

Numéro pays

Histoire de l'art

Regards croisés sur le passé et l'avenir d'une discipline : le poids de l'histoire dans sa construction ; art espagnol *versus* art étranger ; des autonomies au dépassement des frontières...

en Espagne

L'art mudéjar, le collectionnisme, l'image dans l'Espagne catholique : où en sont les études ? États de la recherche sur les Wisigoths et Gaudí ; débats sur l'architecture du *Quinientos*, sur Velázquez et sur l'art actuel.



ARMAND COLIN

Institut
national
d'histoire
de l'art

INHA

L'architecture espagnole du *Quinientos*

Points de vue de Fernando Marías, Alfredo J. Morales, Yves Pauwels, Catherine Wilkinson Zerner, avec Javier Ibáñez Fernández

Stimulés par la même angoisse que celle qui avait poussé l'intelligentsia espagnole de la fin du XIX^e siècle à rechercher d'authentiques racines patriotiques – de la Generación del 98 au Regeneracionismo – à la suite de la perte des derniers lambeaux de l'Empire, ceux qui perçurent le caractère intrinsèquement problématique de l'Histoire essayèrent d'analyser le « génie du lieu espagnol », qu'ils crurent identifier et reconnaître au-delà de la succession des siècles et des styles. Ils tournèrent ainsi leur regard vers le mudéjar, le gothique tardif et le « plateresque », soit les versions les moins soumises à la norme italienne. Après la guerre civile (1936-1939), la dictature du général Franco (1939-1975) continua à exalter les supposés particularismes hispaniques. Le Quinientos, une période glorieuse, fut ainsi observé avec admiration et nostalgie par le régime, voire élevé à la condition de paradigme pour certaines questions, et finit même curieusement par offrir au pouvoir établi des modèles et des archétypes architectoniques.

Contrainte par la situation politique, ou en accord avec celle-ci, et en tout état de cause lésée par un fort conservatisme méthodologique et hostile, de manière générale, à la moindre lueur de rénovation venant de l'extérieur, l'histoire de l'art espagnol des années 1940-1960, de Manuel Gómez-Moreno à Fernando Chueca Goitia, concentra son attention sur les artistes et les monuments. Elle élaborait ainsi, à certaines occasions, d'intéressantes études monographiques et les premières analyses à caractère régional ou provincial. Cependant, elle continua à exploiter les inventions historiographiques comme le mudéjar ou le gothique tardif. Ce dernier fut présenté comme un modèle artistique espagnol par excellence – c'est-à-dire, en fait, « national » selon la définition du régime franquiste – qui aurait non seulement su s'imprégner du langage issu de l'autre côté des Pyrénées, puis réussi à le dépasser pour atteindre, sur le territoire péninsulaire, les niveaux les plus élevés de raffinement et d'élégance, mais qui aurait également su résister, dans un second temps, à la pénétration de la Renaissance italienne. De même, Camón Aznar essaya de définir le « plateresque » en tournant le dos aux pays, comme la France, dans lesquels s'étaient produits des phénomènes comparables, et en considérant notamment que le rythme appliqué aux décors à l'antique tirait ses racines dans l'art islamique¹. Enfin, de manière plus générale, l'histoire de l'art espagnole, inspirée par la conception centraliste de la nouvelle construction

Javier Ibáñez Fernández, professeur d'histoire de l'art à l'université de Saragosse, s'intéresse principalement à l'architecture et la sculpture du XVI^e siècle en Aragon et à l'apport français aux arts de ce territoire à la même époque.

Fernando Marías, auteur de *El largo siglo XVI. Los usos artísticos del Renacimiento español* (1989), parmi ses nombreux ouvrages sur la Renaissance en Espagne, enseigne à l'Universidad Autónoma de Madrid.

Professeur d'histoire de l'art à l'université de Séville, **Alfredo J. Morales** est spécialiste de l'architecture espagnole de la Renaissance, et de l'art mudéjar et hispano-américain. Il préside le Comité espagnol de l'histoire de l'art (CEHA).

Yves Pauwels, professeur d'histoire de l'art moderne au Centre d'études supérieures de la Renaissance (Tours), travaille principalement sur les rapports entre théorie et pratique dans l'architecture européenne des XVI^e et XVII^e siècles.

Catherine Wilkinson Zerner est professeur d'histoire de l'art et d'architecture à Brown University. Auteur de *Juan de Herrera, Architect of Philip II* (1990), ses travaux portent sur l'architecture des XVI^e et XVII^e siècles dans ses contextes espagnol et américain.

étatique, focalisa son attention sur les œuvres et monuments d'une Castille qui, selon l'ampleur proverbiale de ses frontières historiques – grande était la Castille –, incluait les régions du nord péninsulaire, les deux Castilles, l'Extrémadure, l'Andalousie et la Murcie. Les régions espagnoles qui avaient composé la Couronne d'Aragon – l'Aragon, la Catalogne, Valence et Majorque, c'est-à-dire les Îles Baléares –, et même le royaume de Navarre, furent ainsi refoulés à la marge (fig. 1). Ce cadrage géographique partial a profondément marqué la recherche et voile, encore aujourd'hui, la réalité de la production artistique espagnole du XVI^e siècle, en particulier aux yeux des spécialistes étrangers.

Coïncidant avec l'ouverture du régime au début des années 1970 et l'avènement de la démocratie en 1976, le renouvellement du panorama historiographique fut le fait d'une nouvelle génération de chercheurs et de spécialistes de l'architecture espagnole, d'abord étrangers – George Kubler, Earl E. Rosenthal ou John D. Hoag –, puis espagnols – Javier Rivera Blanco, Pedro Galera Andreu ou Agustín Bustamante García –, acteurs d'une refonte qui toucha plus largement l'ensemble de la discipline. Libérés des contraintes du passé et capables d'appliquer les méthodes historiographiques modernes, ces chercheurs portèrent une attention aiguë aux sources, aux traités, aux

1a. Divisions politiques de la péninsule ibérique avant la conquête de Grenade (1492) ;
b. les communautés autonomes espagnoles aujourd'hui.



artistes et aux monuments, pour produire des études monographiques qui, loin de se cantonner à une simple moisson de références documentaires et bibliographiques, offrirent des démonstrations phénoménologiques qui ont marqué le débat historiographique général. De même, ils développèrent d'ambitieuses analyses à caractère régional – certaines générales, d'autres par catégorie (l'architecture religieuse, civile...) ou par typologie – qui ont précédé les premières synthèses sur l'architecture espagnole du Quinientos, le célèbre *El largo siglo XVI* de Fernando Marías (1989)² et *l'Arquitectura del Renacimiento en España* de Víctor Nieto, Alfredo J. Morales et Fernando Checa (1989 ; fig. 2-3)³. Ces synthèses offrent un panorama plus large, riche et intéressant que celui envisagé jusqu'alors. De fait, les analyses de ces auteurs s'étendent de la fin du XV^e siècle au début du XVII^e siècle. Trois périodes fondamentales furent ainsi distinguées : de la fin du XV^e siècle jusqu'au début du XVI^e siècle, l'arrivée du langage à l'antique ; et enfin dans la seconde moitié du siècle, l'essor du classicisme. Les voies intermédiaires furent également prises en compte, en prenant

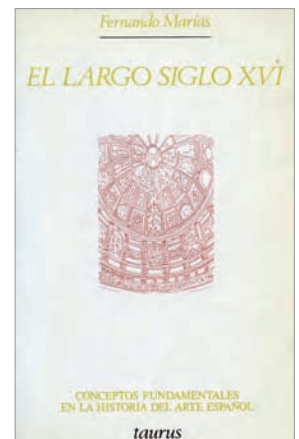
soin d'éviter deux écueils majeurs : le risque de conférer un poids trop important au paradigme du classicisme italien et celui de ne pas appréhender la totalité des régions péninsulaires. Cependant, il faut le reconnaître, les incursions réalisées dans des régions considérées comme périphériques eurent tendance non seulement à se réduire à la sélection d'œuvres exceptionnelles, qui pouvaient s'intégrer – parfois, d'ailleurs, de manière forcée – dans des discours volontairement généraux, mais en oubliant aussi que ces dernières pouvaient obéir à des dynamiques sensiblement différentes.

Quoi qu'il en soit, ces réflexions sur l'architecture espagnole du *Quinientos* eurent également le mérite d'affronter les questions mêmes qui avaient accaparé la discipline jusqu'alors, offrant de nouvelles perspectives pour expliquer tant le *mudéjar*⁴, à propos duquel on était allé jusqu'à parler de « *mudéjar fallacy* »⁵, que le gothique du *Quinientos*. Ce dernier, après avoir été présenté par Víctor Nieto Alcaide et Fernando Checa Cremades comme une réponse « maniériste » à la Renaissance⁶ – une interprétation très contestée par Fernando Marías⁷ –, a été expliqué par Nieto comme une option de modernité parallèle au modèle italien, qui viserait un renouveau de la tradition constructive plutôt qu'une simple récupération de l'Antiquité⁸. Parallèlement, les études étymologiques du terme « *plateresque* » ont conduit à mettre au jour le caractère impropre de son utilisation⁹ et entraîné sa désuétude de manière – apparemment – définitive.

Ces thèses, auxquelles il faut ajouter la trop peu connue relecture de Marías publiée dans l'*Historia de España* Menéndez Pidal¹⁰, ont été développées sans être affectées par le phénomène d'atomisation dérivé de « l'État des autonomies », une menace qui conditionne tous les champs de la discipline, de la recherche et de l'édition à la politique de restauration des œuvres et des monuments. Elles ont gardé leur actualité et ont exercé une influence majeure sur tous les travaux menés depuis sur l'architecture du *Quinientos*.

Enfin, ces synthèses ont suscité l'intérêt pour toute une série de phénomènes transversaux – certains étroitement liés entre eux – qui continuent d'être analysés et débattus de nos jours. Sans elles, on ne peut sans doute pas comprendre le développement qu'ont connu les études consacrées au gothique du *Cuatrocientos* et du *Quinientos* – le « gothique de l'Âge Moderne » –, à la stéréotomie et au dessin architectural, ou à l'intérêt renouvelé pour les traités, qui a permis de rééditer et de reconsidérer certaines œuvres fondamentales de la discipline.

Les travaux accomplis ces dernières années par les chercheurs espagnols le prouvent : il est urgent de réintégrer l'Espagne dans les études sur l'architecture européenne du XVI^e siècle, sous peine de poursuivre des analyses en partie faussées. Force est de constater cependant que ces travaux restent encore trop peu connus en dehors de l'Espagne. Gageons que le débat présenté ici appelle au développement de collaborations dans ce domaine [Javier Ibáñez Fernández].



2. Fernando Marías, *El largo siglo XVI. Los usos artísticos del Renacimiento español*, Madrid, 1989.

3. Víctor Nieto, Alfredo J. Morales, Fernando Checa, *Arquitectura del Renacimiento en España, 1488-1599*, Madrid, 1989.



Javier Ibáñez Fernández. *L'histoire de l'architecture espagnole du XVI^e siècle a été essentiellement castillane dans son objet. Depuis une trentaine d'années, on observe un développement très important des études régionales avec un risque certain d'atomisation du sujet. Dans ces conditions, quelles seraient selon vous les orientations méthodologiques que pourrait suivre un travail de synthèse sur l'architecture en Espagne au XVI^e siècle ?*

Fernando Mariás. Si la création d'une histoire de l'architecture espagnole autour de 1800 est intervenue dans le contexte de la construction d'une identité nationale, sa refonte moderne vers 1940, par Manuel Gómez-Moreno et Fernando Chueca Goitia a été en partie déterminée par la construction d'une carte espagnole qui, se voulant unitaire et cohérente, eut tendance à exclure comme résiduels et périphériques les phénomènes mal adaptés à l'idée d'une évolution stylistique harmonieuse obéissant à une règle unique. Cette règle fut celle de l'assimilation passive des formes et des structures italiennes étrangères aux traditions locales et, dans le même temps, de leur absorption complète jusqu'à leur renationalisation sous le règne de Philippe II. Le phénomène d'atomisation introduit par l'étude de l'architecture de différentes régions espagnoles, en tant qu'alternative à un discours strictement castillano-centrique et expression d'une nouvelle structure politique advenue à la fin du XX^e siècle, a enrichi et complété la cartographie, non sans produire toutefois dans bien des cas une distorsion historique, établir des barrières anachroniques, ou encore tourner le dos à des phénomènes communs ou parallèles et à des interconnexions, avec pour résultat d'accentuer les divergences. Il serait d'abord nécessaire de restaurer les véritables unités créatives – y compris identitaires – qu'étaient les villes, des entités considérées à l'époque comme des objets d'étude et génératrices de morphologies spécifiques, et les territoires dépendants d'elles. Il conviendrait également d'étudier les liens et les passerelles qui ont transcendé les frontières et mettaient en relation les centres locaux, ainsi que les tissus communs, les traditions constructives, ou encore les fonctions communes auxquelles il s'agissait de répondre dans des contextes géographiques très divers.

Alfredo J. Morales. L'étude de l'architecture espagnole du XVI^e siècle hors du contexte de la cour a permis de mettre en évidence la complexité du phénomène et de reconnaître l'importante capacité créatrice d'autres centres artistiques, de même que l'habileté des constructeurs à allier les techniques traditionnelles et locales avec le nouveau langage de la Renaissance. Les recherches futures, en prenant acte de cette diversité et dans le but d'atteindre un certain degré de synthèse, devraient s'intéresser plus avant au rôle de patron tenu par la monarchie, le clergé et la noblesse afin de mettre au jour des similitudes de comportement ; de même, elles devraient analyser les usages tant fonctionnels que symboliques de cette architecture. D'autre part, il faudra considérer les procédés techniques mis en œuvre ainsi que les sources et modes possibles de connaissance de l'architecture classique.

Yves Pauwels. Vu de France, je n'ai pas le sentiment que l'histoire de l'architecture espagnole ait privilégié la Castille, au sens strict du terme ; les publications de Chueca sur Andres de Vandelvira et l'architecture andalouse, remontant aux années 1950, me semblent en témoigner¹¹. En outre, il est sûr que l'on voit se développer des études spécifiques sur les foyers « périphériques » (si tant est que ce terme ait un sens), par exemple sur l'architecture renaissante en Aragon et dans l'ancien royaume de Murcie. La démarche paraît légitime, eu égard à la structure politique spécifique à l'Espagne du XVI^e siècle. Il reste à poser la question de la pertinence de la notion d'« Espagne » pour une période où les particularismes régionaux sont beaucoup plus forts qu'en France à la même époque, étant entendu que des problèmes similaires se posent à tous :

celui d'un tronc commun dans l'héritage (le gothique « international ») et la réaction aux importations italiennes, formelles et intellectuelles, qui tendent à imposer un répertoire à l'antique universel.

Catherine Wilkinson Zerner. Hors de l'Italie – ou peut-être hors de quelques rares centres comme Florence, Rome ou Vicence –, l'architecture du XVI^e siècle a longtemps été étudiée à travers le prisme du classicisme de la Renaissance italienne (la mise en œuvre adéquate des ordres, etc.), la Castille fournissant ce qui semblait être quelques-uns des meilleurs exemples de l'« influence » italienne en Espagne. Les études régionales consacrées à l'architecture espagnole ont changé les choses en sensibilisant les historiens à une série de formes alternatives à la Renaissance, inspirées de l'Antiquité mais non spécifiquement italiennes. Le temps de la synthèse n'est peut-être pas encore venu et il semble salutaire de tirer profit de la diversité (l'atomisation) qu'ont introduite ces travaux. Le fait de se concentrer sur la production artistique dans son contexte culturel espagnol, comme l'ont fait les études régionales, pourrait permettre à des thèmes typiquement espagnols d'émerger plus clairement, comme par exemple l'architecture du retable monumental, qui n'a d'équivalent exact ni en Italie, ni ailleurs (fig. 4).

Javier Ibáñez Fernández. *Jusqu'à quel point la persistance de systèmes et de langages d'origine médiévale a-t-elle conditionné l'adoption et l'adaptation du nouveau système artistique de la Renaissance ? Dans quelle mesure faut-il parler de transitions, de mutations ou de ruptures ?*

Alfredo J. Morales. Les langages et les systèmes d'origine médiévale ne perdirent rien de leur vigueur ni de leur vitalité aux XV^e et XVI^e siècles, coexistant normalement avec le nouveau système renaissant et le tolérant. Dans ces conditions, il revint aux patrons d'opter pour l'un ou l'autre choix esthétique. Les langages coïncidèrent toutefois dans certains cas déterminés, ouvrant la voie à une hybridation parfaitement compatible et même favorable à l'accomplissement d'objectifs symboliques et de prestige. Cette situation perdura pendant tout le XV^e siècle et une partie du XVI^e siècle dans certaines aires géographiques de la péninsule ibérique et des îles atlantiques, pour s'exporter jusqu'en Amérique.

Catherine Wilkinson Zerner. Il faut parler à la fois de transitions, de mutations et de ruptures ! La présence (et la splendeur) de l'architecture du bas Moyen Âge en Espagne et l'édification non interrompue d'édifices « gothiques » majeurs (comme les cathédrales) tout au long du XVI^e siècle ont perpétué les techniques structurelles existantes, les idéaux esthétiques, et les systèmes de conception et de réalisation architecturaux. Certains d'entre eux furent maintenus ou adaptés au nouveau vocabulaire de la Renaissance, même dans un programme architectural qui visait leur élimination, comme celui de l'Escorial. Ce processus se constate d'ailleurs partout en Europe, avec des modulations différentes selon les endroits. Les exemples espagnols sont souvent mieux documentés qu'ailleurs et ouvrent ainsi la voie à une investigation plus détaillée des processus de changement ou de permanence.

Yves Pauwels. Il ne me semble pas que la question soit spécifique à l'Espagne ; elle se pose dans toutes les régions européennes à forte tradition gothique, y compris en Italie (à Venise en particulier). En tout cas, elle n'est pas simple dans la mesure où le phénomène « Renaissance » n'est pas homogène.

4. Juan de Juni, retable, vers 1545, Valladolid, cathédrale Notre-Dame de l'Assomption.





5. Façade de l'université de Salamanque, exemple paradigmatique d'architecture « plateresque ».

Comme pour la France, il faudrait de ce point de vue bien distinguer la période où l'ornement à l'italienne vient se conjuguer à des pratiques de construction et des principes esthétiques encore médiévaux (celle des styles « ligérien » et « plateresque » ; fig. 5) mis en œuvre par des artistes autant sculpteurs que bâtisseurs, de celle où des « architectes » reconnus (les Delorme et Lescot en France, les « Aguilas » en Espagne) imposent le langage mis au point à Rome au début du XVI^e siècle dans le milieu de Bramante et de Raphaël, et transmis par les traités. Il y a certes une « rupture » linguistique entre deux « Renaissances », en même temps que perdurent quantité de pratiques propres aux savoir-faire des bâtisseurs locaux – et l'on peut parler à bon droit, comme Fernando Marías, de « bilinguisme ».

Fernando Marías. À rebours de la tradition historiographique qui a identifié des successions stylistiques homogènes et qui a toujours postulé la préexistence d'une architecture gothique conditionnante, la complexité historique, religieuse et sociale de l'Espagne des XV^e et XVI^e siècles a mis en évidence une situation très contrastée : non seulement l'existence d'un bilinguisme fondamental, mais aussi une pluralité de solutions enracinées dans le bagage culturel des maîtres et des architectes, ou des clients qui appartenaient à des groupes sociaux ou institutionnels divers (aristocratie militaire, clergé, université), et dans leurs intentionnalités représentatives respectives. Les différences existantes ne se fondent pas seulement sur les distances géographiques, mais aussi sur des conceptions professionnelles et rhétoriques distinctes. Celles-ci ont généré des approximations et des interprétations actives des formes « importées » d'Italie et de France, en fonction de traditions architectoniques spécifiques ou de résistances aux propositions de caractère systématique (Serlio, Vignole), avec les transformations que ces dernières impliquaient sur les objets importés.

Javier Ibáñez Fernández. *Quelles furent les sources de l'architecture pratiquée pendant les dernières années du règne de Philippe II, celle que l'on pourrait qualifier de « classicisme courtois » ? Pourquoi pensez-vous qu'il rencontra autant de résistance dans certains contextes régionaux et quels furent les motifs pour lesquels il survécut jusque dans une bonne partie du XVII^e siècle ?*

Catherine Wilkinson Zerner. Philippe II a assurément promu à l'Escorial un style architectural classique enraciné dans la pratique italienne contemporaine, faisant appel à des artisans italiens aussi souvent que possible. Son style avait aussi des racines dans l'architecture d'autres cours princières, en particulier de France et de Flandres, et dans la tradition royale espagnole (comme l'a montré Chueca il y a longtemps). C'était un style courtois – un style d'exclusion – caractéristique des bâtiments du roi et de l'architecture de sa capitale, Madrid (fig. 6). Je ne pense pas que sa propagation ait été encouragée. Les artistes de Philippe II travaillaient rarement pour d'autres commanditaires. Ce style était un instrument du prestige du roi et on le retrouve dans des cas, comme la résidence de Lerma au règne suivant, où le roi consentit à prêter son architecte à un favori.

Fernando Marías. L'architecture philippine s'est nourrie de sources très diverses et en partie contradictoires : tout d'abord, la tradition andalouse et castillane d'« architecture à la romaine », qui trouva en Serlio un instrument médiatique de premier ordre ; en deuxième lieu, les innovations de la tradition sangallesque importée par Juan Bautista de Toledo ; enfin, une volonté simplificatrice aux racines mathématiques et stéréotomiques représentée par Juan de Herrera. À cela il faut ajouter les éléments propres à l'expérience

étrangère du roi lui-même, constituée d'influences italiennes, anglaises et surtout flamandes, telles que les toitures de plomb et d'ardoise, qui devaient devenir un trait caractéristique de l'architecture de cour de la fin du XVI^e et du XVII^e siècle, superflues d'un point de vue fonctionnel mais représentatives d'une volonté rhétorique de faire écho à certains éléments de l'architecture de la monarchie habsbourgeoise. L'émulation de l'architecture philippine – sous l'impulsion de la noblesse et de diverses institutions religieuses – et le pouvoir de la monarchie, exprimé à travers les édifices publics, permit une diffusion importante des modèles auliques à l'ensemble du territoire espagnol. Néanmoins, bon nombre de formes locales – sévillanes, grenadines ou cordouanes, par exemple, plutôt que proprement andalouses – perdurèrent dans leurs territoires d'élection, rénovant leurs répertoires morphologiques ou ornementaux au fur et à mesure de la succession des innovations venues d'Italie et, dans une moindre mesure, de France.



6. Vue générale du monastère San Lorenzo el Real de El Escorial, chef-d'œuvre du « classicisme courtois » ou « herreriano ».

Alfredo J. Morales. Pour simplifier, on pourrait dire que ce que l'on appelle le classicisme courtois est lié à l'école de mathématiques fondée par le roi Philippe II. Sa distinction de l'architecture pratiquée dans d'autres aires du territoire espagnol explique le rejet général dont il a fait l'objet, voire dans certains cas son absence presque totale de retentissement. De ce point de vue, l'historique de la construction de la Casa Lonja à Séville est éclairante : édifiée d'après des plans de l'architecte du roi, Juan de Herrera, après le rejet d'un projet sévillan dû à Asensio de Maeda, elle fut ensuite modifiée par les architectes locaux, dont Miguel de Zumárraga, à qui l'on doit l'incorporation des voûtes ornementées de l'étage supérieur venues remplacer la charpente de bois initialement prévue (fig. 7).

Yves Pauwels. Faut-il vraiment limiter le « classicisme » architectural à la cour de Philippe II ? Pour ma part, j'en vois les prémisses dès l'introduction en Espagne du répertoire antique vitruvien, avec par exemple les tendances très orthodoxes des motifs utilisés par Pedro Machuca au palais de l'Alhambra de Grenade, qui cite littéralement les planches du *Vitruve* de Cesare Cesariano (Côme, 1521), ou encore le style sobre de l'hôpital Tavera à Tolède, d'Alonso de Covarrubias. Certes, la manière architecturale qu'impose Philippe II porte ces tendances à l'extrême. Toutes ces architectures peuvent paraître essentiellement italiennes et, en tant que telles, peu adaptées à un *genius loci* ibérique plus friand d'abondance décorative ; il y a évidemment une solution de continuité entre l'exubérance plateresque et la générosité baroque, au sein de laquelle la sobriété vitruvienne semble faire exception.

Javier Ibáñez Fernández. *Quel est à votre avis l'apport fondamental de l'architecture espagnole du Quinientos au développement de l'architecture européenne de cette période ?*

Yves Pauwels. Il est important de souligner que l'Espagne est la première nation à adopter le langage « classique » mis au point à Rome, du fait des relations privilégiées entre les deux péninsules méditerranéennes. Le dorique dessiné par Bartolomé Ordoñez pour la *trascoro* de la cathédrale de Barcelone dans



7. Vue des voûtes de la galerie de la Casa Lonja, Séville, réalisées au XVII^e siècle.

les premières décennies du XVI^e siècle n'a, à son époque, aucun équivalent en Europe : il faut attendre 1536 pour qu'en France Philibert Delorme réalise à l'hôtel Bullioud à Lyon une forme aussi évoluée. De sorte que l'Espagne peut elle aussi montrer l'exemple au reste de l'Europe, aux Flandres bien sûr mais aussi à la France. On a constamment sous-évalué l'importance des rapports transpyrénéens : quantité d'artistes français sont allés chercher de l'ouvrage sur les chantiers de Charles Quint, des sculpteurs pour la plupart, qui pour certains se sont établis en Espagne (Esteban Jamete, Juan de Juni...). Mais d'autres ont pu revenir et importer dans leur patrie d'origine tout un répertoire italien revu et corrigé à la mode ibérique. Il existe en France une production que je qualifierais volontiers de « sagredienne », attribuable à des « ymaginiers-architectes » comme le jeune Jean Goujon, qui se caractérise par un certain nombre d'hispanismes caractérisés. Ces œuvres, souvent liées à la sculpture, souvent anonymes, marquent une étape du développement de l'architecture française, étape brève dans la mesure où la venue et l'influence de Serlio imposent vers 1550 de nouvelles références plus directement italiennes et plus nettement formalisées. Mais on peut encore trouver plusieurs traces d'hispanismes dans l'une des premières publications de Jacques Androuet du Cerceau, les *XXV exempla arcuum* de 1549 (fig. 8).

Alfredo J. Morales. La principale caractéristique de l'architecture espagnole du XVI^e siècle est peut-être sa créativité. Malgré certaines incompréhensions de la norme et des principes de l'architecture moderne repérables dans bon nombre de cas, il convient d'insister sur la capacité d'invention des grands architectes qui surent mettre au point des créations originales à partir du langage classique. Il ne faut pas non plus ignorer le transfert au territoire américain de concepts et de techniques de construction qui trouvent dans l'art de la stéréotomie une de leurs manifestations les plus authentiques.

Fernando Marías. Au-delà des dialectes « plateresque » ou « herreriano » (un type de classicisme qui pourrait aboutir à une forme simplifiée à l'extrême), l'apport de cette architecture consiste en une forme spécifique de déclinaison des formes architectoniques renaissantes italiennes traduites dans le langage de la stéréotomie moderne (fig. 9). Mais il concerne aussi certaines typologies concrètes, des escaliers à cage ouverte (*claustrales*) et à la planimétrie complexe (généralement dits impériaux), aux *plazas mayores* au dessin géométrique régulier et fermé en planimétrie, et de composition radicalement homogène.

8a. Andrés de Vandelvira, détail de l'ordre du portail sud, chapelle El Salvador d'Úbeda (Jaén), vers 1540 ; b. André Du Cerceau, arc « selon l'ordre ionique », dans *XXV exempla arcuum...*, Orléans, 1549, n. p.



Catherine Wilkinson Zerner. Les constructions de Philippe II ont certainement été déterminantes pour l'instauration d'une nouvelle architecture du pouvoir absolu, débarrassée des ornements de la chevalerie du bas Moyen Âge au profit d'une image grave et romanisée de l'autorité. L'Espagne tient aussi une place notable dans l'urbanisme européen et dans l'histoire de l'architecture paysagère. Peut-être plus important encore fut le rôle joué par l'Espagne dans la promotion d'un style différent de piété catholique et d'expérience spirituelle en Europe, par l'intermédiaire des ordres nouveaux et

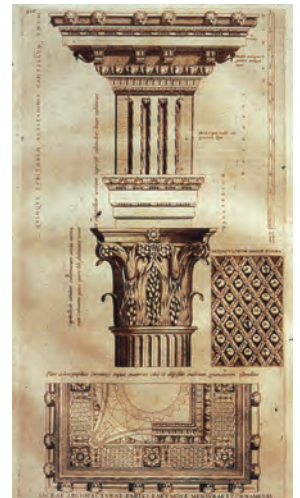
réformés, et de leurs fondateurs, un rôle qui apparaît clairement si l'on inclut les productions architecturales des vice-royautés de la Nouvelle-Espagne et du Pérou, mais qui est notable également dans l'ensemble de l'architecture religieuse européenne. De ce point de vue, l'architecture intérieure et le mobilier dans les églises et chapelles de la fin du XVI^e siècle s'avèrent particulièrement intéressants.

Javier Ibáñez Fernández. *En quoi les études sur l'architecture en Espagne au XVI^e siècle ont-elles été dépendantes de modèles et de méthodes proposés ailleurs (notamment en Italie ou en France) ? Et inversement, en quoi les études menées sur l'architecture espagnole pourraient-elles servir de modèles pour l'étude de l'architecture dans d'autres pays ?*

Alfredo J. Morales. La valorisation excessive du modèle italien, florentin ou romain selon les cas, au détriment d'autres centres artistiques en Italie même, et de leurs singularités, a conditionné la compréhension d'une bonne partie de l'architecture espagnole considérée comme ne répondant pas aux paramètres en vigueur. Une vision moins partielle devrait permettre une meilleure intelligence de la production architecturale espagnole, comme de celle d'autres centres italiens, ou d'autres régions ou pays d'Europe. La prise en considération de cette réalité contrastée, produit de la coexistence de systèmes et de modèles auxquels il a été fait référence plus haut, est fondamentale pour étudier l'architecture du XVI^e siècle en Europe.

Fernando Marías. Le renouvellement de notre historiographie depuis les années 1970-1980 a été tributaire de la rénovation méthodologique venue d'Italie (Giulio Carlo Argan, Manfredo Taruffi, Arnaldo Bruschi) et, dans une moindre mesure, de France (Jean-Marie Pérouse de Montclos), ainsi qu'aux contributions anglo-saxonnes spécifiquement consacrées à l'architecture espagnole (George Kubler, Earl E. Rosenthal), lesquelles représentaient un versant historico-analytique opposé au positivisme documentaire et à la critique formelle élémentaire de la pratique historiographique locale aux contours anhistoriques. Il est difficile d'identifier des profils méthodologiques spécifiques de notre historiographie actuelle ; dans le meilleur des cas, nous nous trouverions face à une « généralisation » partielle des méthodes actuelles, toujours avec un important décalage chronologique, sinon avec des signes patents de résistance à l'innovation. Divers éléments pourraient contribuer à une histoire comparée de l'architecture européenne : des concepts comme ceux de « réception active » ou de « bilinguisme », la conscience de la coexistence d'autres histoires « locales/régionales » face au discours hégémonique de tradition vasarienne, la conscience également des liens entre les architectures locales et l'histoire de l'identité urbaine des villes, sans que celles-ci soient à leur tour érigées en monopoles. Reste en revanche à développer des modes d'analyse des phénomènes d'exportation de l'architecture européenne à des zones géographiques lointaines et très différentes, comme les territoires américains ou philippins, qui ont bien sûr pu contribuer à la méthodologie de l'architecture coloniale dans une perspective moderne.

Yves Pauwels. Il me paraît difficile de prendre position sur des questions auxquelles nos collègues espagnols sont plus habilités à répondre. Apparemment, l'importance accordée aux vecteurs de transmission des formes (dessins et traités principalement) en Italie et en France a eu un écho très positif en Espagne, et les travaux de Marías sur Sagredo sont de ce point de vue très importants¹³. Ce qui me paraît essentiel, et concerne l'ensemble de la communauté des chercheurs, est moins la méthode utilisée dans tel ou tel pays que le principe d'étude comparée des évolutions formelles et stylistiques dans les différents foyers. Seule une comparaison attentive des applications de la doctrine vitruvienne commune permettra d'une part de déterminer des manières



9. Juan Bautista Villalpando, planche montrant l'ordre des colonnes de bronze du Temple de Salomon, dans *In Ezechielem Explanaciones et Apparatus Urbis Templi Hierosolymitani*, livre 5, Rome, 1604.

différentes et des idiotismes architecturaux, à partir desquels il sera possible de distinguer une architecture à la française, à l'espagnole, etc., et, dans un second temps, de formuler des hypothèses sur les courants d'échanges et les réseaux d'influence.

Catherine Wilkinson Zerner. Il me semble que nous avons tous hérité de la même méthodologie en matière d'histoire de l'art – dont la plus grande partie est encore utile aujourd'hui – mais que les questions que nous posons au sujet des artefacts tendent à diverger selon ce sur quoi nous travaillons. Il semble évident que chaque objet d'étude suscite ses propres questions et, bien sûr, ses propres réponses. D'un autre côté, la confrontation, la discussion, et la comparaison de nos différentes hypothèses à propos des bâtiments par-delà les frontières nationales peuvent être extrêmement fécondes, par l'introduction de perceptions différentes d'un « problème » commun, la mise au jour d'un aspect nouveau, l'ouverture d'une nouvelle piste de recherche. Ce biais apparaît comme un excellent garde-fou face aux présomptions non interrogées qui gisent au cœur de toute tradition nationale d'histoire de l'architecture. Les édifices espagnols du XVI^e siècle illustrent de manière exemplaire ce qui peut naître d'une réévaluation constante du classicisme architectural : une expérimentation riche et variée, comme en témoignent, entre autres, la cathédrale de Grenade, la nouvelle cathédrale de Salamanque et l'Escorial. Il semble clair qu'il n'y a pas eu de classicisme définitif ni d'accord formel dans la pratique, mais plutôt un engagement continu à redéfinir le sujet. Les nombreux efforts individuels ne sont pas isolés les uns des autres – bien qu'ils se situent dans des temps et des espaces différents –, mais participent à une discussion plus large, à la fois européenne et espagnole, qui se poursuit tout au long du XVI^e siècle. Des architectes étrangers travaillant en Espagne (comme Juan Guas et Juan de Juni), des « architectes sur papier » (des auteurs de traités et des « théoriciens » comme Juan Bautista Villalpando) et des architectes locaux semblent tous impliqués dans une entreprise commune qui a produit, dans chaque cas, des résultats différents.

Nota bene : ce texte résulte de l'envoi de questions aux participants et d'échanges de courriels.

1. José Camón Aznar, *La arquitectura plateresca*, 2 vol., Madrid, 1945.
2. Fernando Marías, *El largo siglo XVI. Los usos artísticos del Renacimiento español*, Madrid, 1989.
3. Víctor Nieto, Alfredo J. Morales, Fernando Checa, *Arquitectura del Renacimiento en España, 1488-1599*, Madrid, 1989.
4. Fernando Marías, « I. Arquitectura y urbanismo. Rejería y orfebrería », dans Víctor García de la Concha éd., *La cultura del Renacimiento (1480-1580)*, dans José María Jover Zamora, *Historia de España Menéndez Pidal*, XXI, Madrid, 1999, p. 363-397, 365, 367 et 382 ; Fernando Marías, « El ornato en el ámbito del arzobispado de Toledo », dans Jean Guillaume éd., *L'invention de la Renaissance. La réception des formes « à l'antique » au début de la Renaissance*, (colloque, Tours, 1994), Paris, 2003, p. 187-204 et 191, n. 19.
5. John B. Bury, « The stylistic term *Plateresque* », dans *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 29, 1976, p. 199-230 et 217, n. 61.
6. Víctor Nieto Alcaide, Fernando Checa Cremades, *El Renacimiento. Formación y crisis del modelo clásico*, Madrid, 1985, p. 275.
7. Marías, 1989, cité n. 2, p. 101-141.
8. Víctor Nieto Alcaide, « Renovación e indefinición estilística, 1488-1526 », dans Nieto, Morales, Checa, 1989, cité n. 3, p. 13-96, en particulier p. 13-14.
9. Voir Bury, 1976, cité n. 5 ; Annie Cloulas, « Origines et évolution du terme *plateresco* à propos d'un article de J. B. Bury », dans *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 16, 1980, p. 151-161.
10. Fernando Marías, « I. Arquitectura y urbanismo. Rejería y orfebrería », dans García de la Concha, 1999, cité n. 4, p. 363-397.
11. Fernando Chueca Goitia, *Andrés de Vandelvira*, Madrid, 1954.
12. Fernando Chueca Goitia, *Casas reales en monasterios y conventos españoles*, Madrid, 1966.
13. En particulier Diego de Sagredo, *Medidas del Romano*, Fernando Marías, Felipe Pereda éd., 2 vol., Tolède, 2000.