encore enrichir ces réflexions. Bien que cette entreprise dépasserait le cadre de cette étude, le lecteur peut consulter les références exploitées dans l'ouvrage de Sandra Martinez, *op. cit.*, p. 249-250, et notamment le traité que nous n'avons pas pu consulter, de la plume de Juan de Alcega, *Libro de Geometría, practica, y traça*, Madrid, Guillermo Drouy, 1580.

<sup>41</sup> Cesare Vecellio, *Costumes anciens et modernes. Habiti antichi et moderni di tutto il mondo di Cesare Vecellio*, Paris, Firmin Didot, édition traduite en français, tome 2, 1860, costume 262, sans numéro de pages. La version originale de ce texte, en latin et en italien, a fait l'objet de plusieurs impressions. Sont données, ici, les références relatives aux descriptions des costumes des veuves espagnoles : Cesare Vecellio, *Habiti antichi, et moderni di tutto il Mondo*, Venetia, 1598, p. 256. Cesare Vecellio, *Habiti antichi overo raccolta di gifure delineate dal Gran Titiano, e da Cesare Vecellio suo Fratello*, Venetia, Combi et LaNoù, 1664, p. 214.



**Figure 2 :** Cesare Vecellio, « Vedova nobile di Spagna. Nobilis Vidua Hispanica », *Habiti antichi, et moderni di tutto il Mondo*, Venetia, 1598, illustration entre la p. 255 et la p. 256 (Source : Domaine public).

Dans sa description, Cesare Vecellio n'énonce pas des principes historiques ou sociaux : il décrit un vêtement qu'il observe. Or, cette description amène à conclure que les principes vestimentaires et législatifs mis en place en Espagne un demi-siècle avant la publication de son ouvrage à Venise, sont toujours d'actualité à l'extrême fin du XVI<sup>e</sup> siècle. Il en est de même pour la représentation de *la Soledad* : elle est codifiée par les parties visibles de son corps (uniquement son visage et ses mains), son vêtement de deuil et un rosaire.

Qu'il s'agisse des représentations picturales de Marguerite d'Autriche (figure 1) ou de remarques d'observateurs de la fin du XVI<sup>e</sup> siècle (figure 2)<sup>42</sup>, la veuve est représentée avec un rosaire. Parce que son habit cache l'intégralité de son corps, elle n'apparaît plus comme une femme pouvant encore séduire. Elle est de celles qui doivent s'adonner de manière ostensible à une vie dévote en l'absence physique de leur mari. L'apparence informe que donne le manteau noir, proche du corps, contribue à l'abattement ressenti par celle qui le porte :

C'est que l'association d'une ampleur très large et d'un mouvement tombant confère à la silhouette un aspect volumineux qui évoque moins la puissance, que l'ensevelissement. Ainsi en va-t-il dans de nombreuses représentations de la Vierge au pied de la croix, dont les linges extrêmement pesants et enveloppants, qui dévalent le long du

<sup>42</sup> *Costumes anciens et modernes. Habiti antichi et moderni di tutto il mondo di Cesare Vecellio*, Paris, Firmin Didot, tome 2, 1860, costume 262, sans numéro de pages. La version originale de ce texte, en latin et en italien, a fait l'objet de plusieurs impressions. Sont données, ici, les références relatives aux descriptions des costumes des veuves espagnoles : Cesare Vecellio, *Habiti antichi, et moderni di tutto il Mondo*, Venetia, 1598, p. 256 ; Cesare Vecellio, *Habiti antichi overo raccolta di gifure delineate dal Gran Titiano, e da Cesare Vecellio suo Fratello*, Venetia, Combi et LaNoù, 1664, p. 214.



corps sans qu'aucun geste n'en contrarie la chute, ni qu'aucun drapé n'en anime les contours, suggèrent à eux seuls l'affliction.<sup>43</sup>

Cette perception contribue aux idéaux des traités espagnols de morale produits durant l'Époque Moderne, selon lesquels la veuve constitue même un exemple de résignation face à l'épreuve de son veuvage. Elle renonce aux fastes vestimentaires contemporains pour ressembler à une religieuse. Elle devient ainsi un exemple de piété et d'espérance d'un au-delà dans lequel elle retrouvera son époux défunt<sup>44</sup>. Le port du rosaire contribue à l'expression d'une ardente piété mais aussi à assimiler la veuve à une femme consacrée à Dieu. Grâce à la force d'âme, la foi et l'espérance, le veuvage conduit la veuve sur les chemins des vertus. Si le vêtement de *la Soledad* est celui d'une veuve, l'épouse d'un homme défunt<sup>45</sup>, une femme qui a « déjà connu la chair »<sup>46</sup>, Marie est figurée ici à la fois comme « Fille du Père, mère du Fils, épouse de l'Esprit »<sup>47</sup>. Elle est en deuil de son Fils, le Vendredi saint où elle est sortie en procession dans les rues, mais elle l'est aussi de la version incarnée de son époux. La société espagnole attend de ses veuves qu'elles se comportent comme des exemples de conversion, au moins dans la représentation de leurs pratiques sociales. En revêtant leur tenue et en adoptant ces codes sociaux, la Vierge de *la Soledad* devient leur modèle.

En habillant la Vierge comme une veuve de l'aristocratie espagnole, l'image du pouvoir monarchique se voit renforcé : le vêtement de la Madone est celui d'une veuve de haut rang aristocratique, dont le modèle vestimentaire est bien ancré, en 1565, dans les pratiques sociales. De plus, pour les Espagnols durant l'Époque Moderne, leur reine est un exemple<sup>48</sup>. Elle reste un modèle à suivre pour les femmes et un idéal d'épouse pour les hommes. Elle constitue le parangon de la féminité<sup>49</sup>. De fait, cette Madone contribue pleinement à la sacralisation de la personne royale, comblant le déficit de sacralité de la monarchie espagnole (les rois d'Espagne ne sont pas couronnés, ils n'ont pas de bijou particulier et ne sont pas thaumaturges)<sup>50</sup>. Archétype de piété et d'obéissance, vêtue comme une veuve de la maison d'Autriche, *Nuestra Señora de la Soledad* est la représentation par excellence de la femme modèle. La récupération d'éléments du monde profane de l'environnement royal, connus de tous les ressortissants de l'empire espagnol, renforce ainsi la proximité entre la Vierge et les fidèles et donne une dimension politique particulièrement forte à *la Soledad*.

<sup>43</sup> Odile Blanc, « Le manteau, vêtement de l'autorité », *Vêtue & Pouvoir XIIIe-XXe siècle*, Christine Aribaud et Sylvie Mouysset (dir.), Toulouse, Presses Universitaires du Midi, 2003. Cette étude a été consultée dans son format en OpenEdition, dans que la pagination du format papier soit mentionnée. C'est pourquoi, dans le cas des notes de bas de pages, le numéro des pages n'est pas mentionné.

<sup>44</sup> Francisco García González et Alfredo Rodríguez González, « Las viudas en la España interior. Relevancia social y desorden en el arzobispado de Toledo (ss. XVI-XVIII) », Ghirardi, Mónica y Volpi Scott, Ana Silvia (éd.), *Familias históricas : interpelaciones desde perspectivas Iberoamericanas a través de los casos de Argentina, Brasil, Costa Rica, España, Paraguay y Uruguay*, Red Formación, Comportamientos y Representaciones de la Familia en Latinoamérica, México, 2015, p. 95.

<sup>45</sup> Margarita Maria Birriel Salcedo, « Introducción », *Chronica Nova : Revista de historia moderna de la Universidad de Granada*, numéro spécial intitulé *Sobrevivir al cónyuge : viudas y viudedas en la España moderna*, 2008, p. 7.

<sup>46</sup> Scarlett Beauvalet-Boutouyrie, « La femme seule à l'époque moderne : une histoire qui reste à écrire », *Annales de démographie et d'histoire*, 2000, p. 133.

<sup>47</sup> François d'Assise, « Office de la passion, antienne 2 », *Ecrits*, Sources chrétiennes 285, Paris, Cerf, 1981, p. 291.

<sup>48</sup> C'est notamment ce que démontre dans sa publication Margarita García Barranco, « La reina viuda o la muerte del cuerpo simbólico », *Chronica Nova : Revista de historia moderna de la Universidad de Granada*, numéro spécial intitulé *Sobrevivir al cónyuge : viudas y viudedas en la España moderna*, 2008, p. 45-61.

<sup>49</sup> Margarita García Barranco, *op. cit.*, p. 46.

<sup>50</sup> Hugo Coniez, *op. cit.*, p. 57-58.





## 1.2. Le vêtement noir à la cour d'Espagne : le noir de majesté

Charles Quint (1500-1558) conduit à faire de la couleur noire celle de la monarchie espagnole<sup>51</sup>. Le roi, dignitaire politique et aristocrate suprême, étant habillé de noir, contribue à faire de cette couleur le symbole de la majesté<sup>52</sup> et du vêtement noir, celui de l'aristocratie<sup>53</sup>. À partir du règne de Philippe II (1527-1598), la vêtue noire devient caractéristique de l'habillement espagnol<sup>54</sup>. Ce monarque apparaît, par la suite, comme « l'agent principal de l'identification » de cette couleur à la couronne d'Espagne<sup>55</sup>.

Le vêtement est destiné à représenter les pensées et les valeurs morales de celui qui le porte<sup>56</sup>. Or, la couleur noire renvoie à plusieurs symboles en Espagne, parfois même antagonistes : gravité et sérieux<sup>57</sup>, expression de la rectitude morale<sup>58</sup>, du calme et de la gravité<sup>59</sup>, de la sobriété et de la modération<sup>60</sup>, ainsi que de la modestie du souverain<sup>61</sup> et même du luxe et de l'élégance<sup>62</sup>. La couleur noire dans la garde-robe incarne donc plusieurs signifiés. Cette couleur est aussi assimilée à l'obscurité, à la nuit, et évoque encore la mort ou la peine<sup>63</sup>. L'assimilation au deuil, au fil du XVI<sup>e</sup> siècle, devient secondaire :

Ce lien entre l'honneur – attribut du vieux chrétien dans l'Espagne, durant le Siècle d'or – et le noir a ajouté une valeur morale et sociale, valeur qui contribue à expliquer son attrait pour ceux qui l'ont adoptée comme marque de dignité, au-delà de sa signification spécifique de deuil.<sup>64</sup>

La couleur noire dans la garde-robe féminine répond aussi à l'image idéale des femmes durant la Contre-Réforme. Conformément aux préconisations des théologiens, les représentantes du beau sexe doivent occulter leurs attributs féminins, afin d'éviter de détourner les hommes du chemin de la vertu : « La tenue vestimentaire des femmes à cette époque reflète une nouvelle conception de la féminité qui prône le calme et la sérénité »<sup>65</sup>. Vêtir la Madone de noir revient donc à faire d'elle un idéal moral incarnant les vertus.

<sup>51</sup> José Luis Colomer, « El negro y la imagen real », José Luis Colomer et Amalia Descalzo (éd.), *Vestir a la española en la cortes europeas (siglos XVI y XVII)*, Madrid, Centro de Estudios Europea Hispánica, 1, 2014, p. 77-78.

<sup>52</sup> « [E]n la casa de Austria el negro no es sólo indicativo del luto, sino muy especialmente de la "maiestas", realzada por los nobles materiales » (Palma Martínez-Burgos García, *op. cit.*, p. 81).

<sup>53</sup> José Luis Colomer, *op. cit.*, p. 80.

<sup>54</sup> María Albaladejo Martínez, « Vestido y Contrarreforma en la corte de Felipe II : las virtudes del traje femenino español a través del al literatura de Trento », *Tonos digital : Revista de estudios filológicos*, 24, 2013, sans pagination.

<sup>55</sup> « Suele señalarse a Felipe II como agente principal de la identificación del negro con la corona de España », José Luis Colomer, *op. cit.*, p. 86.

<sup>56</sup> Alicia Sánchez Ortiz, *op. cit.*, p. 327.

<sup>57</sup> Cette particularité est acceptée autant par les adeptes de la Réforme que par ceux de la Contre-Réforme, María Albaladejo Martínez, *op. cit.*, sans pagination.

<sup>58</sup> Alba Rodríguez Silgo, *op. cit.*, p. 122.

<sup>59</sup> José Luis Colomer, *op. cit.*, p. 84.

<sup>60</sup> María Albaladejo Martínez, *op. cit.*, sans numéro de page.

<sup>61</sup> José Luis Colomer, *op. cit.*, p. 90.

<sup>62</sup> Palma Martínez-Burgos García, *op. cit.*, p. 71. En effet, cette couleur évoque le luxe et l'élégance, puisqu'elle met en valeur les bijoux et les fourrures (María Martínez, *op. cit.*, p. 357).

<sup>63</sup> Ruth de la Puerta Escribano, *op. cit.*, p. 70, José Luis Colomer, *op. cit.*, p. 77.

<sup>64</sup> « Tal vinculación de la honra – atributo del cristiano viejo en la España del Siglo de Oro – con el negro añadió a éste un valor de calidad moral y social que ayuda a explicar su atractivo para quienes lo adoptaron como marca de dignidad, más allá de su significado puntual de luto. », José Luis Colomer, *op. cit.*, p. 89. Cette assimilation du noir à la valeur de l'honneur, représentée par celui qui le porte, ainsi qu'au deuil, sont déjà observées en Espagne depuis le XV<sup>e</sup> siècle (David Nogales Rincón, *op. cit.*, p. 238).

<sup>65</sup> « El traje femenino durante este periodo reflejó un nuevo concepto de feminidad que propungaba la compostura y lo poduroso », María Albaladejo Martínez, *op. cit.*, sans pagination.

La diffusion du noir dans la garde-robe européenne du XVI<sup>e</sup> siècle<sup>66</sup> et ses multiples significations sont la conséquence de la découverte du bois de campêche. Son usage permet de teindre les tissus (ou les fibres pour les réaliser), plus rapidement, avec des moyens techniques plus simples et efficaces, pour un résultat plus intense<sup>67</sup> :

On peut donc dire que le grand succès de la couronne d'Espagne a été de savoir combiner les nouvelles solutions techniques, permises par les matériaux américains, avec la nécessité de projeter les vertus associées au noir. Cela, sur la base esthétique de la sobriété de cour bourguignonne pour projeter le résultat, stratégiquement, comme preuve visuelle de son hégémonie politique et territoriale. L'association d'une dynastie, d'un royaume et d'une couleur devient alors évidente et son utilisation généralisée.<sup>68</sup>

Le vêtement de la Vierge de *la Soledad* est donc des plus caractéristiques de la culture espagnole du XVI<sup>e</sup> siècle. S'il est, souvent encore maintenant, richement brodé, les versions les plus anciennes de la Madone la montrent vêtue sobrement :



**Figure 3 :** Gaspard Becerra, *Nuestra Señora de la Soledad*, photo de Mariano Moreno, Archivo Moreno, avant 1936 (source : Fototeca del Patrimonio Histórico).

Comme évoqué précédemment, la Vierge incarne la femme vertueuse par excellence ; vêtue de noir, Marie porte les couleurs de la majesté espagnole, de la vertu humaine et de l'humilité royale : « la solennité du noir accentue la majesté de toute l'image »<sup>69</sup>. Elle devient,

<sup>66</sup> Michel Pastoureau, *op. cit.*, p. 156-157.

<sup>67</sup> José Luis Colomer, *op. cit.*, p. 93.

<sup>68</sup> « Por lo tanto, puede decirse que el gran acierto de la corona hispánica fue saber unir las nuevas soluciones técnicas que permitían los materiales americanos con la necesidad de proyectar las virtudes asociadas al negro y, sobre la base estética de la sobria corte borgoñona, ser capaz de proyectar el resultado, de manera estratégica, como evidencia visual de su hegemonía política y territorial. La asociación una dinastía, un reino, un color se hará entonces evidentes y su uso general. », Alba Rodríguez Silgo, *op. cit.*, p. 124.

<sup>69</sup> Palma Martínez-Burgos García, *op. cit.*, p. 83.



par anthropomorphisme, un exemple à suivre pour tous les Espagnols. En outre, l'expression matérielle du pouvoir royal passe par ce vêtement noir. Il devient un instrument habile de propagande pour l'exaltation de la lignée de la maison royale<sup>70</sup> et son hégémonie politique et territoriale. Le manteau noir de la Vierge n'est donc plus seulement celui du deuil, il est aussi celui de sa majesté et de l'aristocratie impériale.

\*  
\* \*

En Espagne en 1565, le noir pour les vêtements de *Nuestra Señora de la Soledad* a donc deux principales significations. Cette couleur évoque d'une part le deuil des aristocrates et d'autre part la monarchie. Portée par une femme, son impact en est plus fort encore. La conjonction de pratiques curiales, de réponses à une législation rigoureuse et des découvertes techniques, rend cette image mariale à la fois plus humaine et plus majestueuse pour les Espagnols.

## 2. HABILLER LA SOLEDAD A BRUXELLES

Par sa forte identité culturelle hispanique, la chapelle du Saint-Rosaire à Bruxelles est dotée d'une statue de *Nuestra Señora de la Soledad*. Un récit descriptif de la procession du Vendredi saint, publiée en 1659<sup>71</sup>, en atteste. L'effigie est sortie dans les rues durant le *Triduum* pascal. Suite au bombardement de la chapelle espagnole en 1695, le registre de reconstruction de cet édifice fait état de la fabrication de la statue de *la Soledad* et de la réalisation de son manteau. Les Espagnols de Bruxelles manifestent donc un attachement prégnant à cette Madone.

### 2. 1. Vêtir et dévêtir *la Soledad* durant le *Triduum* pascal (1659-1695) : un acte politique et théologique

Durant la procession du Vendredi saint à Bruxelles, *Nuestra Señora de la Soledad* occupe une place importante, fascinant les observateurs. C'est ce que démontrent deux récits publiés<sup>72</sup>, mettant en avant que cette manifestation religieuse est très proche de celles se déroulant à Madrid en 1568<sup>73</sup>.

À Bruxelles, la chapelle est « ornée d'une magnifique décoration funèbre » où la couleur noire est particulièrement présente<sup>74</sup>. La Madone est placée sous un baldaquin noir<sup>75</sup>. Par la suite, elle est sortie en procession dans la rue, portée par seize prêtres, eux aussi habillés en noir<sup>76</sup>. Ce dispositif n'est pas sans évoquer ceux actuellement en usage dans les églises de l'ancien empire espagnol<sup>77</sup>. En outre, cette mise en valeur de la Vierge rappelle les principes de mise en scène des cérémonies royales : le roi n'apparaît qu'en hauteur, sur des dispositifs

<sup>70</sup> María Martínez, *op. cit.*, p. 352.

<sup>71</sup> Antoine Sanderus, *op. cit.*, p. 9.

<sup>72</sup> Antoine Sanderus, *op. cit.*, p. 9 et Josse-Ange Rombaut, *op. cit.*, p. 328-332.

<sup>73</sup> Elena Sánchez de Madariaga, Elena, *op. cit.*, p. 221.

<sup>74</sup> Josse-Ange Rombaut, *op. cit.*, p. 328 et Antoine Sanderus, *op. cit.*, p. 9.

<sup>75</sup> Antoine Sanderus, *op. cit.*, p. 9.

<sup>76</sup> Antoine Sanderus, *op. cit.*, p. 9.

<sup>77</sup> De nombreuses études sur les cérémonies de la Semaine sainte en Espagne ont été publiées. Toutefois, peu s'attachent à la datation du matériel encore en usage, à son entretien, au matériel reconstruit ou restauré, et en vertu de quel principe (esthétique, principe théologique, par exemple). Il est donc difficile d'illustrer ce propos par la référence à un dispositif actuellement en usage en Espagne, sans tomber dans les écueils de l'anachronisme.



éphémères rehaussés de dais, afin de glorifier la monarchie<sup>78</sup>. Cette théâtralisation de la personne royale contribue pleinement à la solennité de l'instant. Il en est de même pour la Vierge lors de cette procession :

Comme le souverain dans l'exercice de ses fonctions, la Vierge apparaît souvent sous un dais ou devant un drap d'honneur qui redouble son manteau, prolongeant de manière emphatique l'autorité qu'elle incarne.<sup>79</sup>

Par les pratiques dévotes ostentatoires des Espagnols, *Nuestra Señora de la Soledad*, alors présentée sous les traits d'une reine espagnole en deuil, devient le point de convergence des regards et des dévotions au cours de la plus importante manifestation publique dans laquelle elle est mise en scène<sup>80</sup>.

Un récit publié en 1778 met en lumière le fait que la statue de cette Madone est installée sur un char de procession, « vêtue d'une étoffe noire brodée d'or et d'argent, portée par 16. Religieux »<sup>81</sup>. Ce manteau, visiblement très orné, n'est pas conforme à celui habituellement décrit ou observé dans les représentations de la Vierge de *la Soledad* durant l'Époque Moderne. Il s'agit certainement d'un manteau d'apparat dont la solennité et la sophistication fascinent l'observateur extérieur. Par la suite, la Vierge est installée sur un reposoir situé sur la Place Royale<sup>82</sup>. Après cette station, la procession retourne dans la chapelle espagnole<sup>83</sup>.

Selon ces mêmes auteurs, *la Soledad* est sortie une seconde fois, le dimanche de Pâques, au moment de l'annonce et de la figuration de la Résurrection du Christ<sup>84</sup>. Elle est alors exposée sur un autel éphémère, lui aussi tendu de noir, et elle est dévêtue de son voile :

Le jour de Pâque dès le point du jour, on elevoit devant la porte de l'église un autel tendu de noir, sur lequel on posoit la *Vierge de Douleurs* ; ensuite, on retiroit du cercueil le *Christ* que l'on apportoit. L'on ôtoit le voile noir dont la *Vierge* étoit couverte, & l'on donnoit la bénédiction avec le *St. Sacrement*. Aussitôt les assistans unissoient leurs cris de joie au son des Trompettes, des Tymbales, & d'une infinité d'autres instruments.<sup>85</sup>

Peu après la figuration de la Résurrection du Christ, alors retiré du cercueil dans lequel il a été déposé la veille, *Nuestra Señora de la Soledad* est dévêtue de son voile de deuil. Tout se présente comme si, pour les Espagnols de Bruxelles, lorsque le voile noir de *la Soledad* lui est enlevé, le deuil est terminé et la majesté de la reine en deuil laisse la pleine place à la joie de la Résurrection : le Christ est vraiment ressuscité.

<sup>78</sup> Hugo Coniez, *op. cit.*, p. 60-61.

<sup>79</sup> Odile Blanc, *op. cit.*

<sup>80</sup> Eelco Nagelsmit souligne même que la compassion de la Vierge devient alors la première occasion d'entrer en contact avec le divin : « *As the dead Christ was laid in his tomb, she took center stage, as her compassion provided the primary occasion for attaining contact with the divine* » (Eelco Nagelsmit, « Between Pomp and Penitence. Staging Religious Feasts in Counter-Reformation Brussels », Ralph Dekoninck, Maarten Delbeke, Annick Delfosse, Caroline Heering, Koen Vermeir (dir.), *Cultures du spectacle baroque. Cadres, expériences et représentations des solennités religieuses entre Italie et anciens Pays-Bas*, Turnhout, Brepols, 2019, p. 196).

<sup>81</sup> Josse-Ange Rombaut, *op. cit.*, p. 330. La ponctuation et les majuscules sont celles de l'imprimé original.

<sup>82</sup> *Ibidem* et Josse-Ange Rombaut, *op. cit.*, p. 331.

<sup>83</sup> Antoine Sanderus, *op. cit.*, p. 9 et Josse-Ange Rombaut, *op. cit.*, p. 331.

<sup>84</sup> *Ibidem* (pour les deux références).

<sup>85</sup> Josse-Ange Rombaut, *op. cit.*, p. 331. Antoine Sanderus donne des informations similaires, précisant toutefois que cette cérémonie a lieu à 7 heures du matin, et ne fait état que de la « *Divae Virigins* », sans dénomination particulière (Antoine Sanderus, *op. cit.*, p. 9).





Cette pratique, observée certainement peu avant la publication du premier récit de la procession, publié en 1659, pourrait s'inscrire, plus particulièrement, dans une volonté des Espagnols de contribuer à renforcer leur demande d'affirmation du dogme de l'Immaculée Conception auprès du Saint-Siège<sup>86</sup>. Cette requête est une des préoccupations monarchiques espagnoles post-tridentines particulièrement affirmée dans les Pays-Bas catholiques<sup>87</sup>. Outre les dévotions à l'Immaculée Conception mentionnées dans les fondations initiales de la confrérie du Saint-Rosaire de Bruxelles du 25 mars 1596<sup>88</sup>, la première manifestation solennelle des dévotions immaculistes des Espagnols à Bruxelles remonterait au 8 décembre 1659. En effet, les États de Brabant font dire une messe de défense de l'Immaculée Conception dans la chapelle espagnole<sup>89</sup>. Or, des témoignages de personnes, présentes à ces cérémonies<sup>90</sup>, permettent d'affirmer que leur programmation est réalisée à des fins politiques. En effet, le vœu est prononcé pour soutenir le monarque, la paix et la prospérité des Pays-Bas<sup>91</sup>. Enlever le manteau noir de la Madone lors de l'annonce de la Résurrection du Christ, aux alentours de 1659, à Bruxelles, n'est donc pas une action anodine, fruit de l'initiative de quelques dévots exaltés. En effet, le noir du manteau de la Vierge est aussi le noir de la mort<sup>92</sup>. En le revêtant, Marie accompagne son Fils dans les ténèbres, mais elle devient aussi une actrice essentielle de la Résurrection du Christ. Cette pratique de dévêtir la Madone de son manteau le matin de Pâques s'inscrit dans un contexte politique, religieux et théologique tendu, notamment entre la monarchie espagnole et le Saint-Siège. Renforcer l'intimité entre la Vierge et le Christ au moment de la Résurrection ne peut que contribuer à renforcer l'attachement des Espagnols à la proclamation du dogme de l'Immaculée Conception : le Fils de Dieu, ressuscité, ne pouvait pas naître d'une autre femme que celle qui était épargnée de la souillure du péché des origines. Vierge vêtue comme une reine en deuil, apparaissant comme la reine des Espagnols au pied de la croix, à Bruxelles, *Nuestra Señora de la Soledad* n'est plus seulement un instrument de politique espagnole au sein de l'empire : elle apparaît comme un instrument de théologie face au Saint-Siège.

## 2. 2. Le vêtement ordinaire (après 1696)

Le registre de reconstruction de la chapelle fait état de la fabrication de la statue (notamment de ses mains et de son visage<sup>93</sup> ainsi que de sa polychromie<sup>94</sup>) et de la fabrication de son vêtement. En effet, la veuve Borremans est payée 125 florins et 6 placas (monnaie de

<sup>86</sup> Pour plus d'informations sur le rapport des Espagnols à l'Immaculée Conception à l'Époque Moderne, voir : María Martínez Alcalde, Sergio Yago Soriano et José Javier Ruiz Ibáñez (dir.), *El siglo de la Inmaculada*, Murcia, Ediciones de la Universidad de Murcia, « Editum. Vestigios de un mismo mundo », 2018, 571 p. et José Javier Ruiz Ibáñez et Gaetano Sabatini (dir.), *La Inmaculada Concepción y la Monarquía Hispánica*, Madrid, Fondo de Cultura Económica de España, 2019, 334 p.

<sup>87</sup> Annick Delfosse, « Le patronage immaculiste des Pays-Bas : une consécration manquée », Florence Buttay et Axelle Guillausseau (dir.), *Des saints d'État ? Politique et sainteté au temps du Concile de Trente*, Paris, Presses de l'université Paris-Sorbonne, 2012, p. 105-116 ; Éléonore Fournié, et Séverine Lepape-Berlier, « L'immaculée Conception : une croyance avant d'être un dogme, un enjeu social pour la Chrétienté », *Revue électronique du Centre de Recherche Historique*, 2012, consulté le 24/05/2019, et Beatriz Aracil, « Festejando la Inmaculada Concepción : Arte y literatura en algunas relaciones de fiestas del siglo XVII novohispano », *Fuentes Humanísticas*, 55, 2017, p. 181-197.

<sup>88</sup> Belgique, Archives de l'État à Leuven, *Dominikaans Archief*, article 1276.

<sup>89</sup> Josse-Ange Rombaut, *op. cit.*, p. 332. La description de la cérémonie est relatée aux pages suivantes (*Ibid.*, 334-335).

<sup>90</sup> Annick Delfosse, *La « Protectrice du Pais-Bas » Stratégies politiques et figures de la Vierge dans les Pays-Bas espagnols*, Turnhout : Brepols, 2009, p. 183-189.

<sup>91</sup> Annick Delfosse, *La « Protectrice du Pais-Bas »*, *op. cit.*, p. 187.

<sup>92</sup> Ruth de la Puerta Escribano, *op. cit.*, p. 70, José Luis Colomer, *op. cit.*, p. 77.

<sup>93</sup> AÉB, AEPB, registre 12032ter, fol. 178r.

<sup>94</sup> *Ibid.*, fol. 174v.



change) pour l'achat de tissu violet en usage à l'autel de *Nuestra Señora de la Soledad*, ainsi que pour le voile noir de la Madone :

À la veuve Borremans, pour les 28 [unité de mesure non définie] de feutre violet pour le retable de l'autel de la Soledad, 26 [unité de mesure non définie] de popeline noire pour le voile de la Vierge de la Soledad, et un reste de *perpetuana*<sup>95</sup> blanche pour embellir les vêtements de la Vierge du Rosaire, 125 florins et 6 placas de monnaie de change.<sup>96</sup>

La complexité de la chronologie des remboursements et des reçus ne permet pas de préciser la date d'installation de la statue. Toutefois, il apparaît que son vêtement quotidien, ainsi que les tentures de la chapelle, font l'objet d'une attention particulière. Le vêtement de *la Soledad*, représentée en tant que veuve de l'aristocratie espagnole, est réalisé par une veuve, ayant encore la charge de vêtir la Vierge du Rosaire, sur le maître-autel de la chapelle<sup>97</sup>.

\*  
\* \*

Les différents témoignages des dévotions et de l'usage de *Nuestra Señora de la Soledad* à Bruxelles aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles attestent de deux manteaux noirs : l'un pour la procession, brodé d'or et d'argent, l'autre, probablement plus sobre, pour l'exposition permanente de la statue dans la chapelle. Une attention particulière est apportée au moment où ce voile est enlevé : il est concomitant de la Résurrection du Christ. Les Espagnols sont attachés à la conception de ce manteau et à son usage, quel qu'en soit le degré de sophistication. Ce vêtement, symbole de protection sous lequel se regroupent les pécheurs (notamment dans le cas de la Vierge de la Miséricorde<sup>98</sup>), quand il est noir, est autant le symbole de l'affliction inhérente au deuil, que celui de la majesté de la Vierge et de son immaculée conception. Il est à la fois un habit auquel les Espagnols s'identifient mais aussi, un vêtement qui contribue à leur union spirituelle et à l'affirmation de leur intense dévotion mariale.

### 3. EXPOSER LA SOLEDAD DANS SA CHAPELLE A BRUXELLES

Lors de la reconstruction de la chapelle du Saint-Rosaire, la chapelle de *Nuestra Señora la Soledad* est considérée comme une chapelle secondaire, ayant son propre dispositif architectural<sup>99</sup>. Son emplacement ne fait pas l'objet d'une localisation précise dans les sources. Néanmoins, le registre de reconstruction fait état d'éléments architecturaux mobiliers et immobiliers particuliers. Il y apparaît notamment que le choix des couleurs contribue à la mise en valeur de la Madone et de son manteau noir.

<sup>95</sup> La *perpetuana* est un tissu de laine fabriqué en Angleterre.

<sup>96</sup> « A la viuda Borremans por 28 [ana] de fel [blanc] violada para el retable del altar de la Soledad, 26 [ana] de Popelina negra para el velo de la Virgen dela Soledad, y un resto de perpetuana blanca, para adorezar vestidos de la virgen del rosario ciento y veynte y cinco florines y seis placas de Cambio », *Ibid.*, fol. 174v. Nous remercions Madame Marie-Joëlle Louison-Lassablière qui nous a renseigné sur l'unité de mesure employée, en résolvant une difficulté paléographique. Ainsi, l'« ana », mentionnée systématiquement par sa forme abrégée dans le registre 12032ter (@), correspondrait à l'aune, une unité de mesure qui équivaut à 1,188 m.

<sup>97</sup> Peut-être s'agit-il d'une camériste de la Vierge, dont le registre 12032ter mentionne l'existence (fol. 236r), sans qu'aucun nom de consœurs ne soit mentionné.

<sup>98</sup> Odile Blanc, *op. cit.*

<sup>99</sup> AÉB, AEPB, registre 12032ter, fol. 78v, fol. 56r et fol. 64v.



### 3.1. Le dispositif immobilier

L'autel de la chapelle de *Nuestra Señora de la Soledad*<sup>100</sup> est vraisemblablement sculpté par Cornelius Van Nerven<sup>101</sup>. Il est doté d'un tabernacle argenté (sur lequel elle est peut-être exposée, aucun témoignage ne signalant son emplacement) par Juan de By<sup>102</sup> et de deux candélabres payés à Juan Beckmans<sup>103</sup>. La Vierge avait aussi une lune d'argent, réalisée par Cornelio Van Heesbeek<sup>104</sup>, et une tête d'angelot, dorée aussi par Juan de By, représentée aux pieds de la Madone<sup>105</sup>. Si ce dispositif est courant (un autel et un tabernacle), le choix de couleurs pour les tissus et le linge d'autel, eux, mettent en valeur la Madone ainsi que des pratiques contribuant à l'unité de cette chapelle secondaire avec la chapelle du Saint-Rosaire.

### 3.2. La décoration de la chapelle

L'autel est couvert et agrémenté de plusieurs manières. Le tabernacle est couvert d'un conopée, et l'autel est décoré de linge « extra-liturgiques » (comme un *antependium* ou des rideaux violets). Afin d'effectuer ces embellissements, les Espagnols achètent de la matière première qu'ils font ensuite travailler à des artisans ou à des bienfaiteurs.

Un premier *antependium* ordinaire est réalisé par Catalina Gillart. Elle est payée pour avoir acheté du tissu de damas blanc venant des Indes. Cette étoffe est initialement destinée à vêtir la Vierge du Rosaire du maître-autel et ensuite pour réaliser l'*antependium* de la chapelle de *la Soledad*<sup>106</sup>. L'utilisation d'un même tissu pour un habit de la Vierge du maître-autel et pour cet *antependium* de la chapelle secondaire de *la Soledad* contribue autant à une unité esthétique de l'espace de la chapelle espagnole qu'à l'économie des moyens mis en œuvre pour réaliser ces premiers embellissements. Dans un deuxième temps, Catalina Hamelinx est payée pour avoir acheté des galons<sup>107</sup>. Dans un troisième et dernier temps, des tissus et des passementeries sont travaillés par Pedro Dyvoet, afin de réaliser un conopée et un *antependium*<sup>108</sup>.

Outre cet ensemble, le brodeur Henrique de Roy est rétribué pour avoir brodé trois *antependia* : deux blancs et un violet<sup>109</sup>. La couleur violette est aussi celle des rideaux en tissu de coton, destiné à l'autel (sans autre précision) et pour lesquels Hendric de Nayer est payé<sup>110</sup>. Comme évoqué précédemment, la veuve Borremans est rétribuée pour avoir réalisé le manteau noir de la Madone, ainsi que pour des rideaux de feutre violet destinés au retable de la chapelle

<sup>100</sup> *Ibid.*, fol. 79rv.

<sup>101</sup> *Ibid.*, fol. 132r.

<sup>102</sup> *Ibid.*, fol. 138r.

<sup>103</sup> *Ibid.*, fol. 214r. Cette dépense est rappelée dans le résumé des comptes de l'année : « Por Los dos grandes Candeleros para el altar de N[uest]ra Senora de Soledad », (*Ibid.*, fol. 217v)

<sup>104</sup> *Ibid.*, fol. 176v. Cette lune pourrait être à ses pieds, au-dessus des angelots évoqués ci-après. Cette disposition pourrait, éventuellement, être similaire à la statue de *Nuestra Señora de la Soledad*, dans sa version andalouse de Cantillana.

<sup>105</sup> *Ibid.*, fol. 138r.

<sup>106</sup> *Ibid.*, fol 175r. La couleur de l'*antependium* dépend généralement du temps liturgique, notamment pour le maître-autel sur lequel la messe est célébrée. Malgré tout, ce linge n'a qu'une fonction décorative. En outre, il reste difficile d'en exploiter l'usage pour une chapelle secondaire, notamment en l'absence d'information quant aux fréquences des messes célébrées sur cet autel, ou sans informations relatives aux matériaux ou couleur de cet autel devant lequel l'*antependium* se trouve.

<sup>107</sup> *Ibid.*, fol 175r.

<sup>108</sup> *Ibid.*, fol. 175r. En plus de cet ensemble de tissus exposés devant l'autel ou le tabernacle, les Espagnols ont probablement le souci de la réalisation du rideau intérieur du tabernacle. Ainsi, un dénommé La Roche est-il rétribué pour avoir réalisé les rideaux intérieurs du tabernacle (*Ibid.*, fol. 174v-175r).

<sup>109</sup> *Ibid.*, fol 175v.

<sup>110</sup> *Ibid.*, fol. 191v.



(probablement de tissus pendant à l'arrière de l'autel de la Madone)<sup>111</sup>. Trois couleurs sont ainsi observables : un fond de rideaux violets derrière l'autel ; au-dessus de cet autel, la Vierge vêtue d'un manteau noir ; devant cet autel, des *antependia* soit blancs (parfois rehaussés de galons dorés), soit violets. Par ces jeux de couleur, le voile noir de la Madone n'en est probablement perçu que plus sombre et son visage et ses mains plus pâles.

La couleur violette peut avoir deux significations. La première est l'évocation du demi-deuil :

De fait, jusqu'au XVI<sup>e</sup> siècle, le violet est presque toujours présenté comme un mélange de bleu et de noir et non pas de rouge et de bleu. Au reste, son nom latin le plus fréquent (*subniger*) et son emploi dans la liturgie et dans les pratiques vestimentaires du deuil montrent bien que le violet est une sorte de sous-noir ou de demi-noir, et non pas une couleur proche du rouge ou du pourpre. Pour ce faire, il faut attendre Newton et la mise en valeur du spectre.<sup>112</sup>

Or, depuis XI<sup>e</sup> siècle<sup>113</sup> et jusqu'au début de l'Époque Moderne<sup>114</sup>, le bleu est considéré comme une couleur mariale<sup>115</sup>. Ce bleu, mélangé au noir, donnant du violet, fait apparaître cette couleur comme celle du deuil marial et, par les effets de chromatisme et matière de tissus, renforce la perception du manteau noir, et plus généralement de tout l'habit de deuil de la Vierge.

Des reliquaires sont aussi exposés dans la chapelle. En effet, Francisco Van Couchen et Eduardo Colier<sup>116</sup> sont payés pour réaliser des châssis et des encadrements<sup>117</sup> notamment pour des châsses<sup>118</sup>. Un doreur dénommé Vander Elst est rétribué pour avoir travaillé sur ces reliquaires<sup>119</sup>. En outre, la chapelle contient aussi une lampe à huile ; il s'agit du don de la femme d'un soldat<sup>120</sup>. L'espace de dévotions sous le vocable de *la Soledad* est donc un lieu particulier dans la chapelle espagnole : elle est un espace votif, des reliques y sont exposées, et elle peut aussi recevoir des marques de dévotions personnelles. Ce modeste espace liturgique n'est pas un lieu figé : il peut être agrémenté d'*ex-voto* ou autres objets, en fonction des périodes et des intentions dévotes de chacun. L'espace est donc en constante (ré)appropriation par les Espagnols, vécu comme une chapelle privilégiée pour les dévotions de chacun.

Ces divers éléments, relevant autant de linges liturgiques que de tissu décoratif, mettent en lumière que la statue de *Nuestra Señora de la Soledad* est exposée dans un dispositif dévotionnel dont les effets de mise en avant de la statue sont renforcés par l'usage de matières différentes (bois, métaux, tissus), et par un nombre restreint de couleurs (doré, argenté, violet,

<sup>111</sup> *Ibid.*, fol. 174v. Aucune information relative aux rideaux n'est ensuite relatée dans le registre de reconstruction de la chapelle. En effet, il est possible de se demander si les rideaux de feutre sont remplacés définitivement par ceux de coton, ou s'ils sont exposés simultanément ou en alternance, à quel moment et pour quelles raisons.

<sup>112</sup> Michel Pastoureau, « Symbolique médiévale et moderne », *Annuaire de l'École pratique des hautes études (EPHE), Section des sciences historiques et philologiques, Résumé des conférences et travaux*, 145, 2014, p. 237, note de bas de page 3. Voir aussi Michel Pastoureau, *Le petit livre des couleurs*, Paris, Point, 2007, p. 113.

<sup>113</sup> Michel Pastoureau, *Bleu. Histoire d'une couleur*, Paris, Point, 2014, p. 44.

<sup>114</sup> Michel Pastoureau, *Bleu. op. cit.*, p. 46.

<sup>115</sup> « Dès le XV<sup>e</sup> siècle le bleu sera la couleur de la Mère de Jésus : le bleu semble une matérialisation de l'esprit céleste et du ciel comme hypostase de la lumière divine (or/blanc, couleurs pontificales). », Danièle Becker, *op. cit.*, p. 29.

<sup>116</sup> AÉB, AEPB, registre 12032ter, fol. 128r-129v. Peut-être que le second est l'associé ou le successeur du premier, puisque la partie est intitulée « Fran[cis]co Van Couchen Y despúes el Mísmo de Comp[r]a con Eduardo Colier » (*Ibid.*, fol. 128r).

<sup>117</sup> *Ibid.*, fol. 128r.

<sup>118</sup> *Ibid.*, fol. 128r.

<sup>119</sup> *Ibid.*, fol. 212r.

<sup>120</sup> *Ibid.*, fol. 179v.





noir et parfois blanc). Au centre de tout cet appareil, la Madone occupe la place principale en majesté, elle seule ayant le privilège de porter du noir.

#### 4. LA PERCEPTION DE NUESTRA SEÑORA LA SOLEDAD PAR DES CURIEUX : DES CONFUSIONS RECURRENTES

Aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles, il n'est pas rare que certains observateurs de *Nuestra Señora de la Soledad*, à Bruxelles, assimilent cette Madone à la Vierge des Douleurs. Il s'agit donc très certainement d'une confusion inhérente à la tenue de deuil de la Vierge. Elle est observée ou commentée par des personnes extérieures à la chapelle du Saint-Rosaire qui ne sont pas des familiers de la culture et des pratiques dévotes espagnoles. C'est ce que confirme le témoignage d'un juge au XIX<sup>e</sup> siècle. Son intervention a été nécessaire pour modifier une publication monographique : *la Soledad* ayant été confondue avec Notre-Dame du Saint-Rosaire. Il ressort de la lecture de différents témoignages d'autochtones flamands, que *Nuestra Señora de la Soledad* est si fortement ancrée dans la culture espagnole qu'elle leur reste étrangère au fil des ans.

##### 4.1. Antoine Sanderus (1659, 1723)

Pour l'ecclésiastique flamand Antoine Sanderus, auteur du plus ancien témoignage de la procession du Vendredi saint, *Nuestra Señora de la Soledad* est assimilée à la Vierge des Douleurs. Ainsi la qualifie-t-il de *Diva Virgo dolorosa*<sup>121</sup>. Ces deux Vierges (*la Soledad* et celle des Douleurs) sont néanmoins difficilement assimilables. Alors que *la Soledad* est en deuil, celle des Sept Douleurs est souvent représentée avec le cœur transpercé de sept épées, en écho à la prophétie du vieillard Siméon lors de la Présentation de Jésus au Temple<sup>122</sup>, ou avec chacune de ses douleurs figurées autour d'elle<sup>123</sup>. Toutefois, la confusion n'est pas unique, puisqu'elle est faite aussi en Espagne, mais au XVI<sup>e</sup> siècle<sup>124</sup>. En outre, il y avait une confrérie de Notre-Dame-des-Sept-Douleurs à Bruxelles, très active aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles<sup>125</sup>. Cette assimilation met en lumière une incompréhension de cette statue par une personne qui n'est pas familière des pratiques dévotes espagnoles.

##### 4.2. Michel de Saint-Martin (1661)

Dans la *Relation d'un voyage fait en Flandres*<sup>126</sup>, le prêtre français Michel de Saint-Martin (1614-1687) fait état des cérémonies fastueuses de la Semaine sainte à la chapelle espagnole de Bruxelles, pour l'année 1661<sup>127</sup>. Il rapporte qu'après la figuration de la descente de la Croix, « une Statuë de la sainte Vierge, [...] est sur le theatre en habit de duëil »<sup>128</sup>. Elle est ensuite portée dans la rue par des dominicains<sup>129</sup>. L'auteur relate encore que

Le jour de Pasques, la Noblesse & le Peuple s'assemblent à cinq heures du matin dans l'Eglise des Peres Iacobins de Bruxelles, la Statuë de la sainte Vierge est revêtue d'habits, qui sont enrichis des plus precieuses

<sup>121</sup> Antoine Sanderus, *op. cit.*, p. 9.

<sup>122</sup> Lc 2, 35.

<sup>123</sup> Voir notamment les œuvres de la *Vierge des Sept Douleurs* d'Adriaen Isenbrant

<sup>124</sup> Elena Sánchez de Madariaga, *op. cit.*, p. 221.

<sup>125</sup> Emily S. Thelen, « Introduction », Emily S. Thelen (éd.), *The seven Sorrows Confraternity of Brussels. Drama Ceremony, and Art Patronage (16th-17th Centuries)*, Turnhout, Brepols, 2015, p. vii-xi.

<sup>126</sup> Michel de Saint-Martin, *Relation d'un voyage fait en Flandres, Brabant, Hainaut, Artois, Cambresis, &c. en l'an 1661*, Caen, Marin Yvon, 1667, 471 p.

<sup>127</sup> Michel de Saint-Martin, *op. cit.*, p. 125-129.

<sup>128</sup> Michel de Saint-Martin, *op. cit.*, p. 126.

<sup>129</sup> Michel de Saint-Martin, *op. cit.*, p. 126.



pierreries, qu'on a peu trouver, & couverte d'un voile noir ; on la porte en Procession, & un Gentil-homme fait à la sortie de l'Eglise trois inclinations au saint Sacrement que l'on porte, & oste le voile de nôtre Dame. L'on entend aussi-tôt sonner quantités de Tambours & de Trompettes, après la Procession on dit la Messe, & l'on prêche en François du Mystere de la Resurrection.<sup>130</sup>

Bien que Michel de Saint-Martin soit un témoin oculaire des cérémonies du *Triduum* pascal organisé par les Espagnols, son rapport est imprécis<sup>131</sup>. Un manque de clarté apparaît à plusieurs occasions. La première d'entre elles concerne la description de deux habitudes paraliturgiques du Jeudi saint : l'une à Bruges et l'autre à Bruxelles. L'auteur n'explique pas auquel des événements il a assisté ou participé, ni même si un observateur lui en aurait fait parvenir un descriptif ou un cérémonial.

Par la suite, Michel de Saint-Martin n'explique pas dans sa description du matin de Pâques si la statue de la Vierge, vêtue et dévêtue de son « voile noir »<sup>132</sup>, est la statue de *la Soledad* ou s'il s'agit d'une statue présente dans le couvent des Jacobins où a lieu la cérémonie. En outre, il est curieux que l'auteur rapporte que les Espagnols se déplacent dans cette église et y entendent un prêche en français. En effet, Michel de Saint-Martin ne précise pas la langue du sermon entendu le Vendredi saint<sup>133</sup>, qui était vraisemblablement assuré dans la chapelle du Saint-Rosaire, en espagnol<sup>134</sup>. L'auteur ne fait pas état pas non plus des raisons pour lesquelles les Espagnols iraient à la messe, le matin de Pâques, chez les Jacobins, alors qu'ils avaient aussi la messe dans la chapelle du Saint-Rosaire<sup>135</sup>.

Michel de Saint-Martin rapporte encore que la croix et la Vierge sont exposés sur « un grand Theatre au milieu du Choeur qui est tendu de deuil »<sup>136</sup>. Le terme de « Theatre » évoque le texte d'Antoine Sanderus, notamment le « theatrum »<sup>137</sup>. Il s'agit du terme utilisé pour définir le *Monumento*, un autel de circonstance, observé dans toutes les églises espagnoles le Vendredi saint<sup>138</sup>. Michel de Saint-Martin se serait-il inspiré du récit d'Antoine Sanderus pour établir son rapport ou relater ses observations ? Si le croisement du récit d'Antoine Sanderus avec celui de Michel de Saint-Martin<sup>139</sup> atteste de fastes à la manière espagnole, il est difficile de savoir dans quelle mesure le rituel de la procession tel que publié en 1659 aurait changé en 1661.

Il en ressort, malgré tout, que comme son confrère flamand, Michel de Saint-Martin ne comprend pas les pratiques dévotes espagnoles durant les cérémonies du *Triduum* pascal, et qu'il ne reconnaît pas non plus *Nuestra Señora de la Soledad* lorsqu'il la voit : pour lui, elle est une Vierge revêtue d'habits de deuil.

#### 4.3. Philibert Bressand (1702)

Une cérémonie de funérailles *in absentia corporis* est célébrée dans la chapelle espagnole, suite au décès de Charles II d'Espagne (1661-1700). À cette occasion, le minime

<sup>130</sup> Michel de Saint-Martin, *op. cit.*, p. 128-129.

<sup>131</sup> Eelco Nagelsmit, *op. cit.*, p. 195.

<sup>132</sup> Michel de Saint-Martin, *op. cit.*, p. 129.

<sup>133</sup> Michel de Saint-Martin, *op. cit.*, p. 126.

<sup>134</sup> Antoine Sanderus, *op. cit.*, p. 9.

<sup>135</sup> *Ibid.*

<sup>136</sup> Michel de Saint-Martin, *op. cit.*, p. 126.

<sup>137</sup> Antoine Sanderus, *op. cit.*, p. 9.

<sup>138</sup> Luis Luna Moreno, « Monumentos, pasos y cofradías penitenciales en España », dans Marlène Albert-Llorca, Christine Aribaud, Julien Lugrand et Jean-Bernard Mathon (éd.), *Monuments et décors de la Semaine sainte en Méditerranée. Arts, rituels, liturgies*, Toulouse : Presses universitaires du Midi, 2009, p. 34.

<sup>139</sup> Eelco Nagelsmit, *op. cit.*, p. 183-196.



Philibert Bressand est rétribué 50 florins pour son oraison funèbre<sup>140</sup>. Le texte de son prône est même imprimé, aux frais de la confrérie du Saint-Rosaire, chez Henri-Eugène Frix, afin d'être remis à Philippe V<sup>141</sup>.

Plusieurs fois, Philibert Bressand fait l'apologie de la chapelle espagnole, en soulignant ses liens étroits avec la couronne d'Espagne. Au roi, il déclare :

C'etoit, SIRE, ce jour heureux, que ce premier sacrifice & ces prieres étoient offertes à Dieu par la mediation d'une Vierge innocente par son Immaculée Conception ; d'une Vierge souffrante dans les douleurs de sa Passion ; & d'une Vierge du Rosaire puissante par ses intercessions ; (qui sont les trois Titres de cette Chapelle que j'expliquois dans mon discours.).<sup>142</sup>

Selon cet ecclésiastique, la chapelle serait sous le vocable de trois invocations mariales : l'Immaculée Conception, Notre Dame du Saint Rosaire et d'une « Vierge souffrante dans les douleurs de sa Passion ». Il confond, lui aussi, *Nuestra Señora de la Soledad* avec la Vierge des Douleurs. Il s'agit, une fois encore, d'une mauvaise compréhension de cette statue, très ancrée dans la culture espagnole, fortement diffusée dans son empire, mais principalement connue des Espagnols et pas des étrangers à cette nation. Ces témoignages mettent en lumière un certain hermétisme des Espagnols familiers de la chapelle du Saint-Rosaire, qui reste un espace religieux privé et mal connu des autres habitants de la ville<sup>143</sup>.

#### 4.4. La chapelle de *la Soledad* dans la chapelle du Saint-Rosaire (1778)

Dans une publication de 1778, la situation géographique de la chapelle de *Nuestra Señora de la Soledad* est évoquée. Ainsi est-elle probablement face aux portes d'accès à l'église des dominicains :

Cette grande porte<sup>144</sup> fait face à un autre Autel, au-dessus du quel on voit un *Crucifix* de grandeur d'homme, & au bas la *Ste Vierge* vêtue à l'*Espagnole*, & nommée par cette nation *N. D. de la Soldade* (*sic*).<sup>145</sup>

<sup>140</sup> AÉB, AEPB, registre 12032ter, fol. 156r.

<sup>141</sup> *Ibid.*, fol. 156v-157r. D'après cette impression, l'oraison a été prêchée le 29 janvier 1701, alors que les dépenses font état des 23 et 24 janvier de la même année. Le Marquis de Bedmar mentionné sur le frontispice est un familier de la chapelle espagnole puisque les *Puntos Propuestos* du 7 mars 1705 le définissent comme prévôt, démissionnaire de cette fonction en raison de son départ le 12 février 1705 (*Ibid.*, fol. 233r). En 1705, le marquis de Bedmar est nommé par Philippe V comme vice-roi de Sicile (André Vanrie, « Maximilien-Emmanuel de Bavière, gouverneur général des Pays-Bas et les institutions du gouvernement à l'époque du bombardement », *Autour du bombardement de Bruxelles de 1695 Désastre et relèvement*, Actes du colloque du 23 novembre 1995, publiés sous la direction d'Arlette Smolar-Meynart, Bulletin du Crédit Communal, 1997, p. 76-77). La publication de l'oraison funèbre est composée de quatre parties : d'abord une épître au nouveau roi d'Espagne (Philippe V), puis une lettre adressée à l'archevêque de Tolède aussi primat d'Espagne (le cardinal Luis Manuel Fernández de Portocarrero-Bocanegra y Moscoso-Osorio), ensuite le texte de l'oraison, enfin l'approbation de la publication par le supérieur de provincial des minimes. Les trois premiers textes sont publiés en français et le dernier en latin.

<sup>142</sup> Philibert Bressand (OM), *op. cit.*, « Épître au roi ».

<sup>143</sup> Philibert Bressand prêche l'Immaculée Conception le 8 décembre 1695. Le secrétaire de sa rétribution considère même que ce sermon fut le premier depuis le bombardement (« fue el primero desde el Bombardeo »). AÉB, AEPB, registre 12032ter, fol. 172v. Philibert Bressand assure, par la suite à la chapelle espagnole, la prédication de trois sermons de Carême en 1705 (*Ibid.*, fol. 208v) et est rétribué pour un ou des sermon(s) en 1706 (*Ibid.*, fol. 218v).

<sup>144</sup> Josse-Ange Rombaut ne mentionne que « la grande Porte de cette Chapelle » (Josse-Ange Rombaut, *op. cit.*, p. 324).

<sup>145</sup> *Ibid.*, p. 325. L'italique est celui du texte.



Ni la chapelle, ni l'autel ni *la Soledad* ne sont représentés sur la gravure de l'intérieur de la chapelle du Saint-Rosaire<sup>146</sup>. Néanmoins, l'auteur précise que la Vierge porte un vêtement qui n'est pas celui des autochtones flamandes, mais conforme à celui de l'ancien occupant (« la *Ste Vierge* vêtue à l'*Espagnole* »). En outre, elle est aussi appelée par son véritable nom. Toutefois, dans le récit de la procession du Vendredi saint, ce même auteur confond cette Vierge avec celle des Douleurs<sup>147</sup>. Il ressort de ces remarques, que la dénomination de cette Madone est mentionnée correctement lorsque l'auteur rappelle ses origines espagnoles.

#### 4.5. De Notre Dame de l'Isolement à Nuestra Señora de la Soledad (1861-1862)

Quelques années plus tard, un témoin oculaire de l'activité des dévotions à *Nuestra Señora de la Soledad* dans la chapelle du Saint-Rosaire amène à signaler un autre témoignage d'incompréhension de cette Vierge.

En 1861, un bref opuscule de la *Collection de précis historiques mélanges littéraires et scientifiques* est publié<sup>148</sup>. Il concerne « Notre Dame de l'Isolement », placée dans l'église de Notre-Dame-de-La-Chapelle à Bruxelles. Le fond de cet écrit, notamment l'appellation de la Vierge, est contesté par un ancien magistrat bruxellois, resté à ce jour anonyme<sup>149</sup>. Il est présenté comme un témoin des oraisons devant cette Vierge dans la chapelle du Saint-Rosaire, avant sa destruction. Il décrit les dévotions des fidèles, le positionnement de la statue dans sa chapelle et surtout les raisons de son installation dans l'église de Notre-Dame-de-La-Chapelle. Par la suite, une nouvelle publication dans la même revue, en 1862, corrige la publication précédente et fait état de « *Nuestra Señora de la Soledad* »<sup>150</sup>.

Initialement, dans la chapelle de *la Soledad*, la statue de la Vierge était placée dans ce que ce témoin appelle « une niche », au pied de la Croix :

La statue, que j'entends pour la première fois nommer *Notre-Dame de l'Isolement*, y était placée dans une espèce de niche, sous la même croix sous laquelle elle se trouve encore aujourd'hui à l'église de Notre-Dame de la Chapelle, avec un rosaire dans les mains.<sup>151</sup>

Afin de rendre son témoignage véridique, cet observateur rapporte aussi l'effet produit par la statue de la Madone lors de ses dévotions. Son impression peut être confirmée par la taille de la sculpture qui mesure 182 cm. L'effet de grandeur est certainement renforcé par son placement en hauteur et la position assise ou à genoux des fidèles lors de leurs dévotions, ainsi que par son vêtement sombre, très éloigné de la mode locale contemporaine :

Je me souviens d'avoir accompagné une tante, la sœur de mon père, qui allait dire son rosaire dans cette chapelle de l'église de PP. Dominicains, et d'y avoir vu la Vierge en question, qui, par son costume espagnol et extraordinaire, était de nature à frapper les yeux et à fixer l'attention d'un enfant.<sup>152</sup>

<sup>146</sup> Josse-Ange Rombaut, *op. cit.*, gravure insérée entre la p. 325 et la p. 326.

<sup>147</sup> Cette assimilation est attestée par un auteur du XIX<sup>e</sup> siècle, observateur de la Vierge dans la chapelle espagnole, et qui cite le récit de Josse-Ange Rombaut pour appuyer ses dires (Édouard Terwecoren, « *Nuestra Señora de la Soledad* littéralement : Notre Dame de la Solitude », *Collection de précis historiques mélanges littéraires et scientifiques*, Bruxelles, Vandereydt, 1862, p. 158). Voir aussi la partie suivante de la présente contribution.

<sup>148</sup> Édouard Terwecoren, « Notre Dame de l'Isolement », *Collection de précis historiques mélanges littéraires et scientifiques*, Bruxelles, Vandereydt, 1861, p. 205-208.

<sup>149</sup> L'ancien magistrat n'est signalé que par ses initiales H. W.

<sup>150</sup> Édouard Terwecoren, « *Nuestra Señora de la Soledad* », *op. cit.*, p. 153-159.

<sup>151</sup> *Ibid.*, p. 153-154.

<sup>152</sup> *Ibid.*, p. 154.



Le vêtement de la Madone est donc frappant pour toute personne qui n'est pas initiée aux pratiques dévotes espagnoles (figure 4). Le témoignage de ce magistrat est, selon l'auteur de la publication, « confirmé par d'autres personnes âgées, ne permet[tant] plus aucun doute sur la provenance réelle de la statue dont nous avons fait connaître l'histoire. »<sup>153</sup>.



**Figure 4 :** *Nuestra Señora de la Soledad*, Bruxelles, église Notre-Dame-de-La-Chapelle, photo de l'auteur.

L'ancien magistrat témoigne aussi des conditions de sauvegarde de la statue après la suppression du couvent le 12 novembre 1796, et de son installation dans l'église de Notre-Dame-de-La-Chapelle<sup>154</sup>. La seule motivation pour conserver cet objet est la dévotion de certains fidèles au Rosaire dans l'église où elle est alors déposée. Dès lors, *Nuestra Señora de la Soledad* et le crucifix deviennent un nouvel objet de dévotion dans une église paroissiale de Bruxelles :

Le voyageur pieux qui visite la curieuse église mi-romane de Notre-Dame de la Chapelle à Bruxelles, a pu remarquer des femmes constamment agenouillées devant une Madone vêtue de deuil, ayant les mains jointes, un rosaire suspendu au cou, la tête couverte d'un cercle doré retenant une gloire. Cette sombre figure se trouve au pied d'une croix gigantesque placée sur l'autel de la première chapelle à gauche en entrant.<sup>155</sup>

La Vierge, dont le vêtement frappe l'observateur, n'est plus perçue que comme « en deuil ».

<sup>153</sup> *Ibid.*, p. 156. Aucun nom de personne n'est mentionné, ni même la manière dont l'auteur procède pour obtenir la confirmation de ces dires.

<sup>154</sup> Édouard Terwecoren, « *Nuestra Señora de la Soledad* », *op. cit.*, p. 154-155.

<sup>155</sup> Édouard Terwecoren, « Notre Dame de l'Isolement », *op. cit.*, p. 205.



Avant l'enquête menée et publiée en 1861, cette Vierge était, une fois encore, rebaptisée *Notre Dame du Rosaire*, *Notre Dame des Douleurs* ou *Notre Dame de l'Isolement*<sup>156</sup>. Elle reste malgré tout un objet de dévotions, parce qu'elle est déplacée dans l'église, lors de certaines fêtes, comme celle de Notre-Dame-du-Saint-Rosaire et la Semaine sainte :

le 4 octobre, jour de la fête du Rosaire, on la place au milieu de l'église sur un piédestal ; [...] pendant la semaine sainte, on la met près du sépulcre du Seigneur.<sup>157</sup>

La statue est finalement réutilisée pour des dévotions qui sont conformes aux codes contemporains des pratiquants bruxellois. En raison de son vêtement noir, elle rappelle le deuil, donc la mort du Christ ; en raison de son rosaire autour du cou, elle est assimilée à Notre Dame du Saint-Rosaire. Les pratiques de l'aristocratie espagnole du XVI<sup>e</sup> siècle sont donc largement oubliées. Les témoins, attestant la présence et vêtement de cette Vierge, s'attachent à leurs habitudes contemporaines. Or, ces observateurs sont détachés de toute connaissance des usages historiques de l'ancienne nation dominante. C'est probablement cette ignorance des Bruxellois qui a permis de sauver cette statue et la croix devant laquelle elle est déposée, seuls éléments matériels encore conservés de l'ancienne chapelle espagnole de Bruxelles.

Lorsque la Vierge de *la Soledad* est sortie de la chapelle du Saint-Rosaire pour être installée dans une autre église, elle n'est plus reconnue, mais rebaptisée. Elle ne fait plus l'objet de déplacements pour le Vendredi saint et le dimanche de Pâques, mais pour la fête du Rosaire et durant la Semaine sainte. Afin de lui restaurer son identité méconnue, la seule alternative a été d'apposer un écriteau, probablement suite au témoignage de l'ancien magistrat précédemment évoqué.

#### 4.6. Charles Baudelaire, *Pauvre Belgique* (ca. 1864)

Dans *Pauvre Belgique*, débuté suite à son voyage commencé en 1864, Charles Baudelaire décrit la statue de *Nuestra Señora de la Soledad* :

Église de la Chapelle.  
Un crucifix peint, et au-dessous, *Nuestra Señora de la Soledad* (Notre-Dame de la Solitude).  
Costume de béguine. Grand deuil, grands voiles, noir et blanc, robe d'étamine noire.  
Grande comme nature.  
Diadème d'or incrusté de verroteries.  
Auréole d'or à rayons.  
Lourd chapelet, sentant son couvent.  
Le visage est peint.  
Terrible couleur, terrible style espagnols.<sup>158</sup>

La couleur noire, considérée comme la couleur du deuil, fait l'objet d'une insistance de la part du poète : il la relie au « style espagnol » et juge l'un et l'autre « terribles ». La Vierge est observée comme une religieuse ou une béguine, et son rosaire en est un des rares attributs. Tous ces codes sont ceux, largement perdus et oubliés, de l'étiquette du veuvage féminin de l'aristocratie espagnole durant l'Époque Moderne.

<sup>156</sup> *Ibid.*, p. 205.

<sup>157</sup> *Ibid.*, p. 205.

<sup>158</sup> Charles Baudelaire, « Pauvre Belgique », *Œuvres complètes de Charles Baudelaire, Juvenilia, Œuvres posthumes, Reliquiae. III*, Paris, Louis Conard, 1952, p. 196.



Par ailleurs, Baudelaire est particulièrement sensible au rapport entre la couleur noire et la couleur blanche dans l'art espagnol : il « s'intéresse passionnément aux arts ibériques. »<sup>159</sup>. Les tons noirs et blancs « résonnent de façon décisive » dans sa production littéraire<sup>160</sup>. D'où peut-être ici l'insistance du poète sur le doublet noir/blanc et l'assimilation automatique à l'Espagne. En outre, Baudelaire relève aussi que le visage est « peint ». Or, la pâleur est souvent artificielle pour lui<sup>161</sup>, mais elle contribue au « contraste espagnol »<sup>162</sup> relevé dans son œuvre littéraire. Lorsqu'il observe *Nuestra Señora de la Soledad* à Bruxelles, Baudelaire se représente face à un artefact, une Vierge qui est bien plus le fruit de l'art qu'un truchement vers l'ailleurs, mais qu'elle reste fortement ancrée dans la culture espagnole, sans qu'il en saisisse pleinement la richesse historique, voire, historiographique.

## CONCLUSION

*Nuestra Señora de la Soledad* a ses codes établis par les Espagnols en 1565 ; à Bruxelles, sa perception par les autochtones flamands change constamment. Pour les Espagnols, elle est la Madone de *la Soledad* ; pour les autres, elle est tantôt signalée sous son vocable initial, tantôt comme Notre Dame des Douleurs, ou encore Notre Dame du Rosaire ou de l'Isolement. Sa perception et son identification changent, alors que son apparence reste la même. Il en va ainsi pour les dévotions qu'elle suscite. Toutefois, son vêtement noir éveille toujours la fascination de l'observateur, surtout lorsqu'il n'est pas habitué aux pratiques dévotes ostentatoires espagnoles. Ce manteau marial contribue à l'identification et à la réidentification fautive de cette Vierge, puisque seul le noir du deuil et, dans le meilleur des cas le rosaire, sont considérés comme des signes distinctifs permettant de lui attribuer une appellation ou une identité, oubliant le noir de sa majesté.

*Nuestra Señora de la Soledad* est une Vierge particulièrement ancrée dans les pratiques dévotes, sociales et culturelles espagnoles du règne de Philippe II. Habillée de noir, ressemblant à une religieuse, elle cumule un ensemble de codes visuels et moraux, devenant un exemple de majesté et d'absolu vertueux. Pour les Espagnols, elle est la figure la plus sublimée des veuves et surtout des reines d'Espagne tout en étant, par nature, la plus éminente aristocrate céleste. La *Regina Caeli* est revêtue des habits de leur reine, de la reine du plus puissant empire terrestre, de leur empire.

L'austère manteau noir de la Vierge, dépourvu de tout accessoire et de richesse matérielle au quotidien mais agrémenté de broderies pour le Vendredi saint, renouvelle la symbolique du manteau marial pour lui donner une dimension théologique. Il n'est plus seulement le vêtement protecteur mais celui de l'autorité lorsqu'il est brodé, et celui de l'abattement dans son élaboration ordinaire. Par sa position au pied de la croix, la Vierge est perçue comme l'intermédiaire entre le Christ et les dévots. Elle est le premier relais de piété entre les Espagnols et le Ciel. Parce qu'il est porté par la Vierge, la symbolique de ce manteau est elle-même renouvelée. En portant ce manteau noir, Marie revêt la mort de son fils tout en lui restant fidèle au-delà de la Croix ; lorsque ce manteau lui est ôté le matin de Pâques, le statut de la Vierge est lié à celui de son Fils. La nouvelle Ève était en deuil de l'ancien Adam, une fois ressuscité, elle contribue à l'annonce de la Résurrection du Christ, nouvel Adam. Si le récit de la Passion de saint Jean mentionne Marie comme présente au pied de la croix, pour les Espagnols, elle est la première bénéficiaire de l'entrée du Christ dans la gloire de la

<sup>159</sup> Béryll Schlossman, « Baudelaire et l'art espagnol : poésie, esthétique, critique d'art », *Carnets* [En ligne], Première Série-4 Numéro Spécial, 2012, mis en ligne le 23 juin 2018, p. 254.

<sup>160</sup> Béryll Schlossman, *op. cit.*, p. 255.

<sup>161</sup> « La pâleur évoque pour Baudelaire le maquillage des saltimbanques, des acteurs de théâtre, des pierrots, des funambules et de la pantomime anglaise, et de la Commedia dell'Arte. », *Ibid.*

<sup>162</sup> Béryll Schlossman, *op. cit.*, p. 257.



Résurrection. Elle est la seule créature digne d'avoir enfanté le Fils de Dieu qui était destiné à mourir pour le salut du monde : si Jésus est le Christ, alors Marie est l'Immaculée Conception. Un ensemble de vérités que nul ne peut contester, que les Espagnols affichent et revendiquent sans cesse, avant même la proclamation du dogme de l'Immaculée Conception le 8 décembre 1854 par la Constitution apostolique *Ineffabilis Deus*.

Le manteau noir de *Nuestra Señora de la Soledad* lui confère une dimension politique à plusieurs niveaux. Cette Madone porte les atours de l'épouse du roi Très Catholique. Elle devient un élément essentiel pour pallier le déficit de sacralité de la monarchie espagnole. La Vierge qui, conformément à l'antienne de l'*Alma Redemptoris Mater*, est la « porte du Ciel toujours ouverte », devient encore le premier chemin vers la Résurrection. Elle devient l'intermédiaire entre Dieu et les Espagnols, entre le Ciel et l'empire espagnol. Elle est le vecteur des dévotions entre l'Église d'Espagne et le Ciel, qui doit paraître encore plus intense lors de la reconstruction de la chapelle espagnole de Bruxelles, est réalisée en pleine crise de succession de la monarchie espagnole.



## BIBLIOGRAPHIE

### SOURCES MANUSCRITES

Belgique, Archives de l'État à Bruxelles, *Archives ecclésiastiques de la province du Brabant*, article 12032ter.

Belgique, Archives de l'État à Leuven, *Dominikaans Archief*, article 1276.

### SOURCES IMPRIMEES

ANONYME, *Recopilacion. de las leyes destos reynos, hecha por mandado dela Magestad Catholica del Rey do[n] Philippe Segundo nuestro Señor*, Andres de Augulo, Alcala de Henares, 1568, 350 fol.

BRESSAND, Philibert, *Oraison funèbre de Charles Second, Roy D'Espagne & des Indes, Duc de Bourgogne & de Brabant, &c. Souverain des Païs-Bas, &c.*, Bruxelles, Eugène-Henry Fricx, 1701, 45 p.

SAINT-MARTIN, Michel de, *Relation d'un voyage fait en Flandres, Brabant, Hainaut, Artois, Cambresis, &c. en l'an 1661*, Caen, Marin Yvon, 1667, 471 p.

SANDERUS, Antoine, « Chorographia sacra celeberrimi coenobii Bruxellensis PP.Prædicatorum », *Chorographia sacra Brabantia, sive celebrium aliquot in ea provincia*, tome 3, s.l., Christian Van Lom, 1727, p. 7-12.

ROMBAUT, Josse-Ange, *Bruxelles illustrée, ou description chronologique et historique de cette ville*, tome second, Bruxelles, Pauwels, 1779, 360 p.

VECELLIO, Cesare, *Habiti antichi, et moderni di tutto il Mondo*, Venetia, Sulstadius Gratilianus, 1598, 507 p.

VECELLIO, Cesare, *Habiti antichi overo raccolta di gifure delineate dal Gran Titiano, e da Cesare Vecellio suo Fratello*, Venetia, Combi et La Noù, 1664, 415 p.

### BIBLIOGRAPHIE

ALBALADEJO MARTÍNEZ, María, « Vestido y Contrarreforma en la corte de Felipe II : las virtudes del trajet femenino español a través del al literatura de Trento », *Tonos digital : Revista de estudios filológicos*, 24, 2013, sans pagination.

ALBERT LLORCA, Marlène, « La Vierge mise à nu par ses chambrières », *Clio. Histoire, femmes et sociétés*, 1995, p. 1-15.

ARACIL, Beatriz, « Festejando la Inmaculada Concepción : Arte y literatura en algunas relaciones de fiestas del siglo XVII novohispano », *Fuentes Humanísticas*, 55, 2017, p. 181-197.

ARIAS MARTINEZ, Manuel, « <La copia más sagrada> : la escultura vestidera de la Virgen de la Soledad de Gaspar Becerra y la presencia del artista en el convento de Mínimos de la Victoria de Madrid », *Boletín Real academia de bellas artes de la purísima concepción*, 2001, 46, Valladolid, p. 33-56.

ASSISE, François d', *Écrits*, Sources chrétiennes 285, Paris, Cerf, 1981, 408 p.

BAUDELAIRE, Charles, *Œuvres complètes de Charles Baudelaire, Juvenilia, Œuvres posthumes, Reliquia. III*, Paris, Louis Conard, 1952, 441 p.

BEAUVALET-BOUTOUYRIE, Scarlett, « La femme seule à l'époque moderne : une histoire qui reste à écrire », *Annales de démographie et d'histoire*, 2000, p. 127-141.





BECKER, Danièle, « Le bleu d'Espagne au Siècle d'Or. Passion et compassion », Yves Germain et Araceli Guillaume-Alonso (dir.), *Les Couleurs dans l'Espagne du Siècle d'or, Ecriture et symbolique*, Paris, PUPS, « Ibérica », 2012, p. 25-51.

BIRRIEL SALCEDO, Margarita Maria, « Introducción », *Chronica Nova : Revista de historia moderna de la Universidad de Granada*, numéro spécial intitulé *Sobrevivir al cónyuge : viudas y viudedas en la España moderna*, 2008, p. 7-12.

BLANC, Odile, « Le manteau, vêtement de l'autorité », *Vêtire & Pouvoir XIII<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècle*, Christine Aribaud et Sylvie Mouysset (dir.), Toulouse, Presses Universitaires du Midi, 2003, p. 53-66.

COLOMER, José Luis, « El negro y la imagen real », José Luis Colomer et Amalia Descalzo (éd.), *Vestir a la española en la cortes europeas (siglos XVI y XVII)*, Madrid, Centro de Estudios Europea Hispánica, 1, 2014, p. 77-111.

CONIEZ, Hugo, *Le cérémonial de la cour d'Espagne au XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2009, 257 p.

CRAS, Alban, *La symbolique du vêtement dans la Bible. Pour une théologie du vêtement*, Paris, Cerf, 2011, 165 p.

DELFOSE, Annick, *La « Protectrice du Pais-Bas » Stratégies politiques et figures de la Vierge dans les Pays-Bas espagnols*, Turnhout : Brepols, 2009, 296 p.

DELFOSE, Annick, « Le patronage immaculiste des Pays-Bas : une consécration manquée », Florence Buttay et Axelle Guillausseau (dir.), *Des saints d'État ? Politique et sainteté au temps du Concile de Trente*, Paris, Presses de l'université Paris-Sorbonne, 2012, p. 105-116.

ÉLISSECHE, Charles-Yvan, « La Madone aux pieds de la Croix : Nuestra Señora de la Soledad à Bruxelles », Colloque de Vichy 2023 sur le thème « Des pieds et des mains », dirigé par Samuel Cuisinier-Delorme et Marie-Joëlle Louison-Lassablière. Actes à paraître en 2024 aux Presses Universitaires de Clermont-Ferrand, dans la collection « Les Cahiers Pourpres ».

FERNÁNDEZ MERINO, Eduardo, *La Virgen de luto, indumentaria de las Dolorosas Castellanas*, imprimé par Amazon, 2<sup>de</sup> édition, 2012, 286 p.

FOURNIÉ, Éléonore, et LÉPAPE-BERLIER, Séverine, « L'immaculée Conception : une croyance avant d'être un dogme, un enjeu social pour la Chrétienté », *Revue électronique du Centre de Recherche Historique*, 2012, consulté le 24/05/2019.

FUERTES DE GILBERT ROJO, Manuel, « Aristocracia y nobleza, pasado y presente », *Emblemata*, 16, 2010, p. 183-202.

GARCIA BARRANCO, Margarita, « La reina viuda o la muerte del cuerpo simbólico », *Chronica Nova : Revista de historia moderna de la Universidad de Granada*, numéro spécial intitulé *Sobrevivir al cónyuge : viudas y viudedas en la España moderna*, 2008, p. 45-61.

GARCÍA GONZÁLEZ, Francisco et RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, Alfredo, « Las viudas en la España interior. Relevancia social y desorden en el arzobispado de Toledo (ss. XVI-XVIII) », Ghirardi, Mónica y Volpi Scott, Ana Silvia (éd.), *Familias históricas : interpelaciones desde perspectivas Iberoamericanas a través de los casos de Argentina, Brasil, Costa Rica, España, Paraguay y Uruguay*, Red Formación, Comportamientos y Representaciones de la Familia en Latinoamérica, México, 2015, p. 80-122.

JANSSENS, Luc, « "Cibles pour baliser les tirs" Dégâts causés aux institutions religieuses par le bombardement du 13 au 15 août 1695 », *Autour du bombardement de Bruxelles de 1695 Désastre et relèvement*, Actes du colloque du 23 novembre 1995, publiés sous la direction d'Arlette Smolar-Meynart, Bulletin du Crédit Communal, 199, 1997, p. 41-50.

LABARGA GARCÍA, Fermín, « La Soledad de María », *Scripta de María*, série II, 1, 2005, p. 410-432.

LANOT, Jean-Raymond, « Más notas sobre el simbolismo de los colores en el Siglo de Oro », Francis Cerdan (dir.), *Hommage à Robert Jammes*, volume 2, Toulouse, Presses universitaires du Midi, 1994, p. 619-631.



LA PUERTA ESCRIBANO, Ruth de, « Reyes, moda y legislación jurídica en la España moderna », *Ars longa*, 9-10, 2000, p. 65-72.

LA SERNA SANTANDER, Charles-Antoine de, « Notice sur la Chorographia Sacra Brabantiae Ant[onius] Sanderi », *Bulletin du bibliophile belge*, III, 1846, 28 p.

LOPEZ POZA, Sagrario, « Signos visuales de identidad en el Siglo de Oro », *Compostella Aurea*, Actas del VIII congreso de la Congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro (AISO), 2008, revue électronique, p. 61-94.

LUNA MORENO, Luis, « Monumentos, pasos y cofradías penitenciales en España », Marlène Albert-Llorca, Christine Aribaud, Julien Lugrand et Jean-Bernard Mathon (dir.), *Monuments et décors de la Semaine sainte en Méditerranée. Arts, rituels, liturgies*, Toulouse, Presses universitaires du Midi, 2009, p. 33-43.

MARTINEZ, María, « La creación de una moda propia en la España de los reyes católicos », *Aragón en la Edad Media*, 19, 2006, p. 343-380.

MARTINEZ, Sandra, *L'étoffe d'un roi. Commerce des parures à la cour d'Espagne (1665-1700)*, Paris, Sorbonne Université Presses, « Iberica », 2022, 372 p.

MARTINEZ ALCALDE, María, YAGO SORIANO, Sergio et RUIZ IBAÑEZ, José Javier (dir.), *El siglo de la Inmaculada*, Murcia, Ediciones de la Universidad de Murcia, « Editum. Vestigios de un mismo mundo », 2018, 571 p.

MARTÍNEZ-BURGOS GARCÍA, Palma « Viudas ejemplares. La princesa doña Juana de Austria, mecenazgo y devoción », *Chronica Nova : Revista de historia moderna de la Universidad de Granada*, número spécial intitulé *Sobrevivir al cónyuge : viudas y viudedas en la España moderna*, 2008, p. 63-89.

NAGELSMIT, Eelco, « Between Pomp and Penitence. Staging Religious Feasts in Counter-Reformation Brussels », Ralph Dekoninck, Maarten Delbeke, Annick Delfosse, Caroline Heering, Koen Vermeir (dir.), *Cultures du spectacle baroque. Cadres, expériences et représentations des solennités religieuses entre Italie et anciens Pays-Bas*, Turnhout, Brepols, 2019, p. 183-196.

NOGALES RINCON, David, « El color negro : luto y magnificencia en la Corona de Castilla (siglos XIII-XV) », *Medievalismo*, 26, 2016, p. 221-245.

NOVERO PLAZA, Raquel, *La primera imagen de Nuestra Señora de la Soledad, patrona de Arganda*, Arganda del Rey, Peña Taurina El Barranco, 2013, p. 165-168.

PASTOUREAU, Michel, *Le petit livre des couleurs*, Paris, Point, 2007, 121 p.

PASTOUREAU, Michel, *Bleu. Histoire d'une couleur*, Paris, Point, 2014, 216 p.

PASTOUREAU, Michel, *Noir. Histoire d'une couleur*, Paris, Points, 2014, 270 p.

PASTOUREAU, Michel, « Symbolique médiévale et moderne », *Annuaire de l'École pratique des hautes études (EPHE), Section des sciences historiques et philologiques, Résumé des conférences et travaux*, 145, 2014, p. 236-242.

PEREZ MARTIN, Antonio, « El derecho y el vestido en el Antiguo Régimen », *Anales de derecho*, 16, 1998, p. 261-289.

RODRIGUEZ SILGO, Alba, « El negro como tinte preferencial de la dinastía Habsburgo. Simbología de un color », *Fashion an design conference : creation & research*, 2, 2020, p. 121-127.

ROMERO TORRES, José Luis, « La condesa de Ureña y la iconografía de la Virgen de la Soledad de los frailes mínimos (I) », *Cuadernos de los Amigos de los Museos de Osuna*, 14, 2012, p. 55-62.

ROMERO TORRES, José Luis, « La condesa de Ureña y la iconografía de la Virgen de la Soledad de los frailes mínimos (II) », *Cuadernos de los Amigos de los Museos de Osuna*, 15, 2013, p. 90-98.

RUIZ IBAÑEZ, José Javier et SABATINI, Gaetano (dir.), *La Inmaculada Concepción y la Monarquía Hispánica*, Madrid, Fondo de Cultura Económica de España, 2019, 334 p.

SÁNCHEZ DE MADARIAGA, Elena, « La Virgen de la Soledad La difusión de un culto en el Madrid barroco », María Cruz de Carlos, Pierre Civil, Felipe Pereda et Cécile Vincent-Cassy



(dir.), *La imagen religiosa en la Monarquía hispánica Usos y espacios*, Madrid, Casa Velázquez, 2008, p. 219-240.

SANCHEZ ORTIZ, Alicia, « El color : símbolo de poder y orden social. Apuntes para una historia de las apariencias en Europa », *Espacio, Tiempo y Forma, Serie IV, Historia Moderna*, 12, 1999, p. 321-354.

SCHLOSSMAN, Béryl, « Baudelaire et l'art espagnol : poésie, esthétique, critique d'art », *Carnets [En ligne]*, Première Série-4 Numéro Spécial, 2012, mis en ligne le 23 juin 2018, p. 253-261.

SECO CAMPOS, Isabel, « Prágmatica de luto y cera », *Revista Extremadura en Getafe*, 98, 2015, p. 10-11.

TERWECOREN, Édouard, « Notre-Dame de l'isolement », *Collection de précis historiques mélanges littéraires et scientifiques*, Bruxelles, Vandereydt, 1861, p. 205-208.

TERWECOREN, Édouard, « Nuestra Señora de la Soledad littéralement : Notre-Dame de la Solitude », *Collection de précis historiques mélanges littéraires et scientifiques*, Bruxelles, Vandereydt, 1862, p. 153-159.

THELEN, Emily S., « Introduction », Emily S. Thelen (éd.), *The seven Sorrows Confraternity of Brussels. Drama Ceremony, and Art Patronage (16th-17th Centuries)*, Turnhout, Brepols, 2015, p. vii-xi.

VANRIE, André, « Maximilien-Emmanuel de Bavière, gouverneur général des Pays-Bas et les institutions du gouvernement à l'époque du bombardement », *Autour du bombardement de Bruxelles de 1695 Désastre et relèvement*, Actes du colloque du 23 novembre 1995, publiés sous la direction d'Arlette Smolar-Meynart, Bulletin du Crédit Communal, 1997, p. 73-80.

VECELLIO, Cesare, *Costumes anciens et modernes. Habiti antichi et moderni di tutto il mondo di Cesare Vecellio*, édition traduite en français, Paris, Firmin Didot, tome 2, 1860, sans numéro de pages.

#### MEMOIRES ET TRAVAUX NON PUBLIES

ÉLISSECHE, Charles-Yvan, *La chapelle espagnole de Bruxelles par ses archives (1594-1714)*, mémoire de master d'Histoire soutenu à l'Université Catholique de Louvain-la-Neuve pour l'année académique 2019-2020, 215 p. et 105 p. d'annexes.