

Faculté de philosophie, arts et lettres

L'architecture espagnole du XV^e siècle :
transition entre le style gothique et la
Renaissance à travers l'influence des cultures
chrétiennes et islamiques.

Comment l'ornementation architecturale évolue-t-elle du gothique isabélin à la renaissance en Espagne ?

Auteur : Duvivier Camille

Promoteur : Heering Caroline

Année académique : 2025-2026

Master en histoire de l'art, finalité en iconologie
et études des cultures visuelles

Attestation sur l'honneur¹

Déclaration sur l'honneur, mémoires/TFE de la Faculté de philosophie, arts et lettres, UCLouvain

Je déclare qu'il s'agit d'un travail original et personnel, que toutes les sources référencées ont été indiquées dans leur totalité et ce, quelle que soit leur provenance, et que l'utilisation des outils d'intelligence artificielle est conforme aux consignes générales d'utilisation publiées par l'UCLouvain et disponible à cette adresse :

<https://cdn.uclouvain.be/groups/cms-editors-p1/portail/reglement/Consignes-ChatGPT-version-etudiante.pdf?itok=SebXXm87>

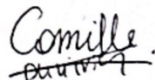
Je suis conscient-e que le fait de ne pas citer une source, de ne pas la citer clairement et complètement, de ne pas annoncer dans une partie spécifique en début du mémoire l'utilisation que j'ai faite des outils d'intelligence artificielle ou de les utiliser de manière contraire à ce qui est prévu dans la note institutionnelle constituent des irrégularités graves au regard du Règlement des études et des examens de l'Université catholique de Louvain (Chapitre 4, section 7, article 107 à 114) au sein de l'Université. J'ai notamment pris connaissance des risques de sanctions académiques et disciplinaires encourues.

Au vu de ce qui précède, je déclare sur l'honneur ne pas avoir commis de plagiat ou toute autre forme de fraude et de n'avoir pas utilisé les outils d'intelligences artificielles en dehors de ce qui est accepté à l'UCLouvain.

Nom, Prénom : DUVIVIER Comille

Date : Le lundi 10 août 2026

Signature de l'étudiant-e :



¹ L'intelligence artificielle a été utilisée pour la traduction de certaines inscriptions.

Table des matières

Attestation sur l'honneur	2
Remerciements.....	4
Introduction générale	5
État de la question	7
Méthodologie.....	9
Cadre contextuel	10
Contexte historique.....	10
Contexte artistique	13
1. Le vocabulaire ornemental du gothique isabélin	19
1.1. Présentation du corpus isabélin.....	19
1.1.1. Le collège San Gregorio de Valladolid	19
1.1.2. Le monastère de San Juan de los Reyes de Tolède.....	21
1.1.3. Monastère de Miraflores	21
1.1.4. Chapelle royale de Grenade.....	22
1.2. Analyse de l'ornement.....	23
1.2.1. Les végétaux	24
1.2.2. L'architectonique	32
1.2.3. Les figures humaines et animales	38
1.2.4. Les inscriptions.....	42
1.2.5. Les emblèmes	46
1.3. Conclusion sur le gothique isabélin	54
2. Le vocabulaire ornemental de la Renaissance en Espagne	57
2.1. Présentation du corpus renaissant.....	57
2.1.1. L'Escorial	57
2.1.2. Palais de Charles Quint	58
2.1.3. Cathédrale de Grenade	59
2.1.4. L'hôpital Santa Cruz de Tolède	60
2.2. Analyse de l'ornement.....	61
2.2.1. Les éléments naturalistes.....	61
2.2.2. L'architectonique	64
2.2.3. Les figures humaines.....	71
2.2.4. Les inscriptions.....	79
2.2.5. Les emblèmes	81
2.3. Conclusion de la renaissance en Espagne	84
Conclusion	86
Bibliographie.....	93
Sources physiques :	93
Source électronique :	97

Remerciements

Ce mémoire maintenant terminé, je tiens spécialement à remercier madame Heering, promotrice de ce mémoire, pour sa bienveillance et sa disponibilité qui m'ont aidé et remonté le moral lorsque je me sentais perdue dans mes recherches et mes idées.

Je tiens également à remercier une série d'enseignants et de professeurs. Je pense particulièrement à madame Pinon et madame Huez, enseignantes en histoire de l'art à l'institut Saint-Charles, qui m'ont transmis leur passion et donné l'envie de me lancer dans ces études. Je pense aussi à monsieur Joly, qui m'a donné le goût pour l'architecture, et particulièrement pour le style gothique, dont le gothique manuélin et isabélin.

Je remercie également ma famille et mes amies pour leurs précieux soutiens lors de ses deux années consacrées au mémoire. Mais spécialement ma sœur jumelle, Julie, pour son aide dans la relecture de mon mémoire, dans la reformulation de certains paragraphes ainsi que pour ses précieux conseils durant ces deux ans. Ainsi que mon papa, qui m'a accompagné lors de mes voyages sur place. Ensuite, je remercie ma meilleure amie à quatre pattes, Leia, pour son soutien émotionnel.

Enfin, j'ai une pensée pour mon grand-père, que j'ai perdu il y a maintenant quatre ans et qui ne verra malheureusement pas l'aboutissement de mes études et qui, je l'espère, est fier de moi.

Introduction générale

Ce travail s'intéressera sur l'architecture espagnole du XV^e et XVI^e siècle, et plus particulièrement au gothique isabélin et à la renaissance en Espagne. Il vise à analyser l'ornementation propre à ces deux styles architecturaux et à mettre en évidence sa transition.

Le point de départ de cette recherche naît d'un intérêt personnel pour le gothique isabélin. Mon intérêt pour le gothique isabélin est apparu grâce au cours de monsieur Joly, intitulé *Arts et Civilisations : architecture de l'antiquité et du Moyen-Âge* où nous avons brièvement vu le gothique tardif à travers plusieurs pays d'Europe, dont le Portugal. En effet, suite à ce cours, mon attention s'est portée sur les divers types de gothique, dont le manuélin et l'isabélin, qui semblent susciter encore peu d'intérêt dans les sources littéraires. Après plusieurs recherches d'ouvrage sur ce style, l'ouvrage de Lemerle et Pauwels, *L'architecture à la Renaissance*, a constitué un point de départ dans ma réflexion. Les auteurs y évoquent l'arrivée de la renaissance en Espagne, et notamment de sa transition avec le gothique isabélin, aussi appelé gothique hispano-flamand. Au départ, cette transition paraissait plutôt être une rupture, tant il était compliqué d'y voir des continuités.

Ce mémoire consistera alors à étudier les formes ornementales du gothique isabélin et de la renaissance en Espagne afin d'y repérer les continuités entre ces deux styles. Nous tenterons de répondre à la question suivante : « Comment *l'ornementation architecturale évolue-t-elle du gothique isabélin à la renaissance espagnole* ? ».

Pour ce faire, nous commencerons par un état de la question avant d'expliquer la méthodologie appliquée pour cette étude. Ensuite, nous évoquerons le contexte tant historique qu'artistique afin de situer ces deux périodes, le gothique et la renaissance. Après avoir posé le cadre contextuel, nous analyserons d'abord l'ornement du gothique isabélin en passant d'abord par une présentation du corpus. L'analyse se divisera en différentes catégories de motifs constituant l'isabélin et ces différentes catégories seront elles-mêmes scindé en trois parties : la forme dans laquelle on analysera la forme que prend le motif, l'iconologie, c'est-à-dire la signification possible de ces motifs, et la

syntaxe qui consiste à analyser comment sont placés ces motifs. Ensuite, nous utiliserons le même procédé pour la partie renaissante avant de finir cette étude sur la conclusion. Ce qui nous permettra d'avoir une vision plus éclairée sur la transition qui s'opère entre le gothique isabélin et la renaissance espagnole.

État de la question

La littérature consacrée à l'architecture gothique espagnole, plus précisément sur le gothique isabélin, demeure relativement limitée, surtout en comparaison de celle sur les foyers gothiques français, anglais ou encore germaniques. La recherche se concentre souvent sur des présentations générales ou sur des monographies d'édifices majeurs, mais ne propose que très rarement des synthèses approfondies sur le style isabélin ou sur les enjeux spécifiques de ce style.

Parmi les ouvrages consultés, *Catedrales de Espana* de Carreres et Palacio² publié en 1952, représente l'une des premières tentatives d'approche des constructions religieuses espagnoles. L'ouvrage offre une vision panoramique de plusieurs cathédrales et retrace leur histoire et évoque certains éléments de leur langage iconographique. Cependant, la méthodologie utilisée reste descriptive et les auteurs privilégient la narration historique au détriment d'une analyse stylistique rigoureuse.

L'ouvrage *Art gothique en Espagne*³ de Blanch Monserrat, qui est un peu plus tardif, datant de 1972, adopte une démarche plus transversale, envisageant le gothique à travers plusieurs médiums comme l'architecture, la sculpture et la peinture. Cette vision synthétique offre une vue d'ensemble intéressante. Néanmoins, cette transversalité est limitée, car l'architecture n'y occupe qu'une place parmi d'autres, son traitement demeure alors plutôt généraliste. Les auteurs favorisent les grandes lignes d'évolution plutôt que l'analyse fine des édifices, ce qui en fait un outil introductif, mais peu adapté aux questionnements spécifiques de ce mémoire. De plus, il n'évoque que le gothique de manière générale et non pas les courants internes tels que le gothique isabélin.

Une étude réalisée par Marianne Mahn-Lot, *le mécénat d'Isabelle la catholique*⁴, examinant le mécénat intellectuel et artistique de la reine Isabelle la catholique, détaille l'éducation humaniste rigoureuse que la souveraine a imposée à ses enfants en mettant

² C. SARTHOU CARRERES & P. NAVASCUES PALACIO, *Catedrales de España*, Espasa-Calpe, Madrid, 1952.

³ B. MONSERRAT, *Art gothique en Espagne*, Polígrafa, Barcelone, 1972.

⁴ M. MAHN-LOT., *Le mécénat d'Isabelle la Catholique*, Revue Historique, avril-juin, France, T. 277, Fasc. 2, 1987.

l'accent sur la maîtrise du latin et des arts. Elle décrit également comment la reine a stimulé la production littéraire et explore l'influence d'Isabelle sur les arts visuels et l'architecture, définissant un style national unique mêlant influence gothique et islamique. L'apport de son travail pour mon mémoire est avant tout contextuel, car elle n'évoque que brièvement l'architecture. Mon travail cherchera alors avant tout à approfondir cette question de l'architecture isabéline.

Un tournant apparaît avec *L'architecture à la Renaissance* de Lemerle et Pauwels (1998).⁵ Cet ouvrage est particulièrement pertinent pour la réflexion de ce mémoire. Les auteurs s'intéressent particulièrement à la période de transition entre le gothique tardif et l'avènement de la Renaissance en Espagne en proposant une lecture articulée des courants architecturaux et des influences italiennes. Contrairement aux ouvrages précédents, ils ne se limitent pas à décrire les bâtiments et leur histoire, ils cherchent à définir les logiques stylistiques, à identifier des réseaux d'artisans et à confronter les édifices entre eux. Il s'agit alors d'une synthèse générale de ce style isabélin et de sa transition vers la Renaissance.

La publication récente de *Gothic Architecture in Spain : invention and imitation* par Jennings et Nickson (2020)⁶ représente l'un des apports les plus significatifs à la recherche actuellement. L'ouvrage adopte une perspective centrée sur les mécanismes d'invention, d'adaptation et de diffusion des formes gothiques en Espagne. Ils proposent des analyses détaillées de plusieurs édifices composant le corpus de ce mémoire.

Concernant l'analyse de l'ornementation, de nombreux ouvrages m'ont été utiles. On peut citer le principe d'analyse scientifique de Jean-Marie Pérouse de Monclot, *Architecture, description et vocabulaire méthodiques*. Cet ouvrage reprend le vocabulaire général de l'architecture, les différentes parties d'un édifice ainsi que les différents genres d'édifices et d'ensemble.⁷

⁵ F. LEMERLE & Y. PAUWELS., *L'architecture à la renaissance*, Flammarion, Paris, 1998.

⁶ N. JENNINGS. & T. NICKSON., *Gothic renaissance in Spain : invention and imitation*, The Courtauld Institute of Art, Londres, 2020.

⁷ J-M. PÉROUSE DE MONCLOT., *Architecture. Description et vocabulaire méthodique*, édition du patrimoine, Paris, 2011.

Méthodologie

La méthodologie adoptée pour ce mémoire est articulée autour de l'observation directe ainsi que d'une analyse formelle.

Dans un premier temps, un travail de terrain a été mené à travers la visite de plusieurs édifices situés en Espagne, relevant à la fois du gothique isabélin et de la Renaissance. Ces déplacements ont permis de constituer un corpus visuel composé de photographies réalisées *in situ*. Ce relevé photographique constitue la base principale de l'analyse, en offrant un accès direct aux détails architecturaux et ornementaux, souvent absents ou partiellement visibles dans la documentation secondaire.

Dans un second temps, une analyse approfondie du vocabulaire ornemental a été réalisée. Celle-ci s'attache à identifier, décrire et classifier les motifs caractéristiques pour chacun des styles. Cette étude ne se limite pas à un inventaire descriptif, mais s'inscrit également dans une réflexion sur la syntaxe de ces éléments, c'est-à-dire sur les modes d'agencement au sein des compositions architecturales.

Par ailleurs, une attention particulière est portée à la dimension symbolique et historique des formes étudiées. Le gothique isabélin est envisagé comme un langage visuel porteur d'un contexte politique et religieux spécifique, notamment celui de la Reconquista. L'analyse vise à montrer comment certains éléments ornementaux participent à la mise en scène du pouvoir des Rois Catholiques, tout en intégrant des influences issues de la tradition islamique ibérique. Ces survivances et réappropriations formelles témoignent d'un processus complexe d'échanges culturels, où coexistent affirmation identitaire et héritage artistique.

Enfin, une approche comparative est mise en œuvre afin de confronter les résultats obtenus pour le gothique isabélin et pour la Renaissance espagnole. Cette mise en perspective vise à dégager les continuités, les ruptures et les phénomènes d'hybridation entre ces deux langages. L'objectif est ainsi de démontrer que le gothique isabélin peut être interprété comme une première phase de transition vers la Renaissance, marquée par l'intégration progressive d'ornements renaissants.

Cadre contextuel

Contexte historique

Une péninsule ibérique fragmentée et multiculturelle

Du VIII^e au XV^e siècle, la péninsule ibérique se distingue par une coexistence durable de populations chrétiennes, musulmanes et juives.⁸ De l'arrivée des musulmans en 711 à la prise de Grenade en 1492, l'Espagne reste politiquement et culturellement partagée entre l'Orient musulman et l'Occident chrétien, tandis qu'une communauté juive parvient à s'y maintenir.⁹ Cette pluralité se manifeste dans les sphères politiques et culturelles, des souverains chrétiens et musulmans collaborent et des élites circulent d'un territoire à l'autre. Il y a notamment l'exemple du roi de Leon qui envoie son fils compléter son éducation au côté de l'émir de Saragosse.¹⁰ Cette coexistence ne relève pas d'une tolérance idéalisée, mais d'un équilibre pragmatique. Les communautés chrétiennes, juives et musulmanes vivent sous des régimes de protection garantissant le libre exercice de culte en échange de la soumission politique et du paiement de taxe.¹¹ Les Mozarabes en Al-Andalus et mudéjares dans les royaumes chrétiens constituent ainsi des communautés juridiquement reconnues.¹²

Au XV^e siècle, la péninsule ibérique reste fortement fragmentée. Du côté chrétien, elle est divisée en quatre états indépendants : le royaume de Castille, de Portugal, de Navarre et la couronne d'Aragon tandis que du côté musulman, il ne reste que la ville de Grenade.¹³ En effet, l'Espagne est faite de multiples cultures et était également appelé

⁸ J. PEREZ, *Chrétiens, juifs et musulmans en Espagne : le mythe de la tolérance religieuse* (VIII^e-XV^e siècle) dans *L'Espagne : des origines à nos jours, L'Histoire*, Librairie Arthème Fayard, 2013, p.45-63.

⁹ *Ibid.*

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ *Ibid.*

¹² *Ibid.*

¹³ R. CARRASCO., *Les fondations : la monarchie hispanique d'Isabelle de Castille et de Ferdinand d'Aragon* dans *L'Espagne classique (1474-1814)*, Hachette Éducation, 2006, p. 11-48, <https://shs.cairn.info/l-espagne-classique-mille-quatre-cent-soixante-quatorze--9782011457707-page-11?lang=fr>. (27.07.2026)

les Espagnes, comme nous pouvons le voir dans l'ouvrage de Menjot : *Les Espagnes médiévales, 409-1474*.¹⁴

La Reconquista et l'unification des Espagnes sous les Rois Catholiques

C'est sous le règne des Rois Catholiques, dans le dernier quart du XV^e siècle, que les Espagnes sont progressivement unifiées¹⁵ grâce à l'aboutissement de la Reconquista. La Reconquista est un terme moderne, mais l'idée de reconquête visant à récupérer l'héritage du royaume wisigoth et à retrouver l'unité de la péninsule ibérique remonte au milieu du IX^e siècle.¹⁶ Elle débute au lendemain de la conquête musulmane et évolue dans le dernier quart du XV^e siècle, lorsque la Castille met fin aux guerres de succession, agitant le royaume.¹⁷ En 1481, les hostilités reprennent quand les musulmans attaquent la forteresse chrétienne de Zahara et s'en emparent.¹⁸ La guerre de Grenade est alors déclarée en 1482 et s'achève dix ans plus tard.¹⁹ En 1491, Boabdil est contraint de livrer Grenade suite à l'accord passé avec Isabelle I et Ferdinand II, il accepte alors les termes de la capitulation qui est officiellement proclamée en janvier 1492.²⁰ Mais la population refuse cet accord, obligeant les souverains catholiques à assiéger la cité.²¹ À partir de juin 1491, un campement est ainsi établi à Santa Fe et la ville ne capitule qu'en échange de garanties, comme la liberté de culte.²² En janvier, une garnison espagnole s'empare de l'Alhambra et annonce par des coups de canon que Grenade est désormais entre leurs mains.²³

¹⁴ M. BALARD & D. MENJOT., *Les Espagnes médiévales, 409-1474*, Paris, Hachette, 1996.

¹⁵ R. CARRASCO., *op. cit.*

¹⁶ R. PARMENTIER., *La reconquista. D'Al-Andalus à l'Espagne catholique : 7 siècles de reconquêtes en péninsule ibérique* dans *Grands événements*, 50 minutes, t.11, 2015, p.12-25.

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ R. CARRASCO, *op.cit.*

²⁰ *Ibid.*

²¹ *Ibid.*

²² *Ibid.*

²³ *Ibid.*

La fin de la tolérance religieuse

La prise de Grenade marque la fin de la tolérance religieuse. Les Rois Catholiques cherchent à instaurer l'unité religieuse dans leur royaume et les communautés juives et musulmanes, qui avaient conservé le droit de pratiquer leur culte dans les royaumes chrétiens, subissent de nombreuses discriminations et sont de plus en plus soumises à des lois strictes.²⁴ Ces pressions poussent de nombreux juifs à se convertir au christianisme à la fin du XIV^e siècle, tout en conservant souvent leurs pratiques.²⁵ Cependant, Isabelle la catholique souhaite mettre fin à cette situation et obtient, en novembre 1478, le droit de créer un tribunal chargé de combattre les hérétiques : l'Inquisition.²⁶ Les musulmans connaissent un sort similaire, mais sur une période plus longue. En 1491, les Rois Catholiques accordent aux musulmans de l'ancien émirat de Grenade la liberté de culte, mais une révolte éclate en 1499. En 1502, les musulmans de Grenade sont contraints de se convertir au catholicisme, et en 1526 la mesure s'étend à tout le royaume, faisant de l'Espagne un pays officiellement catholique.²⁷ Pourtant, les morisques²⁸ continuent de pratiquer leur religion en secret. Cette situation perdure pendant un siècle, jusqu'à ce que l'Espagne décide d'y mettre fin en 1609 quand Philippe III ordonne leur expulsion.²⁹

L'affirmation de la puissance espagnole au XVI^e siècle

Sous les Rois Catholiques, l'autorité monarchique est renforcée et l'union dynastique castillano-aragonaise ouvre la voie à une politique extérieure énergique, centrée sur l'Italie, l'Afrique du Nord, et la défense du christianisme. Leur héritage passe ensuite à Charles Quint, puis à Philippe II.³⁰ Le XVI^e siècle espagnol est ainsi celui de la prépondérance internationale. L'Espagne domine la méditerranée, s'étend dans le

²⁴ *Ibid.*

²⁵ R. PARMENTIER, *op.cit.*

²⁶ *Ibid.*

²⁷ *Ibid.*

²⁸ Musulmans d'Espagne convertis de force

²⁹ *Ibid.*

³⁰ M. ESCAMILLA., *Le siècle d'or de l'Espagne, Apogée et déclin 1492-1598*, Tallandier, 2015, p. 9-14 sur Cairn : <https://shs.cairn.info/le-siecle-d-or-de-l-espagne--9791021005259-page-9?lang=fr>, (27.07.2026).

Nouveau Monde et projette son influence jusqu'à l'Asie, en Philippines.³¹ Mais, cette puissance repose aussi sur des guerres presque constantes : contre la France, l'Empire ottoman ainsi que des révoltes internes.³² Charles Quint aspire à une monarchie universelle, à la domination de toute l'Europe. Cette réputation est fondée sur ses victoires militaires sur François Ier dans les années 1520, notamment à Pavie, l'empereur contrôle une grande partie des États italiens. Quand il reçut, à la mort de son grand-père Ferdinand, l'Espagne, il hérita également d'un monde en expansion continue : l'Amérique.³³ Charles Quint est alors à la tête d'un vaste empire dispersé : l'espace hispano-italien, l'espace Pays-Bas-Franche-Comté, l'espace allemand, l'espace américain. Le royaume est dès lors un mélange de féodalité et d'États modernes en voie de gestation, qui ne parvient pas encore à se détacher des structures de pouvoir du Moyen-Âge.³⁴

Contexte artistique

Le gothique tardif

Au XV^e siècle, l'Europe entre dans la phase du gothique tardif, caractérisée par une prédominance de l'ornement sur la structure.³⁵ En Espagne, cette période coïncide avec le règne d'Isabelle de Castille et de Ferdinand d'Aragon, connus sous le nom de Rois Catholiques. Leur gouvernement marque un moment d'intense activité constructive, liée à l'unification politique de la péninsule ibérique ainsi qu'à l'ouverture vers le Nouveau Monde.³⁶ L'expansion des états chrétiens au détriment des musulmans favorise la diffusion du gothique vers le sud, donnant naissance au gothique isabélin.³⁷ Ce développement s'inscrit dans le contexte plus large de la Reconquista, qui ne constitue

³¹ *Ibid.*

³² *Ibid.*

³³ *Ibid.*

³⁴ J-H. ELIOTT., *The imperial Spain 1469-1716*, Penguin Books, 1990, p. 111-141.

³⁵ B. WODON., *Dictionnaire de l'ornement*, Institut du patrimoine Wallon, Namur, 2008, p.23

³⁶ B. MONSERRAT, *Art gothique en Espagne*, Poligrafa, Barcelone, 1972, trad de l'espagnol par A-M COMERT, p. 91-104

³⁷ M. MAHN-LOT., *Le mécénat d'Isabelle la Catholique*, *Revue Historique*, Avril-Juin, France, t. 277, fasc. 2, 1987, p. 289-307.

pas uniquement une reconquête territoriale, mais également une affirmation politique, religieuse et symbolique de la souveraineté chrétienne.³⁸

Le mécénat d'Isabelle la catholique constitue un pilier structurel de sa grandeur intellectuelle et un instrument de construction de l'État moderne. En ce qui concerne la sculpture, elle est dominée par des artistes étrangers hispanisés tels que Gil de Siloé. Cet artiste a réalisé les tombeaux en albâtre de la Chartreuse de Miraflores ainsi que celui de Philippe Biguerry qui immortalise la bataille de Grenade sur les stalles de la cathédrale de Tolède.³⁹

Pour le domaine de la peinture, Isabelle témoigne d'un goût pour l'art franco-flamand, comme son père, et se constitue une collection remarquable avec des œuvres de Thierry Bouts, Van der Weyden et Memling. Elle emploie également Jean de Flandres. En parallèle, des maîtres castillans comme Pedro Berruguete ou encore Bartolomé Bermejo, qui réalise un portrait de la reine à la fin de sa vie, forment une identité nationale.⁴⁰

Le gothique isabélin

C'est donc dans le sillage du gothique tardif que s'inscrit le gothique isabélin. Le dictionnaire de *la langue française* définit l'isabélin comme ceci :

« L'isabélin est un terme utilisé pour décrire un style architectural et ornemental qui a prospéré en Espagne et dans les régions flamandes durant le règne d'Isabelle la catholique (1474-1504). »

Ce style se caractérise par une fusion entre les éléments gothiques, mauresques et renaissants. Il présente des ornements complexes et richement sculptés, avec des motifs floraux, géométriques et héraldiques. L'isabélin est souvent considéré comme une étape de transition entre l'architecture médiévale et la Renaissance, reflétant le mélange culturel et artistique de cette période. »

³⁸ *Ibid.*

³⁹ *Ibid.*

⁴⁰ *Ibid.*

Dans l'ouvrage *Art gothique en Espagne*, on parle plutôt d'influence mudéjare⁴¹ que de fusion mauresque. La différence est assez subtile, Henri Terrasse parle d'art hispano-mauresque pour évoquer l'art de la péninsule ibérique ainsi qu'en partie de l'Afrique du Nord. L'art mauresque serait « l'original », celui créé par et pour les musulmans. L'art mudéjar, lui, s'est développé en Espagne plus tard, depuis la fin du XII^e siècle jusqu'en plein XVI^e siècle. C'est un art national et populaire de presque toute l'Espagne chrétienne où l'on constate une influence prépondérante artistique de l'Islam dans les formes ou dans les procédés. Il me semble plus pertinent de parler d'influence mudéjare, en raison de sa proximité chronologique et de son implantation durable en Espagne chrétienne.⁴²

L'art mudéjar

L'art mudéjar naît dans une Espagne où deux cultures se côtoient, la chrétienté et l'islam et est une des conséquences de ces contacts.⁴³ Gonzalo M. Borrás Gualis nous apprend qu'une caractérisation de l'art mudéjar est difficile, car il y a des désaccords sur l'analyse et l'évaluation des éléments formels le composant. Tout au long de l'histoire, il y a eu des excès et des refus dans la catégorisation, on a soit qualifié de mudéjar des œuvres chrétiennes où il n'y apparaît que de façon ponctuelle quelques traits formels ou quelques influences islamiques ou, au contraire, certains bâtiments dans l'Espagne chrétienne qui semblaient présenter une islamisation excessive et ont alors été classés comme islamique et non comme mudéjare.⁴⁴ Le mudéjar doit être compris comme une fusion d'éléments artistiques chrétiens et islamiques. Amador de los Ríos, en 1859, définit le mudéjar comme « *mariage de l'architecture chrétienne et de l'architecture arabe* » ou encore comme « *prodigieuse fusion entre l'art d'Orient et l'art d'Occident* ». ⁴⁵ Un des premiers facteurs de la naissance du mudéjar est la fascination de la société

⁴¹ B. MONSERRAT, *op.cit.*

⁴² E. LAMBERT., *Définitions [des termes concernant la culture islamique en Espagne]* dans Bulletin Hispanique, tome 50, n°3-4, 1948, p. 352.

⁴³ M. GONZALO. & M. BORRAS GUALIS., *Introduction historique et artistique*, dans *L'art mudéjar. L'esthétique islamique dans l'art chrétien*, 2^e ed., Musée sans frontières, Aix-en-Provence, 2000, p. 35-61

⁴⁴ *Ibid.*

⁴⁵ *Ibid.*

chrétienne sur les créations artistiques de l'islam. La reconquête progressive du territoire andalou a enrichi le domaine chrétien d'un patrimoine islamique monumental, comme les alcazars et les mosquées qui seront transformées en palais et en cathédrales.⁴⁶

L'acceptation sociale de la persistance de l'art islamique joue donc un rôle majeur dans la naissance de cet art. Un autre facteur déterminant de la formation du mudéjar est le processus historique de la reconquête qui s'est déroulé irrégulièrement entre le XI^e siècle et le XV^e siècle. Il existe alors différents foyers mudéjars, en fonction des régions présentant une très riche diversité.⁴⁷ On peut cependant citer plusieurs caractéristiques générales de l'art mudéjar comme l'utilisation de la brique, de la céramique décorée, les entrelacs, l'arc mixtiligne, etc.⁴⁸

La Renaissance

On situe la renaissance en Espagne entre le règne des Rois Catholiques et celui de Philippe II, soit entre 1480 et 1590, sauf pour la peinture qui s'étend jusque 1620-1625. Les idées et les formes de la Renaissance italienne parviennent en Espagne de manière semblable à la France.⁴⁹ Les Espagnols régnaient sur Naples, et plusieurs artistes italiens se sont rendus en Espagne, tandis que des artistes espagnols ont séjourné en Italie diffusant ainsi les idées de la Renaissance italienne.⁵⁰ Cette Renaissance débute en Espagne avec le style dit plateresque qui prend ses racines dans des formes ornementales essentiellement d'origine lombarde formant, pour reprendre les mots de Peter Murray, *des épidermes décoratifs sur des monuments funéraires*.⁵¹ Ensuite, ces formes ornementales trouveront leur application sur les surfaces des bâtiments.⁵²

⁴⁶ *Ibid.*

⁴⁷ *Ibid.*

⁴⁸ *Ibid.*

⁴⁹ F. LEMERLE & Y. PAUWELS, *L'architecture à la Renaissance*, Flammarion, Paris, 1998, p. 91-101.

⁵⁰ *Ibid.*

⁵¹ *Ibid.*

⁵² *Ibid.*

Le style plateresque a notamment été défini par Bozal comme étant « *à la manière d'un orfèvre* ». ⁵³ C'est un mouvement artistique et architectural traditionnellement considéré comme étant propre à l'Espagne. ⁵⁴ Selon Bozal, le style plateresque serait apparu entre le gothique tardif et la Renaissance à la fin du XV^e siècle et il s'agirait d'une modification des concepts spatiaux gothiques et d'un mélange éclectique d'éléments décoratifs mudéjars, gothiques flamboyants et lombards ainsi que d'éléments de la Renaissance d'origine toscane. ⁵⁵ Selon Kubler et Soria, ce style est adjectival, car il peut s'adapter librement à la structure qu'il orne et qu' « aucune nécessité claire ne détermine son emplacement, son contexte ou son échelle. L'effet expressif est souvent extravagant et fleuri, suggérant une grande animation et une grande énergie, mais à des endroits inattendus et pour des raisons obscures ». ⁵⁶ Ces auteurs identifient deux phases de ce style : le « premier plateresque » datant d'avant 1540 et qui semble dépourvue de structure, composée de grappes d'ornements qui ne mettent l'accent ni sur la fonction ni sur l'harmonie totale et le « second plateresque » étant postérieur à 1540 où les architectes ont imité la conception italienne de l'harmonie intégrale. ⁵⁷

Sous les Rois Catholiques, l'Espagne devient un avant-poste majeur du nouvel humanisme européen. ⁵⁸ Cette période est marquée par deux piliers. Un premier pilier est Antonio de Nebrija qui publie en 1492 la première grammaire d'une langue européenne moderne. Il affirme alors à la reine Isabelle que « *la langue est l'instrument parfait de l'empire* ». ⁵⁹ Le second est l'université d'Alcalà, fondée par le cardinal Cisneros et qui

⁵³ V. BOZAL., *Historia del Arte en España I. Desde los orígenes hasta la Ilustración*, Madrid, Istmo, 2005, p. 157-195.

⁵⁴ C. Thake., "Influences of the Spanish Plateresque on Maltese Ecclesiastical Architecture" dans J. Abela., E. Buttigieg. & C. Vassallo., *Proceedings of history week 2013 : second colloquium on Spanish history*, Malta: Book Distributors Limited, 2013, p. 63-73.

⁵⁵ V. BOZAL., *op.cit.*, p. 157.

⁵⁶ G.KUBLER & M. SORIA., *Art and Architecture in Spain and Portugal and their American Dominions, 1500–1800*, Harmondsworth 1959, p. 2.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 4.

⁵⁸ J-H. ELIOTT., *op.cit.*, p. 88.

⁵⁹ *Ibid.*

devient un centre d'excellence pour les études théologiques et humanistes. Elle produit notamment la *Bible polyglotte Complutense*.⁶⁰

La Renaissance espagnole se distingue également par ses chefs-d'œuvre littéraires et intellectuels. On peut citer *La Célestine* (1499) de Fernando de Rojas qui utilise une langue vigoureuse et souple, reflet de la vitalité de la société castillane.⁶¹ Et, plus tard, *Don Quichotte* (1605) de Miguel de Cervantes qui marque la fin de l'optimisme héroïque de la Renaissance. L'œuvre introduit le thème de désillusion, où la réalité vient briser l'illusion impériale.⁶²

⁶⁰ *Ibid.*

⁶¹ *Ibid.*

⁶² *Ibid*, p. 199-212.

1. Le vocabulaire ornemental du gothique isabélin

1.1. Présentation du corpus isabélin

Dans cette partie, nous allons étudier plusieurs édifices emblématiques du gothique isabélin. Cependant, avant toute analyse, il semble important de présenter chaque édifice composant notre corpus de ce style architectural afin de comprendre les conditions de leur fondation et les intentions des commanditaires. L'objectif n'est pas seulement de décrire ces monuments, mais aussi de montrer comment leur édification s'inscrit dans le contexte politique, religieux et artistique de la fin du XV^e siècle et du début du XVI^e siècle.

À travers l'étude du collège San Gregorio de Valladolid, du monastère de San Juan de los Reyes à Tolède, de la chartreuse de Miraflores à Burgos et de la chapelle royale de Grenade, nous verrons que ces bâtiments sont étroitement liés à l'affirmation du pouvoir des Rois Catholiques et des grandes figures ecclésiastiques de leur entourage. Chacun de ces édifices répond à une fonction précise telle que collège, monastère, ou encore chapelle funéraire, mais tous participent à une même volonté de prestige, de dévotion et de représentation du pouvoir.

Enfin, l'analyse de leur décor, de leur organisation architecturale et de leurs programmes symboliques montrera comment le gothique isabélin associe influences gothiques, et célébration dynastique. J'ai choisi ces différents édifices, car ils figurent tous les mêmes catégories de vocabulaire à des degrés différents, ce qui est intéressant pour l'analyse du vocabulaire typique isabélin. En effet, chacune des catégories d'ornements que l'on verra par la suite est présente dans chacun des édifices. Cependant, on peut voir, par exemple, que la catégorie des végétaux est bien plus importante à San Gregorio par rapport aux autres édifices, ou encore, que la catégorie des armoiries est caractéristique du monastère de San Juan de los Reyes.

1.1.1. Le collège San Gregorio de Valladolid

Commençons par le collège San Gregorio à Valladolid, exemple notable de gothique isabélin. Fondé en 1480 par Alonso de Burgos, évêque de Palencia et proche conseiller des Rois Catholiques, il naît d'une donation de terrain effectuée en 1486 par le couvent

dominicain voisin de San Pablo, en reconnaissance des « nombreux honneurs et faveurs » reçus de ce prélat généreux.⁶³ La fondation est ensuite confirmée par une bulle pontificale d'Innocent VIII, datée du 15 décembre 1487, autorisant la création d'un collège universitaire destiné à accueillir des frères dominicains observant. Les travaux commencent dès 1487 pour la chapelle et se poursuivent à partir de 1488 pour l'ensemble du collège ; l'édifice est déjà en usage en 1496, bien que certains chantiers se prolongent après la mort d'Alonso de Burgos en 1499.⁶⁴

Le projet architectural est conçu par Juan Guas, maître des œuvres royales, assisté de Juan de Talavera. Ils sont tous deux documentés sur le chantier de la chapelle en 1488. Alonso de Burgos rassemble autour de lui les meilleurs artistes actifs en Castille à cette époque : Gil de Siloé et Diego de la Cruz pour le retable de la chapelle, ainsi que Simon de Colonia, responsable de la sacristie, du tombeau du fondateur et de la façade intérieure de la chapelle, car il souhaite créer un établissement d'excellence pour former un clergé érudit et vertueux. Dans les statuts de 1499, il explique vouloir favoriser la sagesse, l'aptitude à la prédication et la connaissance des Écritures chez les étudiants talentueux, mais dépourvus de moyens financiers. Pour être admis, les frères doivent avoir entre 19 ans et 28 ans et une solide formation préalable en grammaire, logique, arts et théologie.⁶⁵

La façade du collège est une des réalisations les plus remarquables du style isabélin. Elle est richement ornée de symboles et célèbre la mémoire du fondateur à travers un programme héraldique ostentatoire où domine la fleur de lys, emblème personnel d'Alonso de Burgos, interprété comme un signe de magnificence et de légitimation sociale. Cette façade reflète l'ambition humaniste du concept *d'inventio*, qui est la capacité à renouveler les formes en puisant dans un répertoire savant et varié, qu'il soit gothique, tiré de l'architecture conventuelle, ou inspiré des palais aristocratiques contemporains.⁶⁶

⁶³ A. N. GOMEZ., *Museo Nacional de Escultura*, Secretaria General Técnica, Valladolid, ed. 2025, p. 11- 17.

⁶⁴ N. JENNINGS. & T. NICKSON., *op.cit.*, p. 141-152.

⁶⁵ *Ibid.*

⁶⁶ *Ibid.*

1.1.2. Le monastère de San Juan de los Reyes de Tolède

Ensuite, le monastère de San Juan de los Reyes, fondé à Tolède à partir de 1477, est l'une des expressions les plus abouties du gothique isabélin et de l'architecture royale des Rois Catholiques. Il a été construit à la suite de la victoire de Toro, événement décisif pour l'accession d'Isabelle au trône de Castille, le couvent fut pensé dès l'origine comme un monument chargé d'une forte valeur politique et religieuse. Il fut dirigé successivement par certains des plus grands maîtres du gothique tardif tels que Juan Guas, Egas Cueman, puis les fils de ce dernier, Enrique et Anton Egas, qui mènent à terme les parties essentielles de l'édifice, comme le cloître, le chevet et le dôme du transept.⁶⁷ Le décor sculpté occupe une place centrale dans l'identité du monastère : les piliers, les arcs et les parois sont chargés de motifs végétaux, d'emblèmes et de symboles dynastiques. Les armes des Rois Catholiques, leurs devises ainsi que leurs initiales sont aussi largement représentées, soulignant le rôle du bâtiment comme outil de représentation du pouvoir royal.⁶⁸

1.1.3. Monastère de Miraflores

La chartreuse de Santa Maria de Miraflores, située à Burgos, est un monastère profondément lié à la royauté castillane et abrite certains chefs-d'œuvre majeurs de l'art gothique tardif espagnol.⁶⁹

À l'origine, le site était un palais-forteresse servant de résidence de chasse construit par le roi Henri III de Castille au début du XV^e siècle.⁷⁰ En 1442, son fils, le roi Jean II, transforme le domaine en monastère pour l'ordre des Chartreux, disciples de Saint-Bruno, accomplissant ainsi le vœu de son père.⁷¹ En 1452, un incendie détruit une grande

⁶⁷ *Ibid.*

⁶⁸ *Ibid.*

⁶⁹ C. M. LABRA GONZALEZ, « *De la chartreuse de Miraflores à la chapelle royale de Grenade* », *e-Spania* [en ligne], 3.06.2007, mis en ligne le 31.01.2010, URL: <http://journals.openedition.org/e-spania/171>, (10.08.2026).

⁷⁰ *Ibid.*

⁷¹ *Ibid.*

partie des bâtiments. Cependant, la reconstruction commence immédiatement la catastrophe.⁷²

Bien que Jean II soit le fondateur, c'est la reine Isabelle la catholique, sa fille, qui a véritablement propulsé l'achèvement artistique du monastère.⁷³ Elle en a fait un panthéon royal pour honorer ses parents et son frère, l'infant Alphonse. Sous son règne, les travaux adoptent le style du gothique isabélin.

La chartreuse abrite un ensemble remarquable de trésors architecturaux et artistiques témoignant du gothique tardif espagnol.⁷⁴ Les plans de l'église furent conçus par Juan de Colonia, puis les travaux furent poursuivis et développés par son fils Simon de Colonia. Ces deux personnalités ont contribué à donner à l'édifice son élégance caractéristique et sa richesse décorative.⁷⁵ L'un des éléments les plus impressionnants du monastère est les tombeaux sculptés par Gil de Siloé.⁷⁶ Les mausolées du roi Jean II de Castille et de la reine Isabelle de Portugal sont considérés comme des chefs-d'œuvre de la sculpture gothique, tant par la finesse des détails que par la richesse symbolique de leurs décorations.⁷⁷ Gil de Siloé réalise également le retable principal de l'église, dédiée à l'Eucharistie.

1.1.4. Chapelle royale de Grenade

Grenade revêt d'une grande importance pour les Rois Catholiques depuis sa capture en 1492. Cet événement est considéré comme le plus grand point de leur règne. C'est pour cette raison qu'ils souhaitaient y reposer à leur mort et que la chapelle royale fut fondée comme leur mausolée sous décret royal daté du 13 septembre 1504.⁷⁸ Ce décret ordonnait la construction de la chapelle et mettait à disposition le personnel, les

⁷² *Ibid.*

⁷³ *Ibid.*

⁷⁴ *Ibid.*

⁷⁵ *Ibid.*

⁷⁶ *Ibid.*

⁷⁷ *Ibid.*

⁷⁸ M. REYS RUIZ., *The Royal Chapel of Granada. The Exchange. The Church. The Museum. Visitors Guide*, Capilla Real de Granada, 2004, p. 5-12.

ressources juridiques et les fonds nécessaires. Mais, ils ne sont pas les seuls à y reposer. En effet, leurs héritiers Philippe I et Jeanne de Castille ainsi que le petit fils des Rois Catholiques mort à l'âge de deux ans. Pendant une grande partie du XVI^e siècle, cet édifice a servi de sépulture aux monarques. Mais, Philippe II fit construire l'Escorial et y fit transférer les restes de ses frères, ses sœurs, sa première épouse et de sa mère, Isabelle de Portugal.⁷⁹

Sa construction se fait en plusieurs phases.⁸⁰ La première, débute en 1505 et se poursuit durant le reste du règne de Ferdinand, il faudra attendre 1517 pour que cette première partie de travaux soit achevée.⁸¹ Elle atteindra son apogée au XVI^e siècle, à cette époque, il s'agissait d'un édifice médiéval de style gothique sobre, comme souhaité par la reine Isabelle.⁸² À partir de 1518, l'édifice connaît quelques modifications, car l'empereur Charles V participe activement à la conception en ajoutant des éléments d'ornementation renaissants et augmente la main-d'œuvre et les moyens disponibles pour sa construction.⁸³

1.2. Analyse de l'ornement

À travers l'étude d'un corpus, il s'agira d'analyser les principaux motifs ornementaux présents dans ces constructions afin de comprendre leur rôle et leur signification. Cette partie va consister à montrer que l'ornementation dans l'architecture isabéline ne relève pas uniquement d'une fonction décorative, mais participe à la structuration visuelle et symbolique. Cette analyse ornementale sera divisée en trois parties : l'analyse des formes, de l'iconologie de ces motifs et de leur syntaxe.

L'étude portera d'abord sur les motifs végétaux, particulièrement présents dans le gothique isabélin où feuilles, branchages, fleurons, et autres motifs participent à la

⁷⁹ *Ibid.*

⁸⁰ R. HIERRO CALLEJA., *Grenade et l'Alhambra. Art. Architecture. Histoire*, éd. Miguel Sanchez, F. Souchet trad, 2005, p. 152-170.

⁸¹ M. REYS RUIZ., *op.cit.*

⁸² *Ibid.*

⁸³ *Ibid.*

création d'un imaginaire architectural étroitement lié au monde naturel. Cependant, ces éléments ne doivent pas être compris comme de simples ornements ajoutés aux surfaces. Leur implantation dans les portails, voussures, pinacles ou dans des compartimentages montre qu'ils contribuent également à organiser et à rythmer les compositions architecturales. Cette fonction structurante apparaît notamment à travers des motifs récurrents comme la feuille de chou ou l'astwerk dont l'usage permet de guider le regard et de souligner les articulations de l'édifice.

Ensuite, une autre catégorie que l'on analysera sera l'architectonique. Dans cette catégorie, nous étudierons notamment les arcs, les baies ainsi que les moulures.

Les figures humaines et animales constitueront également un axe de cette réflexion sur cette ornementation isabéline. Ces figures, présentes sur les portails, participent à la construction d'un discours à la fois religieux, politique et symbolique. Certaines figures renvoient à la monarchie et au pouvoir royal, tandis que d'autres appartiennent à un répertoire fantastique hérité de la tradition médiévale.

Enfin, l'étude des inscriptions et des emblèmes permettra de mettre en évidence la forte dimension idéologique de ces décors. Les frises pseudo-coufiques, inspirées de l'art islamique, témoignent de l'intégration de formes décoratives issues du monde musulman dans l'architecture chrétienne.⁸⁴ Quant aux armoiries, aux jougs et flèches des Rois Catholiques ou encore aux motifs héraldiques comme la fleur de lys, ils révèlent une volonté d'affirmation politique et mémorielle.

1.2.1. Les végétaux

Les végétaux constituent une première grande catégorie d'ornements que l'on peut observer dans le riche décor ornemental de l'architecture isabéline. Ces décors reposent sur l'utilisation de motifs issus de la flore, principalement des fleurs, des feuilles, des branchages ainsi que des arbres en tant que tels.⁸⁵ L'architecture gothique a longtemps

⁸⁴ D. CLÉVENOT., *Décors d'islam*, Citadelles & Mazenod, Paris, 2000, p.150-157

⁸⁵ L. DE FINANCE & P. LIEVAUX, *Principes d'analyse scientifique. Ornement : vocabulaire typologique et technique*, éditions du patrimoine, Paris, 2014, p. 34.

été associée au monde naturel⁸⁶, et cet imaginaire végétal se retrouve particulièrement en Allemagne avec ce que l'on appelle l'astwerk, mais aussi en France ainsi qu'en Espagne.⁸⁷ Goethe a notamment comparé la cathédrale de Strasbourg à un « arbre géant avec mille branches, brindilles et feuilles ». ⁸⁸

Le collège San Gregorio de Valladolid est l'un des exemples les plus représentatifs de cette ornementation végétale. La façade principale du collège ainsi que sa cour intérieure est envahie de ces décors inspirés de la flore.

1.2.1.1. La feuille de chou

Parmi les motifs végétaux, les plus récurrents figurent les feuilles de tout type. Cependant, la feuille de chou s'impose particulièrement dans notre corpus.

Forme

La forme de la feuille de chou dans notre corpus est de manière générale ronde. En effet, elle se courbe sur elle-même sur la majorité des édifices étudiés, on peut lire dans cette forme la lettre C (fig. 1 en rouge). Parfois, comme sur la façade de San Gregorio, elle prend une forme convexe dans les voussures. Néanmoins, à San Juan des los Reyes, la feuille de chou semble prendre une autre forme. Elle ne se courbe plus sur elle-même, au contraire, elle semble être déroulée et mise à plat sur le pan de mur ou une voussure (fig.2 en rouge). On peut voir que, systématiquement, ce motif ornemental prend une forme sinueuse. Elle semble s'immiscer partout où elle peut, tout en respectant des limites d'encadrement. Il y a une sorte de maîtrise dans le foisonnement du motif. Comme le dit Denise Jalabert, la feuille de chou est *vigoureuse et souple, soutenue par une membrane*

⁸⁶ E-M. KAVALER., *On Vegetal Imagery in Renaissance Gothic* dans *Le gothique de la Renaissance*, de architectura, Picard ; Paris, 12-16 juin 2007, p.297.

⁸⁷ *Ibid.*

⁸⁸ *Ibid.*

*médiane, elle se cambre, se creuse et se gonfle, éparpille autour d'elle les remous tumultueux de ses bords frisés.*⁸⁹

Iconologie

Ce motif est particulièrement présent dans l'architecture gothique flamboyante⁹⁰, bien que son origine soit bien antérieure puisqu'elle remonterait à l'antiquité selon Lespérance.⁹¹

Syntaxe

Dans le corpus étudié, ce motif apparaît de manière répétée au collège San Gregorio, ainsi que sur un portail à l'intérieur de la cathédrale de Grenade⁹² donnant accès à la chapelle royale. L'implantation de ce motif dans l'architecture ne semble pas aléatoire. Il se déploie systématiquement dans les voussures des arcs de portails (fig.3.), le long d'éléments de compartimentages qui structurent les portails (fig.1 en bleu.), ainsi qu'au niveau des socles de dais abritant des figures humaines (fig.1 en jaune). Cette répartition suggère que le motif dépasse la simple fonction décorative. Il joue également un rôle structurant, en soulignant visuellement certaines articulations de l'édifice et en mettant en évidence les compartimentages. Il peut ainsi être interprété comme un dispositif d'encadrement. Cette fonction structurante apparaît avec netteté au collège San Gregorio où le motif est employé de manière abondante. La feuille de chou envahit l'ensemble du décor du portail, tout en s'inscrivant dans une logique ordonnée qui renforce la cohérence de la composition. Ce motif est également présent dans chacun des édifices isabélins, on peut notamment citer l'exemple d'un portail du monastère de San Juan de los Reyes où l'on voit ces feuilles de chou se déployer dans les voussures de

⁸⁹ D. JALABERT., *La flore gothique, ses origines, son évolution, du XII^e au XV^e siècle* dans *Bulletin Monumental*, tome 91, n°2, 1932, p. 181-246, https://www.persee.fr/doc/bulmo_0007-473x_1932_num_91_2_9943 , (16.06.2026).

⁹⁰ L. DE FINANCE & P. LIEVAUX, *op.cit.*, p. 52-53.

⁹¹ M-C. LESPÉRANCE, *La mythologie du Beau : Dictionnaire de l'ornement*, Montréal, Logiques, 1999, p. 95

⁹² Ce portail donnait à l'origine sur une rue.

l'arc ainsi que dans des lignes se situant de part et d'autre de statues placées dans des dais (fig.4.), où l'on peut également voir ce motif sur la base de ce dernier (fig.4 en rouge).

1.2.1.2. *La feuille de vigne*

Forme

La feuille de vigne paraît plus fine que la feuille de chou qui a un rendu plutôt bombé, volumineux. À San Juan de los Reyes, on voit deux types de feuilles de vigne différentes, mais elles sont toujours accompagnées d'une grappe de raisin.

Un premier type de feuille de vigne est la feuille à trois pointes, plutôt simple (fig. 5). On n'y voit presque pas de détail, si ce n'est la forme arrondie au centre de la feuille et quelques rayures au niveau des pointes. La feuille est soutenue par une fine branche elle-même sur une branche d'une plus grande épaisseur.

Un deuxième type de feuille de vigne que l'on peut voir est plus détaillé que la première (fig.5.). Cette feuille est toujours composée de trois pointes principales, mais chacune de ces pointes est dentelée, apportant plus de détail. Un autre détail qui apparaît sur ces feuilles est la présence de nervures plus réaliste avec une nervure médiane ainsi que d'autre nervure partant de cette dernière. Ces nervures remplacent les rayures peu marquées du premier type de feuille de vigne observée.

Iconologie

La feuille de vigne est un motif particulièrement utilisé comme ornement de frises et de bas-reliefs.⁹³ Ce motif était assez courant dans les années 1500⁹⁴, et rampait à la surface des voûtes. Ce n'est donc pas un phénomène isolé de cette époque, bien qu'on retrouve ce motif en Espagne uniquement dans le monastère de San Juan de los Reyes.

Syntaxe

⁹³ M-C. LESPÉRANCE, *op.cit.*, p. 170.

⁹⁴ E-M. KAVALER., *op. cit* , p.199.

On peut retrouver cet ornement au monastère de San Juan de los Reyes, dans la cour intérieure ainsi que dans l'église.

Ces feuilles de vigne semblent fonctionner comme les feuilles de chou et s'imposent dans le long des arcs constituant les entrées de différentes pièces (fig.6.) ou constituant des baies. Elles auraient alors également un rôle d'encadrement, de structuration. Ces feuilles de vigne sont accompagnées, sur la base formant l'arc, d'un motif qui paraît figurer un panier. En effet, on voit des éléments qui paraissent être des brindilles, branches, tressées entre elles (fig.7 en rouge), techniques utilisées pour faire des paniers en osier.

Dans l'église du monastère de San Juan de los Reyes, ce motif apparaît de part et d'autre de la frise d'écriture (fig. 8.), situé sur la partie supérieure des murs, montrant encore une fois leur fonction structurelle.

1.2.1.3. *Les fleurons et crochets*

Deux autres motifs importants, que l'on peut associer tant ils sont parfois difficiles à dissocier, sont celui du fleuron et du crochet.

Forme

Les fleurons sont constitués de feuilles disposées de manière à évoquer une fleur stylisée.⁹⁵ L'Espérance, décrit ce motif comme étant un ornement lancéolé, à la fois fleur et crochet, rappelant le bourgeonnement d'une hampe florale.⁹⁶ À la chapelle Royale, le fleuron est composé d'environ six feuilles se développant sur un pinacle carré (fig. 9.). Tandis que le crochet se caractérise par des terminaisons en forme de têtes de feuillages ou de bourgeons enroulés.⁹⁷

Iconologie

⁹⁵ L. DE FINANCE & P. LIEVAUX, *op.cit.*, p.87.

⁹⁶ L'ESPERANCE M-C., *op.cit.*, page 183.

⁹⁷ E-E. VIOLLET-LE-DUC, *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI^e au XVI^e siècle*, vol. 4, B. Bance, Paris, p. 400.

Dans l'art médiéval et de la Renaissance, le fleuron est largement utilisé comme élément terminal végétal en amortissement des pinacles, pignons, dais et redents.⁹⁸

Le crochet est un élément décoratif également largement employé au Moyen Âge et qui s'inscrit dans le développement d'un vocabulaire végétal stylisé propre à l'architecture gothique.⁹⁹ De manière générale, ce type d'ornement se rencontre dans des contextes variés.¹⁰⁰ Il apparaît dans les frises, sur les chapiteaux, le long des rampants des gâbles ou des pignons, ainsi que dans les gorges des archivoltes, notamment entre les colonnettes réunies en faisceaux.¹⁰¹ Cette diversité d'implantation témoigne de sa capacité d'adaptation.

Syntaxe

Dans le corpus, ces motifs sont omniprésents. Le fleuron est essentiellement visible à la chapelle royale, sur les pinacles (fig.9.) On retrouve le crochet tout d'abord au monastère chartreux de Miraflores, lieu où reposent les parents de la reine Isabelle de Castille. Comme l'a dit Chabat, on le retrouve comme élément sommital, ici on le voit sur les pinacles du portail principal de la chapelle du monastère (fig.10 en rouge). On le retrouve également, toujours de manière sommitale, sur façade de cette chapelle (fig.11.).

À la chapelle royale de Grenade, il se concentre principalement sur les arêtes sommitales des pinacles (fig. 9 en bleu), où il accentue l'élancement vertical des structures, ainsi que sur de fines colonnettes scandant les balustrades qui couronnent les murs de la façade (fig.12 en rouge). Enfin, on retrouve le motif du crochet sur un portail de San Juan de los Reyes, également sur des arêtes des pinacles (fig.13 en rouge.) Ainsi que sur les pinacles couronnant les façades (fig.14.). Ce même usage se retrouve au monastère de Miraflores et au collège San Gregorio, où le motif contribue à rythmer et à enrichir le décor architectural. Ainsi, au-delà de sa fonction ornementale, cet élément

⁹⁸ L. DE FINANCE & P. LIEVAUX, *op.cit.*, p. 87

⁹⁹ E-E. VIOLLET-LE-DUC, *op.cit.*

¹⁰⁰ E-E. VIOLLET-LE-DUC, *op.cit.*

¹⁰¹ E-E. VIOLLET-LE-DUC, *op.cit.*

participe à la mise en valeur des lignes de force de l'édifice, en soulignant les articulations et en accompagnant les élévations, ce qui en fait un composant essentiel du langage décoratif de l'architecture isabéline.

1.2.1.4. *Astwerk*

Forme

L'astwerk a pour volonté d'imiter la nature, on peut donc voir des formes de branches ayant un rendu plutôt naturaliste. C'est surtout à San Gregorio que l'on retrouve ce type de motif. Il y a tout d'abord des colonnes prenant la forme de branche d'arbre, la colonne est divisée en plusieurs brindilles légèrement torsadées pour former une branche d'arbre. Ces brindilles présentent également des reliefs, qui font penser à d'autres brindilles qui ont été coupés (fig.1 en vert). De plus, sur le haut de la façade, il y a un jeu de branchage. Cependant, le rendu y est moins naturaliste, les supposées branches ont une forme cylindrique lisse sans aucun relief qui ressort afin d'imiter de véritables branches (fig.15.)

Iconologie

Le motif de l'astwerk, ou le branchage en français sont très présents au collège San Gregorio. L'astwerk voit le jour aux environs de 1450 dans les pays germaniques et se répand dans toute l'Europe à partir de 1520¹⁰², il s'agit d'un type d'ornement typique de l'architecture gothique tardive imitant la nature, et surtout les branches d'arbres.¹⁰³ On retrouve ce type de décor dans la voûte de l'église Notre-Dame d'Ingolstadt en Bavière (fig.16.).

Syntaxe

Ce motif ornemental apparaît notamment en Espagne, où l'on peut citer l'exemple du collège San Gregorio. Ici, l'astwerk se manifeste essentiellement sur la façade où l'on peut voir des pilastres imitant des arbres aux branches qui semblent coupés (fig. 1 en vert). Ces pilastres participent aux compartimentages de la façade, on peut les voir au

¹⁰² F. PEREDA, *The Shelter of the Savage : From Valladolid to the New World* dans *Medieval Encounters*, vol. 16, Éditions Brill, 1er janvier 2010, p. 268-359, <https://doi.org/10.1163/157006710X497760> (26.07.2026).

¹⁰³ E-M. KAVALER., *op. cit.*, p.199.

centre de la façade encadrant le blason supporté par deux lions (fig.1.) ainsi que de part et d'autre de statues installées dans des dais (fig.17.). Tout comme les feuilles de chou, ces imitations possèdent une fonction structurante, elles aident à la compréhension de la mise en place du décor, guident notre regard et donnent de la forme au portail.

Cependant, ici, l'astwerk ne se limite pas à ces imitations d'arbres, on peut également voir deux motifs identiques au sommet de ce portail (fig.15.). Ce motif paraît imiter des branches d'arbres entrelacées.

1.2.1.5. L'arbre

Forme

Un élément qui semble important, mais qui n'apparaît que dans un édifice du corpus est le motif de l'arbre. En effet, ce motif occupe une place importante sur la façade de l'édifice de San Gregorio.

Iconologie

Il pourrait être identifié comme étant l'arbre de la connaissance du bien et du mal, mentionné dans la Bible, ou alors comme étant l'arbre de la vie. Ces deux arbres, selon la Bible, se situeraient dans le jardin d'Eden, comme on peut le voir dans cette citation de la genèse :

*« Le Seigneur Dieu planta un jardin en Eden, à l'orient, et y plaça l'homme qu'il avait formé. Le Seigneur Dieu fit germer du sol tout arbre d'aspect attrayant et bon à manger, l'arbre de vie au milieu du jardin et l'arbre de la connaissance de ce qui est bon ou mauvais ».*¹⁰⁴

Dans l'iconographie chrétienne, l'arbre de vie est un symbole fondamental, représentant le lien entre la terre et le ciel.¹⁰⁵ Il est également associé au cycle de la vie et du sacrifice, notamment en lien avec la végétation annuelle ou la figure du Christ sur la croix,

¹⁰⁴ Genèse, 2, 8-9, dans *Traduction œcuménique de la Bible*, éd. SBF/Cerf, 1978, p. 26.

¹⁰⁵ L. DE FINANCE & P. LIEVAUX, *op.cit.*, p. 68

renforçant ainsi sa portée spirituelle et symbolique dans le décor architectural.¹⁰⁶ Cette iconographie de l'arbre de vie se retrouve également dans l'iconographie musulmane, notamment à la mosquée cathédrale de Cordoue. En effet, dans un pilastre du mihrab¹⁰⁷, on peut y voir un arbre de vie se développer (fig.18.).

En se rendant sur place, et en observant attentivement ce motif, on se rend compte qu'il s'agit d'un arbre contenant des grenades, sans doute pour évoquer la victoire sur les musulmans des Rois Catholiques à Grenade.

Syntaxe

L'arbre est situé au centre du portail (fig.19.). Il semble être encadré par des colonnettes et ne pas dépasser ce cadre. De plus, il entoure un blason. On peut alors remarquer que le motif s'adapte à son emplacement. Il ne dépasse pas le cadre et contourne d'autres motifs présents dans ce même cadre.

1.2.2. L'architectonique

1.2.2.1. Les arcs

Arcs en accolade

Forme

L'arc en accolade est un arc dont ses côtés se courbent d'abord à l'intérieur pour ensuite se redresser vers l'extérieur afin de se rejoindre en une pointe au sommet. Ces arcs en accolade peuvent également être polylobés. C'est-à-dire, composé de plusieurs arcs en plein cintre

Iconologie

La première apparition de ce type d'arc en accolade dans l'architecture occidentale se situe en Angleterre dès 1291 dans des monuments funéraires.¹⁰⁸ En

¹⁰⁶ *Ibid.*

¹⁰⁷ Niche architecturale dans un mur d'une mosquée servant à indiquer la kaaba de La Mecque vers où se tournent les musulmans pour prier. Son caractère sacré en fait la partie la plus décorée de la mosquée.

¹⁰⁸ J. BALTRUSAITIS., *Le Moyen-Âge fantastique*, champs arts, Paris, Flammarion, 1981, p. 283-292.

Angleterre, l'accolade se développe rapidement, notamment dans le *decorated style* avec des formes complexes tel que des accolades triples ou associées à des arcs polylobés.¹⁰⁹ Elle se développe également en France, mais de manière plus lente. Elle apparaît dans un premier temps dans des tombes sculptées puis dans l'architecture, mais reste plus sobre qu'en Angleterre. Elle se fixe fréquemment sur des arcs en plein cintre ou en anse de panier, donnant des formes plus larges et aplaties.¹¹⁰ Cependant, il ne s'agit pas d'une innovation locale, cette forme est influencée par des modèles orientaux (islamique et extrême-orientaux). On peut y voir des similitudes avec des motifs chinois ou bouddhique dans les arcs polylobés et les enchaînements de courbes.

Syntaxe

On retrouve l'arc en accolade en Espagne dans le gothique isabélin, notamment au collège San Gregorio. Dans cet exemple, il s'agit d'un arc en triple accolade, avec deux pointes vers l'intérieur et une au sommet vers l'extérieur (fig.19.). Les pointes des accolades intérieures se terminent par des gargouilles anthropomorphes ou zoomorphes. On peut également citer l'exemple de la chapelle Royale de Grenade, où l'on peut voir un arc en accolade au-dessus d'une fenêtre (fig. 20.) ainsi que l'exemple du portail isabélin de la cathédrale de Grenade qui est similaire à celui de San Gregorio, car il encadre également une entrée (fig.21.). On peut également voir des arcs en accolade à San Juan de los Reyes, ils constituent certaines entrées dans des pièces que dessert la galerie (fig.22.), certaines de ces entrées constituées d'arcs en accolade n'ont pas leur sommet pointu, mais plat (fig.23.). On peut également en voir dans le deuxième niveau de la galerie (fig.24.).

Arcs mixtilignes

Forme

Les arcs mixtilignes se composent de plusieurs voûtures se superposant les unes aux autres, formant ainsi un arc en profondeur. Ces voûtures peuvent épouser la forme de l'arc principal, mais elle peut aussi s'en différencier. Par exemple, au collège San

¹⁰⁹ *Ibid.*

¹¹⁰ *Ibid.*

Gregorio, on peut voir un arc principal polylobé. Néanmoins, les voussures à l'intérieur de cet arc ne le sont pas, mais elles prennent une forme d'anse de panier. Au monastère de Miraflores, on peut voir un exemple de voussure prenant la même forme que celle de l'arc principal, qui est ici un arc brisé.

Iconologie

Les arcs mixtilignes combinent différentes formes de tracés. Il s'agit d'une formule très présente à Tolède entre le XII^e et le XIV^e siècle ainsi qu'en Andalousie entre le XIV^e et le XV^e siècle et sont d'ascendance almoravide ou almohade.¹¹¹

Syntaxe

L'arc mixtiligne que l'on a évoqué pour le collège San Gregorio constitue l'entrée de l'édifice. Il est placé au centre du portail principal (fig.19.). L'exemple de Miraflores, quant à lui, constitue l'entrée de l'église du monastère (fig.25.). Ces deux exemples démontrent la surabondance décorative du gothique isabélin. En effet, la structure de voussure se superposant donne déjà à l'édifice un effet d'abondance. Cet effet s'amplifie ensuite avec le décor des voussures, d'autant plus que les portails sur lesquels se trouvent ces arcs mixtilignes chargés de décor se trouvent sur des façades dénuées de tout ornement (fig.26.). En effet, mis à part certaines ouvertures et les moulures, on ne peut y voir aucun ornement, elles sont presque totalement lisses, créant ainsi un contraste.

Arc en anse de panier

Forme

Un autre type d'arc que l'on peut observer dans le corpus isabélin est l'arc en anse de panier. Il s'agit d'un arc surbaissé ayant la forme d'une demi-ellipse.¹¹² Au collège San Gregorio, on voit ce type d'arc avec un remplage non ajouré composé de décor de fleur de lys ; d'ange et de feston. On peut aussi voir une balustrade ajourée.

¹¹¹ P. ARAGUAS., *Arcs polylobés dans Brique et architecture dans l'Espagne médiévale (XII^e-XV^e siècle)*, Casa de Velázquez, 2003, p.61-101, <https://doi.org/10.4000/books.cvz.2832>, (26.07.2026).

¹¹² J-M. PÉROUSE DE MONCLOT., *op.cit.*, p.286.

Syntaxe

On peut voir ce type d'arc au collège San Gregorio de Valladolid. On le retrouve sur les arcs constituant la galerie de la cour intérieure, aussi bien au premier niveau qu'au deuxième niveau, bien que ceux du deuxième niveau puissent également être considérés comme des baies (fig.27.).

Arc polylobé

Forme

Dans notre corpus, bien que cela ne soit pas caractéristique, on peut voir des arcs polylobés. Un arc polylobé est composé de plusieurs arcs en plein cintre. Dans notre exemple, l'arc polylobé est aussi mixtiligne. Ces différentes lignes sont également polylobées, mais avec un nombre supérieur de lobes. Si l'on regarde de l'intérieur vers l'extérieur de l'arc, la première ligne compte quatre lobes, la deuxième ligne en compte huit et la troisième et dernière ligne en compte de nouveau quatre.

Iconologie

Les arcs polylobés sont une influence islamique, ils sont d'origine omeyyade.¹¹³ Ils peuvent avoir été placés sur des édifices chrétiens afin de rappeler l'ancienne domination musulmane sur l'Espagne, montrer cette nouvelle domination chrétienne sur les musulmans en Espagne.

Syntaxe

On peut notamment voir un arc polylobé au collège San Gregorio. Il constitue l'entrée des escaliers, aujourd'hui inaccessible (fig.28.).

1.2.2.2. Les baies

Baies en arc brisé

¹¹³ A. SARANTIS., E. ZANINI. & L. LAVAN., *Technology in Transition A.D. 300-650*, Leiden, Brill, 2008, p. 513, <https://doi.org/10.1163/ej.9789004165496.i-573>, (26.07.2026).

Forme

L'arc brisé est formé, ici, par deux segments égaux concaves se regroupant au sommet. Cela forme une figure symétrique.

Syntaxe

On retrouve ces baies en arc brisé à San Juan de los Reyes, elles sont situées sur les murs de l'église (fig.29.). On peut également en voir dans le premier niveau du cloître, bien que le sommet soit plus doux, moins pointu (fig.30.).

Les baies en arc brisé sont aussi visibles à la chapelle royale de Grenade où on peut les voir sur la façade principale, en hauteur (fig.30), ainsi que sur le mur situé derrière cette façade principale (fig.30 en rouge.).

1.2.2.3. Les moulures

Forme

Au collège San Gregorio, on peut voir des moulures sous forme de bande horizontale superposée rectiligne. Sur une première bande, on peut voir un décor composé de sphères qui ne sont pas placées de manière régulière. Cette première moulure est creuse. Ensuite, une autre bande de formes plate et ornée des fleurs de lys. Cette bande surmonte une moulure composée d'une succession de denticules triangulaire, marquant une séparation avec le parement lisse en dessous. On peut également voir au sein de ce même édifice une version simplifiée de cette moulure où l'on retrouve cette bande composée de sphères surmontant un tore, enfin, on peut voir une bande de feuilles de chou. Dans la cour intérieure, on peut voir une frise comportant une forme de chaîne. Il s'agit d'une moulure simple, à un niveau, contrairement aux moulures de la façade. Une autre moulure simple, à un niveau, que l'on peut observer est une frise ornée de grenade.

Un autre exemple de moulures plutôt complexe se trouve à la chapelle royale de Grenade. En effet, on peut y voir des moulures sur plusieurs niveaux. Une première moulure que l'on peut voir se compose de deux niveaux. On peut voir un premier étage de forme convexe, c'est-à-dire incurvée vers l'extérieur suivi, en dessous, d'une frise

légèrement creuse ornée de rosette. Cette moulure est interrompue par des gargouilles saillantes en forme de lion. Ensuite, on peut observer une deuxième moulure reprenant la même structure, mais dont les rosettes sont remplacées par des sphères et interrompues par des pinacles couronnant des contreforts, ainsi que par des gargouilles saillantes.

Les moulures de la chartreuse monastère de Miraflores sont une superposition de formes convexes, concaves et plates, ne présentant aucune ornementation. Elles ont une structure plutôt complexe tout en étant épurées. Toujours à Miraflores, on retrouve une moulure sous forme de frise ornée de sphère, tout comme au monastère de San Juan de los Reyes.

Iconologie

Les moulures du collège San Gregorio semblent faire partie du programme iconographique. En effet, on peut y voir des fleurs de lys, des grenades, ainsi que des chaînes. Nous savons que les fleurs de lys sont liées à Alonso de Burgos, évêque ayant financé la construction du collège. Cependant, on peut se questionner sur la présence de grenade, car le collège se situe à Valladolid et non Grenade. Une hypothèse est que les travaux ont débuté en 1487, soit avant la prise de Grenade par les Rois Catholiques. Cependant, il se serait terminé en 1496 et ensuite prolongé jusqu'en 1499, soit après la prise de Grenade. On aurait pu alors ajouter ces représentations de grenade suite à la victoire à Grenade des Rois Catholiques afin de la marquer et de la commémorer.

Syntaxe

La première moulure, composée en plusieurs frises, décrite du collège San Gregorio, se situe tout le long de la façade principale de l'édifice ([fig.31](#)). Elle sépare la balustrade et la façade qu'elle couronne. Une autre moulure, plus simple par ses moindres niveaux, se trouve sur des arcs en anse de panier donnant sur une cour ([fig.32](#)). Ensuite, la moulure sous forme de frise ornée d'une chaîne se trouve dans la cour intérieure de l'édifice, entre les balustrades des baies et les arcs composant la galerie ([fig.33](#)). La frise ornée de grenade quant à elle est placée directement sous les balustrades des fenêtres ([fig.33](#)).

Les moulures composées de rosette de la chapelle de Grenade se trouvent sur une première façade, qui en entoure une deuxième. Elles sont placées en dessous des balustrades surmontant cette façade (fig.20.). Quant à la moulure composée de sphère, elle se situe sur la deuxième façade que l'on peut voir, derrière la première. Elle est également placée sous la balustrade sommitale (fig.20.).

Les moulures complexes et épurées de Miraflores se trouvent également sous les balustrades sommitales de la façade de l'église du monastère et sont également ponctuées de gargouilles saillantes (fig.25.). Quant à la moulure composée de sphère, elle se trouve sur les façades constituant le monastère, directement sous le couvrement en tuile de l'édifice (fig.34.). Les moulures, composées de sphères de San Juan des los Reyes, se trouvent également sur les façades constituant l'édifice. On peut la voir une première fois sous les crêtes sommitales d'une première façade plus basse (fig. 29.) et une deuxième fois disposée de la même manière, mais sur une façade plus haute visible depuis la cour intérieure (fig.24.).

1.2.3. Les figures humaines et animales

Après cela, il y a également la catégorie des figures humaines et animales, bien présente au monastère de San Juan de los Reyes.

1.2.3.1. Les figures humaines

Forme

Dans les figures humaines, on peut voir différentes formes, que ce soient des hérauts, des évêques ou encore, pour le cas de San Juan des los Reyes, des héros antiques.

Ces différentes figures sont réalistes. Elles représentent parfois de réelles figures, comme Alonso de Burgos au collège San Gregorio, ou encore des figures d'hérauts royaux, dont on ne sait pas si elles représentent des personnes réelles ou bien l'idée d'une fonction. Ces figures sont très peu individualisées, on ne les différencie que par leur coiffure. Elles sont donc de manière générale plutôt uniformisées et représenteraient alors la fonction d'hérauts et non pas des personnes réelles. Ces hérauts présentent une robe comportant le blason des Rois Catholiques, composé du blason du royaume de

Castille et Léon ainsi que du blason d'Aragon et de Sicile ainsi que le symbole de Grenade, montrant l'unification du royaume. Ils portent également dans leur main une torche ainsi qu'un chapeau plat, prenant la forme de leur tête (fig.35.).

Il y a également plusieurs figures religieuses, comme des saints à San Juan de los Reyes, des évêques reconnaissables par leurs mitres (fig.36.), des moines discernables par leurs tonsures (fig.36) ou encore, une scène de pietà placée dans le tympan de la façade de l'église de Miraflores (fig.25 en rouge.). Sur le portail principal, qui est postérieur, datant du XVIIe siècle et sur lequel on peut voir une influence plutôt renaissante¹¹⁴, on peut voir des sculptures de saints franciscains, Saint-Jean l'évangéliste ainsi que deux figures de soldat vêtues d'armures et de manteaux romains.

Sur ces différentes figures, on peut observer des plis très anguleux, très géométriques dans leurs vêtements, avec notamment la présence de plis en forme de V et de Y.

Iconologie

Un type de figure humaine apparaissant dans notre corpus est celui d'hérauts royaux, officiers d'armes structurant la vie chevaleresque à travers trois missions fondamentales telles que la diplomatie de haut niveau, le service des ordres de chevalerie et l'organisation rigoureuse des combats courtois. Ils bénéficient d'un statut unique, une immunité leur permettant de franchir les frontières et les lignes ennemies pour transmettre, par exemple, des traités.¹¹⁵

Dans l'ouvrage *royal monastery of San Lorenzo el Escorial*, on nomme ces hérauts royaux comme « *guardian mace-bearer* », en français, les porteurs de masse. Ces porteurs de masse étaient étroitement liés à la royauté. En effet, il s'agit d'un officier dont la fonction principale est de porter la masse cérémonielle, objet symbolisant l'autorité

¹¹⁴ E. BUSTAMANTE & R. SANZ., *San Juan de los Reyes* dans *Guía ilustrada*, 2016, p. 21-34.

¹¹⁵ S. NADOT., *Des voyageurs de l'ombre : le rôle des hérauts d'armes dans les combats chevaleresques du XV^e siècle* dans *Les voyageurs au Moyen Âge*, actes du 130e Congrès national des sociétés historiques et scientifiques, « Voyages et voyageurs », La Rochelle, 2005, Paris : éditions du CTHS, 2008. p. 50-60.

d'un corps législative ou d'un magistrat.¹¹⁶ Historiquement, la masse représentait la présence du monarque.¹¹⁷ En Espagne, cette fonction porte le nom de *macero*, la masse était une arme portée par les gardes du corps des rois, avant de devenir un symbole protocolaire de pouvoir et de justice au XIII^e siècle.¹¹⁸

Dans le cas du monastère de San Juan de los Reyes, on sait que l'édifice avait une forte dimension politique, car il célébrait la légitimité du règne de la reine Isabelle I^{ère} de Castille et de Ferdinand II d'Aragon ainsi que de leur victoire à Toro. Les statues de *maceros* s'inscrivent dans une mise en scène du pouvoir royal. Ces statues ne représentent pas de simples gardes royales, mais elles incarnent la présence et l'autorité des souverains.

Syntaxe

Le long de l'extérieur, plus précisément au niveau des angles du monastère de San Juan de los Reyes, on peut voir différentes statues d'hérauts royaux (fig.35.). Ces figures sont placées par paires, encastrées dans les contreforts de l'abside.¹¹⁹ Cependant, leur interprétation demeure ambiguë. Ainsi que sur le portail isabélin de la cathédrale de Grenade donnant sur la chapelle royale. Ils sont situés dans des dais de part et autre de l'entrée (fig.21). On peut également en voir un dans l'église du monastère tolédans, au niveau de la nef, placé au-dessus d'un arc constituant une délimitation dans l'église (fig.37.). Sur un portail latéral, on peut voir les moines ainsi que l'évêque dans des niches latérales de part et autre du portail (fig.36.), on peut également voir d'autres moines dans les voussures de l'arc constituant l'entrée (fig.36). Enfin, sur les contreforts, on peut également voir les deux soldats à la romaine (fig.36).

Dans le cloître de San Juan de los Reyes, on retrouve les figures de saints dans des dais situés dans le cloître, entre chaque baie et dans les coins (fig.38.) ainsi qu'à

¹¹⁶ S.A. BEDINI., *The Mace and the Gavel: Symbols of Government in America* dans *Transactions of the American Philosophical Society*, vol. 87, n°4, 1997, p 1–84. JSTOR, <https://doi.org/10.2307/1006654>, (26.07.2026).

¹¹⁷ *Ibid.*

¹¹⁸ *Ibid.*

¹¹⁹ E. BUSTAMANTE & R. SANZ., *op.cit.*, p. 17-29.

l'intérieur de l'église, au niveau de la délimitation du transept et du chœur ainsi que sous les balcons

1.2.3.2. Les figures animales

Forme

Au monastère de San Juan de los Reyes, on retrouve également des figures animales. Parmi ces motifs, on peut voir aussi bien des animaux issus de la faune que des animaux fantastiques. Ces figures sont fréquemment entremêlées avec des feuillages dans les voussures d'arcs (fig.39.).

Commençons par les figures animales provenant de la faune. On peut d'abord apercevoir un cerf (en vert) et un probable singe (en bleu) dans le bas d'une ligne verticale longeant une statue dans un dais (fig.4.) ainsi qu'un possible pélican (fig.39.), bien que l'on ne sache pas réellement s'il s'agit d'un pélican ou d'un animal fantastique. Dans ces figures animales, on peut également déceler des figures fantastiques tel que les gargouilles saillantes ou des créatures hybrides.

Iconologie

Les gargouilles saillantes sont des tuyaux, ou demi-tuyaux, généralement de forme fantastique dont la gueule crache les eaux à distance des murs.¹²⁰ Elles servaient alors à l'évacuation des eaux de pluie. Cependant, il est important de noter que l'on ne sait pas si ces gargouilles sont d'origine ou si elles sont ultérieures à la période du gothique isabélin, c'est pourquoi on ne développera pas cet aspect.

Syntaxe

On peut observer ces gargouilles saillantes dans les cours intérieures des édifices comme à San Gregorio (fig. 27) ainsi qu'à San Juan de los Reyes (fig.40) ou alors sur leurs façades extérieures comme à la chapelle de Grenade (fig.20 en rouge) ou encore au monastère chartreux de Miraflores (fig. 25 en bleu).

¹²⁰ J-M. PEROUSE DE MONCLOT., *op.cit.*, p. 341.

Les autres figures animales, de la faune ou hybride, sont surtout présentes à San Juan de los Reyes. Elles sont placées dans les voussures d'arc formant des entrées (fig.41) ou des baies dans le cloître (fig.39).

1.2.4. Les inscriptions

Forme

Un aspect particulièrement intéressant de certains édifices de ce corpus est la présence d'inscriptions disposées sous forme de frises composées de lettres très anguleuses, très géométriques et parfois presque abstraites (fig.37). Ce type d'ornement renvoie notamment à l'art islamique, dans lequel l'écriture occupe une place essentielle.

On peut notamment voir l'inscription suivante :

« ESTA CLAUSTRA ALTA Y BAJA Y GLESLIA Y TODO ESTE MONESTERIO FUE HEDIFICADEO POR MANDADO DE LOS CATHOLICOS Y MUY ECELENTES REYES DON FERNANDO Y DONA ISABEL, REYES DE CASTILLA, ARAGON Y DE HIERUSALEN, DESDE LOS PRIMEROS FUNDAMENTOS, A HONRA Y GLORIA DEL REY DEL CIELO Y DE SU GLORIOSA MADRE Y DE LOS BIENAVENTURADOS SAN JUAN EVANGELISTA Y DEL SACRAMENTISIMO SANT FRANCISCO SUS DEVOTOS INTERCESORES Y DESPUES DE LA HEDIFICACION DESTA CASA GANARON EL REINO DE GRANADA Y DESTRUYERON LA EREGIA Y LANÇARON TODOS LOS INFIELES Y GANARON TODOS LOS REINOS DE LAS ESPANAS Y DE INDIAS Y REFORMARON LAS IGLESIAS Y LAS RELIGIONES DE FRAYLES Y MONJAS QUE EN TODO SU REYNO TENIAN NECESIDAD DE REFORMACION Y DESPUES DE TAN GRANDES Y TAN ESCELENTES OBRAS EK REY DE LOS REYES IHU.XPO LLAMO DEL NAUFRAGIO DESTA PEREGRINACION A LA DICHA SRA REYNA PARA DARLE GALARDON Y PREMIO DE TAN ESCLARECIDOS SERVICIOS COMO VIVIENDO EN ESTA VIDA LE HIZO Y FALLECIO EN MEDINA DEL CAMPO VESTIDA DEL HABITO DE SANT FRANCISCO A XXV DE NOVIEMBRE AÑO IL D III ANOS. »

La traduction de ce texte castillan est la suivante :

« Ce cloître (aux niveaux supérieurs et inférieurs), cette église et l'ensemble de ce monastère furent érigés sur ordre des Rois catholiques et très excellents souverains Don

Fernando et Doña Isabel — souverains de Castille, d'Aragon et de Jérusalem — pour l'honneur et la gloire du Roi du Ciel, de sa glorieuse Mère, du bienheureux saint Jean l'évangéliste et du très saint François, sollicitant leurs dévotes intercessions. Après la construction de cette demeure, ils conquièrent le royaume de Grenade, anéantirent l'hérésie, chassèrent les infidèles, unifièrent tous les royaumes d'Espagne et des Indes, et reformèrent les églises ainsi que les ordres de frères et de religieuses qui, dans leurs royaumes, avaient grandement besoin d'une telle réforme. En raison de ces œuvres grandioses et excellentes, le Roi des rois, Jésus-Christ, appela ladite Reine, au terme du naufrage de ce pèlerinage terrestre, pour lui accorder la récompense et le prix des services éminents qu'elle avait rendus durant sa vie ; elle mourut à Medina del Campo, revêtue de l'habit de saint François, le 25 novembre de l'an 1504. »

Iconologie

L'art islamique privilégie généralement l'abstraction plutôt que la représentation de figures humaine.¹²¹ Cet aniconisme ne constitue pas seulement une interdiction de l'image figurative, mais traduit une manière de rendre compte du caractère transcendant et inaccessible du divin.¹²² Contrairement à l'art chrétien, centré sur la représentation du corps du Christ et des figures sacrées, l'islam repose sur l'idée d'un Dieu impossible à représenter. L'absence d'images anthropomorphiques permet ainsi d'éviter de limiter le sacré à une forme visible et matérielle.

Dans ce contexte, l'art islamique développe un langage décoratif fondé sur les motifs géométriques, végétaux et calligraphiques.¹²³ Parmi ces formes ornementales, l'écriture coufique occupe une place importante. Le motif de l'écriture s'est répandu en Grèce dès le IX^e siècle et également présent dans l'art roman dans la sculpture et l'enluminure¹²⁴ et imitant l'ancienne écriture arabe.¹²⁵ La calligraphie arabe se développe dès les premiers temps de l'islam et l'écriture coufique apparaît vers le IX^e siècle et se distingue par son

¹²¹ P. RINGGENBERG., *L'ornement dans les arts d'islam*, Londres, Candle & Fog, 2013, p. 261-281.

¹²² *Ibid.*

¹²³ J. BALTRUSAITIS., *op.cit.*, 1981, p. 89-90.

¹²⁴ *Ibid.*

¹²⁵ M-C. LESPERANCE., *op.cit.*, p. 258

aspect anguleux.¹²⁶ La calligraphie occupe une place centrale dans l'art islamique et associe attrait esthétique et message religieux¹²⁷, mais elle peut également transmettre des messages politiques et commémoratifs.¹²⁸

En Espagne, territoire marqué durant plusieurs siècles par la présence musulmane, ces formes décoratives ont influencé l'architecture chrétienne. On retrouve notamment, dans l'exemple de la mosquée-cathédrale de Cordoue, ces écritures à l'extérieur, sur les portes des deux agrandissements du X^e siècle ainsi qu'à l'intérieur, dans les zones de la qibla et de la maqsura ainsi que dans la nef centrale (fig.42).¹²⁹

Dans la culture islamique, l'écriture possède une valeur comparable à celle des images dans le monde chrétien, elle constitue un élément fondamental de l'expression artistique et spirituelle.¹³⁰ L'écriture est considérée comme un don de Dieu plutôt qu'une simple création humaine.¹³¹ Le style coufique est l'un des premiers développements ornementaux de l'écriture dans l'architecture et peut s'organiser de manière complexe par souci de remplissage égal de la surface, des mots ou des fragments de mots peuvent être décalés en hauteur sur plusieurs niveaux, rendant parfois la lecture difficile et privilégiant l'effet visuel.

Ces inscriptions remplissent plusieurs fonctions dans l'architecture islamique.¹³² Elles participent d'abord à la structuration des surfaces murales.¹³³ Les écrits apparaissent souvent sous la forme d'un bandeau, délimitant ainsi deux surfaces différentes.

¹²⁶ *Ibid.*

¹²⁷ DEPARTMENT OF ISLAMIC ART, *Calligraphy in Islamic Art* dans *Heilbrunn Timeline of Art History*, New York : The Metropolitan Museum of Art, 2001. http://www.metmuseum.org/toah/hd/cali/hd_cali.htm (26.07.2026).

¹²⁸ S. CAPILLA., *The Visual Construction of the Umayyad Caliphate in Al-Andalus through the Great Mosque of Cordoba Arts*, vol. 7, n° 3, Madrid, Complutense University of Madrid 2018, p. 10.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 12.

¹³⁰ D. CLÉVENOT., *op.cit.*, p.150-157.

¹³¹ *Ibid.*

¹³² *Ibid.*

¹³³ *Ibid.*

Traditionnellement, au Maroc et en Espagne, elles se trouvent alors à la jonction de soubassements de zellīj et des revêtements en stuc.¹³⁴

Elles peuvent également avoir une fonction sémantique et historique.¹³⁵ Certaines inscriptions mentionnent les dates de constructions et les noms des commanditaires ou des informations relatives à l'édifice. D'autres prennent une dimension poétique ou religieuse.¹³⁶ À l'Alhambra, par exemple, les inscriptions calligraphiques sculptées célèbrent le palais tout en soulignant sa portée symbolique et spirituelle.¹³⁷ Enfin, de manière générale, ces inscriptions ornementales sont des passages du Coran, choisis en fonction du lieu qu'ils occupent. Par exemple, pour un minaret, on choisira plutôt un verset qui rappelle au fidèle le devoir de la prière.¹³⁸

Dans le cas des édifices étudiés ici, ces frises d'inspiration islamique semblent surtout remplir une fonction décorative, structurante et commémorative. Elles sont placées dans la partie supérieure des murs, sous les moulures, créant une séparation supplémentaire entre les parois et le plafond tout en participant à la richesse ornementale caractéristique du gothique isabélin. De plus, cette frise explique que l'édifice a été érigé sur ordre des Rois Catholiques et explique leur exploit ainsi que la mort de la reine Isabelle en 1504. On peut alors supposer que cette frise date d'après 1504.

Syntaxe

Cette influence se retrouve également dans plusieurs édifices de notre corpus. À San Juan de los Reyes, par exemple, une frise d'inspiration coufique court tout autour du bâtiment, aussi bien à l'intérieur ([fig.37](#) et [fig.22](#)) qu'à l'extérieur ([fig.43](#)). De même dans

¹³⁴ D. CLÉVENOT., *op. cit.*, p.150-157

¹³⁵ D. CLÉVENOT., *op. cit.*, p.150-157

¹³⁶ D. CLÉVENOT., *op. cit.*, p.150-157

¹³⁷ D. CLÉVENOT., *op. cit.*, p.150-157

¹³⁸ D. CLÉVENOT., *op. cit.*, p.150-157

la chapelle royale de Grenade, une frise bleue ornée d'inscriptions dorées¹³⁹ semble évoquer l'histoire de la fondation et de l'achèvement de l'édifice.¹⁴⁰

1.2.5. Les emblèmes

Les emblèmes sont des éléments récurrents, presque constants dans l'architecture isabéline. Parmi ceux-ci, on retrouve les armoiries et les attributs iconographiques.

L'emblème est une notion complexe et pleine de richesse, qui ne se limite pas à figurer une image, à un support visuel. C'est pourquoi il convient de revenir sur ses définitions. En effet, le Larousse nous fournit différentes définitions de ce terme que voici : « *Signe conventionnel à valeur symbolique, parfois accompagné d'une légende en forme de sentence.* », « *Être ou objet d'une qualité, d'une chose abstraite.* » ou encore « *Attribut destiné à représenter une autorité, une personne, une collectivité ; insigne.* »¹⁴¹. Dans un but de clarification, nous prendrons le temps d'éclaircir les définitions d'emblèmes.

Premièrement, l'emblème peut se définir comme un « *signe conventionnel à valeur symbolique* », soulignant son caractère construit : il s'agit d'un élément dont la signification repose sur un accord collectif. Autrement dit, un emblème fonctionne comme un langage visuel codé, compréhensible uniquement par ceux qui en partagent les références culturelles. Cette dimension est particulièrement visible dans les armoiries et les drapeaux, où chaque forme et chaque couleur renvoient à une signification précise.

Ensuite, la deuxième définition envisage l'emblème comme un « *être ou objet d'une qualité, d'une chose abstraite* ». Ici, on passe d'un signe construit à une forme d'incarnation symbolique. L'emblème n'est plus seulement un code, il devient une représentation presque naturelle d'une idée abstraite. Certains éléments du monde réel acquièrent ainsi une valeur emblématique parce qu'ils évoquent spontanément une

¹³⁹ Les photos ne sont pas autorisées à l'intérieur, il n'y aura donc pas d'illustration pour cet exemple.

¹⁴⁰ R. HIERRO CALLEJA., *Grenade et l'Alhambra. Art. Architecture. Histoire*, édition Miguel Sanchez, trad. F. Souchet, 2005, p. 157

¹⁴¹ LAROUSSE, Emblème, <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/embl%C3%A8me/28589>, (12.08.2026).

notion. Cette dimension repose moins sur une convention explicite, mais plutôt sur une association largement partagée dans l'imaginaire collectif.

Troisièmement, la définition présente l'emblème comme un « attribut destiné à représenter une autorité, une personne ou une collectivité ou insigne ». Cette fois, l'accent est mis sur la fonction sociale et politique de l'emblème. Il devient un signe de reconnaissance officielle, lié à une fonction ou à un pouvoir. Dans ce sens, l'emblème sert à affirmer une identité et une légitimité, qu'il s'agisse d'une couronne, d'un sceau ou d'un uniforme.

1.2.5.1. *Les armoiries*

Forme

On peut notamment citer le monastère de Miraflores qui figure, sur un de ses portails, les armoiries de Castille et Léon (fig.44), région où se trouve l'édifice ainsi que les armoiries du fondateur, le roi Jean II (fig.45)¹⁴².

Mais, l'exemple le plus remarquable concernant les armoiries est celui du monastère de San Juan de los Reyes. En effet, l'édifice est saturé de symboles héraldiques, notamment des armoiries unifiées d'Aragon-Castille. L'écu est présenté sous la forme d'un écartelé, c'est-à-dire divisé en quatre quartiers réunissant les armes des différentes couronnes. Les premiers et quatrièmes quartiers représentent la Castille et Léon¹⁴³, on y retrouve le château ainsi que le lion, symbole du royaume de Léon. Les deuxièmes et troisièmes quartiers quant à eux représentent les armes de l'Aragon.¹⁴⁴ Ces armoiries sont fréquemment soutenues par l'aigle de Saint-Jean l'évangéliste et surmonté d'une couronne royale.

¹⁴² JUNTA DE CASTILLA Y LEON, *Chartreuse de Santa Maria de Miraflores* dans *Junta de Castilla y Leon*, <https://www.turismocastillayleon.com/fr/patrimoine-culture/chartreuse-santa-maria-miraflores>, (12.08.2026).

¹⁴³ J. LOUDA & M. MACLAGAN, *Les Dynasties d'Europe. Héraldique et généalogie des familles impériales et royales*, Bordas, Paris, 1984, p. 87-99.

¹⁴⁴ *Ibid.*

Iconologie

On peut comprendre cette abondance de la présence des armoiries unifiée d'Aragon-Castille par le contexte de création de monastères tolédans. En effet, sa fondation est directement liée à la victoire de la bataille de Toro en 1476. Il s'agit d'un affrontement lors de la guerre de succession ayant confirmé l'accession d'Isabelle au trône de Castille.¹⁴⁵ On peut alors comprendre l'omniprésence des armoiries comme un outil de propagande et d'affirmation du pouvoir. De plus, dans le cas des armoiries unifiées d'Aragon-Castille, l'héraldique sert à visibiliser l'unification des royaumes. Les armoiries ne sont donc pas de simples ornements, mais sont le langage visuel de la fondation de l'édifice ainsi que de l'unification d'Aragon-Castille.

Syntaxe

On les retrouve à de multiples endroits tels qu'à l'intérieur de l'église de San Juan de los Reyes, notamment sur deux murs situés près du chœur où l'on en retrouve cinq sur chacun des murs ([fig.46](#) et [fig.47](#)) accompagnés par une statue dans un dais entre les armoiries (dix au total). Il s'agit à chaque fois des mêmes armoiries, on voit donc une répétition dans un espace restreint, comme une saturation du motif. On retrouve les armoiries sur une séparation par un arc dans l'église, ici, il y en a deux, accompagnés du motif des flèches également aux nombres de deux ([fig.37](#)). Ensuite, on peut également apercevoir ces armoiries d'Aragon-Castille dans la cour, plus précisément sur les balustrades du patio au premier étage, cette fois-ci accompagnés du motif du joug et de la flèche ([fig.48](#)). On peut noter qu'ici, les armoiries ne se trouvent pas sur chaque balustrade, elle ponctue à chaque fois le centre d'une face de la cour.

Dans le cas des armoiries unifiées d'Aragon-Castille, on peut également citer la chapelle royale de Grenade où l'on retrouve ces armoiries au-dessus d'une fenêtre accompagnée du joug et des flèches ([fig.20](#) en bleu), attributs iconographie de la reine Isabelle et du roi Ferdinand.

¹⁴⁵ N. JENNINGS. & T. NICKSON. T, *op. cit.*, p. 158-176.

Enfin, on retrouve également ces armoiries à San Gregorio. D'abord, on peut également la voir au centre du portail principal, au-dessus de l'arbre, soutenu par deux lions et surmonté d'une couronne royale et de l'aigle (fig.1). Ensuite, on peut également observer des armoiries dans la cour intérieure, dans les coins formés par les quatre murs, on peut y voir les armoiries des rois catholiques ainsi que celle d'Alonso de Burgos (fig.27).

1.2.5.2. *Les attributs iconographiques*

Le joug et les flèches

Forme

Un premier attribut iconographique important que l'on peut voir sur les façades des édifices est celui des Rois Catholiques, composé d'un joug (yugo) et d'un faisceau de cinq flèches (flechas).

Iconologie

Ces symboles font l'objet de diverses théories concernant leur signification. Une première théorie est celle des initiales croisées qui repose sur un jeu de correspondance entre les initiales des souverains et celles des emblèmes.¹⁴⁶ Les flèches représenteraient Ferdinand, car elle commence par la lettre F, tandis que le joug serait associé à Isabelle, car il commence par la lettre Y en espagnol.¹⁴⁷ Pour cela, il est important de savoir qu'au XVI^e siècle, on ne faisait pas de distinction entre le I et le Y et l'on écrit le prénom de la reine avec un Y, *Ysabel*.¹⁴⁸

Ensuite, une deuxième théorie est celle de l'union et de l'égalité. En effet, l'emblème est souvent compris comme un symbole de leur gouvernement conjoint. Dans le cas des pièces de monnaie, les emblèmes étaient souvent accompagnés d'une devise « *Tanto monta, monta tanto* », traduit en français par « *Du pareil au même* », affirmant que

¹⁴⁶ J-P. CASSE., *L'emblème des rois catholiques sur les monnaies espagnoles* dans *Revue archéologique de Bordeaux*, tome CII, année 2011, p. 143-147

¹⁴⁷ *Ibid.*

¹⁴⁸ *Ibid.*

Ferdinand et Isabelle agissent de manière solidaire pour le gouvernement de la Castille et de l'Aragon.¹⁴⁹ Le joug ferait également référence au mariage « *cum jugum* » qui signifie « ensemble sous le même joug ».¹⁵⁰

Syntaxe

Ces jougs et flèches sont en général présents sur les façades des édifices ou dans les portails, placés dans les arcs à accolade. Nous pouvons citer plusieurs exemples issus de notre corpus.

Un premier exemple se trouve à la chapelle Royale de Grenade. Ici, les jougs et flèches se trouvent sur la façade, dans l'arc mixtiligne situé dans la balustrade (fig.20 en bleu). Cet arc est compartimenté, il est divisé en trois parties par deux colonnes carrées. Dans un premier compartiment, nous pouvons voir le joug qui est suivi dans le deuxième compartiment des armoiries des Rois Catholiques et enfin, dans le troisième compartiment, nous pouvons voir les flèches. Dans tous les exemples où nous percevons le joug et les flèches, on retrouve cette disposition : à gauche des armoiries du roi Ferdinand et de la reine Isabelle, le joug, et à droite, les flèches.

Nous retrouvons également un certain compartimentage au collège San Gregorio, dans la cour intérieure. Nous pouvons voir ces jougs et flèches placés à la manière d'une frise en alternant joug et flèche sous le toit (fig.27). Et, sur les angles de la cour et au centre de la frise, on retrouve les armoiries des Rois Catholiques. Nous pouvons alors remarquer que ces emblèmes ne sont jamais dissociés des armoiries d'Isabelle et Ferdinand, renforçant les théories sur leur signification expliquée plus haut.

C'est également le cas sur un des portails intérieurs de la cathédrale de Grenade (fig.21), donnant sur la chapelle Royale. Cependant, ici les emblèmes sont placés de manière libre, sans division de l'arc mixtiligne. Néanmoins, les emblèmes du joug et de la flèche sont entourés d'une sorte de guirlande de formes rondes. Nous pouvons alors constater, malgré une certaine liberté dans l'arc à accolade constituant le tympan de ce

¹⁴⁹ *Ibid.*

¹⁵⁰ *Ibid.*

portail, il y a également un certain ordre avec ces formes rondes qui délimitent les emblèmes.

Pour citer un dernier exemple, on retrouve également ces jugs et flèches de manière particulièrement importantes à San Juan de los Reyes, où l'on retrouve également les initiales d'Isabelle et de Ferdinand. L'édifice semble être submergé par ces symboles faisant référence aux Rois Catholiques. Les jugs et flèches se retrouvent à différents endroits ; dans les mains des hérauts royaux placés aux angles extérieurs de l'édifice (fig.35), sur le portail principal accompagné de manière discrète des initiales des Rois Catholiques (fig.36), sur des plafonds du monastère (fig.49) et sur les balustrades du premier étage du cloître (fig.48) ainsi que sur les murs à l'intérieur de l'église du monastère (fig. 46 en rouge). Il y a une véritable prolifération de ces symboles à San Juan de los Reyes. On les retrouve dans chaque espace du monastère, dont le plus marquant est l'église qui en est saturée : sur les chapiteaux soutenant les balcons au niveau du chœur (fig.50), sous des baies (fig.8 en rouge), au-dessus d'un arc créant une délimitation entre le porche et la nef (fig.37) ainsi que de part et d'autre des armoiries situées au niveau du chœur (fig.46 et fig.47).

Ensuite, on retrouve les initiales Y et F sur les deux piliers supportant les balcons dans la croisée de transept de l'église de San Juan de los Reyes (fig.50), sur des plafonds du monastère ainsi qu'à la chapelle royale, dans la balustrade (fig.12).

Les animaux

Forme

Un deuxième symbole présent dans notre corpus est les animaux qui occupent une place importante dans l'héraldique.¹⁵¹ On peut voir deux formes d'animaux pouvant être classées dans les emblèmes de par leur symbolisme, les aigles et les lions.

Iconologie

¹⁵¹ L. HABLOT., *Les emblèmes animaliers au Moyen Âge* dans Microscop : Un regard sur les laboratoires en Centre Limousin Poitou-Charentes (CNRS), 2010, HS 19 / octobre 2010, p.30-31

Ces animaux dans l'héraldique occupent une place importante.¹⁵² Dans ce corpus, nous pouvons observer la présence d'aigles et de lions, deux figures fréquemment utilisées en raison de leur valeur symbolique, mais aussi de leur fonction emblématique et politique.¹⁵³ Le lion, en particulier, est traditionnellement associé à la puissance et au courage.¹⁵⁴ Depuis l'Antiquité, il est considéré comme le roi des animaux ; cette position au sommet de la hiérarchie animale en fait un symbole privilégié de pouvoir, d'autorité et de justice.¹⁵⁵ Pour cette raison, il apparaît très souvent dans l'iconographie royale.¹⁵⁶ Dans l'art médiéval, le lion peut également être représenté sur les portails d'églises, où il assume un rôle de gardien de l'espace sacré.¹⁵⁷ L'aigle, quant à lui, est également porteur d'une forte charge symbolique. Il est associé au courage, à la force et à la puissance et devient progressivement un emblème de souveraineté et d'autorité.¹⁵⁸ De ce fait, il est lui aussi largement employé dans l'héraldique, où il contribue à affirmer le prestige et la légitimité du pouvoir. Ils sont généralement placés près des armoiries d'Isabelle et Ferdinand.

Syntaxe

Le lion porte ces armoiries en se situant en dessous de ces dernières (fig.46), fusionnant ainsi avec ces armoiries, de même que pour l'aigle qui est systématiquement placé au sommet des armoiries (fig.46), fusionnant avec une couronne.

On peut voir des exemples de représentation de l'aigle avec chacune des armoiries des Rois Catholiques et, par conséquent, surtout au monastère San Juan de los Reyes à Tolède. On le trouve sur les parois murales de l'église du monastère, sous une baie (fig.8), sur une paroi murale donnant sur le cloître situé au niveau des transepts, où l'on peut

¹⁵² *Ibid.*

¹⁵³ *Ibid.*

¹⁵⁴ N. LE LUEL, *Dictionnaire des symboles*, éditions Gisserot, France, 2018, p.116-117.

¹⁵⁵ *Ibid.*

¹⁵⁶ *Ibid.*

¹⁵⁷ *Ibid.*

¹⁵⁸ *Ibid.* p. 13

également voir l'exemple du lion associé aux armoiries (fig.46 et fig.47), au centre d'un arc présent dans l'église (fig.37).

La fleur de lys

Forme

Ensuite, à San Gregorio, nous pouvons voir une fleur de lys stylisée à divers endroits. La fleur de lys présente des lignes assez rigides, elle est divisée en trois feuilles, celle du centre est verticale et élancée tandis que les deux feuilles latérales présentent des pointes qui se replient, se courbent. On peut y voir une symétrie parfaite.

Iconologie

Comme l'expliquent Jennings et Nickson dans *Gothic Architecture in Spain*, cette profusion de motifs héraldiques à San Gregorio peut être interprétée comme une forme d'affirmation de soi ainsi que comme un moyen d'entretenir son souvenir pour Alonso de Burgos. Cette volonté se manifeste également à travers des portraits que l'on compte au nombre de quatre dans l'enceinte du collège.¹⁵⁹ Une hypothèse avancée par les auteurs est que ce besoin d'affirmation et de mémoire s'expliquerait par le fait que l'évêque Alonso de Burgos ne venait pas d'une famille de la haute noblesse.¹⁶⁰ Nous pouvons alors comprendre que la mise en avant de signes héraldiques et de portrait lui permettait de compenser cette origine sociale plus modeste, en construisant une image de prestige et en inscrivant durablement son nom et son statut dans la mémoire collective. De plus, ce choix ne doit pas être anodin. En effet, la fleur de lys dans cette forme, stylisée et ne ressemblant pas à la fleur botanique, était associée à la souveraineté, c'était un symbole royal régulièrement utilisé dans l'héraldique.¹⁶¹ Nous pouvons alors nous demander pourquoi Alonso de Burgos utilisait cette fleur alors qu'elle était plutôt associée à la royauté. Une hypothèse que nous pouvons émettre serait liée au fait qu'il travaillait pour les Rois Catholiques. En effet, nous apprenons dans *Los Obispos del siglo XV*, que

¹⁵⁹ N. JENNINGS. & T. NICKSON., *op.cit.*, p..153

¹⁶⁰ *Ibid.*

¹⁶¹ N. LE LUEL, *Dictionnaire des symboles*, éditions Gisserot, France, 2018, p.118.

l'évêque Alonso de Burgos occupait la fonction d'enquêteur royal auprès des convertis de Séville en 1478 et participait également à la création de tribunaux de l'Inquisition à Séville ainsi qu'à Cordoue. Il était également le conseiller royal et accompagnait les Rois Catholiques lors de leurs voyages en Andalousie au moment de la bulle du 1^{er} novembre 1478, considéré comme acte fondateur de l'Inquisition castillane moderne.¹⁶² Il pourrait alors utiliser la fleur de lys comme moyen de rendre visible sa proximité avec les Rois Catholiques, il signifie qu'il participe à l'ordre politique.

Ici, avec la fleur de lys, nous pouvons remarquer qu'il est utilisé de manière décorative, mais surtout significative. En saturant l'espace de fleur de lys, Alonso de Burgos affirme son pouvoir et souligne l'importance de sa fonction d'évêque, de conseiller royal et d'enquêteur royal. Dans la cage d'escalier, ces fleurs de lys sont disposées sur les murs de part et d'autre des escaliers (fig.51), garantissant ainsi leur visibilité.

Syntaxe

Nous pouvons notamment observer ce motif sur le linteau (fig.52) et le tympan du portail (fig.52), où figure également Alonso de Burgos, représenté devant ces motifs héraldiques. Elle est aussi présente dans une cage d'escalier (fig.51), conçue comme un lieu de représentation et reflétant le raffinement et le pouvoir du mécène¹⁶³. Cette fleur de lys envahit l'édifice.

1.3. Conclusion sur le gothique isabélin

L'étude de l'architecture isabéline montre que l'ornementation dépasse la simple fonction esthétique pour devenir un outil de structuration visuelle et symbolique. L'analyse du corpus met en évidence trois fonctions du décor : une fonction structurelle qui rythme et guide le regard, une fonction idéologique qui affirme le pouvoir royal et l'unification des royaumes et une fonction mémorielle qui commémore les donateurs et les victoires militaires. Cette architecture est caractérisée par une synthèse entre les

¹⁶² S. Sancho., *Los obispos del siglo XV*, dans *Hispania Sacra*, n°54, Universidad Autonoma de Madrid, 2002, p.56 <https://hispaniasacra.revistas.csic.es/index.php/hispaniasacra/article/view/183/181>, (26.07.2026).

¹⁶³ N. JENNINGS. & T. NICKSON., *op.cit.*, p.148-149

traditions gothiques, notamment le gothique flamboyant et l'astwerk germanique, et les influences islamiques, visibles dans les arcs mixtilignes et les inscriptions ressemblant aux écritures pseudo-coufiques du monde arabe. On y voit une omniprésence des motifs végétaux, comme les feuilles de chou, les feuilles de vigne et les branchages, qui structurent les compositions architecturales, tandis que l'héraldique, à travers les jougs, les flèches et les armoiries, affirme la légitimité des Rois Catholiques. Enfin, le contraste entre des façades sobres et des portails richement décorés produit un effet de foisonnement maîtrisé. On a l'impression que l'édifice est envahi de motifs ornementaux, mais qu'il reste tout de même contenu.

Le décor végétal joue un rôle essentiel dans l'organisation des façades. Les feuilles de chou de vigne soulignent les lignes de force des arcs et des compartimentages. L'astwerk transforme les pilastres en branchages naturalistes et les fleurons accentuent l'élancement vertical des pinacles et des dais.

L'architecture isabéline se distingue également par la variété de ses arcs : en accolade, mixtiligne, en anse de panier et polylobés, qui témoignent d'influences islamiques. Les moulures assurent une transition entre les différentes parties des façades en associant sphères, grenades ou fleurs de lys et en participant ainsi également au programme iconographique des édifices. En effet, la fleur de lys, attribut iconographique d'Alonso de Burgos était abondamment présente au collège San Gregorio.

Quant aux figures humaines et animales, elles participent au programme symbolique. Les héraults incarnent l'autorité royale, tandis que les saints, évêques et moines rappellent la dimension religieuse des édifices. Les animaux, réels ou fantastiques, ainsi que les gargouilles, complètent ce vocabulaire décoratif.

L'écriture sous forme de frise, héritée de la tradition islamique, occupe également une place dans le décor. Les inscriptions pseudo-coufiques servent autant à structurer les façades qu'à transmettre un message commémoratif. À San Juan de los Reyes, une longue inscription retrace notamment la fondation du monastère, l'unification des royaumes et la conquête de Grenade.

Et, pour finir, les emblèmes constituent un véritable langage politique. Le joug et les flèches symbolisent l'union des Rois Catholiques, tandis que les armoiries unifiées, le lion et l'aigle affirment leur souveraineté. Au collège San Gregorio, la multiplication des fleurs de lys permet également à Alonso de Burgos d'affirmer son prestige et sa proximité avec le pouvoir royal.

2. Le vocabulaire ornemental de la Renaissance en Espagne

Pour cette partie consacrée à la Renaissance en Espagne, nous adopterons la même démarche que pour la partie isabéline. Nous commencerons par une présentation du corpus avant d'analyser le vocabulaire de ces édifices renaissant.

2.1. Présentation du corpus renaissant

De la même manière que pour la partie isabéline, une présentation du corpus et de son contexte de création sera mise en place avant d'analyser chacun de ces édifices pour en ressortir les motifs ornementaux composant ce style renaissant en Espagne.

2.1.1. L'Escorial

La construction de l'Escorial s'inscrit dans un contexte politique et religieux, étroitement lié au règne de Philippe II, fils de Charles Quint. Elle est notamment associée à deux grandes de ces victoires, la bataille de Saint-Quentin qu'il remporte contre la France le 10 août 1557, jour de la Saint-Laurent, et celle de Lépante en 1571 contre l'Empire ottoman.¹⁶⁴ Ces succès renforcent sa conviction d'être investi d'une mission divine, celle de défendre et de promouvoir la foi catholique.¹⁶⁵ C'est dans cet esprit que Philippe II décide de faire construire un vaste complexe, à la fois lieu de pouvoir, de prière et de savoir. Dès 1561, il entreprend des recherches afin de trouver un site approprié à l'édification de ce projet ambitieux.¹⁶⁶

Le roi confie la conception du projet à l'architecte Juan Bautista de Tolède, qui a travaillé en Italie.¹⁶⁷ Celui-ci propose d'intégrer à l'édifice plusieurs fonctions telles que celle de monastère, de palais royal ainsi que d'un collège comprenant une bibliothèque. Une première version du projet est présentée en 1561, mais elle évolue et le plan définitif

¹⁶⁴ J-F. LASNIER ., *Le palais de la foi dans Monastère royale de San Lorenzo de l'Escorial*, Paris, Connaissance des arts, 2012, p.4-17.

¹⁶⁵ *Ibid.*

¹⁶⁶ *Ibid.*

¹⁶⁷ *Ibid.*

résultant d'une synthèse des divers projets est déterminé en 1563.¹⁶⁸ Philippe II souhaite que l'édifice soit moderne, c'est-à-dire inspiré des modèles de l'Antiquité classique, dans l'esprit de la Renaissance italienne.¹⁶⁹ Pour cela, il fait appel à des architectes italiens, ou considérés comme plus compétents pour concevoir des bâtiments selon ces principes.¹⁷⁰ L'Escorial adopte ainsi un style sobre, rigoureux et monumental, caractérisé par des lignes géométriques simples et une grande austérité décorative. La première pierre est posée en 1563, marquant le début officiel des travaux.¹⁷¹ Cependant, en 1567, Juan Bautista de Tolède meurt et est alors remplacé par Juan de Herrera, qui travaillait à ses côtés.¹⁷² Concernant la basilique, des modèles et des dessins sont recherchés en Italie afin de s'inspirer des grandes réalisations de la Renaissance.¹⁷³ Les travaux avancent progressivement et le gros œuvre est achevé en 1584 tandis que la basilique ne sera consacrée qu'en 1595.¹⁷⁴

2.1.2. Palais de Charles Quint

Le premier contact de Charles Quint avec Grenade remonte à 1526, à l'occasion de son voyage de noce avec son épouse, Isabelle de Portugal. Bien qu'il ait principalement vécu dans les Pays-Bas, il perçoit rapidement la portée symbolique majeure de cette ville, ancienne capitale du royaume nasride pour la monarchie espagnole et décide d'établir sa résidence dans l'Alhambra.¹⁷⁵ Le projet de ce nouveau palais, appelé Casa Real Nueva, est confié à l'architecte Pedro Machuca, architecte formé et influencé par les grands maîtres de la Renaissance, notamment par Michel-Ange.¹⁷⁶ Il conçoit un bâtiment

¹⁶⁸ *Ibid.*

¹⁶⁹ *Ibid.*

¹⁷⁰ *Ibid.*

¹⁷¹ *Ibid.*

¹⁷² *Ibid.*

¹⁷³ *Ibid.*

¹⁷⁴ *Ibid.*

¹⁷⁵ C.G. RODRIGUEZ & N.P. SOSA., *L'Alhambra de Grenade. Un ensemble artistique monumental unique au monde*, Barcelone, Dosde, 2022, p. 106-118.

¹⁷⁶ *Ibid.*

innovant pour l'Espagne de l'époque et imagine une architecture de style Renaissance, caractérisée par un plan carré dans lequel s'inscrit une cour circulaire.¹⁷⁷

Les travaux commencent en 1527 et sont en grande partie financés par les tributs imposés aux populations maures.¹⁷⁸ Toutefois, la construction connaît rapidement des difficultés, car à la mort de Machuca, les travaux sont interrompus et seule l'enveloppe extérieure du bâtiment est achevée, laissant alors le projet inachevé.¹⁷⁹ Par ailleurs, les préoccupations politiques et économiques de Charles Quint le détournent progressivement de ce chantier.¹⁸⁰ Il se désintéresse de l'avancement des travaux et ses successeurs ne reprendront pas le projet qui tombe alors à l'abandon.¹⁸¹ Il faudra attendre plusieurs siècles pour que l'édifice soit finalement achevé.¹⁸² Ce n'est qu'au XX^e siècle que les travaux sont repris et menés à terme, redonnant vie à ce projet emblématique de l'introduction de l'architecture Renaissance en Espagne.¹⁸³

2.1.3. Cathédrale de Grenade

L'histoire de la cathédrale de Grenade commence en 1492. La première cathédrale est établie dans la mosquée de l'Alhambra quelques mois seulement après la conquête de la ville par les Rois Catholiques.¹⁸⁴ Mais, trois ans plus tard, elle est déplacée dans la ville basse sur le site qui sera ultérieurement utilisé par le monastère Casa Grande de Saint-François.¹⁸⁵ En 1506, le roi Ferdinand engage Enrique Egas pour dessiner le projet gothique de la cathédrale. Cependant, l'année suivante, la cathédrale est de nouveau déplacée. Cette fois-ci, on la déménage à l'église paroissiale de Sainte-Marie de l'O qui

¹⁷⁷ *Ibid.*

¹⁷⁸ *Ibid.*

¹⁷⁹ *Ibid.*

¹⁸⁰ *Ibid.*

¹⁸¹ *Ibid.*

¹⁸² *Ibid.*

¹⁸³ *Ibid.*

¹⁸⁴ P.S. ESCOBAR., D.G. OSUNA. & R.M. PÉREZ DE LA TORRE., *The cathedral over time* dans *Guide to the Cathedral of Granada*, Grenade, Editorial Nuevo Inicio, 2017, p. 19-61.

¹⁸⁵ *Ibid.*

est une ancienne mosquée reconvertie du quartier musulman.¹⁸⁶ Il faut donc attendre 1523 pour voir les premières fondations, posées selon le plan d'Egas réalisées plusieurs années auparavant. Une autre date clé pour la cathédrale est celle de 1528 avec la reprise du projet par Diego de Siloé, architecte espagnol ayant eu une formation classiciste et ayant des connaissances de la Renaissance italienne. Il avait été engagé pour le monastère Saint-Jérôme et recommandé pour la cathédrale.¹⁸⁷ Son nouveau projet est si innovant qu'il doit le défendre devant l'empereur Charles Quint. Pour cette défense de projet, il fait réaliser par des sculpteurs français une maquette. Enfin, en 1560, la chapelle principale et le déambulatoire sont inaugurés, mais des rébellions morisques (maures espagnols reconvertis au christianisme après la reconquête de l'Espagne) retardent la construction.¹⁸⁸

Nous nous concentrerons cependant sur la porte du Pardon, et plus particulièrement sur la première partie de cette façade, car elle est la seule partie pouvant être considérée dans ce corpus. Les autres parties de cette façade ainsi que la façade principale est ultérieure et date du XVII^e siècle.¹⁸⁹

2.1.4. L'hôpital Santa Cruz de Tolède

Malheureusement, nous avons peu d'informations sur cet édifice. Les seules informations sur son contexte de création nous viennent d'un ouvrage touristique, *Tolède, son art, son histoire*, qui ne nous fournit pas beaucoup de renseignements. On peut y apprendre que l'édifice a été réalisé sur la volonté de la reine Isabelle et de Cisneros après la mort de Pedro Gonzalez de Mendoza, qui avait légué sa fortune à une fondation pour enfants trouvés sous l'invocation de la Sainte Croix. Isabelle et Cisneros ont donc matérialisé ses volontés et ont chargé Enrique Egas de concevoir l'hôpital de la Sainte Croix.¹⁹⁰

¹⁸⁶ *Ibid.*

¹⁸⁷ *Ibid.*

¹⁸⁸ *Ibid.*

¹⁸⁹ HIERRO CALLEJA. R., *op.cit.*, p.130.

¹⁹⁰ M. RUFINO., *Tolède. Son art. Son histoire*, Tolède, Julio de la Cruz, 2013, p.100.

2.2. Analyse de l'ornement

Pour la partie renaissance, on appliquera la même méthode que pour le gothique isabélin. Il s'agira donc de catégoriser chacun des ornements afin de pouvoir analyser leur forme, leur signification au sein de l'édifice et enfin, comment ces motifs ornementaux sont placés, comment ils ont été mis en place.

2.2.1. Les éléments naturalistes

2.2.1.1. *Les coquillages*

Forme

Les coquillages sont semi-circulaires, le bord supérieur forme un arc de cercle régulier, tandis que la base est en forme de pointe arrondie et sa surface présente des rainures, partant de la pointe et allant vers l'arc de cercle.

Iconologie et iconographie

La coquille, ou coquillage est un décor typique de la renaissance afin d'agrémenter l'architecture.¹⁹¹ Dans notre corpus, il est essentiellement utilisé dans les niches pouvant abriter des statues. On peut alors interpréter leur fonction comme étant encadrante tout en servant de décor.

Syntaxe

On retrouve ce motif dans les différents édifices renaissant de notre corpus.

Un premier exemple de ce motif se trouve sur la porte du Pardon de la cathédrale de Grenade. Dans cet exemple, le coquillage constitue le sommet de dais devant contenir des statues. Ces dais, placés par deux en se superposant, sont situés sur la façade de la porte du pardon ainsi que sur un côté d'un élément en saillie de cette façade (fig.53) ainsi que sur les pilastres soutenant l'arc de l'entrée de cette façade.

Ensuite, on les retrouve également sous la forme de sommet de dais à l'hôpital Santa Cruz de Tolède. En effet, sur le portail principal, dans la partie supérieure, on peut voir

¹⁹¹ B. WODON., *op.cit.*, p.25

deux niches comportant des statues entourant une scène, les sommets de ces niches sont constitués d'un coquillage (fig.54 en rouge). On peut également voir ce motif sur une frise, toujours dans cette même partie de la façade principale, juste au-dessus de la scène que l'on vient d'évoquer, dans cette frise, le coquillage alterne avec la rosette (fig.55).

Au palais Charles Quint de l'Alhambra, on peut observer ces coquillages au-dessus des frontons plats sur les façades de l'édifice. Ils sont placés au centre d'un élément trapézoïdal (fig.56). Enfin, on le voit également dans la partie sommitale des niches présentes dans la cour intérieure, sur chaque niveau (fig.57 et fig.58).

On retrouve également ce motif à la chapelle royale de Grenade, sur un portail de la façade perpendiculaire à la lonja. On peut alors supposer que cette partie est ultérieure à la partie gothique. On peut voir ces coquillages au sommet de niche comportant des statues (fig.59) ou simplement au-dessus de statue, sans faire partie d'une niche (fig.59).

On peut également remarquer la présence de ce motif dans un édifice appartenant au corpus isabélin, le monastère de San Juan de los Reyes, et plus précisément, dans une cage d'escalier du monastère. Ces coquillages se situent dans les coins d'une surface supportant une voûte en caisson (fig.60).

2.2.1.2. Décor végétalisant

Les décors végétalisant sont surtout présents dans la première phase de la renaissance en Espagne, autrement dit dans la renaissance plateresque. Dans notre corpus, on trouve ces décors essentiellement à Santa Cruz à Tolède, car les autres édifices font partie d'une renaissance plus austère.

Forme

Ces décors végétalisant, finement sculptés, peuvent prendre différentes formes. Ils peuvent prendre la forme de candélabres végétalisés avec des feuilles les envahissant, ou alors, de guirlande de feuilles associée à des boucliers et des bouquets de fleurs suspendus. On peut également voir des rosettes, des animaux fantastiques ; un chien ailé tirant la langue et dont les pattes semblent s'être transformées en feuille et associées

à une composition végétale s'enroulant sur elle-même ou encore une feuille qui sort du candélabre se métamorphosant en une tête animale tirant les dents. On peut également noter la présence de grotesque composé de tête de chérubin associé à des éléments végétaux. On peut également voir la présence de feuille de chou, ce qui nous rappelle le corpus du gothique isabélin.

Iconologie

Ces éléments végétalisant nous rappellent fortement le gothique isabélin.

Syntaxe

Le portail et les baies de la façade principale de l'hôpital Santa Cruz de Tolède semblent être envahis par les éléments végétalisant. En effet, on retrouve ce motif sur chaque voussure, chaque contre-voussure, chaque socle, chaque linteau, chaque soubassement de fenêtre.

Les candélabres végétalisés, abondant à Santa Cruz, sont placés sur les contre-voussures (fig.61) sur la façade principale, sur les soubassements des fenêtres de cette même façade (fig.61), sur les socles soutenant les colonnes de ces fenêtres (fig.61) ou sur des pilastres dans la cour intérieure (fig.62).

La guirlande de fleurs associée aux boucliers et aux bouquets de fleurs suspendus est placée sur le linteau du portail de la façade principale (fig.63).

Les rosettes se trouvent un peu partout, elle ne semble pas suivre de logique, on peut en voir dans les écoinçons des baies de la façade principale (fig.64), dans les intrados des arcs de la cour intérieure (fig.62) et, pour citer un dernier exemple, sur les petits pilastres couronnant les baies de la façade principale et entourant un blason (fig.65).

Les animaux fantastiques sont au nombre de quatre et sont placés deux par deux, face à face et derrière eux, une composition végétale s'enroule sur elle-même. Ces motifs se situent sur le haut du portail, dans une frise juste au-dessus de l'arc. La frise est coupée par un petit arc en plein cintre entourant une figure placée dans la voussure de l'arc de l'entrée (fig.66).

Bien qu'il s'agisse d'un édifice appartenant au corpus du gothique isabélin, on peut voir les grotesques associés à des végétaux à la chapelle royale de Grenade, sur la façade principale qui est juxtaposée à la lonja. Ces grotesques se situent sur l'entablement du portail, coupé par un blason (fig.59). On peut également voir des grotesques à la cathédrale de Grenade, sur la porte du pardon et, plus précisément, sur une frise de la partie inférieure du portail (fig.53). En outre, le monastère San Juan de los Reyes, bien qu'également isabélin, comporte également des grotesques, dans une voûte dans une cage d'escalier (fig.60). On peut alors voir que des éléments renaissants s'immiscent également dans l'architecture isabéline.

Enfin, la feuille de chou occupe la même place qu'au gothique isabélin. En effet, on peut la voir sur le culot des dais comportant des statues dans les voussures des arcs du portail de la façade principale de Santa Cruz à Tolède (fig.61).

Les décors végétalisant se développent alors essentiellement sur les parties structurantes du portail. Il semble donc avoir une fonction structurante, tout comme durant le gothique isabélin. Par ailleurs, on peut voir au monastère de San Juan de los Reyes un portail semblant être renaissant tout en étant gothique. En effet, on peut voir ce décor végétalisant, mais ayant un rendu plutôt plateresque, par sa finesse d'exécution, dans la voussure de l'arc constituant une entrée (fig.67) ainsi que sur une frise (fig.68). Ce type de motif semble également avoir une autre fonction, celle de remplir chaque vide. Ces motifs ne sortent jamais de leur support, ils restent enfermés dans l'espace qu'ils remplissent.

2.2.2. L'architectonique

Un élément important dans l'architecture de la renaissance est l'architectonique, car elle constitue presque uniquement l'ornementation des édifices. En effet, pour cette période, on observe une grande austérité. L'abondance d'ornement du gothique isabélin a disparu, laissant place à des façades et des portails beaucoup plus sobres. Par souci de clarté, l'iconologie ne se fera pas par motif, mais il y aura une iconologie générale de l'architectonique reprenant certains motifs, car il n'y a pas d'iconologie par chacun des motifs que l'on évoquera.

2.2.2.1. Les ordres

Forme

Une première forme d'ordre que l'on peut observer est le dorique, comme la colonnade de la cour intérieure du palais de Charles Quint qui présente des fûts lisses avec une base simple et un chapiteau très peu orné. Ces caractéristiques rapprochent ces colonnes de l'ordre toscan. Néanmoins, son entablement permet d'identifier l'ordre dorique. En effet, cet entablement présente des triglyphes ainsi que des métopes, typique de l'ordre dorique.¹⁹² De plus, dans ces métopes, on peut observer d'autres ornements : des bucranes (têtes de bœufs) accompagnés de rubans et de fleurs.¹⁹³ Ces ornements font partie de l'entablement et, par extension, de l'ordre dorique. C'est pourquoi nous n'en ferons pas une catégorie à part entière et que nous en parlons dans la catégorie des ordres. Dans l'ouvrage *L'Alhambra de Grenade*, ces piliers sont d'ailleurs catégorisés comme étant d'ordre dorique-toscan¹⁹⁴, soulignant ainsi cette ambiguïté entre ces deux ordres. Il s'agit peut-être d'une interprétation renaissante de l'ordre dorique.

Ensuite, on peut voir l'ordre ionique. La colonne ionique présente un fût cannelé, le chapiteau est orné de volutes, c'est-à-dire de deux spirales latérales. La base est composée de plusieurs tores. Pour la façade méridionale, ces tores sont plutôt arrondis tandis que dans le couloir de la cour intérieure, sur les murs au deuxième étage, on peut voir des pilastres ioniques dont les différents tores sont plutôt carrés, anguleux. Néanmoins, toujours dans la cour intérieure, la colonnade ionique présente des tores arrondis et un tore carré, anguleux.

Enfin, l'ordre corinthien est également présent dans notre corpus. Le chapiteau des colonnes corinthiennes est richement décoré de feuilles d'acanthé disposées sur

¹⁹² M-C. HELLMANN., *L'architecture grecque. Les principes de la construction*, A et J. Picard, Paris, 2002, p.122-146.

¹⁹³ F. LERMELE, *Le bucrane dans la frise dorique à la Renaissance : un motif véronais* vol.8. dans *Annali di architettura*, 1996, p. 85-92.

¹⁹⁴ C.G. RODRIGUEZ. & N.P. SOSA., *op.cit.*, p. 114

plusieurs rangs et se recourbant vers l'extérieur soutenant des volutes aux angles. Leur fût est cannelé et la base se constitue de différents tores de formes arrondies.

Syntaxe

Dans la cour intérieure du palais de Charles Quint situé dans l'Alhambra de Grenade, on peut voir des piliers doriques, sur le niveau inférieur, autrement dit le rez-de-chaussée de la cour ([fig.69](#)). Les bucranes et les fleurs sont placés par deux en alternance dans cette cour, sur l'entablement ([fig.70](#)). C'est-à-dire que l'on voit deux têtes de bœufs dans deux métopes l'une à côté de l'autre et ensuite, on verra deux fleurs de la même manière, ainsi de suite.

On retrouve également le dorique dans une frise sur le portail principal de l'Escorial, plus précisément, dans le linteau. Cette frise alterne métopes et triglyphes, tout comme au palais Charles Quint ([fig.71](#)).

Dans la partie supérieure du portail de l'Escorial, on peut voir cet ordre ionique. On peut en observer quatre au total sur ce portail, deux de chaque côté de la statue et du blason de Philippe II. De manière générale, les colonnes de l'édifice fonctionnent par deux. En effet, on peut voir qu'elles sont regroupées grâce à leur écart. Dans un groupement de deux colonnes, l'écart est moins important que l'écart entre deux groupes de colonnes ([fig.71](#)).

De plus, l'ionique se trouve de même au palais Charles Quint. Tout d'abord, on peut voir cet ordre sur le tronçon inférieur du portail de la façade méridionale. Elles sont placées en pair, de part et d'autre de la porte d'entrée ([fig.72](#)). Ensuite, on peut également l'observer dans la partie supérieure de la cour intérieure, aussi bien dans des pilastres ([fig.73](#)) que dans la colonnade ([fig.74](#)).

Dans chacun des différents cas, on peut noter une parfaite symétrie avec une distance égale, créant une harmonie.

On peut voir cet ordre composite à la cathédrale de Grenade. En effet, la cathédrale comporte des colonnes à chapiteaux composites ([fig.53](#)). Ces supports

suivent le principe théorisé par Vitruve, la hauteur doit être dix fois supérieure au diamètre de la colonne.¹⁹⁵

Au palais de Charles Quint, on peut voir ces colonnes corinthiennes sur la façade principale, plus précisément dans la partie centrale sur le second niveau de la façade (fig.75). Ces colonnes sont rassemblées par deux, de chaque côté d'un arc en plein cintre. On peut également encore en voir quatre, mais d'une plus petite taille, semblant soutenir l'arc, mais paraissant plutôt décorative. En effet, ces colonnes sont trop petites et trop fines pour pouvoir supporter l'arc.

2.2.2.2. *Les baies*

Les baies aveugles

Forme

Au monastère de l'Escorial, on peut voir des formes rectangulaires sur le portail, ce sont des baies, mais n'ayant pas d'ouverture, elles sont murées, il s'agit alors de baies aveugles (fig.71). Leur largeur et leur longueur peuvent varier en fonction de leurs emplacements. Par exemple, on peut voir deux baies aveugles plus fines dans la partie supérieure de part et d'autre du blason et d'une statue alors que les autres baies se situant sur cette même partie, mais à côté de ces dernières sont plus larges (fig.76), elles gardent cependant la même hauteur. Néanmoins, on peut voir une variation de hauteur dans la partie inférieure (fig.71). En effet la première rangée de baies aveugles est plus haute que la deuxième rangée.

Syntaxe

Ces baies aveugles se situent sur le portail principal, que ce soit dans la partie inférieure que dans la partie supérieure. Elles fonctionnent avec un principe de symétrie parfaite. Si l'on divise le portail en deux dans sa largeur, on peut voir une symétrie parfaite. En effet, on peut voir que les baies se répondent, il y a un effet miroir, car si l'on trouve une baie aveugle d'une certaine hauteur et d'une certaine largeur d'un côté, on la retrouvera également de l'autre côté (fig.77).

¹⁹⁵ Escobar. P. S. , Osuna. D. G. & Pérez de la Torre. R. M. , *op. cit.*, p. 46-47.

Les oculi

Forme

Les oculi sont des ouvertures murales, des baies, de forme ronde. On peut en voir différentes formes au palais de Charles Quint. Tout d'abord, on peut voir des oculi réalisés avec une profondeur (fig.78) tandis que d'autres sont plats (fig.79).

On peut également voir ces oculi « plat » à la cathédrale de Grenade, ces oculi présentent des vitraux, contrairement au palais de Charles Quint où il s'agissait de simples vitres. Outre ces oculi plats, on peut également y voir un oculus avec une forme d'étoile, présentant également un vitrail.

Syntaxe

On retrouve notamment ces oculi au palais de Charles Quint à l'Alhambra. Tout d'abord, les oculi présentant une profondeur se situent dans la partie supérieure de l'édifice, au-dessus de chaque baie rectangulaire et sur chaque façade, à l'exception de la partie centrale de la façade principale où les oculi laissent la place à des médaillons (fig.80). Ensuite, on peut voir les oculi plats dans la partie inférieure de chaque façade, également placé de manière systématique au-dessus de baies rectangulaires (fig.79).

On peut également les voir sur la façade principale de la cathédrale de Grenade, sous une console et entre deux pilastres. La façade est divisée en trois parties, à la manière d'un arc triomphale, sur les deux parties latérales, on peut voir deux oculi, un dans la partie inférieure l'autre dans la partie supérieure (fig.81). Ensuite, on peut encore voir un oculus dans la partie centrale sur son niveau supérieur (fig.81).

2.2.2.3. *Les arcs*

L'arc en plein cintre

Forme

La forme d'arc que l'on voit principalement est l'arc en plein cintre, c'est-à-dire en forme de demi-cercle.

Syntaxe

On peut voir l'arc en plein cintre dans chacun des édifices constituant le corpus renaissant. À la cathédrale de Grenade, l'arc en plein cintre se trouve notamment sur la porte du pardon, dans la première partie de la façade réalisée par Siloé entre 1536 et 1537¹⁹⁶, il en constitue l'entrée et entoure ainsi la porte (fig.82). On peut aussi le voir dans la forme des niches présente sur cette façade (fig.82).

Ensuite, on peut également l'observer au palais monastère de l'Escorial, sur la façade principale mais sur un second portail, placée à quelques mètres du portail principal. Ici, ce type d'arc forme des ouvertures. On peut en compter, placées les unes au-dessus de l'autre dans le deuxième et troisième niveau du portail (fig.83). On peut également voir l'arc en plein cintre sur la façade principale de la basilique, donnant sur la cour des rois. Il y en a six au total, dont cinq sont placées dans le niveau inférieur du portail. Ces cinq arcs ne sont pas placés de la même manière mais à entraxe inégale (fig.84). En effet, on peut voir que deux arcs sont plus distants des trois autres. Ils sont placés aux extrémités de la façade tandis que les trois autres sont regroupés à entraxe égale. Le dernier que l'on puisse voir sur cette façade se situe dans la partie supérieure, et constitue une ouverture (fig.85).

À l'hôpital de Santa Cruz, l'arc en plein cintre est placé sur la façade principale. Il constitue notamment l'entrée de l'édifice, les voussures de ce portail suivent également cette forme de demi-cercle. Le tympan, orné d'une scène de la Sainte-Croix et de Sainte-Hélène, suit également la forme de l'arc en plein cintre (fig.86). Ensuite, toujours sur cette façade principale, on peut également voir cette forme d'arc constituant des ouvertures de part et d'autre du portail (fig.86).

Un dernier exemple d'arc en plein cintre est situé au palais Charles Quint de l'Alhambra, dans la cour intérieure. On peut voir cette forme d'arc dans la galerie, au premier niveau (fig.87) comme au deuxième niveau (fig.88). Enfin, on le retrouve aussi sur

¹⁹⁶ Escobar. P. S. , Osuna. D. G. & Pérez de la Torre. R. M. , *op. cit.*, p. 75

la façade méridionale, au niveau de la partie supérieure du portail, sous les figures allégoriques portant un parchemin (fig.75).

Les arcs en anse de panier

Forme

Un deuxième type d'arc que l'on peut observer dans le corpus renaissant est l'arc en anse de panier. Il s'agit d'un arc surbaissé ayant la forme d'une demi-ellipse.¹⁹⁷

Syntaxe

On peut voir une réutilisation de ces arcs que l'on voyait déjà dans notre corpus isabélin. Dans le corpus renaissant, on le retrouve essentiellement, voire uniquement, à l'hôpital Santa Cruz. En effet, dans la cour intérieure de l'hôpital, aujourd'hui devenu musée, on peut voir que le premier niveau de la galerie est constitué d'arcs en anse de panier (fig.89).

Iconologie de l'architectonique

L'ordre dorique est un des premiers ordres à voir le jour.¹⁹⁸ Selon Vitruve, cet ordre représente la rigueur masculine et ses proportions seraient calquées sur l'homme.¹⁹⁹ On pourrait alors imaginer que Charles V se représente par cet ordre, voulant se donner une image d'homme vigoureux. L'ordre ionique représenterait quant à lui la délicatesse féminine²⁰⁰. Au vu du contexte de création de l'édifice, volonté d'établir une résidence royale après le voyage de noces de Charles Quint, cet ordre pourrait représenter l'épouse de Charles Quint, Isabelle de Portugal. Le couple royal serait alors représenté dans les différents ordres, le dorique et l'ionique.

¹⁹⁷ J-M. PÉROUSE DE MONCLOT., *op.cit.*, p.286.

¹⁹⁸ M-C. HELLMANN., *op.cit.*, p. 122-146.

¹⁹⁹ *Ibid.*

²⁰⁰ *Ibid.*, p. 146-169.

De manière générale, les ordres classiques en Espagne servent à organiser la façade, mais servent également d'éléments tectoniques.²⁰¹ L'exemple le plus important de cette utilisation des ordres se trouve au palais Charles Quint. En effet, la galerie de la cour intérieure se compose de l'ordre dorique au premier niveau et de l'ordre ionique au second niveau. Les ordres standardisés apparaissent plus tard à la renaissance en Espagne, pendant la renaissance plus austère, après le plateresque.²⁰² On parle notamment de passage du plateresque à la renaissance comme étant un passage de l'architecture d'ornement à l'architecture de structure (tectonique), dont l'apothéose est le palais monastère de l'Escorial.²⁰³

Le bucrane représente une tête de bœuf. Ce motif est généralement accompagné soit de cornes enguirlandées de feuillage, soit de rubans.²⁰⁴ Cet ornement est présent dès l'antiquité grecque dans les frises décoratives et devient à la Renaissance l'un des ornements typiques de l'ordre dorique.²⁰⁵ Il est alors souvent placé dans les métopes, panneaux lisses situés entre les triglyphes.²⁰⁶ Ce motif ferait référence aux sacrifices d'animaux offerts aux dieux.²⁰⁷

2.2.3. Les figures humaines

2.2.3.1. Les anges

Forme

Les anges peuvent se présenter sous différentes formes. Une première forme que l'on peut voir est celle d'enfant portant des guirlandes de fleurs, aussi appelé putti. Ensuite,

²⁰¹ F. MARIAS., *Los sintagmas clasicos en la arquitectura espanola del siglo XVI* dans *L'emploi des ordres à la renaissance*, Picard, Paris, 1992, p. 247– 256.

²⁰² *Ibid.*

²⁰³ *Ibid.*

²⁰⁴ F. LEMERLE. *Le bucrane dans la frise dorique à la Renaissance : un motif véronais* dans *Annali di architettura*, 1996, vol. 8, p.85-92.

²⁰⁵ *Ibid*

²⁰⁶ *Ibid*

²⁰⁷ *Ibid*

une deuxième forme que l'on peut remarquer est celle d'enfant ailé. Enfin, ils peuvent également prendre la forme de bébé, sans ailes avec un linge autour de leur taille.

Iconologie

Ces anges, ou aussi appelé putti, font partie de ce vocabulaire renaissant, comme l'affirme Bernard Wodon.²⁰⁸ Ils participent alors à cette ornementation visant à s'inscrire dans ce style.

Syntaxe

Tout d'abord, on peut voir des anges sur les quatre façades du palais de Charles Quint. Ces têtes d'anges se situent au-dessus des baies exclusivement à fronton plat, placé en alternance avec des baies à fronton triangulaire (fig.78) et portent des guirlandes de lauriers (fig.56).

Sur la porte du pardon à la cathédrale de Grenade, on peut voir des anges se faisant face. Ils sont situés au-dessus d'une niche dont la voûte prend la forme d'un coquillage (fig.53). Enfin, sur cette même porte, on peut encore voir deux anges portant des inscriptions. Ils sont placés dans les coins de la partie centrale du portail, au-dessus de la porte, sur un cul-de-lampe (fig.82 en rouge).

Un dernier exemple d'anges se trouve à l'hôpital Santa Cruz, sur la façade principale, sur le linteau du portail. Ils sont au nombre de deux portent un blason (fig.61).

2.2.3.2. Saint Laurent

Bien que les figures saintes soient nettement moins présentes dans l'architecture renaissante en Espagne, on peut tout de même en voir, telle que Saint-Laurent à l'Escorial.

Forme

La figure de Saint-Laurent est reconnaissable notamment par son attribut et instrument de son martyre qui est le gril, situé à côté de lui et qu'il soutient d'une main

²⁰⁸ B. WODON, *op. cit.*, p. 24.

ainsi que par le fait qu'il porte un livre avec son autre main. Le saint est vêtu d'une dalmatique, vêtement liturgique ample.

On peut également estimer que le saint est représenté par son attribut, qui est le gril. Ce gril prend une forme carrée, très géométrique et régulière. Ce carré est traversé de trois bandes, pour former le gril, et est surmonté d'une autre bande se terminant par un rond, formant ainsi la poignée du gril. On peut également noter une parfaite symétrie dans ce motif.

Iconologie

Saint Laurent de Rome est mort en martyr sur un gril un dix août, qui est également le jour où Philippe II remporte la victoire de la bataille de Saint-Quentin, bataille qui est importante dans le contexte de création de l'Escorial comme nous l'avons vu dans la présentation du corpus. De plus, le nom complet de l'édifice est le *monastère royal de San Lorenzo de l'Escorial*, San Lorenzo étant Saint Laurent. On peut également voir que le plan de l'édifice prend aussi la forme d'un gril ([fig.90](#)). Il ne serait alors pas improbable que les motifs de la construction de l'édifice soient commémoratifs, tant pour la victoire décisive pour Philippe II, que pour le saint. Le monastère serait alors un remerciement destiné à la figure sainte de Laurent. Des Graviers et Jacomet estiment que l'Escorial aurait été construite afin de remercier le ciel.²⁰⁹

En outre, Saint-Laurent est également le saint patron de la commune qui porte son nom, San Lorenzo et dont son origine remonte à la victoire de la bataille de Saint-Quentin. La commune de son nom, San Lorenzo de l'Escorial, serait alors également une création de Philippe II qui aurait donné le nom du saint à la commune afin d'honorer la figure sainte.

On pourrait comprendre ces différents éléments comme une commémoration de Saint-Laurent, il y a une volonté d'honorer sa mémoire grâce à la création d'une commune à son nom, ainsi qu'un édifice majeur, le monastère royal de San Lorenzo.

Syntaxe

²⁰⁹ B. DES GRAVIERS & T. JACOMET, *Reconnaître les saints : Symboles et attributs*, Paris, Massin, 2006, p. 212.

Saint Laurent est placé dans une niche au sommet en cul-de-four sur le portail de l'entrée principale, plus précisément sur la partie supérieure du portail, sous le fronton triangulaire. La statue se situe au centre de cette moitié supérieure, entourée de deux colonnes à sa droite et à sa gauche (fig.76).

Ensuite, on retrouve également l'attribut du gril de Saint-Laurent sur ce même portail. En effet, dans la partie inférieure, juste au-dessus de la porte d'entrée, on peut voir deux grils (fig.71 en rouge). Néanmoins, la représentation la plus importante du gril de Saint-Laurent réside dans le plan. En effet, le plan de l'édifice prend la forme du gril (fig.90).

2.2.3.3. *Les rois de la tribu de Juda*

Forme

Ces rois de Juda sont au nombre de six et l'on peut les identifier grâce à des inscriptions sur leur socle : Josaphat, Ézéchias, David, Salomon, Josias et Manassé. Les rois se tiennent debout, ils ont une silhouette plutôt élancée et monumentale. Les différentes statues adoptent une posture légèrement serpentine pour certains et droite pour d'autres. Les différentes figures sont vêtues de longs vêtements aux drapés profonds, dont les plis adoptent du volume et du mouvement. Leurs bras sont légèrement écartés de leur corps et l'on peut voir qu'ils tiennent différents attributs comme un sceptre, un livre ou encore, une harpe.

Iconologie

Philippe II a choisi de représenter ces six rois sur le portail de la basilique pour leur participation au temple de Jérusalem.²¹⁰ La construction de ce temple lié au christianisme fut entreprise par Salomon, monarque hébreu, souvent considéré comme étant l'alter ego du souverain espagnol durant la Renaissance.²¹¹ On peut alors comprendre la présence de ces rois à l'entrée de l'édifice qui établit un parallèle entre le temple de Jérusalem et le monastère-palais de L'Escorial. En faisant ériger ce monastère,

²¹⁰ J.L. SANCHO GASPAS., *The royal Monastery of San Lorenzo de El Escorial*, Madrid, Patrimonio Nacional, 2023, p. 47-70.

²¹¹ *Ibid.*

Philippe II se présente comme le nouveau Salomon, c'est-à-dire comme un souverain pieux chargé de construire une demeure digne de Dieu et de défendre la foi catholique.

Syntaxe

Ces six rois de Juda sont placés sur l'entablement dorique de la façade de la basilique donnant sur la cour des rois (fig.85). Ces différents rois ne sont pas tous placés à même distance et l'on peut remarquer deux groupements de pairs au niveau des extrémités latérales de la façade. Une première paire regroupe le roi Josaphat et Ézéchias, tous deux tourné vers la cour et regardant vers le haut, et la deuxième paire réunie Josias et Manassé. On peut voir que Josias est tourné vers sa droite tandis que le regard de Manassé se dirige vers la cour. Ensuite, au centre, on peut voir les deux autres rois, David et Salomon tournés l'un vers l'autre, mais, ceux-ci ne sont pas groupés, ils sont distancés l'un de l'autre. Cette distance entre ces deux rois au centre est la même que celle les séparant des deux groupes de rois. Il y a alors une symétrie parfaite, bien que toutes les statues ne soient pas disposées de la même manière.

2.2.3.4. *La victoire*

Forme

La représentation de la victoire peut prendre différentes formes, elles peuvent aussi bien être des représentations directes que des connotations, et on les retrouve essentiellement au palais de Charles Quint à Grenade ou à la cathédrale de cette même ville.

Une première forme de représentation de la victoire figure dans des médaillons. Ces différents supports font allusion aux prouesses d'Hercule et aux victoires de Charles V. On peut y voir différentes saillies, les personnages ont une saillie plus profonde, ils ressortent davantage que les éléments de décors tels que des végétaux. Un premier médaillon représente un homme qui semble assis sur un lion, probablement le lion de Némée²¹² et levant la main vers l'animal. Un deuxième met en scène représente ce

²¹² L. IMPELLUSO., A. SCONZA. & C. FERRUCCI., *Comment reconnaître les dieux et héros de l'antiquité*, trad de l'italien par VALERIA J., Hazan, Paris, 2003, p. 105-121.

même homme avec un couteau à la main et tenant un animal. Enfin, deux autres médaillons semblent représenter la même scène, c'est-à-dire les chevaliers de Charles V sur leurs chevaux.

Ensuite, on peut également voir cette représentation de la victoire dans des bas-reliefs renvoyant aux campagnes militaires de Charles Quint. Ces bas-reliefs représenteraient la bataille de Pavie, qui s'est déroulée en 1525, opposant les troupes germano-espagnoles aux troupes françaises de François 1^{er}.²¹³ Ensuite, d'après l'ouvrage *l'Alhambra de Grenade*²¹⁴, sur les autres bas-reliefs, on peut voir les allégories du triomphe et de la paix représentée par des figures ailées soufflant dans un cône et par deux enfants ailés se tenant debout. Cependant, dans un autre ouvrage, cette description convient plutôt à la Renommée, figure ailée sonnant deux trompettes²¹⁵. Mais, cette Renommée s'inscrit tout de même dans le thème de la victoire selon moi, car elle participe à l'exaltation de la victoire. La Renommée proclame les exploits du souverain et diffuse sa gloire. Dans la même optique, une autre figure faisant allusion à la victoire et pouvant être associée à la Renommée, est celle de l'Histoire. En effet, l'histoire est représentée comme une femme ailée écrivant sur un grand livre.²¹⁶ Sur ces mêmes bas-reliefs, on peut également voir les colonnes d'Hercule soutenu par deux figures féminines tenant des branches de laurier.

Après, une autre connotation de la victoire se trouve dans les figures féminines ailées couvertes d'un vêtement à partir de la taille. Ces figures sont allongées et leur vêtement présente des plis profonds en Y et soulignant la forme de leurs jambes.

Enfin, la foi et la justice sont également une connotation de la victoire. La foi est représentée par une femme, positionnée de face et dont la main gauche soutient un cartouche et la main droite tient une coupe, ressemblant à un calice. Ce qui nous permet

²¹³ *Ibid.*, p. 112.

²¹⁴ *Ibid.*, p.113.

²¹⁵ V. BAR & D. BREME., *Les allégories et les symboles de Cesare Ripa et Jean Baudoin*, vol.2., Dijon, Faton, 1999, p. 82.

²¹⁶ *Ibid.*

de l'identifier, en plus de son attribut qui est le calice²¹⁷, est l'ange présent à ses côtés tenant un cartouche comportant l'inscription FIDES (foi en latin). La justice est également incarnée par une femme de face. Elle tient le même cartouche que la foi, mais de sa main droite et de sa main gauche elle porte une épée. Ce qui permet de l'identifier est son attribut, l'épée²¹⁸ ainsi que l'ange situé à ses côtés tenant une inscription, IVSTICIA (justice en latin).

Iconologie

Ces différents motifs s'inscrivent dans la volonté de Charles Quint de mettre en œuvre un programme iconographique destiné à affirmer son autorité et à exalter sa puissance, notamment à travers la représentation de ses victoires militaires comme Pavie, ou à travers la représentation d'allégorie de la victoire.

Le choix du thème des prouesses d'Hercule n'est pas non plus anodin, il s'inscrit pleinement dans ce programme iconographique. Ces allégories, incarnant la force physique et le courage, renvoient à deux vertus que Charles Quint cherche probablement à associer à son image afin de renforcer son autorité.

L'histoire et la Renommée sont des connotations à la victoire. En effet, elles participent à l'exaltation de la victoire. La Renommée proclame les exploits du souverain et diffuse sa gloire avec ses trompettes, tandis que l'Histoire les consigne afin d'en assurer la prospérité. Ensemble, elles inscrivent la victoire dans une mémoire durable et légitiment le pouvoir de Charles V.

Les figures allégoriques de la foi et de la justice, de part et d'autre d'une inscription célébrant le triomphe des chrétiens sur l'occupation musulmane, sont également des figures iconographiques de la victoire. On remarque alors que cette iconographie prend une place importante dans l'architecture de la Renaissance en Espagne. En effet, ce programme iconographique est présent à la cathédrale de Grenade ainsi qu'au palais Charles Quint. Mais, il est également présent au palais monastère de l'Escorial, il y est

²¹⁷ *Ibid.*, p. 46.

²¹⁸ *Ibid.*, p. 60

toutefois plus subtil. Les allusions aux victoires de Philippe II sont réalisées à travers la figure de San Lorenzo, qui est un saint célébré le jour de la victoire de Philippe II à Saint-Quentin et à qui Philippe II promet d'ériger un monument en sa mémoire.²¹⁹

Syntaxe :

Les médaillons représentant les prouesses d'Hercule et les victoires de Charles Quint se situent sur la façade occidentale du palais de Charles Quint. Les prouesses d'Hercule sont placées sur la partie supérieure du portail de la façade occidentale, aux extrémités de ce portail, ils sont séparés par un autre médaillon représentant le blason de Philippe II, successeur de Charles V (fig.91). Ensuite, les deux médaillons représentant les chevaliers sur leurs chevaux, plus largement, les victoires de Charles V se trouvent sur le niveau inférieur du portail, de chaque côté de la porte d'entrée et au-dessus de deux portes de plus petites tailles (fig.80).

Les bas-reliefs se situent également sur la façade occidentale, plus précisément, sur les piédestaux. Ces piédestaux sont aux nombres de quatre, mais ne représentent que deux scènes différentes. En effet, les bas-reliefs représentant la bataille de Pavie se situent aux deux extrémités de l'entrée (fig.92) tandis que ceux représentant la paix et le triomphe, ou la Renommée, ainsi que les colonnes d'Hercule se situent au centre de l'entrée, on peut alors remarquer un effet miroir. Pour faire plus simple, la représentation de la Renommée et des colonnes d'Hercule se trouvent de part et d'autre de la porte d'entrée tandis que la bataille de Pavie se trouve aux extrémités du portail de la façade. Ces deux scènes sont séparées par des portes, de plus petites tailles que la porte centrale.

Les figures allégoriques de l'Histoire se trouvent dans les écoinçons de l'arc supérieur de la façade méridionale du palais Charles Quint. Les deux figures sont placées dos à dos (fig.75).

Ensuite, la figure allégorique de la victoire, les femmes ailées, réside sur le fronton triangulaire de la porte d'entrée (fig.93) du palais de Charles Quint à Grenade. On peut y

²¹⁹ J-F. LASNIER., *op.cit.*, p.7.

voir deux figures, couchée sur les côtés du triangle isocèle, et, comme pour toute la façade, on y voit un effet miroir.

Enfin, la foi et la justice se situent sur la porte du Pardon de la cathédrale de Grenade, dans les écoinçons de la porte d'entrée. Les deux figures sont situées de part et d'autre d'un cartouche contenant une inscription, que l'on détaillera plus tard. La foi se trouve à notre gauche du cartouche tandis que la justice est à la droite de ce dernier (fig.82).

2.2.4. Les inscriptions

Forme

À la cathédrale de Grenade, on peut voir une inscription dans un cartouche. L'inscription est en langue latine, en lettre capitale :

« POST SEPTINGENTOS MAURIS DOMINANTIBUS ANNOS.

CATHOLICIS DEDIM POPULOS HOS REGIBUS AMBAE/ AMBO.

CORPORA CONDIDIM TEMPLO HOC ANIMASQUE LOCAVI.

IN OELIS QUIA IUSTITIAM COLUERE FIDEMQUE.

PONTIFICEM DEDIM FERNANDUM NOMINE PRIMUM.

DOCTRINAE MORUM VITAEQUE EXEMPLAR HONESTE »

(Après sept cents ans de domination des Maures, j'ai remis ces peuples aux Rois Catholiques. J'ai déposé leurs corps dans ce temple et placé leurs âmes dans les cieux, parce qu'ils ont pratiqué la justice et conservé la foi. J'ai donné comme premier pontife Fernand, modèle exemplaire de doctrine, de mœurs et de vie vertueuse).

Encore à la cathédrale de Grenade, on peut voir la devise de Charles Quint, « *PLUS ULTRA* » sur deux cartouches différents, toujours en capitale et en latin.

À l'Escorial de San Lorenzo, on peut également voir différentes inscriptions, aussi en latin et en lettre capitale de couleur dorée sur une pierre blanche, semblant être du marbre :

- A. « LUCIS ABLATIS LEGEM PROPAGAVIT (Après avoir détruit les bosquets idolâtres, il répandit la Loi).
- B. « MUNDATO DOMO PHASE CELEBRavit » (Après avoir restauré et purifié le Temple, il célébra la Pâque).
- C. « OPERIS EXEMPLAR A DOMINO RECEPIT » (Il reçut du Seigneur le modèle du Temple).
- D. « TEMPLUM DNO AEDIFICATUM DEDICAVIT » (Il consacra au Seigneur le Temple qu'il avait construit).
- E. « VOLUMEN LEGIS DOMINI INVENIT » (Il trouva le livre de la Loi du Seigneur).
- F. « CONTRITUS ALTARE D. INSTAURAVIT » (Repentant, il a restauré l'autel du Seigneur).

On peut également voir une inscription sculptée dans une pierre au palais Charles Quint. Cependant, celle-ci est difficilement déchiffrable, on peut lire : « P. V. IMP. CAES. KAR. V. P. V. », on peut comprendre le P. V. comme l'abréviation de la devise de Charles Quint, Plus Ultra. IMP. CAES. KAR. V. peut alors être compris comme « empereur César et Charles V ».

Iconologie

Ces différentes inscriptions participent au programme iconographique de chacun de ses édifices. Concernant la cathédrale de Grenade, les inscriptions servent à rendre hommage aux Rois Catholiques et à leur victoire contre l'occupation musulmane ainsi qu'au premier pontife de la cathédrale.

À l'Escorial, les différentes inscriptions sont à mettre en lien avec les différentes statues des rois de la tribu de Juda ayant contribué à la construction du temple de Jérusalem, elles peuvent être interprétées comme une volonté d'inscrire Philippe II dans la continuité des rois bâtisseurs du Temple.

Pour le palais Charles Quint, PLUS ULTRA est la devise de Charles Quint, on peut alors comprendre cette inscription comme une manière de représenter le monarque, de la même manière qu'un blason représente une personne, une famille. Ensuite, l'inscription que l'on peut voir sur la façade méridionale peut être interprétée comme un

moyen de Charles Quint de se comparer à Jules César et par extension, à légitimer son titre d'empereur du Saint Empire romain germanique.

Syntaxe

L'inscription faisant allusion à la domination maure se situe sur la façade de la porte du Pardon. Elle est placée dans un cartouche rectangulaire situé au-dessus de l'arc constituant l'entrée (fig.82) et est entourée de deux figures féminines, la foi et la justice, désigné par des inscriptions au-dessus d'elles tenues par des anges (fig.82 en rouge).

PLUS ULTRA est également sur la porte du Pardon, de part et d'autre de la porte, dans des cartouches placés sur des colonnes (fig.82 en bleu).

Les six inscriptions de l'Escorial sont sur la façade constituant l'entrée de la basilique. On peut les observer sous les six rois de la tribu de Juda, sur le socle des différentes statues. Chacune des inscriptions semble être associée à un roi de la tribu de Juda. L'inscription A est placée sous le roi Josaphat, la B sous Ézéchias, la C est sur le socle de David, la D est sous Salomon, la E sous Josias et, pour finir, l'inscription F est placée sur le socle de la statue de Manassé (fig.94).

L'inscription « P. V. IMP. CAES. KAR. V. P. V. » se situe sur la façade méridionale du Palais de Charles Quint à l'Alhambra. Elle est sculptée dans le linteau du portail, séparant la partie inférieure de la partie supérieure (fig.95).

2.2.5. Les emblèmes

2.2.5.1. Les armoiries

Forme

Dans notre corpus renaissant, on peut voir différentes armoiries. Premièrement, on peut voir celle appartenant à Charles V. Ses armoiries sont soutenues par deux putti sur le bas et à l'arrière par un aigle bicéphales, elle est également surmontée d'une couronne. L'écu intègre les armoiries de différents domaines gouvernés par Charles Quint comme la Castille, Léon, Grenade ou encore, la Sicile.

Ensuite, on peut aussi observer les armoiries des Rois Catholiques avec leur écu sous forme d'un écartelé réunissant les armes des couronnes de Castille et d'Aragon. Nous avons déjà vu ces armoiries dans notre corpus isabélin, notamment au monastère de San Juan de los Reyes à Tolède.

Après, il y a également les armoiries de Philippe II dont l'écu comporte les armes de Castille, de Léon, d'Aragon, de Grenade et de Sicile, comme les armoiries de Charles Quint. Néanmoins, ici, le tout est entouré du collier de l'ordre de la toison d'or et non plus par deux aigles et deux putti.

On peut également observer les armoiries du cardinal Mendoza avec de part et d'autre des putti. Les armoiries prennent la forme d'un losange dont les pointes sont remplacées par des bords plats. À l'intérieur, on peut voir des bandes dans les quartiers du haut et du bas et des inscriptions sur les quartiers des côtés latéraux.

Au palais Charles V de l'Alhambra, d'après l'ouvrage *L'Alhambra de Grenade, un ensemble artistique monumental unique au monde*, il y aurait le blason de Philippe II, successeur de Charles Quint. Cependant, il semble différé de celui que l'on peut voir sur la façade de l'Escorial. Mais, des recherches approfondies ne m'ont pas permis d'identifier correctement ces armoiries.

Iconologie et iconographie

Les différents emblèmes semblent faire à chaque fois référence au contexte de création de l'édifice, à leur commanditaire. En effet, à la cathédrale de Grenade, dont la volonté de conception date du règne des Rois Catholiques, mais dont les premières fondations sur l'emplacement actuel datent du règne de Charles Quint, on peut y voir le blason des Rois Catholiques ainsi que celui de Charles V. On y a alors deux citations de figure royale ayant joué un rôle important dans l'histoire de la cathédrale.

Ensuite, au palais monastère de l'Escorial, conçu sous la volonté de Philippe II, on peut y voir le blason de ce dernier. À l'hôpital Santa Cruz, on peut également voir les armoiries de son commanditaire, le cardinal Mendoza, bien que l'édifice ait été réellement commandité par la reine Isabelle et Cisneros, mais sur la dernière volonté de

Mendoza. On peut comprendre les armoiries de Mendoza comme un hommage à sa volonté et à sa personne.

Cependant, au palais Charles Quint, on y voit le blason probable de Philippe II (son identification n'est pas certaine). Pourtant, il s'agit bien d'une commande de Charles V qui voulait édifier une résidence à l'Alhambra. Nous savons que certaines parties sont plus tardives. Néanmoins, elles ne datent pas du règne de Philippe II, car nous savons que les successeurs du petit-fils des Rois Catholiques ne se sont pas intéressés à la poursuite des travaux de cette résidence. Un flou reste alors sur ces armoiries.

Syntaxe

Tout d'abord, les armoiries de Charles Quint (fig.96) et des Rois Catholiques (fig.97) se trouvent au même endroit, à la cathédrale de Grenade. Ils sont placés sur des contreforts de la façade de la porte du pardon, de part et d'autre de l'entrée.

Ensuite, le blason de Philippe II se situe sur la façade principale de l'Escorial, au centre de la partie supérieure du portail, juste en dessous de la représentation de Saint Laurent (fig.76).

Après, à l'hôpital Santa Cruz de Tolède, on peut voir le blason du cardinal Mendoza à différents endroits. Tout d'abord, on peut l'observer sur la façade principale. En effet, il est placé au centre d'une frise (fig.61), au sommet du portail (fig.98), au-dessus des deux baies de part et d'autre du portail (fig.65), sur le contour constituant l'entrée (fig.61) ainsi que sur le mur de la façade principale, mais celui-ci est placé à l'écart du portail et ne semble pas suivre une logique de placement. Enfin, on peut encore voir ce blason dans la cour intérieure, au centre de chaque balustrade de la galerie du deuxième niveau (fig.89).

Enfin, au palais Charles V de l'Alhambra, le prétendu blason de Philippe II se situe sur la façade principale, dans un médaillon placé au centre du deuxième niveau du portail (fig.91).

2.2.5.2. Les attributs iconographiques

Forme

Au palais Charles Quint, on peut observer des attributs iconographiques de Charles Quint. Un premier attribut semble être une croix constituée de branches d'arbre d'où sortent des feuillages, accompagnée de grenade sur le dessus, qui est surmonté d'une couronne, et sur le dessous. Une plaque traverse le centre de cette croix.

On peut voir un autre attribut de Charles V. Il s'agit d'un globe traversé par une bande horizontale en son centre. La deuxième moitié, celle du bas, est également divisée en deux par une bande, mais de manière verticale. Ce globe est surmonté d'un aigle et le tout est accompagné par deux colonnes ioniques de part et d'autre du globe. Ces deux colonnes sont reliées par une banderole contenant des inscriptions non déchiffrables.

Iconologie

Ces attributs iconographiques nous rappellent fortement ceux des Rois Catholiques, présents dans de nombreux édifices du corpus isabélin. Ils pourraient avoir une fonction de rendre présent le souverain, tout comme les armoiries. Ils pourraient également servir de rappel du commanditaire ou du financement d'une personne dans la conception de l'édifice. Dans le cas du palais Charles Quint, ces deux hypothèses sont plausibles.

Syntaxe

Ces deux attributs iconographiques liés à la figure de Charles Quint sont placés sur le deuxième niveau de chacune des façades de l'édifice. Ils sont placés en alternance sur des pilastres ioniques séparant les baies (fig.99).

2.3. Conclusion de la renaissance en Espagne

L'architecture de la Renaissance en Espagne témoigne d'une profonde évolution artistique et idéologique, marquée par le passage progressif de l'abondance décorative du gothique isabélin vers une esthétique d'avantage fondée sur la sobriété, l'équilibre et la rigueur des formes classiques. Néanmoins, cette transformation ne signifie pas la disparition du décor, mais plutôt son intégration dans une nouvelle conception où l'architectonique devient progressivement le principal ornement.

Les grands monuments de cette période deviennent ainsi de véritables instruments de représentation du pouvoir royal et religieux. Le palais de Charles Quint, l'Escorial de Philippe II, la cathédrale de Grenade ou encore l'hôpital Santa Cruz illustrent cette volonté d'unir architecture, mémoire historique et affirmation politique. Le programme iconographique qui accompagne ces constructions dépasse largement la simple fonction décorative. Les références à l'Antiquité, notamment à Hercule, permettent à Charles Quint de se présenter comme un empereur héroïque, héritier des grands modèles antiques et symbole de puissance. De son côté, Philippe II associe l'Escorial à la figure biblique de Salomon, faisant de son palais-monastère une nouvelle demeure sacrée comparable au Temple de Jérusalem. Les figures de saints, les rois de Juda, les allégories de la Victoire, de la Foi et de la Justice participent à cette mise en scène d'une monarchie choisie et protégée par Dieu.

Les éléments décoratifs jouent également un rôle essentiel dans cette construction symbolique. Les motifs végétaux, les coquilles, les grotesques, les guirlandes et les figures fantastiques, encore présents dans certaines œuvres issues de la tradition plateresque, témoignent de la continuité avec les styles précédents tout en étant adaptés aux nouvelles exigences de la Renaissance. Les blasons, les emblèmes dynastiques et les inscriptions latines viennent compléter ce discours en identifiant les commanditaires et en rappelant leurs victoires, leurs ambitions et leur rôle historique. Chaque détail architectural devient alors porteur d'un message, transformant les édifices en véritables supports de communication politique et religieuse.

Ainsi, l'architecture renaissante espagnole constitue une synthèse originale entre héritage antique, tradition chrétienne et affirmation monarchique. En associant la rigueur classique à un riche programme iconographique, elle fait de l'architecture un moyen d'exalter la puissance des souverains et de renforcer leur légitimité. Les monuments de la Renaissance espagnole apparaissent donc comme des œuvres où l'esthétique, la politique et la religion sont étroitement liées, inscrivant durablement la grandeur de la monarchie espagnole dans la mémoire collective.

Conclusion

Lorsque l'on compare l'analyse du gothique isabélin et de la renaissance espagnole, on peut mettre en évidence une évolution profonde de la conception de l'ornement architectural, sans pour autant constituer une rupture brutale.

Si le gothique isabélin se caractérise par une profusion de motifs ornementaux, cette abondance n'est jamais synonyme de désordre. Elle répond à une volonté d'ordre, car chaque motif semble avoir été pensé pour un endroit précis dans la composition générale. Les motifs végétaux, héraldiques, animaliers et architectoniques s'entrelacent selon une organisation rigoureuse où les lignes horizontales viennent rythmer les élévations verticales sans nuire à la lisibilité de l'ensemble. Cette maîtrise de la composition démontre que l'ornement participe pleinement à la structuration de l'architecture et ne constitue pas un simple élément de décor.

Cette organisation se traduit également dans la répartition des décors sur les édifices. L'ornementation semble se concentrer principalement autour des portails, des lieux d'entrées, où se déploie toute la richesse ornementale. À l'inverse, les façades demeurent sobres, animées essentiellement par des moulures et par le jeu des volumes architecturaux. Ce contraste entre la richesse des entrées et l'austérité des élévations annonce déjà certains principes de la renaissance espagnole où l'ornementation devient de plus en plus mesurée.

Le gothique isabélin apparaît ainsi comme une période de transition. Il conserve pleinement l'héritage gothique flamboyant par son goût pour les formes complexes, le naturalisme végétal et l'abondance des symboles, tout en laissant entrevoir les premières influences de la renaissance. Cette évolution demeure toutefois encore discrète, il ne s'agit pas encore d'un véritable style gothico-renaisant, qui s'affirmera davantage avec le plateresque, mais plutôt d'une première étape vers cette synthèse. On observe déjà une volonté d'introduire davantage de régularité, de symétrie et de sobriété dans les compositions.

De plus, on peut remarquer que ces édifices isabélins servent régulièrement de laboratoire pour les motifs renaissant qui viennent se plaquer de manière plutôt

ponctuelle. Prenons l'exemple de San Juan des los Reyes où l'on peut voir un portail à la fois gothique et renaissant.

Durant la renaissance, en Espagne, un passage s'opère entre l'architecture d'ornement, qui est le plateresque, vers une architecture tectonique, qui est une renaissance plus austère. Le plateresque semble ressembler au gothique isabélin dans sa syntaxe, avec des éléments naturalistes placés dans les lignes structurantes. Cependant, les motifs s'inscrivent plutôt dans la période renaissante, notamment avec les coquillages, les grotesques et les anges. De plus, le rendu est plus fin. En effet, dans le style isabélin, les saillis des éléments en reliefs semblent être plus profondes que celle du plateresque, où le rendu semble être plus fin.

La renaissance tectonique est fondée sur les ordres antiques et est presque dépourvue de toute ornementation. On n'y retrouve pas la peur du vide des entrées isabélin, ou même plateresque. L'ornement perd alors son caractère envahissant pour devenir un élément intégré à l'architecture elle-même. Les colonnes, les entablements, les arcs, constituent désormais les principaux décors. On peut tout de même observer un entre deux, notamment avec le palais Charles Quint à l'Alhambra, ici, l'architecture peut être dite tectonique. Néanmoins, on peut tout de même observer d'autres éléments de décors tels que les figures allégoriques, les inscriptions et les emblèmes impériaux qui remplacent progressivement le vocabulaire végétal. Un élément faisant le lien entre architecture isabéline, plateresque et architecture tectonique est les armoiries, qui sont toujours présentes sur les édifices. La volonté d'affirmer son pouvoir reste alors un élément commun à chacun des trois styles rencontrés.

Ainsi, cette comparaison permet de révéler un processus de transformation progressive. L'architecture isabéline prépare le terrain de la renaissance en introduisant une première recherche d'équilibre et de rationalisation ainsi qu'en plaquant des motifs renaissant sur ces édifices, tandis que la renaissance reprend la volonté d'ordre en la fondant sur les modèles de l'antiquité classique. Autant dans le gothique isabélin que dans la renaissance, l'ornement demeure un instrument fondamental de mise en scène du pouvoir politique et religieux. Il structure l'espace, guide le regard et véhicule un discours idéologique.

À travers ce corpus, nous pouvons donc mettre en évidence trois évolutions : le gothique isabélin, le plateresque et l'architecture dite tectonique. Ce qui nous évoque le gothique de la renaissance de nos régions, pouvant également être divisé en trois étapes différentes. Pour rappel, ce gothique de la renaissance dans nos régions apparaît au XVI^e siècle dans nos régions, sous le règne de Charles Quint. Chez nous, la transition entre le gothique et la renaissance se fait progressivement entre 1520 et 1560, on adopte différents compromis entre le gothique et la renaissance. Les vecteurs de l'introduction de cet italianisme sont tout d'abord les recueils d'ornement et de dessins. Ensuite, ce sera l'architecture éphémère, qui est une des premières typologies à adopter un vocabulaire à l'italienne.²²⁰

Un premier compromis de ce gothique de la renaissance est la citation d'éléments italianisants. Ces éléments provenant de l'architecture italienne et antique sont plaqués, on ne s'intéresse pas à l'architecture antique comme un tout philosophique à transférer. Ce premier entre-deux est caractérisé par une surcharge d'ornementation et est incarné par le jubé de Walcourt ([fig.100](#)), où des tondi sont flanqués. La syntaxe y reste gothique, mais le vocabulaire est italianisant. Un deuxième compromis sera l'italianisation à outrance, où l'on multiplie ces motifs italianisants plaqués sur les édifices et où le vocabulaire est presque uniquement italianisant. Pour cet ensemble, on peut citer l'exemple de la cheminée d'apparat du franc de Bruges où ([fig.101](#)) le vocabulaire est presque entièrement italianisant avec des tondi, des éléments végétaux, ainsi que des figures hybrides. Pour finir, le dernier compromis est celui de l'italianisme raffiné où la syntaxe de la renaissance italienne semble mieux comprise.²²¹

Rappelons notre question de départ : « *Comment l'ornementation architecturale évolue-t-elle du gothique isabélin à la renaissance en Espagne ?* ».

Après notre analyse de l'ornementation du gothique isabélin et de la renaissance en Espagne, nous pouvons constater que ce passage ne constitue pas une rupture stylistique soudaine, mais bien une évolution progressive de la conception de l'ornement

²²⁰ I. VANDEVIVERE, *Belgique renaissante. Architecture, art monumental*, Vokaer, Bruxelles, 1973, p. 17-30.

²²¹ *Ibid.*

architectural. Cette transition marque le passage d'une architecture où le décor occupe une place prépondérante au niveau des entrées, suivant le principe de l'*horror vacui*, qui est la volonté de remplir chaque espace disponible, vers une architecture davantage fondée sur la structure et les proportions héritées de l'antiquité. Malgré cette transformation du vocabulaire formel, la fonction de l'ornement demeure inchangée : il reste un puissant outil de représentation du pouvoir politique, destiné à affirmer la grandeur de la monarchie espagnole.

Le gothique isabélin se caractérise par une ornementation abondante, particulièrement autour des portails, mais cette profusion est loin d'être désordonnée. Chaque élément décoratif est soigneusement intégré dans une composition où les lignes horizontales équilibrent l'élancement vertical de l'architecture, ce qui est particulièrement visible au collège San Gregorio. Les motifs s'entrelacent sans jamais nuire à la lisibilité de l'ensemble, révélant une certaine volonté d'ordre. Par exemple, sur le portail du collège San Gregorio, des éléments verticaux interrompent des éléments horizontaux, à la chapelle royale de Grenade de colonnettes interrompent également la balustrade couronnant la façade, créant même un rythme dans cette balustrade et offrant ainsi un aspect moins monotone. Comme nous l'avons déjà fait remarquer, cette ornementation se concentre essentiellement autour des portails tandis que les façades demeurent relativement sobres, animées par quelques moulures et, parfois, par des ouvertures. Ce contraste entre la richesse décorative des entrées et l'austérité des surfaces murales annonce déjà une certaine influence renaissante et soulève une autre question qui pourrait être intéressante à étudier : « *pourquoi cette ornementation se concentre-t-elle autour des entrées ?* ».

Avec la renaissance pleinement développée, l'ornement change de statut. Il n'est plus un décor venant recouvrir l'architecture, mais devient une structure. On peut alors voir l'introduction des ordres architecturaux tels que le dorique, l'ionique ou encore le corinthien, ces ordres organisent les édifices. Au palais Charles Quint, à Grenade, cette évolution apparaît clairement avec notamment l'utilisation de pilastres et de colonnades doriques ainsi qu'un entablement dorique constitué de métopes et triglyphes accueillant des bucranes. La renaissance rationalise aussi les ouvertures : les arcs en plein cintre dominant et les oculi rythment les façades.

Un élément intéressant à retenir est les végétaux, qui semblent avoir une fonction structurante. Dans le corpus isabélin, on voit essentiellement des feuilles de chou, mais nous pouvons également y rencontrer des feuilles de vigne. Ces éléments présentent des formes souples et sinueuses soulignant les voussures des portails et les articulations de l'édifice, comme au collège San Gregorio ou à San Juan de los Reyes où l'on peut voir ces éléments végétaux encadrant une frise contenant des inscriptions dans l'église (fig.8). On observe une continuation de l'utilisation de cette ornementation végétale dans le plateresque. Néanmoins, ces végétaux, l'*astwerk* ; la feuille de chou ou la feuille de vigne se voient être remplacées par des végétaux ou des éléments naturalistes appartenant au vocabulaire renaissant. On peut notamment citer les coquillages, les motifs en candélabres ou encore, des guirlandes de fleurs ainsi que des rosettes. Un édifice particulièrement représentatif de ce plateresque est l'hôpital Santa Cruz de Tolède, dont les formes ornementales semblent être renaissantes avec la présence de coquille, de grotesque, d'anges et est travaillé de manière plus fine qu'à la période précédente. Cependant, on se concentre encore une fois sur les portails avec une décoration dense suivant encore le principe d'*horror vacui* ainsi que le compartimentage que l'on a pu voir dans le gothique isabélin.

Ce qui relie également ce gothique à la renaissance en Espagne est le contenu symbolique, bien que l'on voit des références réalisées de manière différente, mais toujours dans le but de glorifier le souverain. En effet, avec le gothique isabélin, nous avons vu les jugs et les flèches, faisant référence au roi Ferdinand et à la reine Isabelle, et faisant référence à l'union de la Castille et de l'Aragon et affirmant l'autorité du pouvoir royal. Sous Charles Quint, il s'agit plutôt de référence à l'antique avec notamment des représentations allégoriques, ou d'inscriptions impériales telles que « PLUS ULTRA », célébrant l'extension de l'empire espagnol. À travers ses références à l'antique comme les travaux d'Hercule, incarnant la force et le courage, Charles Quint se montre comme un empereur fort, courageux et victorieux. Sous Philippe II, le contenu symbolique prend une dimension biblique avec la construction de l'Escorial, et notamment la basilique conçue comme un nouveau temple de Jérusalem. Les statues monumentales des rois de Juda établissent un parallèle entre le souverain espagnol et les grands rois de l'Ancien Testament, légitimant ainsi son pouvoir par une filiation sacrée.

Enfin, un dernier élément constant dans ces transformations stylistiques est les armoiries, elles rappellent systématiquement l'identité du commanditaire, ou d'une personne ayant financé la construction de l'édifice. Elles constituent le lien le plus visible entre les deux périodes.

Ainsi, l'évolution de l'ornementation architecturale en Espagne entre la fin du XV^e siècle et le XVI^e siècle traduit moins une rupture qu'une transformation progressive des formes et des principes de compositions. Il s'agit d'une transition comparable au gothique de la renaissance de nos régions, se faisant en plusieurs étapes. En effet, dans le gothique isabélin, on peut y voir le laboratoire de la renaissance avec l'ajout ponctuel de portail ou de motif renaissant. Ensuite, le plateresque constitue une étape intermédiaire où l'on peut voir une italianisation des motifs ornementaux, c'est-à-dire, l'introduction de formes renaissantes comme les coquillages ou les grotesques, tout comme dans la deuxième phase du gothico-renaissant dans nos régions, par exemple, on peut voir des tondi au jubé de Sainte-Materne de Walcourt. Pour finir, on peut voir une assimilation des principes de la renaissance avec l'utilisation d'ordre dans la dernière étape de cette transition avec la renaissance en tant que telle. Au-delà de ces changements formels, l'ornement conserve une fonction essentielle qui est de structurer l'espace, guider le regard et servir de support à un discours politique destiné à affirmer la légitimité, la puissance et la pérennité de la monarchie espagnole.

Nous pouvons donc en conclure que l'ornementation architecturale évolue selon le même procédé que le gothique de la renaissance dans nos régions avec, comme première étape, ce gothique isabélin que l'on peut considérer comme laboratoire d'une italianisation des formes, ajoutées de manière ponctuelle à des édifices isabélins, qui aboutira au plateresque qui peut également correspondre à la deuxième étape du gothique de la renaissance. En effet, on y voit une italianisation abondante des formes avec des motifs ornementaux faisant partie du vocabulaire renaissant. Enfin, on peut voir l'aboutissement de l'arrivée de la renaissance avec l'architecture dite « tectonique » où l'on voit essentiellement l'utilisation des ordres, rappelant alors le vocabulaire classique.

Cette analyse du gothique isabélin m'a également apporté une nouvelle réflexion, qui pourrait être étudiée. En effet, nous avons vu que, de l'extérieur, l'ornementation se

concentrait essentiellement sur les entrées, laissant alors les façades lisses. On peut alors se demander pourquoi il y a cette abondance ornementale sur les entrées, si ces entrées ont une portée symbolique probablement liée au programme iconographique de ces dernières.

Bibliographie

Sources physiques :

BALARD M. & MENJOT. D., *Les Espagnes médiévales, 409-1474*, PARIS, HACHETTE, 1996.

BALTRUSAITIS. J., *Le Moyen Âge fantastique*, champs arts, Paris, Flammarion, 1981.

BAR V. & BREME. D., *Les allégories et les symboles de Cesare Ripa et Jean Baudoin*, vol.2., Dijon, Faton, 1999.

BOZAL. V., ed., *Art History in Spain: From the Origins to the Enlightenment*, Madrid 1978, 157, 165; A. Blunt, ed., *Baroque & Rococo, Architecture & Decoration*, New York, 1978.

BUSTAMANTE E. & SANZ. R., *San Juan de los Reyes dans Guia ilustrada*, 2016, p. 17-29.

CAPILLA. S., *The Visual Construction of the Umayyad Caliphate in Al-Andalus through the Great Mosque of Cordoba Arts*, vol. 7, n° 3, Madrid, Complutense University of Madrid 2018.

CASSE. J-P., *L'emblème des rois catholiques sur les monnaies espagnoles dans Revue archéologique de Bordeaux*, tome CII, année 2011.

CLÉVENOT. D., *Décors d'islam*, Citadelles & Mazenod, Paris, 2000.

DE FINANCE L. & LIEVAUX P., *Principes d'analyse scientifique. Ornement : vocabulaire typologique et technique*, éditions du patrimoine, Paris, 2014.

Des Gravières B. et Jacomet T., *Reconnaître les saints : Symboles et attributs*, Paris, Massin, 2006, p. 212.

ELLIOTT.J-H., *The imperial Spain 1469-1716*, Penguin Books, 1990.

ESCOBAR. P. S. , OSUNA. D. G. & PÉREZ DE LA TORRE. R. M. , *Guide to the Cathedral of Granada*, Grenade, Editorial Nuevo Inicio, 2017.

Genèse, 2, 8-9, dans *Traduction œcuménique de la Bible*, éd. SBF/Cerf, 1978.

GOMEZ. A. N., *Museo Nacional de Escultura*, Secretaria General Técnica, Valladolid, ed. 2025.

GONZALO. M. & BORRAS GUALIS M., *Introduction historique et artistique*, dans *L'art mudéjar. L'esthétique islamique dans l'art chrétien*, 2^e ed., Musée sans frontières, Aix-en-Provence, 2000.

HABLOT. L., *Les emblèmes animaliers au Moyen Âge* dans *Microscop : Un regard sur les laboratoires en Centre Limousin Poitou-Charentes* (CNRS), 2010, HS 19 / octobre 2010.

HELLMANN. M-C., *L'architecture grecque. Les principes de la construction*, A et J. Picard, Paris, 2002.

HIERRO CALLEJA. R., *Grenade et l'Alhambra. Art. Architecture. Histoire*, éd. Miguel Sanchez, F. Souchet trad, 2005

HIERRO CALLEJA. R., *Grenade et l'Alhambra. Art. Architecture. Histoire*, édition Miguel Sanchez, trad. F. Souchet, 2005.

IMPELLUSO. L., SCONZA A. & FERRUCCI. C., *Comment reconnaître les dieux et héros de l'antiquité*, trad de l'italien par VALERIA J., Hazan, Paris, 2003.

JENNINGS. N. & NICKSON. T., *Gothic renaissance in Spain : invention and imitation*, The Courtauld Institute of Art, Londres, 2020.

KAVALER. E-M., *On Vegetal Imagery in Renaissance Gothic* dans *le gothique de la Renaissance*, de architectura, Picard ; Paris, 12-16 juin 2007.

KUBLER G. & SORIA. M., *Art and Architecture in Spain and Portugal and their American Dominions*, 1500–1800, Harmondsworth 1959.

LAMBERT. E., *Définitions [des termes concernant la culture islamique en Espagne]* dans *Bulletin Hispanique*, tome 50, n°3-4, 1948.

LASNIER J-F., *Le palais de la foi* dans *Monastère royale de San Lorenzo de l'Escorial*, Paris, Connaissance des arts, 2012.

LE LUEL N., *Dictionnaire des symboles*, éditions Gisserot, France, 2018.

LEMERLE F. & PAUWELS. Y., *L'architecture à la renaissance*, Flammarion, Paris, 1998.

LERMELE F. , *Le bucrane dans la frise dorique à la Renaissance : un motif véronais* vol.8. dans *Annali di architettura*, 1996.

LESPERANCE M-C., *La mythologie du Beau : Dictionnaire de l'ornement*, Montréal, Logiques, 1999.

LOUDA J. & MACLAGAN M., *Les Dynasties d'Europe. Héraldique et généalogie des familles impériales et royales*, Bordas, Paris, 1984.

MAHN-LOT. M., *Le mécénat d'Isabelle la catholique*, *Revue Historique*, avril-juin, France, t. 277, fasc. 2, 1987.

MARIAS. F., *Los sintagmas clasicos en la arquitectura espanola del siglo XVI* dans *L'emploi des ordres à la renaissance*, Picard, Paris, 1992.

MONSERRAT B., *Art gothique en Espagne*, Poligrafa, Barcelone, 1972.

MURRAY P., *L'architecture de la Renaissance*, Berger-Levrault, Paris, 1984.

NADOT. S., *Des voyageurs de l'ombre : le rôle des hérauts d'armes dans les combats chevaleresques du XV^e siècle* dans *Les voyageurs au Moyen Âge*. Actes du 130^e Congrès national des sociétés historiques et scientifiques, « Voyages et voyageurs », La Rochelle, 2005. Paris : éditions du CTHS, 2008.

PARMENTIER. R., *La reconquista. D'Al-Andalus à l'Espagne catholique : 7 siècles de reconquêtes en péninsule ibérique* dans *Grands événements*, 50 minutes, t.11, 2015.

PEREZ J., *Chrétiens, juifs et musulmans en Espagne : le mythe de la tolérance religieuse (VIII^e-XV^e siècle)* dans *L'Espagne : des origines à nos jours, L'Histoire*, Librairie Arthème Fayard, 2013.

PÉROUSE DE MONCLOT. J-M., *Architecture. Description et vocabulaire méthodique*, édition du patrimoine, Paris, 2011.

REYS RUIZ. M., *The Royal Chapel of Granada. The Exchange. The Church. The Museum. Visitors Guide*, Capilla Real de Granada, 2004.

RINGGENBERG. P., *L'ornement dans les arts d'islam*, Londres, Candle & Fog, 2013, p. 261 – 281.

RODRIGUEZ C.G. & SOSA. N.P., *L'Alhambra de Grenade. Un ensemble artistique monumental unique au monde*, Barcelone, Dosde, 2022.

RUFINO. M., *Tolède. Son art. Son histoire*, Tolède, Julio de la Cruz, 2013.

SANCHO GASPAR. J-L., *The royal Monastery of San Lorenzo de El Escorial*, Madrid, Patrimonio Nacional, 2023.

SARTHOU CARRERES C. & NAVASCUES PALACIO P., *Catedrales de España*, Espasa-Calpe, Madrid, 1952.

Thake. C., “*Influences of the Spanish Plateresque on Maltese Ecclesiastical Architecture*” dans J. Abela., E. Buttigieg. & C. Vassallo., *Proceedings of history week 2013 : second colloquium on Spanish history*, Malta: Book Distributors Limited, 2013, p. 63-73.

VANDEVIVERE I., *Belgique renaissante. Architecture, art monumental*, Vokaer, Bruxelles, 1973.

VIOLLET-LE-DUC E.E., *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI^e au XVI^e siècle*, vol. 4, B. Bance, Paris.

WODON. B., *Dictionnaire de l'ornement*, Institut du patrimoine Wallon, Namur, 2008.

Source électronique :

ARAGUAS. P., *Arcs polylobés dans Brique et architecture dans l'Espagne médiévale (XII^e-XV^e siècle)*, Casa de Velázquez, 2003, p.61-101, <https://doi.org/10.4000/books.cvz.2832>, (26.07.2026).

BEDINI. S. A., *The Mace and the Gavel: Symbols of Government in America* dans *Transactions of the American Philosophical Society*, vol. 87, n°4, 1997, p. 1–84. JSTOR, <https://doi.org/10.2307/1006654>, (26.07.2026).

CARRASCO. R., *Les fondations : la monarchie hispanique d'Isabelle de Castille et de Ferdinand d'Aragon* dans *L'Espagne classique (1474-1814)*, Hachette Éducation, 2006, <https://shs.cairn.info/l-espagne-classique-mille-quatre-cent-soixante-quatorze--9782011457707-page-11?lang=fr>. (27.07.2026).

DEPARTMENT OF ISLAMIC ART, *Calligraphy in Islamic Art* dans *Heilbrunn Timeline of Art History*, New York : The Metropolitan Museum of Art, 2001. http://www.metmuseum.org/toah/hd/cali/hd_cali.htm (26.07.2026)

ESCAMILLA. M., *Le siècle d'or de l'Espagne, Apogée et déclin 1492-1598*, Tallandier, 2015, sur Cairn : <https://shs.cairn.info/le-siecle-d-or-de-l-espagne--9791021005259-page-9?lang=fr>, (27.07.2026).

JALABERT. D., *La flore gothique, ses origines, son évolution, du XII^e au XV^e siècle* dans *Bulletin Monumental*, tome 91, n°2, 1932, p. 181-246, https://www.persee.fr/doc/bulmo_0007-473x_1932_num_91_2_9943, (16.06.2026).

JUNTA DE CASTILLA Y LEON, *Chartreuse de Santa Maria de Miraflores* dans *Junta de Castilla y Leon*, <https://www.turismocastillayleon.com/fr/patrimoine-culture/chartreuse-santa-maria-miraflores>, (12.08.2026).

LABRA GONZALEZ C. M., « *De la chartreuse de Miraflores à la chapelle royale de Grenade* », e-Spania [en ligne], 3.06.2007, mis en ligne le 31.01.2010, URL: <http://journals.openedition.org/e-spania/171>;; (10.08.2026).

LAROUSSE, Emblème,
<https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/embl%C3%A8me/28589>, (12.08.2026)

PEREDA F., *The Shelter of the Savage : From Valladolid to the New World* dans *Medieval Encounters*, vol. 16, Éditions Brill, 1er janvier 2010,
<https://doi.org/10.1163/157006710X497760> (26.07.2026).

SANCHO. S., *Los obispos del siglo XV*, dans *Hispania Sacra*, n°54, Universidad Autonoma de Madrid, 2002, p.56
<https://hispaniasacra.revistas.csic.es/index.php/hispaniasacra/article/view/183/181>,
(26.07.2026).

SARANTIS. A., ZANINI. E. & LAVAN. L., *Technology in Transition A.D. 300-650*, Leiden, Brill, 2008, p. 513, <https://doi.org/10.1163/ej.9789004165496.i-573> , (26.07.2026).

UNIVERSITÉ CATHOLIQUE DE LOUVAIN

Faculté de philosophie, arts et lettres

Place Cardinal Mercier, 31, 1348 Louvain-la-Neuve, Belgique | www.uclouvain.be/fial