

ACADÉMIE DE FRANCE À ROME

# La Villa Médicis

Volume 2

Etudes

*EXTRAIT*

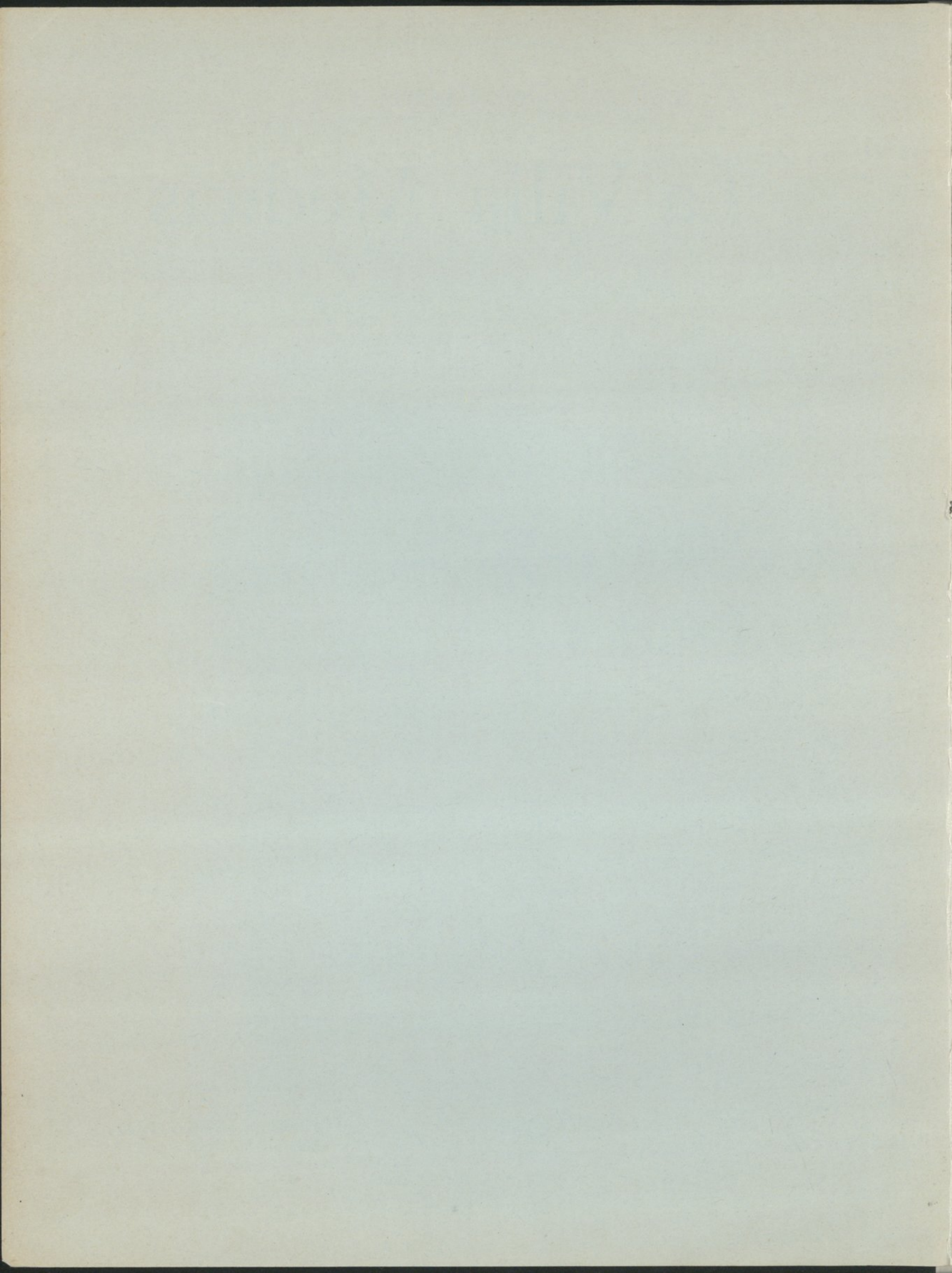
ACADÉMIE DE FRANCE À ROME

ÉCOLE FRANÇAISE DE ROME

ROME 1991









## 20. Le décor de la villa Ricci

par Sylvie Deswarte

La décoration remontant à l'époque de Ricci dans la villa se signale à nous par la présence de l'animal héraldique du cardinal, le hérisson recevant les rayons du soleil, ainsi que, parfois, par ses armes au centre des frises peintes (vol. 1, 578, 584, 594). On ne la trouve que dans les appartements nord (del Popolo, comme l'on disait alors), au *piano nobile* (niv. 3) et au second étage (niv. 5). Après le faste et le soin apportés par le cardinal Ricci au décor de son palais via Giulia, la simplicité et la modestie de la décoration de sa villa au Pincio surprennent. Elle se réduit en tout et pour tout aux corniches de stuc, il est vrai magnifiquement traitées, de l'appartement nord du *piano nobile* et aux frises peintes à fresques, de qualité médiocre, de trois pièces au second étage.

Pour expliquer une telle modestie de décor, on peut invoquer la fonction même de la villa sous Ricci : celle d'un simple casino relativement secondaire par rapport à l'immense et splendide jardin orné d'antiques. Disposant de son palais dans la ville, où il avait fait aménager deux salles d'audience, une pour l'hiver et l'autre pour l'été, le cardinal Ricci ne résidait pas dans sa villa et ne devait guère y recevoir. Ou s'il recevait dans sa villa, c'était pour qu'on y respirât l'air pur, les parfums de ses espaliers et pour qu'on y admirât son jardin orné d'antiques.

Cependant, on pourrait encore expliquer la modestie de ce décor par son inachèvement. Les frises à fresques remonteraient à la première campagne de travaux (1564-1566) sous Nanni. On a en effet conservé un paiement d'octobre 1564 «al pittore per colori . . . 0.60»<sup>1</sup>. Quant aux belles corniches en stuc du *piano nobile*, elles dateraient de la seconde campagne des travaux et plus précisément des années 1572-1574 et seraient l'œuvre de Domenico Fontana qui travaillait également à la galerie du palais de la via Giulia. Dans les comptes des sommes dues aux artistes et artisans à la mort du cardinal Ricci, en 1574, figure en effet le nom de Domenico Fontana auquel est due une somme de 154 écus pour des travaux de stuc au *Giardino* et à la galerie du palais via Giulia<sup>2</sup>. Ce seraient, selon Andres, les belles corniches du *piano nobile* de la villa, l'une d'entre elles étant ornée du hérisson héraldique (vol. 1, 562).

Sous ces corniches ou ces frises peintes, étaient tendus soit des tapisseries ou de simples tentures, soit des cuirs de Cordoue, diversement ornés de motifs inspirés des tissus damassés ou du répertoire architectonique. Parmi les rares paiements consacrés à la décoration de la villa, on note une somme de 200 écus pour des «panni di razzo» en 1564<sup>3</sup>, tandis que dans l'inventaire du mobilier dressé à la fin de l'acte de vente de la villa, le 9 janvier 1576, sont mentionnées des «pelle di Spagna in tre stanze numero mille in circa». C'est le système décoratif alors en vigueur, selon une tradition déjà ancienne, alliant les frises peintes<sup>4</sup> ou les

<sup>1</sup> A.R.P., vol. 1769 (Référence parmi les comptes d'octobre 1564). Cf. vol. 5.

<sup>2</sup> «M<sup>o</sup> Domenico Fontana Stuccatore dee havere per ogni resto di lavori fatti al giardin della Trinità e alla Galleria del palazzo di strada Giulia e altro d'accordo seco li XX di maggio 1574 174». Cf. vol. 5, 20 mai 1574 (fol. 429).

<sup>3</sup> A.R.P., vol. 1769. Cf. vol. 5.

<sup>4</sup> Sur les frises peintes sous Ricci à la Villa, cf. SCHLUMBERGER 1962; SALERNO 1967; ANDRES 1976, p. 126-132; PUGLIATTI 1984<sup>2</sup>, p. 406.



B.A.  
20838

OFERTA  
299161

20838  
728.8 (=1.450) 1564/1574  
747 (=1.450) 1564/1574

simples corniches de stuc avec des cuirs de Cordoue richement ouvragés, des tapisseries ou des tissus damassés. Ricci l'avait déjà utilisé au palais de la via Giulia, tout comme dans les mêmes années du milieu du siècle son ami Hieronimo Capodiferro au palais Spada ou son protecteur Jules III à la villa Giulia, pour ne citer que quelques exemples. Ainsi aucun espace du mur n'était laissé à nu, dans une recherche d'un peu de confort et dans une complète horreur du vide, que laisse mal imaginer la sobriété de la villa telle qu'elle est de nos jours. Quant au grand salon à l'arrière de la loggia, il était tapissé des cent deux portraits d'hommes illustres qu'à partir de 1569, Ricci s'employa à faire copier à Florence, ainsi que de quatre vues de villes et d'une bataille navale, sans doute celle de Lépante que Ricci avait si activement préparée.

Les frises peintes exécutées sous le cardinal Ricci

Au second étage de la villa (niv. 5), dans l'appartement nord aménagé sous le cardinal Ricci, une décoration de frises peintes à fresque a été découverte sous des couches de badigeons, lors de la campagne de travaux entreprise en 1961 par le directeur de l'académie nouvellement nommé, Balthus. Ces frises peintes se situent dans trois salles contiguës, deux d'angle et la troisième en façade, côté ville. Simplement peintes, sans alliance de stuc, ces frises sont loin d'atteindre la qualité de celles du palais Ricci-Sacchetti de la via Giulia. Chacune d'elles révèlent une manière et une main différente, laissant deviner la participation de plusieurs peintres dont les noms ne nous ont pas été livrés par la documentation d'archives conservée. On pourrait tout au plus avancer les noms des deux peintres qui décorèrent plus tard, en 1573 et 1582, le palais Ricci à Montepulciano : «Maestro Giovanni pittore» et Lelio da Montepulciano<sup>5</sup>, ce dernier ayant déjà été employé par le cardinal Ricci en 1553-1554 à l'appartement Montepulciano du Vatican.

La frise représentant l'*Histoire d'Esther* dans la chambre de l'angle nord-est (niv. 5, pièce 1 : vol. 1, 573-585 avec identification iconographique), sur quatre côtés, est la plus complexe et la plus belle, avec une corniche architecturale en trompe-l'œil. «Le système de base – écrit Andres<sup>6</sup> – consiste en une série de piliers ou de segments de murs s'élevant au-dessus d'une corniche peinte semblant porter la moulure sculptée du plafond. Entre ces segments de murs, des «vues» où se passent les scènes de la vie de l'héroïne biblique. Le plan du mur est défini au-dessous des scènes narratives par la corniche à guirlande qui alternativement avance comme au-dessus d'un pilier saillant, et se creuse comme au-dessus d'une niche s'ouvrant dans ce pilier. Au-dessus de la corniche, dans le premier cas, les segments de murs droits présentent un pilastre central entouré de figures. Ce sont des cariatides «vivantes», accroupies en des positions contournées, de chaque côté de panneaux héraldiques (où l'on discerne des éléments des armes des Farnèse et des Del Monte, les deux grands protecteurs de Ricci). Au-dessus des piliers à niches sont assis des *putti* de part et d'autre de médaillons présentant une figure isolée en grisaille. Le premier plan des scènes narratives intermédiaires participe à ce jeu de droites et de courbes, de concave et de convexe, par des doubles marches taillées dans le sol à l'avant, la première marche étant rectangulaire et la seconde curviligne. Bien que d'un format réduit, ce riche système offre de nombreux parallèles avec le vocabulaire et les effets de la magistrale décoration de Salviati au palais Sacchetti. La complexité sophistiquée des figures, guirlandes et architectures agen-

<sup>5</sup> Cf. ici même, mon étude sur le cardinal Ricci, art. 6, notes 80 et 81.

<sup>6</sup> ANDRES 1976, p. 127-129.



NCB 392033

A 367374



fig. 1-5. Anonyme, *Histoire de Joseph*. Villa Médicis, chambre de Joseph, frise (photos I.C.C.D.).



fig. 1. *Joseph vendu par ses frères.*



fig. 2. *Les frères de Joseph présentent à leur père les vêtements ensanglantés de Joseph.*

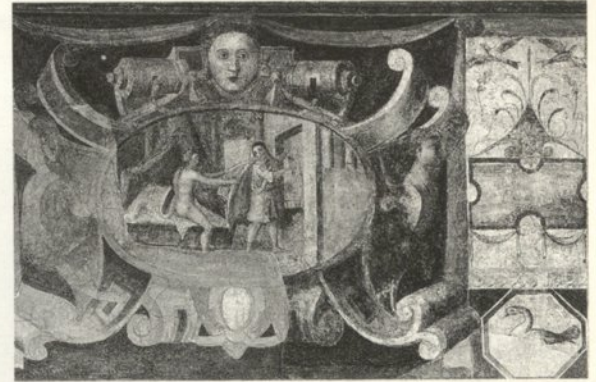


fig. 3. *Joseph et la femme de Putiphar.*



fig. 4. *Joseph jeté en prison.*



fig. 5. *Episode des trois sacs et du gobelet d'argent.*

cées dans une irrationalité rationnelle, la définition et le jeu soignés des différents plans, tout cela peut se retrouver dans l'œuvre de Salviati via Giulia». Ce serait donc une œuvre de l'atelier de Salviati, surtout quand on pense, ajoute Andres, qu'Annibale Lippi, le fils de Nanni, fut, selon Vasari, l'élève de Salviati et l'héritier de ses dessins.

La frise représentant l'*Histoire de Joseph* dans la chambre voisine, au nord-ouest (niv. 5, pièce 2 : vol. 1, 586-591), est de conception très différente. Pas d'architecture feinte, ni de jeux de courbes et de contre-courbes. On y voit une alternance de panneaux allongés contenant des scènes ovales dans des cartouches avec «cuirs» (*strapwork*), et de panneaux verticaux ornés de grotesques, d'oiseaux et de petits paysages avec ruines (fig. 1-5). Le stuc





fig. 6. *La création d'Adam.*

fig. 6-13. Anonyme, *Histoire de la Genèse*,  
Chambre de la Genèse, frise  
(photos I.C.C.D.).

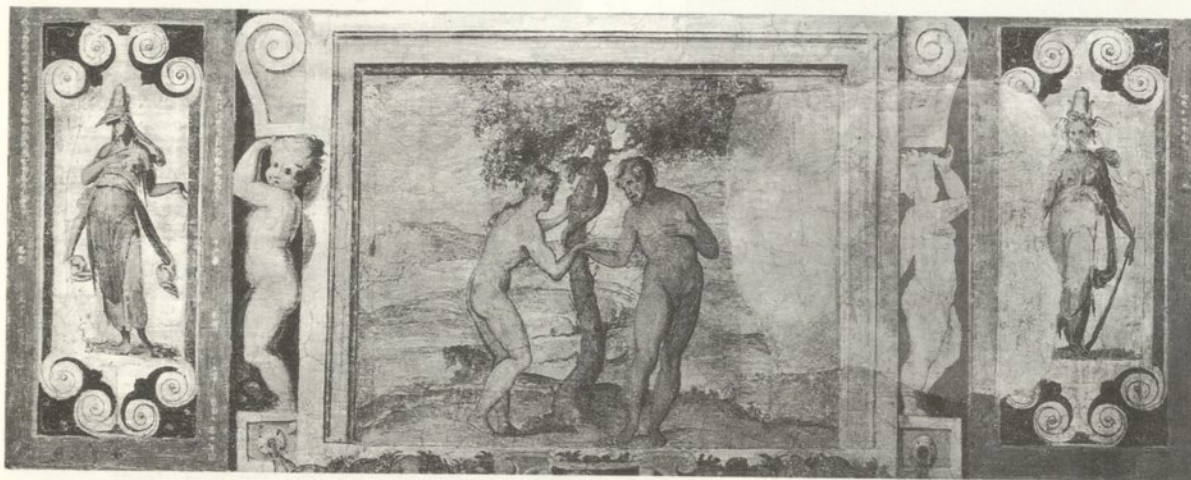


fig. 7. *Le péché originel.*



fig. 8. *La création du soleil et de la lune.*



fig. 9. *La création des animaux.*



fig. 10. *La création d'Eve.*



fig. 11. *Dieu désigne l'arbre défendu.*



fig. 12. *Dieu reproche à Adam  
et Eve leur désobéissance.*



fig. 13. *Adam et Eve  
chassés du Paradis.*



feint des cartouches placerait cette frise dans une tradition décorative française qui s'était diffusée à Rome au milieu du siècle et auquel le cardinal Ricci s'était rallié pour la décoration des frises de son palais. Mais en dépit du respect d'un système décoratif tout à fait codifié, le peintre de cette frise est si fruste dans le rendu des figures qu'il est quelque peu vain de chercher à le replacer dans le panorama pictural romain ou franco-romain.

Malencontreusement coupée, la frise avec les scènes de la *Genèse* de la troisième chambre, (niv. 5, pièce 3 : vol. 1, 592-595; fig. 6-13), se rapprocherait davantage de la frise d'Esther par les jeux d'éléments architectoniques en trompe-l'œil, sans pour autant en avoir la même richesse illusionniste. Reprenons la description qu'en donne Andres<sup>7</sup> : «Les différents éléments de la composition se détachent sur un arrière-plan continu de faux marbre veiné que l'on peut apercevoir derrière la frise. De courts piliers flanqués de balustres et de volutes correspondent aux principales poutres du plafond, comme s'ils les soutenaient. Contre chaque pilier se dresse une figure de *putto* couleur chair. Entre ces piliers avec *putto* se trouvent les scènes de la Genèse de forme rectangulaire, inspirées des loges de Raphaël. Ces scènes sont placées dans des cadres couleur pierre avec des figures de pierre soutenant les volutes. Sous chaque scène est tendue une guirlande brillante, et de chaque côté viennent en pendant de gracieuses figures dans un cadre en spirales. Sur la paroi se détachent les armoiries du cardinal Ricci avec le hérisson et le soleil, les armes de ses patrons Paul III et Jules III dans les quarts supérieurs et par-dessus, le *galero* et la croix». Cette frise est encore plus proche de celles du palais de la via Giulia, en particulier de la frise de même thème dans la chambre de Marmitta.

#### La collection de portraits d'hommes illustres

---

La villa Ricci fut vendue en 1576 au cardinal Ferdinand de Médicis avec tout son contenu de meubles, de tableaux et d'antiques. On a conservé un inventaire succinct de la villa, en annexe à l'acte de vente du 9 janvier 1576<sup>8</sup> :

- «Mobili del Giardino
- Quadri di ritratti n(umer)o 102 dice cento due
  - Quadri di citta con uno della militia navale numero cinque
  - Pelle di Spagna in tre stanze numero mille in circa
  - Sedie di corame. . . ventisei
  - Tavole di noce grande napolitane numero 3
  - tavolini coperti di corame numero 8
  - Una testa di Diana alcuni scabellini super quibus. . .»

Une somme de mille écus supplémentaire était demandée pour cet ameublement et ces peintures. Cet inventaire mentionne donc trois pièces tendues de cuirs d'Espagne, certainement l'un des deux appartements nord, soit au *piano nobile* (niv. 3) sous les corniches de stuc, soit au second étage (niv. 5) sous les frises à fresque. La *sala grande* était également décorée de peintures à la date de la vente aux Médicis : cent deux portraits, quatre vues de ville et une bataille navale.

Dans les inventaires successifs, on retrouve en effet ces peintures intégrées dans la vaste collection de tableaux décorant la villa du cardinal Ferdinand de Médicis. Ainsi, dans celui de 1588<sup>9</sup> dressé par Marentio Marentii, sont cités «In Sala Grande», à côté d'autres pein-

<sup>7</sup> ANDRES 1976, p. 130-131.

<sup>9</sup> Voir vol. 5.

<sup>8</sup> Voir vol. 5, à cette date.



tures et antiques : «4 Quadri grandi quattro, dipinti in tela con ornamento di legno finto Noce, uno Genova, uno Napoli, uno Palermo & uno Messina», tandis que sont énumérés les portraits, dûment identifiés, atteignant alors le nombre de 186.

Quant à la décoration en cuirs d'Espagne, elle dut être modifiée car elle n'apparaît plus dans des pièces des appartements Ricci côté nord, mais dans les trois pièces au-dessus de la loggia (niv. 6) et dans des pièces de l'appartement «de la Trinité» (niv. 5).

Le cardinal Ferdinand de Médicis récupérait ainsi cette collection de portraits d'hommes illustres que le cardinal Ricci avait réunie grâce aux bons offices de son ami Bartolomeo Concino auprès de Cosme I<sup>er</sup>. En effet, Ricci avait obtenu, en 1570, en contrepartie des nombreux antiques qu'il avait offerts aux Médicis l'année précédente, que lui soient exécutées par Cristofano dell'Altissimo des copies des portraits d'hommes illustres de la collection du grand-duc. On a conservé diverses lettres échangées entre le cardinal Ricci et Bartolomeo Concino, en 1570-1571, à propos de ces copies. Ainsi le 12 novembre 1570, Concino écrit à Ricci de Florence : «Les portraits seront exécutés rapidement et peut-être plus vite que vous ne croyez». Puis le 30 de ce mois, il l'assure qu'on s'occupe à Florence de ses portraits afin qu'il puisse en jouir au plus tôt. Dans les comptes conservés dans les archives familiales à Montepulciano, figure un paiement du cardinal Ricci à Cristofano dell'Altissimo pour les quarante-neuf portraits copiés dans la *guardaroba* du grand-duc et envoyés à Rome de janvier 1570 à mars 1571, ces portraits étant dûment énumérés. Dans les archives médicéennes, on a pu par ailleurs retracer les paiements mensuels effectués au peintre pour les portraits qu'il fit pour le cardinal Montepulciano du 6 mars au 2 octobre 1571. Dans la dernière lettre à Concino où il est question de ces portraits, le 4 mai 1571, Ricci accuse réception de vingt autres portraits tout en s'étonnant de ne pas y avoir trouvé celui du grand capitaine que le grand-duc lui avait promis<sup>10</sup>. Les envois de portraits durent néanmoins se poursuivre puisque dans l'acte de vente de la villa, en 1576, cette collection compte cent deux portraits.

Les portraits d'hommes illustres de Cosme I<sup>er</sup> étaient eux-mêmes des copies exécutées de 1552 à 1564 par le même artiste d'après les peintures que Paolo Giovio avait réunies sa vie durant dans sa villa du lac de Côme<sup>11</sup>. L'exemple du *Musaeum Jovianum* fut en effet rapidement suivi. Après la mort de Paolo Giovio en 1552, les princes italiens et étrangers dépêchèrent des artistes à Côme pour exécuter des copies de ces portraits. Cosme I<sup>er</sup> fut le premier à le faire, envoyant Cristofano dell'Altissimo, comme nous en informe Vasari dans

<sup>10</sup> A propos des copies de portraits pour le cardinal Ricci, cf. vol. 5, lettres de Bartolomeo Concino au cardinal Ricci, Florence, 12 novembre 1570 (fol. 229) : «li ritratti si faranno ben presto et prima forse di quel che ella si persuadi»; 20 novembre 1570 (fol. 231) : «Li ritratti si lavorano tuttavia et io con esserne sollecitatore, procurero che si finiscono quanto prima»; 30 novembre 1570 (fol. 235) : «(...) non m'ocorre altro che certificarla de ritratti e della sollecitudine che s'usa accio ch'ella li goda quanto prima. Ma V.S. Ill.<sup>ma</sup> sa chi sono i pittori che talvolta non vanno con le punture bene acute»; paiement de 200 écus par le cardinal Ricci à «Maestro Cristofano Papi dell'Altissimo pittore» pour 49 portraits copiés d'après ceux de la *guardaroba* de Cosme I<sup>er</sup> et pour leur envoi à Rome, de janvier 1569 (s.f. = 1570) à mars 1570 (s.f. = 1571); lettre du cardinal Ricci à Bartolomeo Concino, Rome, 4 mai 1571 : «Il ritratto del Gran Capitan che mi promisè il Ser.<sup>mo</sup> Gran Duca io non l'ho

mai visto. Non vorrei si ponesse in oblio, massime havendo ricevuto li 24 che mi ha mandato». Paiements mensuels du 6 mars 1570 (s.f. = 1571) au 2 octobre 1571, à Cristofano Papi dell'Altissimo pour les portraits sur son crédit; «Nota di retratti che sono al guardaroba», 23 septembre 1575 (du Licenciado Falconieri à Rome à Pietro Usimbardi, cité par BOYER 1927, p. 110). Pour tous ces documents, cf. vol. 5.

<sup>11</sup> Sur le musée de portraits de Paolo Giovio, cf. MÜNTZ 1900; P. O. RAVE, *Das Museo Giovio zu Como*, dans «Miscellanea Bibliothecae Hertzianae zu Ehren von L. Bruhns, F. Graf Wolff Metternich, L. Schudt», München, 1961, p. 275-284; M. GIANONCELLI, *L'antico Museo di P. Giovio in Borgovico*, Como, 1976; P. L. de Vecchi, *Il Museo Gioviano e le «Verae Imagines» degli Uomini Illustri*, dans *Omaggio a Tiziano. La cultura artistica milanese nell'età di Carlo V*, Milano, 1977.



le passage qu'il consacre à ce peintre dans les *Vite*. Ainsi, grâce à Giovio et à Cosme I<sup>er</sup>, écrit-il, «les chambres des princes et celles de nombreux particuliers peuvent maintenant être ornées des portraits de l'un ou de l'autre de ces hommes illustres, selon le pays, la famille, le goût de chacun»<sup>12</sup>.

Alors qu'il était à Rome dans le cercle du cardinal Alexandre Farnèse, Ricci avait pu suivre dans sa jeunesse les efforts de Paolo Giovio pour se constituer cette collection de portraits. Francesco Salviati aurait lui-même travaillé en 1540 sous la direction de Paolo Giovio, et ceci à Milan chez le marquis del Vasto, pour lequel il aurait exécuté douze portraits sur toile d'après des médailles que Giovio lui avait fournies<sup>13</sup>. Il existait encore à Rome un précédent illustre à cette mode des collections de portraits qui se généralise durant la seconde moitié du XVI<sup>e</sup> siècle. Dans son livre sur les statues antiques de Rome, Ulysse Aldrovandi rapporte que dans la maison du cardinal da Carpi «fanno fregio intorno à detta stantia bellissimi quadri di pittura di man di Raffaello d'Urbino con molti ritratti di huomini famosi»<sup>14</sup>.

Cependant, lorsqu'il décide de se constituer une collection de portraits d'hommes illustres, Ricci suit avant tout l'exemple des Médicis. Vasari, dans sa nouvelle édition des *Vite* de 1568, faisait ressortir la nouveauté du collectionnisme médicéen, incluant au début du vol. 3 diverses *Tavole* dont deux étaient consacrées aux collections de Cosme. À côté de la liste des *Anticaglie* du musée d'antiques au palais Pitti, on y trouve la «Tavola de' ritratti del Museo dell'Illustrissimo et Eccellentissimo Signor Cosimo Duca di Fiorenza et Siena», donnant la liste des 248 portraits que Cristofano dell'Altissimo avait copiés durant les années 1550 au *Museo* de Paolo Giovio<sup>15</sup>. La série giovienne des portraits d'hommes illustres de la *guardaroba* de Cosme I<sup>er</sup>, à l'origine destinée à la salle des cartes géographiques au palazzo vecchio, sera finalement placée entre 1587 et 1591 par Ferdinand I<sup>er</sup> dans le corridor des Offices, en parallèle avec les bustes des hommes célèbres de l'Antiquité, selon une disposition récemment reconstituée<sup>16</sup>.

En suivant l'exemple médicéen, le cardinal Ricci constituait à Rome la première collection de portraits d'hommes illustres d'origine giovienne. La collection Ricci fut à son tour à l'origine de copies pour d'autres collections européennes. Antiveduto Grammatica se spécialisera dans la copie de ces portraits de la villa Médicis à Rome, comme nous le rapporte Giovanni Baglione dans la vie de ce peintre<sup>17</sup> : «In formar le teste non ci era migliore di lui, e colorite e somiglianti bravamente le faceva. E per copiare quegli huomini illustri, che stanno dipinti nel Palagio del Giardino de' Signori Medici, non ci era più atto di lui, e non veniva in Roma Principe, o Personaggio, che non facesse ricapito di Antiveduto, per fargli ritrarre le teste di quegli huomini illustri (. . .)».

Entre-temps, d'autres collections d'hommes illustres s'étaient formées à Rome, détrônant en quelque sorte la collection du cardinal Ricci. Plus tournées vers les grandes figures de l'histoire ecclésiastique, elles correspondaient au grand mouvement d'érudition religieuse et de retour aux sources de l'Eglise, de la fin du siècle à Rome. Ce sont les collections

<sup>12</sup> VASARI 1568, VII, p. 609 (éd. Chastel, X, p. 209-210). Sur la collection de portraits d'hommes illustres des Médicis, aujourd'hui aux Offices, cf. l'inventaire de 1704 dans A.G.F., ms. 82 : *Inventario di tutto quanto fu consignato a Gio. Franc. Bianchi custode della Galleria di S.A.R. . . . dal 1704 al 1714*, n. 38, 39, 110; W. PRINZ, *Uomini illustri - Sammlung in den Uffizien*, dans «M.K.I.F.», XXII, 1978, p. 305-312; Uffizi 1979, p. 603.

<sup>13</sup> Lettre de Paolo Giovio à Pietro Aretino, du «Musée», le 24 février 1540 (P. GIOVIO, *Epistularium*, éd. G. G. FERRERO, I, Roma, 1956, lettre 111, p. 238-239).

<sup>14</sup> ALDROVANDI 1556, p. 208.

<sup>15</sup> VASARI 1568, III; M. D. Davis dans *Le arti* 1980, p. 35-36.

<sup>16</sup> Uffizi 1979, p. 603.

<sup>17</sup> G. BAGLIONE, *op. cit.*, 1649, p. 292-293.



d'Onofrio Panvinio et de Fr. Alonso Chacon qui y puisaient les portraits gravés pour l'illustration de leurs œuvres monumentales, dans une démarche analogue à celle de Giovio. Dans ce même courant de collectionnisme romain et comme produit ultime, se place la collection d'hommes illustres qui décoraient la bibliothèque de l'Escorial avant d'être la proie des flammes au XVII<sup>e</sup> siècle. Elle avait été constituée par ce même Fr. Alonso Chacon, à la demande de Philippe II, pour l'ornementation de la bibliothèque, et fut expédiée depuis Rome en plusieurs envois entre 1577 et 1593<sup>18</sup>.

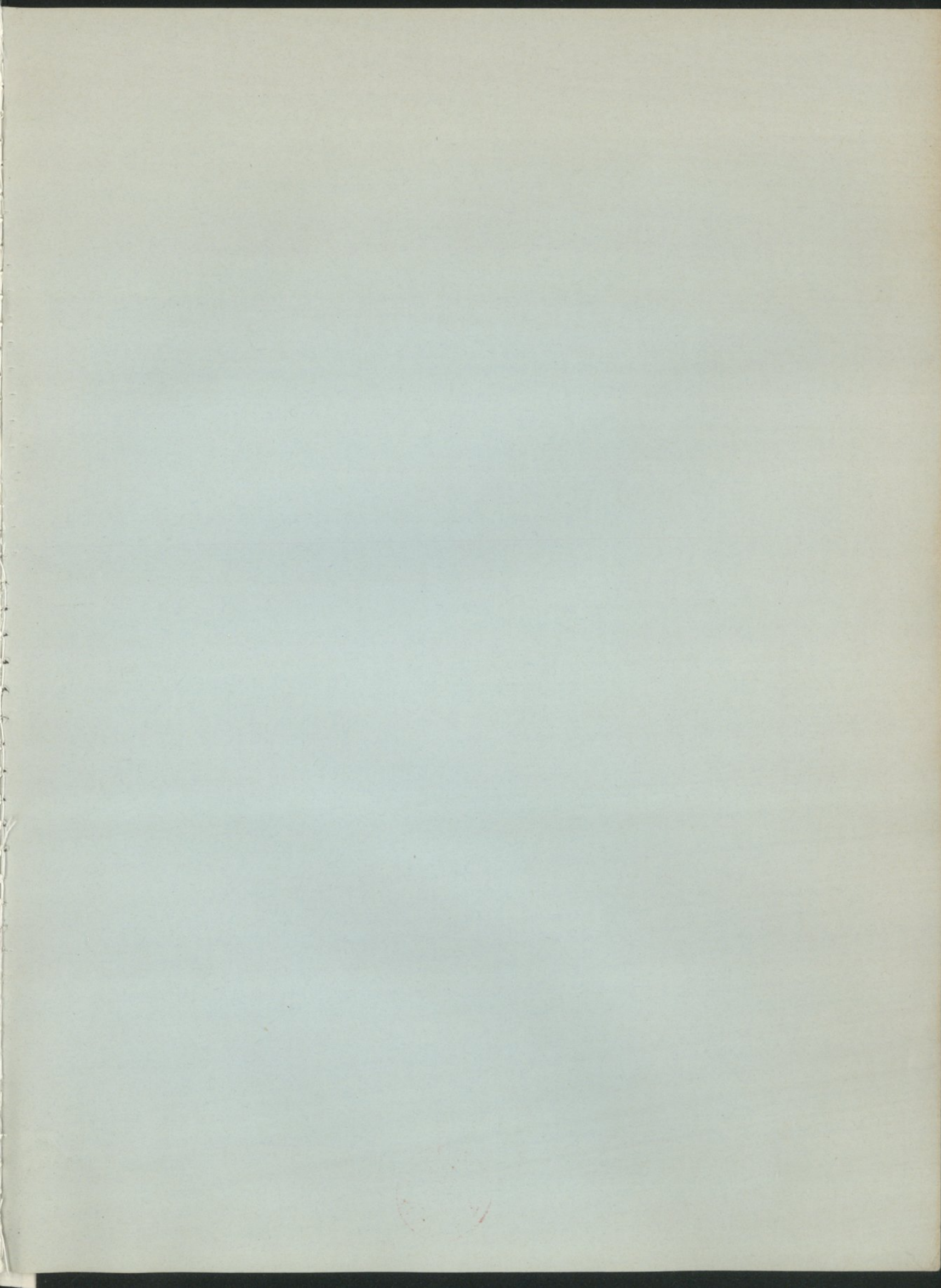
Le cardinal Ricci, comme dans le cas du goût pour l'exotisme, vient ainsi en tête de ces différentes tendances du collectionnisme qui s'épanouiront ensuite à Rome à la fin du siècle. Dans cet ultime épisode de son existence de cardinal amateur d'art, il s'était mis au goût du jour, suivant le grand exemple des Médicis à Florence et donnant l'impulsion à une mode romaine dont la descendance se trouvait en Espagne, à l'Escorial.

<sup>18</sup> G. DE ANDRES, *Relación de las pinturas enviada a Felipe II desde Roma para El Escorial*, dans *Documentos para la Historia del Monasterio de San Lorenzo El Real de*

*El Escorial*, VIII, Escorial, 1965, p. 127-158. Voir aussi la collection du château d'Ambras aujourd'hui conservée au Kunsthistorisches Museum de Vienne.









B  
2  
B