Le « style mudéjar » en architecture cent cinquante ans après

The “Mudejar Style” in Architecture One Hundred and Fifty Years after its Invention

Der „Mudéjar-Stil“ in der Architektur 150 Jahre später

Lo “stile mudéjar” in architettura, cento cinquant’ anni dopo

El « estilo Mudéjar » en arquitectura ciento cinquenta años después

Juan Carlos Ruiz Souza

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/perspective/1384>

DOI : 10.4000/perspective.1384

ISSN : 2269-7721

Éditeur

Institut national d'histoire de l'art

Édition imprimée

Date de publication : 30 juin 2009

Pagination : 277-286

ISSN : 1777-7852

Référence électronique

Juan Carlos Ruiz Souza, « Le « style mudéjar » en architecture cent cinquante ans après », *Perspective* [En ligne], 2 | 2009, mis en ligne le 23 juillet 2014, consulté le 01 octobre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/perspective/1384> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/perspective.1384>

Le « style mudéjar » en architecture cent cinquante ans après

Juan Carlos Ruiz Souza

La naissance du « style mudéjar » : recherche d'une identité nationale

Nous célébrons en 2009 le cent cinquantième anniversaire du discours prononcé par José Amador de los Ríos lors de son entrée à la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando le 18 juin 1859, intitulé « El estilo mudéjar en Arquitectura » (RÍOS, 1872 ; fig. 1). Dans ce discours, Amador de los Ríos a tenté d'expliquer l'influence d'al-Andalus (711-1492) dans l'art des royaumes chrétiens de la péninsule ibérique. Commençaient alors l'un des débats les plus polémiques de l'historiographie de l'art médiéval espagnol. En plein romantisme, l'Espagne, comme ses voisins, se cherchait, elle aussi, un style artistique national propre. À partir de la seconde moitié du XIX^e siècle, l'appellation « mudéjar », qui se référait auparavant seulement à la population islamique vivant en territoire chrétien, en vint à désigner toute œuvre d'art dans ces territoires qui fait écho à l'influence islamique résultant de l'existence politique d'al-Andalus. Presque un demi-siècle après le discours de José Amador de los Ríos, le débat s'enrichit du terme « art mozarabe », pour distinguer les productions artistiques de l'Espagne chrétienne réalisées sous domination arabe, en particulier celles des X^e et XI^e siècles, également soumises à l'influence de l'art islamique.

Le débat autour de la recherche d'un art d'essence espagnole trouve son point de départ dans deux publications. Dans *Historia de los Mozárabes*, publié entre 1897 et 1903, Francisco Javier Simonet insiste sur le caractère réactionnaire et conservateur de la tradition wisigothique de la communauté mozarabe, c'est-à-dire la population chrétienne qui continue à exercer sa foi religieuse en territoire islamique (SIMONET, 1897-1903). Une vingtaine d'années plus tard, en 1919, Manuel Gómez-Moreno s'opposa à cette thèse en publiant son célèbre *Iglesias Mozárabes. Arte Español de los Siglos X-XI*, dans lequel, au contraire, il présente la communauté mozarabe comme responsable de l'expansion de l'influence de l'art islamique en territoire chrétien (GÓMEZ-MORENO, 1919). Dans les années qui suivirent, de nombreuses critiques s'élevèrent contre le point de vue de Gómez-Moreno, parmi lesquelles se distinguent celles de José Camón Aznar (CAMÓN, 1963), reprises par Isidro Bango Torviso (BANGO, 1974), qui proposent de remplacer le terme d'art

1. Frontispice du discours de José Amador de los Ríos, « El Estilo Mudéjar en Arquitectura », prononcé le 18 juin 1859.

Juan Carlos Ruiz Souza est professeur d'histoire de l'art médiéval à l'Universidad Complutense, Madrid. Ses recherches portent sur les influences artistiques entre al-Andalus et le royaume de Castille pendant le Moyen Âge. Il a notamment travaillé sur la mosquée de Cordoue, l'Alhambra à Grenade, la synagogue du Transito de Tolède ou l'Alcazar de Séville. Il dirige actuellement un projet de recherche national sur l'architecture palatine de la fin du Moyen Âge en Espagne et la genèse de l'État moderne.

2. Cartographie des principaux centres de production mudéjars.

jusqu'aux années 1970, des auteurs comme José Amador de los Ríos, Manuel de Assas, Vicente Lampérez, Manuel Gómez-Moreno, Diego Ángulo, Leopoldo Torres Balbás, le marquis de Lozoya, Chueca Goitia et Basilio Pavón Maldonado (BORRÁS, 1990, p. 13-36 ; LÓPEZ GUZMAN, 2000, p. 23-62) ont essayé par leurs travaux d'éclairer la notion d'art mudéjar, en y apportant presque toujours de nouvelles nuances et en étudiant les aspects les plus divers de la question : la tradition, le décoratif, le populaire, la main-d'œuvre, le matériel de construction, etc.

De nombreux centres de production artistique furent définis comme mudéjars selon les critères de José Amador de los Ríos (fig. 2) : parce qu'on y réalisait des constructions en brique, adobe, plâtre, bois ou maçonnerie, que des ouvriers mudéjars participaient au chantier, ou du fait de la présence de décorations géométriques. Au début du XX^e siècle, par exemple, on employa fréquemment l'expression « mudéjar tolédan »², qui permettait d'expliquer l'origine de plusieurs types de construction répartis sur les territoires qui composaient à l'époque la Couronne de Castille et de León. On a même tenté d'étudier la part de mudéjar dans l'Alhambra de Grenade et dans les palais du bas Moyen Âge de Cordoue et de Séville (PAVÓN MALDONADO, [1973] 1988, p. 167-

3. Vue de l'église San Tirso, Sahagún (León), XII^e siècle.

mozarabe par celui d'« art du repeuplement » ou simplement « art du X^e siècle » pour se référer aux réalisations architecturales de la vallée du Douro et du nord de la péninsule construites principalement entre les X^e et XI^e siècles (San Miguel de Escalada, Santa María de Lebeña, San Cebrian de Mazote, etc.).

Le terme mudéjar a connu un grand succès historiographique, comme on peut le voir dans les nombreuses publications qui n'ont cessé et ne cessent de le tenir pour fondamental¹. Depuis le milieu du XIX^e siècle, et

227). Séville était un autre centre important de production de cet art, comme l'a montré Diego Ángulo dans *Arquitectura mudéjar sevillana* (S. XIII-XV) (ÁNGULO, 1932). L'auteur étudie non seulement des édifices sévillans mais aussi d'autres monuments des provinces de Huelva et de Cadix. Les recherches se poursuivirent avec l'identification de nouveaux centres, parmi lesquels devaient se démarquer ceux de Castille et de León (VALDÉS, PÉREZ HIGUERA, LAVADO, 1996). On en vint même à prendre en compte des édifices romans de ces régions, dans lesquels on ne distingue cependant aucune influence islamique, simplement parce qu'ils étaient construits en brique. L'église de San Tirso de Sahagún (León), construite au XII^e siècle (fig. 3), fut ainsi étudiée à plusieurs reprises comme une œuvre paradigmatique de l'art mudéjar, malgré l'absence de tout élément décoratif islamique, pour la simple raison

que la brique y était utilisée comme matériau de construction, comme il est habituel dans la région de Tierra de Campos depuis l'époque romaine. De la même façon parurent des travaux monographiques qui abordaient le mudéjar à Guadalajara, en Extrémadure, à Murcie, Huelva, Grenade, aux Îles Canaries, jusqu'en Amérique latine³. La région aragonaise, où furent publiés de nombreux ouvrages sur l'art mudéjar et qui accueillit des colloques internationaux dont les actes furent régulièrement édités à Teruel à partir de 1975, joua un rôle notoire dans la diffusion du concept (CRIADO MAINAR, 2002).

De nouveaux critères pour définir l'architecture mudéjare

On ne tarda pas à s'interroger sur la viabilité de la notion d'art mudéjar. L'apport de l'historiographie française fut essentiel. Georges Marçais écrivait en 1936 : « Entre l'art mozarabe et l'art mudéjar existent de curieux rapports qui sont encore loin de nous apparaître clairement » (MARÇAIS, 1936). Élie Lambert et Henri Terrasse avaient attiré l'attention sur l'importance des premières études sur l'architecture palatine de la monarchie et de la noblesse, et Lambert avait même étudié le rôle de modèle des voûtes de la mosquée de Cordoue pour certains édifices romans (LAMBERT, 1928). Autrement dit, au-delà du matériau et de la main-d'œuvre, les deux historiens français mettaient en avant d'autres aspects essentiels de la production artistique, comme le rôle du promoteur ou de l'instigateur de l'œuvre d'art (LAMBERT, 1933 ; TERRASSE, 1932).

L'utilisation du terme mudéjar dans le domaine artistique reste encore confuse et l'est d'autant plus que le nombre d'édifices et d'œuvres concernés s'accroît continuellement : l'apparition d'un nom musulman parmi les ouvriers d'un bâtiment, la présence d'un élément décoratif qui rappelle l'art d'al-Andalus ou de décorations géométriques répétitives, l'usage du bois dans les charpentes ou l'utilisation d'adobe, de plâtre et de brique dans les parements entraînent quasi systématiquement l'emploi du qualificatif mudéjar. En revanche, les ciboriums romans du XII^e siècle qui copient l'aspect des coupoles aux arcs entrecroisés de la mosquée de Cordoue, ou le triforium du XIII^e siècle de la cathédrale gothique de Tolède, inspiré des arcatures de la *macsura* du même édifice cordouan, entre autres exemples, restent inexplicablement en dehors de cette catégorie, sans doute simplement parce qu'il s'agit d'œuvres en pierre de taille, comme c'est le cas pour la coupole de San Miguel de Almazán (Soria) ou pour la voûte de l'église du Santo Sepulcro de Torres del Río (Navarre), entre autres. Le terme d'art mudéjar a été employé pour revaloriser des constructions qui sont bien souvent de caractère populaire et traditionnel, comme par exemple l'architecture en brique de la région de Toro (Zamora), de Cuéllar (Ségovie), de La Moraña (Ávila) ou de Tierra de Campos (León et Palencia). Enfin, le terme peut servir à revendiquer une cohabitation plus que douteuse entre les trois cultures présentes dans l'Espagne médiévale : chrétienne, musulmane et juive. De nombreux spécialistes, essentiellement dans le domaine de l'archéologie, utilisent le terme pour marquer une différence chronologique, dans une zone géographique précise, entre la période d'al-Andalus et l'étape mudéjare qui commence après la reconquête chrétienne.

Il importe de vérifier jusqu'à quel point le mouvement romantico-nationaliste du XIX^e siècle, qui provoqua la naissance de l'historiographie mudéjare, est encore sous-jacent à cette problématique. En Navarre, en Catalogne, à Valence ou dans les Baléares, régions « périphériques » à la Castille et à l'Andalousie, l'étude de l'art mudéjar n'a pas été développée, alors que l'on y trouve des artisans mudéjars et des décorations d'influence al-Andalus en plâtre ou peintes dans des palais royaux ou nobles, et même dans des édifices religieux. Il suffit d'évoquer les palais navarrais d'Olite et de Marcilla (MARTINEZ DE AGUIRRE, 1987, p. 73-85, 139-146), les soubassements peints d'entrelacs de la chapelle de Santo Tomás de la Seu de Lleida ou l'armature en bois polychrome de la sacristie

contiguë à la chapelle des Sastres de la cathédrale de Tarragone. On pourrait ajouter les voûtes d'arête du cloître de la chartreuse de Montealegre (Barcelone), ainsi que les ornements d'azulejos provenant de la tribune royale de la cathédrale de Barcelone, les décorations picturales de l'église de la Sangre de Liria (Valence) ou celles de la Casa de la Almoína à Palma de Majorque, transférées aujourd'hui au musée de la cathédrale (SERRA DESFILIS, 2007 ; ESPAÑOL, 2001, 2002). Il faut également savoir interroger la présence comme l'absence d'ornements mudéjars. Comment expliquer que Pierre le Cérémonieux ait favorisé des œuvres mudéjares à l'Aljafería de Saragosse plutôt qu'à Valence ou à Barcelone ? Pourquoi ne trouvons-nous pas d'édifices mudéjars dans le royaume de Valence, malgré une population mudéjare probablement la plus nombreuse de la péninsule, comme l'a déjà noté le professeur Joaquín Yarza (YARZA, 1980)⁴ ? Au milieu du XIX^e siècle, en plein romantisme, sont recherchés et établis des principes visant à définir le nouveau style national, fondés sur la main-d'œuvre, le matériau de construction et la prétendue cohabitation culturelle.

La définition d'un style : matériaux, main-d'œuvre et cohabitation culturelle

L'aspect actuel des édifices est bien éloigné de celui qu'ils eurent au Moyen Âge et notre vision du patrimoine médiéval espagnol est par conséquent biaisée. Les pratiques de restauration, fort répandues, qui ont tendance à supprimer les badigeons superficiels des constructions médiévales, laissant ainsi apparaître la pierre, la maçonnerie, l'adobe ou la brique, ont eu pour effet de rompre les apparences unifiées des édifices médiévaux. Les conséquences dans la conservation du patrimoine architectural ont été gravissimes. Au Moyen Âge, les badigeons harmonisaient l'aspect général d'un bâtiment, dissimulant les matériaux de construction sous une couche homogène. Ainsi, un édifice en pierre avait la même apparence qu'un édifice en brique, tous deux étant recouverts de peinture murale et décorés de cycles iconographiques de même type (BANGO, 1993). Le discours mudéjariste a été si fort qu'on en est arrivé, au cours des XIX^e et XX^e siècles, à détruire les badigeons et les peintures médiévales de nombreux édifices au cours d'incessants travaux de restauration dont l'unique but était de mettre à nu les murs en brique et en maçonnerie, qui retrou-

vaient ainsi leur aspect « mudéjar ». C'est le cas de la restauration de l'église de Santiago del Arrabal de Tolède, parmi de nombreuses autres églises de la ville ; en revanche, celle de San Román, qui a conservé ses peintures et son aspect médiéval, est une exception (fig. 4). Ces travaux de restauration ne créent-ils pas un style anachronique d'édifices médiévaux ? Cette image correspond à celle qui fut intentionnellement recherchée dans les édifices néomudéjars construits au XIX^e siècle dans toute l'Espagne – théâtres, arènes, casinos, etc. –, dans lesquels la brique et la céramique revêtent une grande importance décorative. Cette vision romantique, à connotations idéologiques et morales, a indéniablement influencé notre manière de voir, de penser et de restaurer le patrimoine médiéval. C'est pourquoi l'architecture classique

4. Vue intérieure de San Román de Tolède montrant les peintures murales originales, vers 1221.

gréco-romaine a servi d'inspiration dans l'éclectisme du XIX^e siècle pour les édifices en relation avec le pouvoir (palais royaux, parlements), l'économie (banques, bâtiments consacrés au monde économique) ou la connaissance (bibliothèques), tandis que l'architecture islamique et « mudéjare » semblait avoir des connotations morales moindres et fut donc prise comme modèle pour des édifices liés surtout aux loisirs et au divertissement (casinos, théâtres, arènes, fumoirs, etc.).

On sait aujourd'hui que certaines techniques de construction et l'utilisation de matériaux comme la brique, l'adobe, la maçonnerie et le pisé furent très courantes dès l'Antiquité et donc bien antérieures à l'arrivée des musulmans en 711 (ABAD CASTRO, 1991, p. 218-230). En ce qui concerne les armatures en bois, le plus grand spécialiste en la matière, Enrique Nuere, a dénoncé la déformation que le parti « mudéjariste » a fait subir à son étude en identifiant automatiquement toute la « menuiserie à monter », c'est-à-dire les charpentes, comme étant l'œuvre d'artisans mudéjars. Au contraire, Nuere a découvert l'ascendance chrétienne de nombreuses structures considérées comme mudéjares, comme celle de la cathédrale de Teruel dont, d'après lui, seule la décoration de l'édifice remonterait au monde al-Andalus (NUERE, 2000).

On a toujours considéré que les mudéjars s'occupaient principalement de travaux artisanaux en relation avec la construction. L'origine ethnique de la main-d'œuvre n'est toutefois guère pertinente pour qualifier une structure de mudéjare puisque des artisans de différentes confessions religieuses peuvent intervenir dans une même construction. Les sources écrites sont éclairantes à ce propos. Les *Cuadernos de Cortes* médiévaux de la Couronne de Castille et de León (COLMEIRO, 1883-1884)⁵, par exemple, qui permettent d'étudier en détail la vie quotidienne de la société castillane, montrent notamment l'existence de métiers liés à certaines catégories de population, comme le prêt d'argent aux juifs ; or, les tâches qui relèvent de la construction ne sont jamais affectées à un noyau précis de la population. John Boswell a approfondi cette question en analysant la population mudéjare au XIV^e siècle dans la Couronne d'Aragon, un des centres les plus importants pour l'art mudéjar (BOSWELL, 1977 ; voir aussi LADERO, 1992 ; *Revue du monde musulman...*, 1992 ; *Convivencia...*, 1992)⁶. Il y étudie en détail la situation pénible dans laquelle se trouvait cette population (BOSWELL, p. 402-403). À la lumière de ses conclusions, il semble donc difficile qu'une main-d'œuvre issue d'une catégorie de la population nettement marginale ait pu fixer les critères esthétiques.

Cependant, l'intervention des mudéjars dans la construction d'édifices, comme dans d'autres domaines d'activité, a pu être fondamentale, et de nombreux noms sont d'ailleurs connus. Mais il est difficile d'estimer leur rôle effectif et leur marge réelle de création. Comme le souligne Boswell, il faudrait faire preuve de plus d'attention et de sensibilité avant d'utiliser des concepts comme la coexistence ou la tolérance, si nous ne voulons pas faillir à la rigueur historique (BOSWELL, p. 406).

L'influence islamique dans l'architecture : nouvelles approches

Fernando Marías a écrit avec justesse que « l'analyse de la production mudéjare constitue un piège compliqué pour l'historien »⁷. On a pu assister ces dernières années à un effort pour dépasser le débat centré sur les aspects matériels de la construction, sur les éléments décoratifs, sur la confession religieuse de la main-d'œuvre, ou sur un mode de travail différent de celui que l'on observe dans les constructions chrétiennes, comme l'a défendu Gonzalo Borrás (BORRÁS, 1996). Le concept de « maçonnerie romane » utilisé par Valdés Fernández lorsqu'il fait référence à la plupart des constructions en brique de Castille et de León se veut à la fois plus neutre et plus ouvert pour évoquer cette production. Il en va de même pour la qualification d'art hispano-musulman que le même auteur utilise pour certains édifices comme Santa Clara de Tordesillas, ou à propos des

vestiges d'al-Andalus du monastère de las Huelgas de Burgos (VALDÉS, 1981, 1994). Concepción Abad, en traitant le thème de l'architecture mudéjare à Tolède, a développé, quant à elle, le concept de « volontarisme mudéjar » pour prendre en considération l'aspect que les constructeurs voulaient donner à certains édifices, comme par exemple l'église de Santiago del Arrabal (Tolède), dont les façades reprennent délibérément des schémas de composition de la grande mosquée de Cordoue (ABAD, 1991, p. 247-256). María Teresa Pérez Higuera, dans ses travaux sur les palais castillans du bas Moyen Âge, parle de mudéjar comme d'une option artistique des élites de la société castillane (PÉREZ HIGUERA, 1994). María Elena Díez Jorge considère l'art mudéjar comme l'expression esthétique d'une coexistence naturelle des cultures chrétienne et islamique dans la société castillane médiévale (DÍEZ JORGE, 2001). Pour le monde aragonais, le professeur Borrás Gualis estime que le mode de production est l'élément qui définit le mudéjar : partant de l'étude d'Ovidio Cuella sur la construction de San Pedro Mártir de Calatayud au XIV^e siècle (CUELLA, 1984), il met l'accent sur la spécialisation et la qualification professionnelle nécessaires, et affirme que la taille de pierre mudéjar était différente de celle pratiquée par les chrétiens, du fait du haut degré de spécialisation des ouvriers mudéjars (BORRÁS, 1996, p. 22). En réalité, il n'existe aucune différence dans l'organisation de travail que nous pourrions rencontrer dans une cathédrale gothique castillane et dans un autre édifice médiéval européen (RUIZ SOUZA, 2006). On constate donc qu'il est peu fructueux d'aborder le sujet de l'influence de l'art al-Andalus dans l'architecture médiévale hispanique par la seule étude des matériaux de construction ou de la confession religieuse de la main-d'œuvre.

Al-Andalus et la culture visuelle

Il est certain qu'il y eut des influences et des échanges artistiques de grande qualité entre al-Andalus et ses voisins chrétiens, mais les vocables « art mozarabe » et « art mudéjar » réduisent de manière significative la richesse des aspects que nous offre le Moyen Âge hispanique et nous entraînent dans des ambiguïtés difficiles à résoudre.

Lors d'une récente étude, j'ai abordé les différents degrés d'assimilation mutuelle entre al-Andalus et les royaumes chrétiens du Nord (RUIZ SOUZA, 2004). L'influence de l'Espagne islamique y fut continuelle et, de fait, les sources écrites chrétiennes médiévales emploient toujours le terme « morisque » pour identifier tout ce qu'elles associent à al-Andalus, quel que soit le domaine (textiles, instruments musicaux, peinture d'entrelacs, coupoles à nervures, coupoles de *mocárabes* [nids d'abeille en stuc peint], etc.).

Il est évident que les formes ont pu incarner des significations claires, compréhensibles et facilement assimilables par les habitants, indépendamment de leur foi religieuse. Avec les années, les formes ont pu se vider de sens ou changer de signification, et il est même possible qu'à l'issue de leur intégration première elles aient été considérées comme authentiques. Yasser Tabbaa a ainsi

5a. Arcatures de la *macsura* de la mosquée de Cordoue, vers 968 ; b. Capilla Dorada de Santa Clara de Tordesillas (Valladolid), XIV^e siècle.

attiré l'attention sur le caractère religieux-funéraire des coupoles de *mocárabes* en Islam (TABBAA, 1985) et l'on a pu vérifier que celles-ci ont presque toujours revêtu une signification semblable dans un contexte chrétien : ce type de coupole, lorsqu'il est construit par des chrétiens, continue à avoir une signification religieuse funéraire, comme on le constate dans la Chapelle royale de Cordoue où étaient enterrés les rois Ferdinand IV et Alphonse XI (RUIZ SOUZA, 2000).

Pendant le Moyen Âge, la Cordoue omeyyade, la Séville almohade et la Grenade nasride se transformèrent en centres politico-culturels très dynamiques d'un attrait indiscutable. La grande mosquée de Cordoue jouit ainsi d'une aura immense dans l'Espagne chrétienne pendant tout le Moyen Âge, comme l'atteste la littérature chrétienne contemporaine (Jímenez de Rada, Alphonse X ou don Juan Manuel), qui a fait l'éloge du grand édifice cordouan depuis la conquête même de la ville en 1236 (LAMBERT, 1933). Les deux éléments les plus significatifs de l'agrandissement d'al-Hakam II dans cette mosquée cordouane, les coupoles à nervures entrecroisées et les arcs polylobés, furent intégrés à la culture visuelle chrétienne comme représentation du sacré éminent, et ses coupoles furent copiées dans de nombreuses églises chrétiennes, comme l'a démontré Lambert (RUIZ SOUZA, 2007). L'émulation provoquée à Tolède même par l'édifice cordouan fut telle qu'elle en devint obsessionnelle. Les arcatures des triforiums du chevet de la cathédrale érigée par Jímenez de Rada, comme de nombreux autres édifices (façades de Santiago de Arrabal, de San Andrès, de Santa Úrsula ou de Santa Leocadia, etc.), s'inspirent directement des arcatures de l'étape d'Al-Hakam II dans la mosquée de Cordoue (fig. 5). On peut sans doute aller jusqu'à parler d'un mouvement historiciste « néo-califal » : le monument le plus important de la Cordoue omeyyade du X^e siècle fut admiré par les Castillans qui conquièrent la ville en 1236, et servit de référence et de source d'inspiration dans l'architecture de Tolède aux XIII^e et XIV^e siècles (RUIZ SOUZA, 2009). Il y eut ainsi des phases de très forte assimilation de l'art al-Andalus, de sa conception spatiale, de son langage architectonique et de son message idéologique. Certains palais de la monarchie et de la noblesse du XIV^e siècle, tels que les édifices patronnés par le roi Pierre I^{er} de Castille (1350-1369), permettent de distinguer un moment paradigmatique de l'« art mudéjar ». Pendant ce règne furent construits les palais de Tordesillas et de l'Acalzar de Séville. Le monarque s'inspira de l'art al-Andalus non seulement dans un sens esthétique, mais également pratique et symbolique ; il rivalisa avec les constructions islamiques – en particulier avec l'Alhambra de Grenade, un palais qui comprenait des salons du trône, des salles destinées à l'exercice de la justice, de grandes façades et des cours conçues à la gloire du monarque – pour créer un palais conforme aux nécessités d'un « État moderne » naissant, c'est-à-dire un État organisé qui se caractérise par la concentration du pouvoir entre les mains du monarque au détriment du clergé et de la noblesse. Pierre I^{er} fut en effet un protagoniste majeur du développement de l'État moderne (RUIZ SOUZA, 2004, p. 24-25).

Les influences ont même pu être beaucoup plus subtiles. En effet, certains types architectoniques al-Andalus se répandirent sous l'apparence de formes d'art européennes. Au XV^e siècle, des espaces d'origine al-Andalus commencèrent à se matérialiser dans le nouveau langage technique qui venait de France et du nord de l'Europe avec les manifestations de la fin du gothique. Ce fut le cas pour la chapelle de los Condestables de la cathédrale de Burgos (fig. 6). Cette fondation

6. Chapelle de los Condestables, cathédrale de Burgos, vers 1494.

de Burgos et ses précédentes, comme la chapelle du chevet de San Pablo de Cordoue, permettent de comprendre comment la typologie martyriale de plan centré, provenant de l'Antiquité, resta en vigueur dans la péninsule ibérique pendant tout le Moyen Âge, et ceci sous l'influence d'Al-Andalus. Tandis que dans l'architecture européenne le plan centré perd son rôle principal à partir du XIII^e siècle, il continue à être très utilisé dans le monde islamique et al-Andalus. Il n'est donc pas étonnant qu'on le retrouve dans l'architecture castillane du gothique tardif comme dans de la chapelle de Burgos (RUIZ SOUZA, 2001). Ce langage architectural hétérogène se manifeste également dans d'autres édifices, notamment dans les palais de l'Infant de Cogolludo (Guadalajara) et des Contreras de Ayllón (Ségovie), dans la Casa del Cordón de Burgos, ou au Collège San Gregorio de Valladolid, qui présentent tous des façades remarquables enrichies d'inscriptions et de blasons dont les schémas de composition sont clairement d'origine al-andalus (RUIZ SOUZA, 2004, p. 27-30).

L'assimilation et l'appropriation du patrimoine artistique al-andalus par les chrétiens s'incarne dans des exemples très significatifs. Ainsi, Sancho Ortiz de Matienzo, trésorier de la Casa de Contratación et chanoine de la cathédrale à Séville, ordonna de sculpter une image de la Giralda de Séville sur la pierre de fondation de sa chapelle dans la paroisse de son village natal de Villasana de Mena, au nord de la province de Burgos, en 1499, selon l'inscription gravée autour de l'image du célèbre minaret (TORRES BALBÁS, 1941, p. 223-225 ; fig. 7). L'affection qu'il porte à la principale construction almohade espagnole est donc telle qu'il n'hésite pas à intégrer son image à la fondation de l'édifice familial.

Peut-être que les chercheurs se sont laissés obnubiler par la recherche, purement formaliste, de l'origine islamique de nombreux éléments décoratifs – presque toujours de manière isolée et ponctuelle – dans l'architecture, une question qui présentait certainement bien peu d'intérêt pour les constructeurs et artisans des édifices du bas Moyen Âge. Il faudrait d'ailleurs déterminer combien de temps est nécessaire pour qu'un élément soit considéré comme une partie intégrante du répertoire visuel et non plus comme un simple emprunt. Les constructeurs au Moyen Âge se posaient-ils sans cesse la question de l'origine d'un simple arc polylobé chaque fois qu'ils l'utilisaient comme élément décoratif dans leurs édifices ? Pour quelle raison un courant historiogra-

phique similaire à celui qui a s'est développé en Espagne n'est-il pas apparu dans d'autres endroits de la Méditerranée où la présence islamique a été très forte, comme en Sicile, dans les Balkans ou en Grèce ? Pourquoi dans la région de Toulouse ou en Vénétie, parmi bien d'autres régions européennes où l'on trouve des édifices en brique avec des parements décoratifs, n'a-t-il pas été nécessaire de séparer leur étude de celle des édifices de la même époque réalisés en pierre... ?

Poursuivre le débat du XIX^e siècle sur la théorie des styles n'a plus aucun sens aujourd'hui. Il nous semble inutile, en plein XXI^e siècle, de tenter de réduire au seul terme artistique « style mudéjar », né il y a un siècle et demi, le riche panorama d'échanges et d'assimilation à différents degrés qui existait entre le monde architectural d'al-Andalus et celui des royaumes chrétiens du nord. L'influence d'al-Andalus sur tous les arts chrétiens de la péninsule ibérique fut très marquée, mais peut-être faudrait-il remettre en question les perspectives à adopter pour son étude. La théorie des styles et les études

7. Pierre de fondation ornée d'une inscription et de la Giralda de Séville, commandée pour la chapelle de Sanchez Ortiz de Matienzo à Villasana de Mena (Burgos), 1499.

formalistes ne prennent pas en compte, par exemple, le fait que dans une ville telle que Tolède, des édifices très disparates se construisent parallèlement, comme c'est le cas de la synagogue du Transit, dotée de schémas décoratifs nasrides grenadins, les nefs gothiques de la cathédrale d'inspiration française, ou la chapelle de San Blas décorée de peintures murales réalisées par d'excellents artistes italiens. Il serait peut-être plus intéressant d'étudier les causes qui ont rendu possible une telle richesse et diversité artistique plutôt que de s'évertuer à retrouver les lointaines origines islamiques d'une infinité d'éléments décoratifs assurant la viabilité dudit « style mudéjar » au XXI^e siècle, cent cinquante ans après sa naissance historiographique.

Notes

1. Voir les centaines de titres inclus dans la bibliographie commentée fondamentale d'Ana Reyes Pacios Lozano (PACIOS LOZANO, 2002).

2. Ce champ de recherche, ouvert dès le XIX^e siècle par les études d'Amador de los Ríos et de son fils Amador de los Ríos et Vilalta, fut poursuivi au XX^e siècle par Manuel Gómez-Moreno (GÓMEZ-MORENO, 1916), et atteint son point culminant avec les travaux de Basilio Pavón Maldonado (PAVÓN MALDONADO, [1973] 1988). Balbina Martínez Caviro et María Teresa Pérez Higuera ont également consacré de nombreuses études au foyer tolédan.

3. Comme introduction, voir LACARRA DUCAY, 2006. Parmi les nombreuses autres études, il ne faut pas oublier les travaux de María Pilar Mogollón Cano-Cortès sur l'Extrémadure, l'étude d'Alfonso Emilio Pérez centrée sur Murcie, les recherches de Rafael López Guzmán et d'Ignacio Henares sur l'Andalousie et l'Amérique latine, les publications de Basilio Pavón Maldonado sur Guadalajara, Huelva, Alcalá de Henares, Cuenca, etc., les livres de Pedro Lavado Paradinás ou María Teresa Pérez Higuera sur la Castille et León, etc. En ce qui concerne le monde hispano-américain, rappelons la vision renouvelée de Judith Feliciano Chaves (FELICIANO, 2004).

4. « ... dans certaines de ses parties qui ont subi l'influence mudéjare, Valence ne le reflète pas dans son art » [...unas de las partes más mudejarizadas, Valencia, no lo refleja en su arte] (YARZA, 1980, p. 256).

5. On ignore pourquoi ces questions sont traitées avec moins de détails, puisque non seulement on parle de matériaux comme la brique ou la chaux, mais, dans le cas de Tolède, on cite même les différents types

de plâtre utilisés dans la construction. Par exemple, dans la clause n° 15 de l'*Ordenamiento de menestrales y posturas otorgado a los ciudades villas y lugares del arzobispo de Toledo y obispado de Cuenca*, donné dans les Cortes de Valladolid de 1351, il est fait mention de chauxfourniers et du prix de la chaux, ainsi que de deux sortes de plâtre utilisées, l'un fin et l'autre gros. Dans les clauses suivantes nous trouvons des renseignements intéressants sur d'autres matériaux et d'autres métiers.

6. Dans le catalogue, Thomas Glick emploie le terme de « coexistence », qui se réfère de la manière la plus satisfaisante à la réalité de l'Espagne du bas Moyen Âge (GLICK, 1992).

7. « ... el análisis de la producción mudéjar constituye una complicada trampa para el historiador » (MARÍAS, 1989, p. 181).

Bibliographie

– ABAD CASTRO, 1991 : Concepción Abad Castro, *Arquitectura mudéjar religiosa en el Arzobispado de Toledo*, I, Tolède, 1991.
– ÁNGULO, 1932 : Diego Ángulo, *Arquitectura mudéjar sevillana (S. XIII-XV)*, Séville, 1932.

– BANGO, 1974 : Isidro G. Bango Torviso, « Arquitectura de la décima centuria: ¿Repoblación o mozárabe? », dans *Goya*, 122, 1974, p. 68-75.

– BANGO, 1993 : Isidro G. Bango Torviso, « El arte de construir en ladrillo en Castilla y León durante la Alta Edad Media », dans Ignacio Henares, Rafael López Guzmán éd., *Mudéjar Iberoamericano. Una expresión cultural de dos mundos*, (Monográfica Arte y Arqueología, 18), Grenade, 1993, p. 109-123.

– BORRÁS, 1990 : Gonzalo Borrás Gualis, *El Arte Mudéjar*, Teruel, 1990.

– BORRÁS, 1996 : Gonzalo Borrás Gualis, « Introducción: El arte mudéjar, un fenómeno hispánico », dans Gonzalo Borrás éd., *El Arte Mudéjar*, Saragosse, 1996, p. 13-29.

– BOSWELL, 1977 : John Boswell, *The Royal Treasure. Muslim Communities under the Crown of Aragón in the Fourteenth Century*, New Haven/Londres, 1977.

– CAMÓN, 1963 : José Camón Aznar, « Arquitectura española del siglo X. Mozárabe y de la Repoblación », dans *Goya*, 52, 1963, p. 206-219.

– COLMEIRO, 1883-1884 : Manuel Colmeiro éd., *Cortes de los Antiguos Reinos de León y Castilla*, 2 vol., Madrid, 1883-1884.

– *Convivencia...*, 1992 : *Convivencia: Jews, Muslims and Christians in Medieval Spain*, Vivian B. Mann, Thomas Glick, Jerrilynn D. Dodds éd., (cat. expo., New York, Jewish Museum, 1992), New York, 1992

- CRIADO MAINAR, 2002 : Jesús Criado Mainar éd., *Arte mudéjar Aragonés*, Saragosse, 2002.
- CUELLA, 1984 : Ovidio Cuella Esteban, *Aportaciones culturales y artísticas del papa Luna (1394-1423) a la ciudad de Calatayud*, Saragosse, 1984.
- DÍEZ JORGE, 2001 : María Elena Díez Jorge, *El arte Mudéjar: expresión de una convivencia*, Grenade, 2001.
- ESPAÑOL, 2001 : Francesca Español, *El gótico catalán*, Barcelone, 2002.
- ESPAÑOL, 2002 : *Els escenaris del Rei. Art i monarquia a la corona d'Aragó*, Barcelone, 2001.
- FELICIANO, 2004 : Judith Feliciano Chaves dans *Mudejarismo in its Colonial Context: Iberian Cultural Display, Viceregal Luxury, Consumption, and the Negotiation of Identities in Sixteenth-Century New Spain*, thèse, University of Pennsylvania, 2004.
- GLICK, 1992 : Thomas Glick, « Convivencia: An Introductory Note », dans *Convivencia...*, 1992, p. 1-9.
- GÓMEZ-MORENO, 1916 : Manuel Gómez-Moreno dans *Arte Mudéjar Toledano*, Madrid, 1916.
- GÓMEZ-MORENO, 1919 : Manuel Gómez-Moreno, *Iglesias Mozárabes. Arte Español de los Siglos X-XI*, Madrid, 1919.
- LACARRA DUCAY, 2006 : María del Carmen Lacarra Ducay éd., *Arte mudéjar en Aragón, León, Castilla, Extremadura et Andalucía*, Saragosse, 2006.
- LADERO, 1992 : Ladero Quesada, Miguel Ángel; « La population mudéjare, état de la question et documentation chrétienne en Castille », dans *Revue du monde musulman...*, 1992, p. 131-142.
- LAMBERT, 1928 : Élie Lambert, « Les voûtes nervées hispano-musulmanes du XI^e siècle et leur influence possible sur l'art chrétien », dans *Hesperis*, VIII, 1928, p. 147-176.
- LAMBERT, 1933 : Élie Lambert, « L'art mudéjar », dans *Gazette des Beaux-Arts*, IX, 1933, p. 17-33.
- LÓPEZ GUZMÁN, 2000 : Rafael López Guzmán, *Arquitectura mudéjar*, Madrid, 2000.
- MARÇAIS, 1936 : George Marçais, « L'art musulman d'Espagne », dans *Hesperis*, XXII, 1936, p. 105-112.
- MARIAS, 1989 : Fernando Marías, *El Largo Siglo XVI*, Madrid, 1989.
- MARTÍNEZ DE AGUIRRE, 1987 : Javier Martínez de Aguirre, *Arte y monarquía en Navarra 1328-1425*, Pampelune, 1987.
- NUERE, 2000 : Enrique Nuere Matauco, *La Carpintería de Armar Española*, Madrid, 2000.
- PACIOS LOZANO, 1993 : Ana Reyes Pacios Lozano, *Bibliografía de arquitectura y techumbres mudéjares 1857-1991*, Teruel, 1993.
- PACIOS LOZANO, 2002 : Ana Reyes Pacios Lozano, *Bibliografía de Arte Mudéjar. Addenda*, Teruel, 2002.
- PAVÓN MALDONADO, (1973) 1988 : Basilio Pavón Maldonado, *Arte toledano: islámico y mudéjar*, Madrid, (1973) 1988.
- PÉREZ HUIGUERA, 1994 : María Teresa Pérez Huiguera, « El Mudéjar, una opción en la Corte de Castilla y León », dans VALDÉS, PÉREZ HIGUERA, LAVADO, 1994, p. 129-222.
- *Revue du monde musulman...*, 1992 : *Revue du monde musulman et de la Méditerranée*, numéro monographique, *Minorités religieuses dans l'Espagne médiévale*, 63-64, 1992.
- RÍOS, 1872 : José Amador de los Ríos, « El estilo mudéjar en Arquitectura. Discurso leído en Junta Pública de 19 de Junio de 1859 », dans *Discursos leídos en las recepciones y actos públicos celebrados por la Real Academia de las Tres Nobles Artes de San Fernando desde 19 de Junio de 1859*, I, Madrid, 1872, p. 1-73.
- RUIZ SOUZA, 2000 : Juan Carlos Ruiz Souza, « La cúpula de mocárabes y el Palacio de los Leones de la Alhambra », dans *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte (U. A. M.)*, XII, 2000, p. 9-24.
- RUIZ SOUZA, 2001 : Juan Carlos Ruiz Souza, « La planta centralizada en la Castilla Bajomedieval: entre la tradición martirial y la qubba islámica. Un nuevo capítulo de particularismo hispano », dans *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte (U. A. M.)*, XIII, 2001, p. 9-36.
- RUIZ SOUZA, 2004 : Juan Carlos Ruiz Souza, « Castilla y Al-Andalus. Arquitecturas aljiamadas y otros grados de asimilación », dans *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte (U. A. M.)*, XVI, 2004, p. 14-43.
- RUIZ SOUZA, 2006 : Juan Carlos Ruiz Souza, « Architectural languages, functions, and spaces: The Crown of Castile and Al-Andalus », dans *Medieval Encounters. Jewish, Christian and Muslim Culture in Confluence and Dialogue*, numéro spécial d'*Interrogating Iberian Frontiers*, 12/3, 2006, p. 360-387.
- RUIZ SOUZA, 2007 : Juan Carlos Ruiz Souza, « Al Andalus y Cultura Visual. Santa María la Real de las Huelgas de Burgos y Santa Clara de Tordesillas: Dos hitos en la asimilación de Al-Andalus en la reinteriorización de la Corona de Castilla y León », dans Manuel Valdés éd., *El legado de Al-Andalus. El arte andalusí dans les royaumes de León y Castilla durante la Edad Media*, (colloque, León, 2006), Valladolid, 2007, p. 205-242.
- RUIZ SOUZA, 2009 : Juan Carlos Ruiz Souza, « Toledo entre Europa y Al-Andalus en el siglo XIII. Revolución, tradición y asimilación de las formas artísticas en la Corona de Castilla », dans *Journal of Medieval Iberian Studies*, 1/2, 2009, p. 233-271.
- SERRA DESFILIS, 2007 : Amadeo Serra Desfilis, « La imagen construida del poder real en la Corona de Aragón (SS. XIII-XV): casas, ceremonia y magnificencia », dans *Res Publica: revista de la historia y del presente de los conceptos políticos*, n. 18, 2007, p. 35-58.
- SIMONET, 1897-1903 : Francisco Javier Simonet, *Historia de los mozárabes de España deducida de sus mejores y más auténticos testimonios de los escritores cristianos y árabes*, 4 vol., Madrid, 1897-1903.
- TABBAA, 1985 : Yasser Tabbaa, « The Muqarnas dome: its origin and meaning », dans *Muqarnas*, III, 1985, p. 61-74.
- TERRASSE, 1932 : Henri Terrasse, *L'art hispano-mauresque, des origines au XIII^e siècle*, Paris, 1932.
- TORRES BALBÁS, 1941 : Leopoldo Torres Balbás, « Reproducciones de la Giralda anteriores a su reforma en el siglo XVI », dans *Al-Andalus*, VI, 1941, p. 216-229.
- VALDÉS, 1981 : Manuel Valdés Fernández, *Arquitectura mudéjar en Castilla y León*, León, 1981.
- VALDÉS, 1994 : Manuel Valdés Fernández, « Arte de los siglos XII-XV y Cultura Mudéjar », dans VALDÉS, PÉREZ HIGUERA, LAVADO, 1994, p. 9-128.
- VALDÉS, PÉREZ HIGUERA, LAVADO, 1994 : Manuel Valdés Fernández, María Teresa Pérez Higuera, Pedro Lavado Paradinas, *Historia del Arte de Castilla y León*, IV, *Arte mudéjar en Castilla y León*, Valladolid, 1994.
- YARZA, 1980 : Joaquín Yarza Luaces, *Historia del Arte Hispanico*, II, *La Edad Media*, Madrid, 1980.