

## Madrid et Paris : la pensée romantique et l'architecture espagnole

Luis Sazatornil;Véronique Gérard Powell

Revue de l'Art, Année 1997, Volume 115, Numéro 115

p. 30 - 41

[Voir l'article en ligne](#)

### Avertissement

L'éditeur du site « PERSEE » – le Ministère de la jeunesse, de l'éducation nationale et de la recherche, Direction de l'enseignement supérieur, Sous-direction des bibliothèques et de la documentation – détient la propriété intellectuelle et les droits d'exploitation. A ce titre il est titulaire des droits d'auteur et du droit sui generis du producteur de bases de données sur ce site conformément à la loi n°98-536 du 1er juillet 1998 relative aux bases de données.

Les oeuvres reproduites sur le site « PERSEE » sont protégées par les dispositions générales du Code de la propriété intellectuelle.

#### Droits et devoirs des utilisateurs

Pour un usage strictement privé, la simple reproduction du contenu de ce site est libre.

Pour un usage scientifique ou pédagogique, à des fins de recherches, d'enseignement ou de communication excluant toute exploitation commerciale, la reproduction et la communication au public du contenu de ce site sont autorisées, sous réserve que celles-ci servent d'illustration, ne soient pas substantielles et ne soient pas expressément limitées (plans ou photographies). La mention Le Ministère de la jeunesse, de l'éducation nationale et de la recherche, Direction de l'enseignement supérieur, Sous-direction des bibliothèques et de la documentation sur chaque reproduction tirée du site est obligatoire ainsi que le nom de la revue et- lorsqu'ils sont indiqués - le nom de l'auteur et la référence du document reproduit.

Toute autre reproduction ou communication au public, intégrale ou substantielle du contenu de ce site, par quelque procédé que ce soit, de l'éditeur original de l'oeuvre, de l'auteur et de ses ayants droit.

La reproduction et l'exploitation des photographies et des plans, y compris à des fins commerciales, doivent être autorisés par l'éditeur du site, Le Ministère de la jeunesse, de l'éducation nationale et de la recherche, Direction de l'enseignement supérieur, Sous-direction des bibliothèques et de la documentation (voir <http://www.sup.adc.education.fr/bib/> ). La source et les crédits devront toujours être mentionnés.

## Madrid et Paris : pensée romantique et architecture espagnole

La question des relations entre architecture et romantisme a toujours été problématique. Certains spécialistes pensent même que le romantisme n'a jamais trouvé d'expression stylistique propre en architecture. La majeure partie d'entre eux – suivant ce modèle conceptuel bipolaire qui oppose classique à romantique – s'accorde cependant à souligner que c'est bien l'approche anti-classique, s'opposant directement à l'académisme, qui définit le romantisme en architecture. En fait, cette double vision se rencontre dès les origines du mouvement, dans le prosélytisme assez clair des premiers textes romantiques. Ainsi on connaît bien la division qu'établit César Daly entre les architectes rétrogrades et les progressistes, opposant ceux qui préconisent « l'antique et rien que l'antique » et ceux qui défendent « la liberté dans l'art ».

Plus récemment, certains chercheurs ont tenté de déceler l'existence de principes romantiques déterminés dans l'architecture des années 1830-1850. On a ainsi qualifié de romantiques le groupe d'architectes associés à la redécouverte de la polychromie ancienne et à son application dans l'architecture moderne. L'activité d'Hitdorff ou de Labrouste, par exemple, a été mise en parallèle avec celle des coloristes romantiques en peinture<sup>1</sup>. Pour d'autres qui nous introduisent dans les questions d'expression, de lecture, dans les notions de caractère et de convenance ou dans les architectures parlantes, ce qui est spécifiquement romantique, c'est de faire *parler* l'architecture<sup>2</sup>. Léon Vaudoyer, enfin, appliquant le terme « romantique » à l'École des Beaux-Arts et à l'œuvre de Duban qui en « devint naturellement le chef » soulignait que « son but et son ambition étaient avant tout d'imprimer à notre architecture un caractère vraiment national »<sup>3</sup>.

Liberté, nationalité, expression et couleur deviennent ainsi les arguments fondamentaux de l'architecture romantique. Toute une solide génération

d'architectes français se regroupe autour de ses idées : les *pensionnaires* romantiques (Duban, Labrouste, Duc et Vaudoyer) avec l'appui d'Hitdorff, de l'indécis Blouet et avec toute la sympathie de Daly, disciple de Duban<sup>4</sup>. Ce groupe, que l'on a successivement qualifié de rationaliste (Hauteœur), de « néo-grec » (Sandier, Foucart) ou de romantique (Van Zanten)<sup>5</sup> aspirait, en définitive, à « la création d'un style d'architecture complètement nouveau (...) usant du droit de la libre création, de chercher avec prudence et avec sagesse, à l'exemple de leurs prédécesseurs du Moyen âge et de l'Antiquité, les formes de la nouvelle langue architectonique convenant aux temps nouveaux »<sup>6</sup>. Cette défense enflammée de la liberté opposera, lors de la fameuse polémique de 1846, cette « école éclectique », ainsi qu'elle se baptisa elle-même, à l'Académie et aux partisans du gothique, adeptes d'une inspiration tirée « exclusivement » d'un seul style du passé<sup>7</sup>. Ce principe de liberté est revendiqué pour défendre la figure de « l'architecte-artiste », qui a le droit de créer, sans règles strictes, suivant seulement son « génie » artistique. Cette défense de la liberté est, en réalité, profondément liée à la généralisation du libéralisme politique comme doctrine sociale. Les romantiques opposent ainsi le caractère exclusif du classique, violemment critiqué, au nouvel « esprit de tolérance ». L'indépendance et la conciliation des styles deviennent dès lors les lignes directrices et l'on évite, dans la mesure du possible, l'imitation servile d'un style particulier. La croyance hégélienne en l'existence d'un esprit propre au siècle (*Zeitgeist*), qui réunit étroitement l'art et la société, débouche sur une identification solide entre libéralisme politique et liberté romantique.

Ce processus est particulièrement clair en Espagne. Mettant en rapport la révolution politique avec le renouveau artistique, l'architecte Juan Lozano salue en 1845 l'aurore d'une nouvelle époque de l'architecture

espagnole puisque « Alors que la nation s'élançait vers sa renaissance libérale, l'architecture ne pouvait pas rester plus longtemps enchaînée au compas rigide de Vignole mais devait suivre le mouvement social ; voici le cri de la seconde renaissance artistique à la quelle nous aspirons tous »<sup>8</sup>. Lozano, tout comme Fernando de Rojas et Felipe Bertán reconnaissent en deux jeunes architectes formés à l'étranger, Antonio de Zabaleta et Aníbal Alvarez, les protagonistes de cette renaissance romantique de l'architecture espagnole<sup>9</sup>.

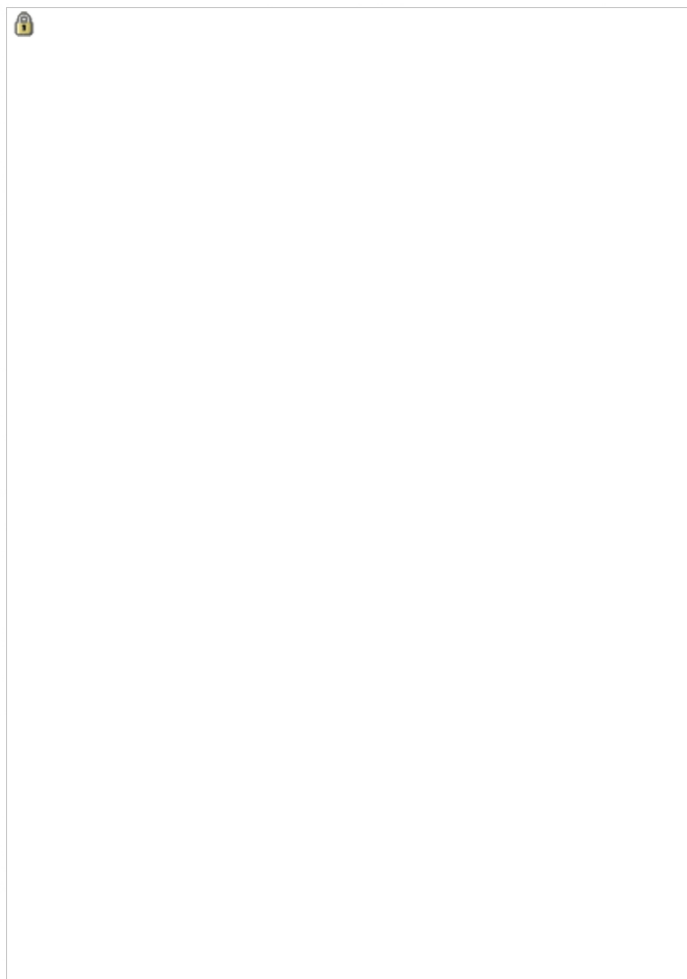
### *Romantiques, Libéraux et voyageurs*

Ces premiers romantiques espagnols ont un profil assez clair. On s'accorde ainsi, dans le domaine de la littérature, à signaler la manière dont les intellectuels libéraux exilés en 1823 introduisirent, en rentrant en 1836, avec la restauration de la Constitution sous la régence de Marie-Christine, les premières réflexions romantiques<sup>10</sup>. L'architecte Antonio de Zabaleta (1803-1864) suivit exactement cette trajectoire. Dès 1823, son adhésion au régime libéral le force à s'exiler à Paris où il y suit les cours d'architecture et de construction et, après un voyage en Angleterre, participe, à partir de 1829, à l'atelier de Félix Duban. En 1831, avec une bourse de l'Académie espagnole, il séjourne à Rome où il entre en contact avec le groupe des nazaréens catalans – liés à Overbeck et à Minardi ; grâce à eux, il découvre la pensée romantique allemande, si dense<sup>11</sup>. Aníbal Álvarez (1810-1870) se joint à ce groupe en 1832. Dès lors, tous deux, Zabaleta et Álvarez, s'éloignent des postulats académiques et se rapprochent de l'activité des pensionnaires français ; ils ne s'intéressent pas seulement à l'architecture antique mais aussi à celle du Moyen-âge et de la Renaissance « ne mesurant pas pour la millième fois les colonnes Trajane et Antonine ou encore le Colisée mais visitant les palais de Florence, de Venise et de Milan »<sup>12</sup> (fig. 1).

Ayant repoussé certaines offres de travail aux États-Unis, Zabaleta rentre à Madrid en 1836. Álvarez avait alors commencé son « Grand Tour » européen et visitait l'Italie, la Belgique, l'Allemagne et l'Angleterre. Les pensionnaires de l'Académie espagnole se tournent rapidement vers ces intérêts nouveaux. Récompensé par une bourse en 1836, Narciso Pascual y Colomer préfère voyager à Paris et à Londres pour continuer ses études<sup>13</sup>. A Rome, les pensionnaires espagnols ne se préoccupent plus autant de l'architecture classique mais semblent s'intéresser à la Renaissance ou à l'architecture paleo-chrétienne, comme le démontrent les envois de Fabio Gago en 1844 : élévations de la villa Giulia, de Sainte Marie du Peuple, du cloître de Saint-Laurent-hors les Murs ou l'envoi de Jerónimo de la Gándara, baptisé « Bramante »<sup>14</sup> (fig. 2).

### *L'architecte-artiste et la liberté dans l'art*

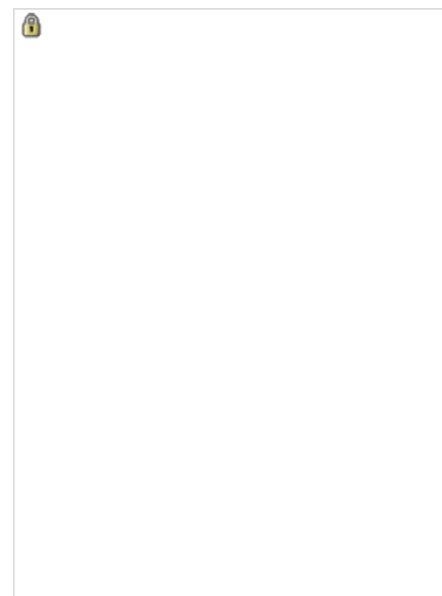
Dès leur retour en Espagne, Zabaleta et Álvarez se consacrent, avec le prosélytisme caractéristique des romantiques, à étendre leurs nouvelles doctrines : liberté dans l'art, recherche d'une architecture nationale, rénovation des études d'architecture, amélioration du statut social de l'architecte, défense de la corporation face aux ingénieurs, nouvelle impulsion donnée à l'étude et à la restauration des monuments, etc. Pour atteindre leurs objectifs, ils s'introduisent tous deux



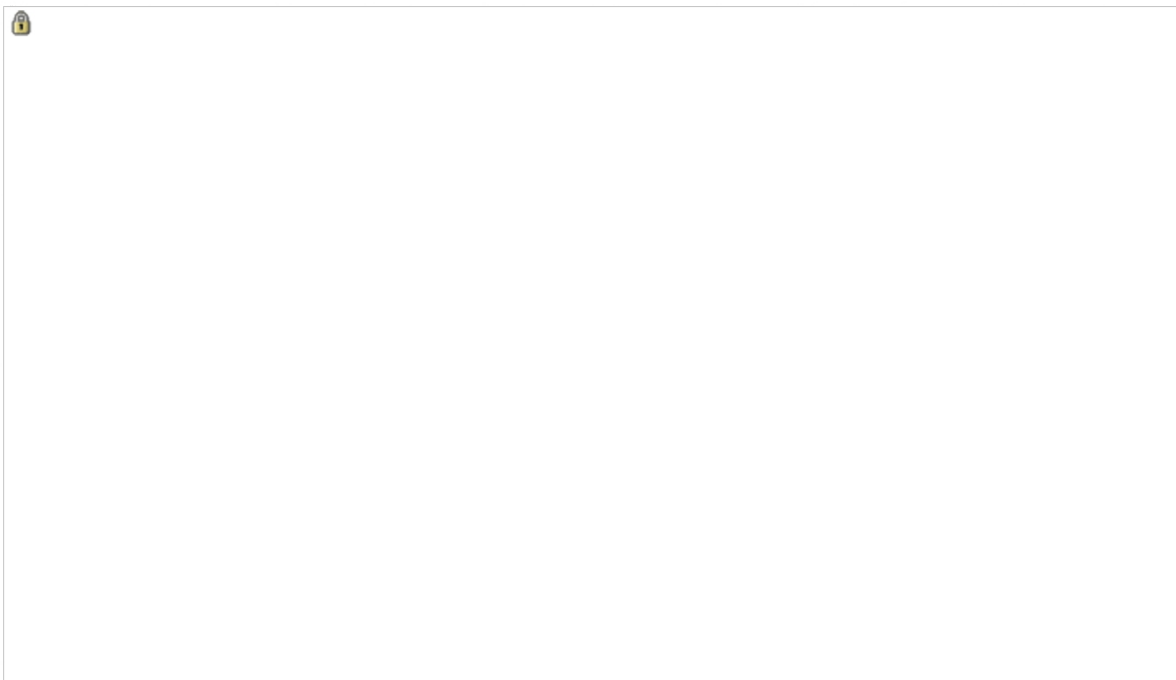
1. Aníbal Alvarez, Façade de San Pietro in Montorio, Rome, Envoi, 1835.

dans les organismes qui créent l'opinion, l'enseignement et la presse architecturale avant tout.

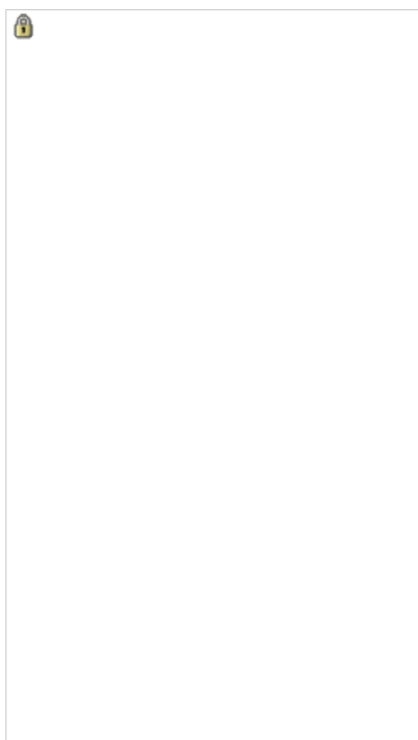
Ils font rapidement connaître en Espagne les termes de la polémique qui, en France, opposait l'Académie aux partisans de « la liberté dans l'art ». Les bases théoriques de cette revendication anti-classique et historique sont clairement l'abolition de « l'exclusivisme classique » grâce à la négation archéologique des « ordres » académiques et un intérêt historique pour tous les styles et les doctrines artistiques. Zabaleta affirme son assurance que l'art ne peut s'épanouir que s'il est « libre et plein d'aisance ». Sa conviction qu'il ne peut pas exister uniquement cinq manières de proportionner un édifice se fonde sur des arguments typiquement néo-grecs : la mesure des édifices classiques et la découverte de la polychromie en architecture. En 1846, il publie le résultat de ses mesures, en conclue « qu'on trouve difficilement deux monuments qui, appartenant à un même ordre, ont des proportions identiques » et considère « qu'il faut avant tout détruire l'idée que les anciens soumettaient l'architecture à des proportions fixes et déterminées, tout ceci en croyant que l'architecte le plus savant est celui qui se souvient le mieux des règles de Vignole »<sup>15</sup>. Dans ce même ouvrage, il se livre aussi à une défense enflammée de la polychromie dans l'architecture grecque, en référence aux travaux de Cockerell, Braensted, Kugler, Hittorff,



2. Jerónimo de la Gandara, Envoi « Bramante ».



3. Jerónimo de la Gandara, Restitution polychrome du Parthénon d'Athènes, Envoi, 1850.



4. David Roberts, Façade de la cathédrale de Burgos, gravure publiée en 1836 et vendue avec le *Boletín Español de Arquitectura* (1846).

Blouet, et surtout à ceux de Gottfried Semper qu'il avait connu à Rome, en 1834. Ses disciples poursuivront plus tard cette voie comme en témoignent les élévations polychromes du Parthénon de Jerónimo de la Gándara (fig. 3) et les écrits de Francisco Jareño<sup>16</sup>.

C'est donc cette opposition systématique à « l'exclusivisme classique » qui permet de comprendre pourquoi Zabaleta défend le gothique en tant que système et pourquoi il s'intéresse à la Renaissance qu'il considère « davantage en harmonie avec nos usages et convenances actuelles », comme la synthèse tant recherchée entre le Moyen âge et l'ordre classique. Avec ce nouvel esprit de tolérance, fondé sur le libéralisme romantique, s'élèvera un nouveau système qui intégrera « tous les styles et les chefs-d'œuvre de toutes les époques et de toutes les nations ».

Zabaleta estime cependant que cet abandon de la routine ne peut se confirmer qu'en assurant l'indépendance des nouveaux architectes, leur capacité critique, en en faisant des architectes-artistes. Il faut modérer l'artiste, l'éduquer en fonction de la liberté et du *génie critique* défendu par Baudelaire et les Schlegel pour réussir, comme le montre Viollet-le-Duc à « développer l'indépendance de l'artiste et à lui assurer cette indépendance (à laquelle) il faut tendre si l'on veut avoir un art de notre temps »<sup>17</sup>. Plagiant sans vergogne Louis Vitet, Zabaleta insiste et définit le génie critique en architecture comme « l'art de se désintéresser de tous les systèmes absolus et de tous les types de convention »<sup>18</sup>. C'est là que se trouve « la différence entre le véritable artiste et celui qui n'est que constructeur » car si l'art a « un unique modèle, il se convertit en un métier misérable ».

La condamnation du classicisme rendait caduque le programme des cours de l'Académie des Beaux-Arts de San Fernando où l'enseignement était « soumis à une honteuse routine et à un manque absolu de méthode ». Répondant aux vœux de la première génération d'architectes romantiques, le Gouvernement espagnol crée en 1844 la nouvelle École Spéciale d'Ar-

chitecture (*Escuela Especial de Arquitectura*) de Madrid<sup>19</sup>. C'est de là qu'on programmera le renouveau historique de l'architecture espagnole, avec comme premier objectif d'étudier les possibilités « d'application de l'art ancien à l'art moderne » en assurant aux nouveaux architectes « un cercle de choix plus étendu » qui prendra en considération tous les styles et toutes les époques artistiques. On compte certaines des personnalités déjà citées parmi les premiers directeurs : Narciso Pascual y Colomer (1852-54), Antonio de Zabaleta (1854-56) et Aníbal Álvarez (1857-64).

Dans cette nouvelle école, où l'art et la science se concilient en même temps « La partie scientifique est entièrement satisfaite » d'autant plus « que s'opère un changement fondamental et absolu dans cette carrière qui, par conséquent, a acquis une reconnaissance sociale dont elle ne disposait pas auparavant »<sup>20</sup>. Dans les classes d'Histoire de l'Architecture que dirige Aníbal Álvarez on étudie « non seulement l'Architecture d'Athènes et de Rome mais aussi celle du Moyen âge, si féconde en monuments grandioses, et celle de la Renaissance, qui s'est montrée si riche et si belle dans notre patrie ». Un système rigoureux de concours, copié sur les fameux Concours d'émulation de l'École des Beaux-Arts de Paris, accordant enfin des possibilités de bourses pour l'étranger, complétait l'ensemble.

Le désir de revendication sociale de l'architecte et d'une réglementation professionnelle se retrouve dans le programme de l'École. On supprime les titres donnés par les différentes académies espagnoles, on centralise l'éducation à Madrid et on favorise la négociation avec les ingénieurs et les maîtres d'œuvre pour délimiter les attributions professionnelles de chacun. La figure de l'architecte-artiste est naturellement placée au sommet puisque si « il suffit à l'ingénieur d'être constructeur, l'architecte doit, en plus de constructeur, être aussi artiste »<sup>21</sup>.

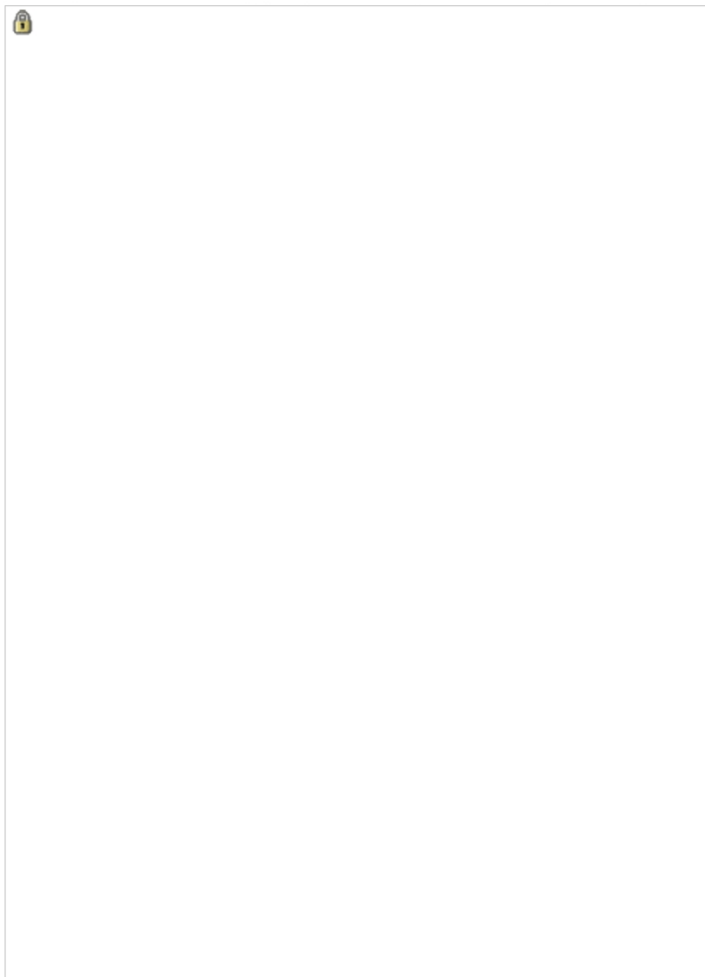
Le développement de la presse architecturale complète la formation permanente de l'architecte. En 1846, Zabaleta et Amador de los Ríos fondent le

*Boletín Español de Arquitectura* conçu comme une publication ayant un contenu analogue à celui des *Annales archéologiques*. Son programme éditorial, présenté sous la devise « Notre drapeau, c'est la discussion » est défini dans le premier numéro : la revue veut « obtenir la réconciliation de tous ceux qui se consacrent au développement de l'architecture dans notre péninsule ; l'instruction de tous, grâce aux progrès dus à d'insignes artistes et à des écrivains étrangers ; la rectification des opinions exclusives ou licencieuses ; et finalement, la formation d'un système embrassant et comprenant tous les dogmes artistiques, renfermant ainsi la vérité de tous les systèmes tout en rejetant les erreurs »<sup>22</sup>. Le *Boletín* devra se montrer toujours très soucieux de ce qui se passe à l'étranger. Zabaleta lui-même consacre un article à l'état actuel de l'architecture en France et se rend à Paris pour chercher des gravures que l'on puisse joindre au *Boletín*. Une vue de la *Cathédrale de Burgos*, du graveur anglais David Roberts – qui nous rappelle que la première valorisation visuelle du gothique espagnol vient des artistes étrangers – est ainsi offerte avec l'un des premiers numéros (fig. 4). Lors de son séjour à Paris, Zabaleta avait pris connaissance de la polémique entre l'Académie et l'école gothique et il traduit le texte de Paul Rochette pour le *Boletín* ; il rassemble également toutes les opinions qu'il avait pu entendre dans un long et intéressant article intitulé « Architecture. Application de l'art ancien à l'art moderne. L'Académie, l'École Gothique et les éclectiques en France » (*Arquitectura. Aplicación del arte antiguo al arte moderno. La Academia, la escuela Gótica y los eclécticos en Francia*). Dès l'année suivante, le *Boletín* disparaissait en fusionnant avec *El Artista*, vieux bastion du journalisme romantique pour former la revue *El Renacimiento*, au titre significatif, qui poursuivra avec les mêmes collaborateurs l'œuvre commencée. La couverture du premier numéro est très parlante (fig. 5) : au centre, un *tondo* réalisé par Federico de Madrazo, pionnier de la peinture romantique espagnole, présente une allégorie des Beaux-Arts, d'inspiration clairement nazaréenne ; Zabaleta a placé tout autour des arabesques, les images des quatre grandes cathédrales gothiques espagnoles (Burgos, Tolède, Léon et Séville) avec les effigies de Raphaël, Dante et Mozart, authentiques représentants du « génie artistique ».

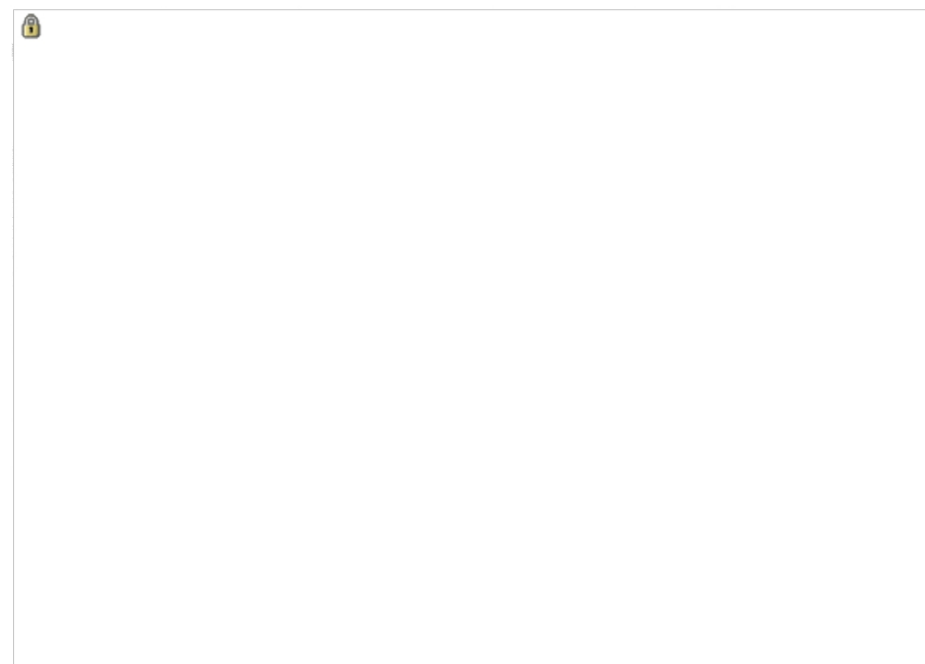
### *Le nouveau goût. France, Italie, Allemagne et la recherche d'une architecture nationale*

Tout en poursuivant leurs activités théoriques, les romantiques espagnols commencent alors à affirmer ce goût nouveau dans leurs réalisations architecturales. Ils introduisent ainsi l'italianisme type « Louis-Philippe » – dans la lignée de l'hôtel Pourtalès de Duban – dans l'architecture domestique. Leur activité répond surtout aux besoins de Madrid, ville de Cour, avec les *Baños de Capellanes* de Zabaleta (1836) (fig. 6), le palais Gaviria d'A. Álvarez (1844) (fig. 7) ou encore le palais du marquis de Salamanca du à Pascual y Colomer (1845). Zabaleta, de son côté, s'essaie avec la *Casa de los Arcos de Botín* à Santander à un intéressant programme d'édifice-bloc.

Une grande partie de cette première production est cependant liée aux nouvelles typologies et aux nouveaux matériaux. Les galeries couvertes et les marchés prolifèrent : à Madrid, Álvarez y Pascual y Colomer projettent le marché du Caballero de Gracia, Álvarez le passage d'Espoz y Mina (1846), et Mariano Marco



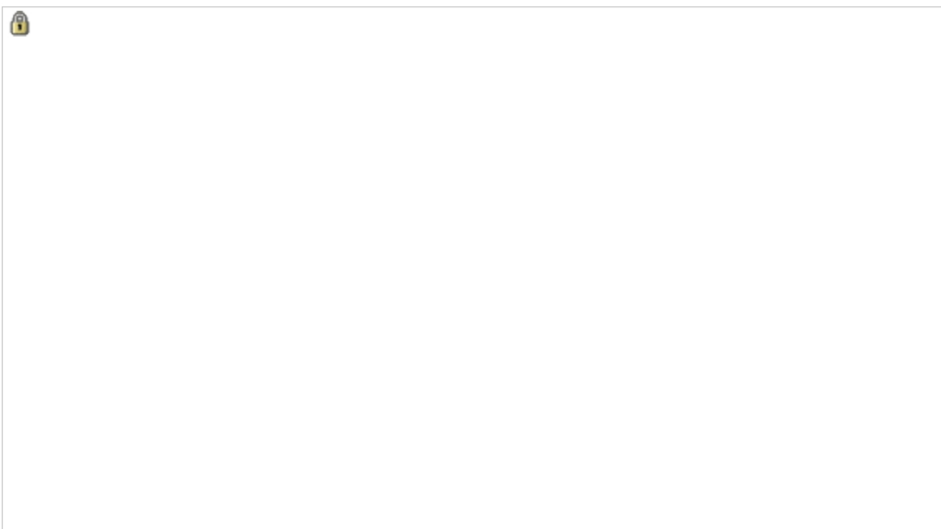
5. Antonio de Zabaleta y Federico de Madrazo, « les Beaux-Arts », couverture de la revue *El Renacimiento*, publiée à Madrid en 1847.



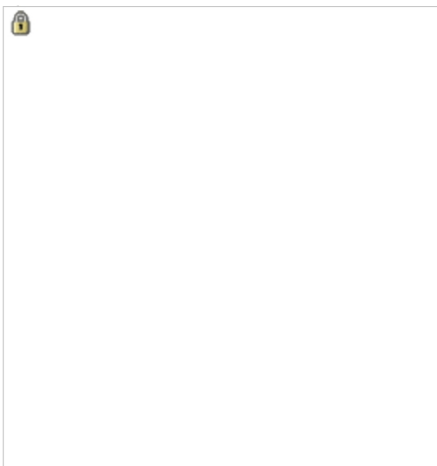
6. Antonio de ZABALETA, Projet pour un établissement de bains sur la place de Celenque (*Baños de Capellanes*), Madrid, 1836.



7. Narciso Pascual y Colomer, Palais du marquis de Salamanca, Madrid, 1844.



8. Antonio de Zabaleta, Marché de l'est, Santander, 1839.



9. Aníbal Álvarez, Projet de prison cellulaire pour Madrid, 1840, publié dans l'*Atlas carcelario* de Ramón de la Sagra, 1843.

Artú celui de San Felipe Neri (1840), jugé « *exactement semblable aux Passages de Paris* », recouvert de verre et enrichi d'une décoration « gotico-mauresque ». Tous ces édifices ont aujourd'hui disparus. A la même époque, Zabaleta construit à Santander le marché de l'Est (*Mercado del Este*, 1839) (fig. 8), conçu comme un passage public couvert et organisé suivant une structure mixte de pavillons et de galeries couvertes ou passages, similaire à la conception des Halles. D'un point de vue formel, Zabaleta semble s'être inspiré de passages comme les Galeries d'Orléans ou la Galerie Colbert, toutes deux en construction en 1828 quand l'architecte séjournait à Paris.

Les révolutions libérales favorisèrent, de plus, une réflexion sur des programmes typologiques déterminés. Ce sont les architectes romantiques qui furent chargés de ces programmes de rénovation, prenant comme stricte base, des critères d'hygiène et de morale. L'Etat commanda alors la réalisation de modèles d'hôpitaux, d'asiles d'aliénés, d'écoles ou de prisons. En 1839, Aníbal Álvarez est chargé de réaliser un projet d'établissement pénitentiaire à Madrid. Le projet présenté suit le modèle du fameux Panopticon de Ben-

tham et cherche à réaliser une synthèse originale entre la structure radiale typique, la vision panoptique et l'isolement des prisonniers. Pour cela, Álvarez projette des bras d'importance décroissante et des cellules irrégulières dont les portes sont tournées vers le corps central occupé par la surveillance et la chapelle (fig. 9). La presse nationale et internationale loua beaucoup cette invention originale d'Alvarez qui fut introduite dans le répertoire de modèles publié par le ministère français de l'Intérieur en 1841<sup>23</sup>. Ce schéma sera repris par Harou-Romain pour son projet de prison cellulaire à Caen (1842) (fig. 10) et, plus tard par Tomás Aranguren pour la prison modèle de Madrid (1869).

Cette première moitié du siècle est, tout au contraire, une époque d'atonie presque complète dans le domaine de l'architecture religieuse. Seule mérite d'être citée l'église Santa Lucía de Santander (1854) (fig. 11), clairement inspirée de la recomposition paléochrétienne, avec des réminiscences nazaréennes et de brèves touches renaissantes, projetée par Leo Von Klenze pour la cathédrale catholique de Saint Dionysius d'Athènes (1844).

Le moment-clé de l'introduction des formes romantiques dans l'architecture espagnole fut cependant, en 1842, le Concours pour le Palais du Congrès des Députés (Palacio del Congreso de los Diputados) de Madrid. Principal monument politique et symbole du nouveau régime libéral, il se devait d'être aussi, dans son architecture, un clair témoignage de la liberté romantique. L'on retrouve donc, parmi les concurrents, tous les principaux membres de cette avant-garde romantique espagnole : Pascual y Colomer (1<sup>o</sup>), Zabaleta (2<sup>o</sup>), Álvarez, etc. Le projet gagnant se situe, très habilement, dans un « classicisme romantique » indéfini qui sauve le compromis établi avec les académiciens chargés de juger les projets (fig. 13). Comprimé sur une parcelle étroite, cet édifice présente une façade dépendante de la logique classique, déguisée en renaissance. Pascual y Colomer avait, sans doute, manié à Paris les différents projets de transformation de la Madeleine ou du Palais Bourbon en Assemblée Nationale. A l'instar de ces projets, il reprend surtout des modèles romains : le Panthéon pour le portique et le Palais Farnèse pour les fenêtres des corps latéraux. A l'intérieur, l'enchaînement des espaces suggère une hiérarchie des parcours – particulièrement bien visible sur la coupe – qui est proche du schéma suggéré par Legrand et Molinos dans le projet de conversion de la Madeleine en Palais national. La salle des Sessions s'inspire de l'œuvre de Joly au Palais Bourbon (1829). Le « Mémoire » établit cette parenté et signale que la disposition en amphithéâtre « est totalement analogue à celle qui, dans plusieurs capitales d'Europe, et très particulièrement à Paris, fut préférée comme étant la plus élégante et la mieux accommodée à sa destination »<sup>24</sup>. Il faut cependant souligner aussi, parmi les nouveautés apportées par Colomer, l'utilisation de la colonne de fer fondu, fréquente dans son œuvre (fig. 12). C'est là son aspect le plus rationaliste, proche de Labrousse, dont il traduira le vestibule de la Bibliothèque Sainte-Geneviève dans un projet de 1852.

D'autres projets étaient entrés en compétition et celui de Zabaleta fut classé en deuxième position. Même s'il avait été le seul à rechercher ce « caractère national propre », tellement réclamé, celui d'Aníbal Álvarez passa presque inaperçu. Sous le titre « Goût Espagnol en Architecture », Álvarez présente une idée « consistant en un édifice semblable à une grande tour



10. Harou-Romain, Prison cellulaire de Caen (Calvados).  
1842-1844.



11. Antonio de Zabaleta,  
Projet pour l'église Santa  
Lucía de Santander, 1854,  
croquis, Santander,  
Bibliothèque Menéndez y  
Pelayo.

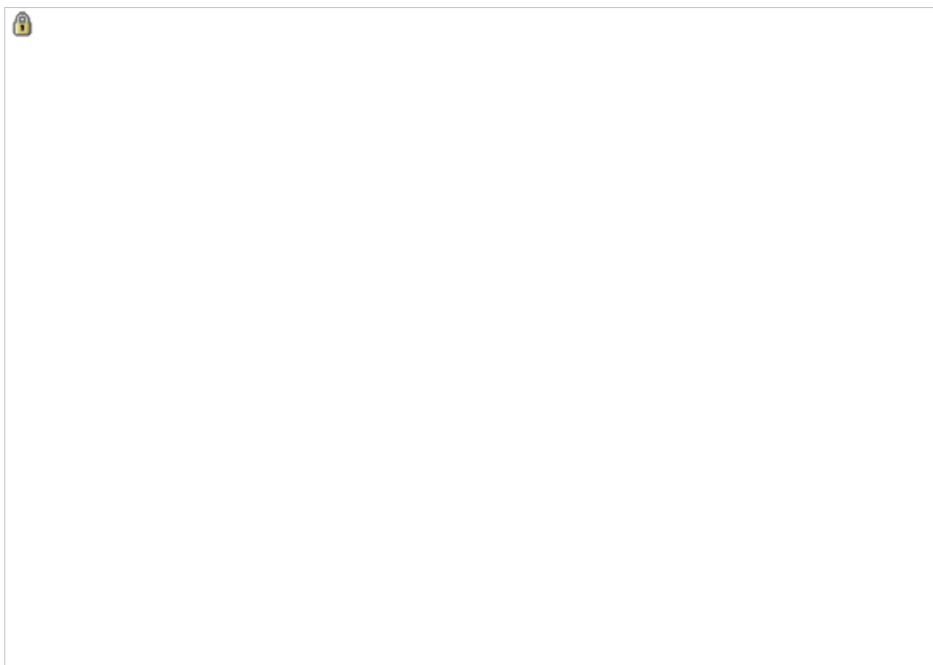
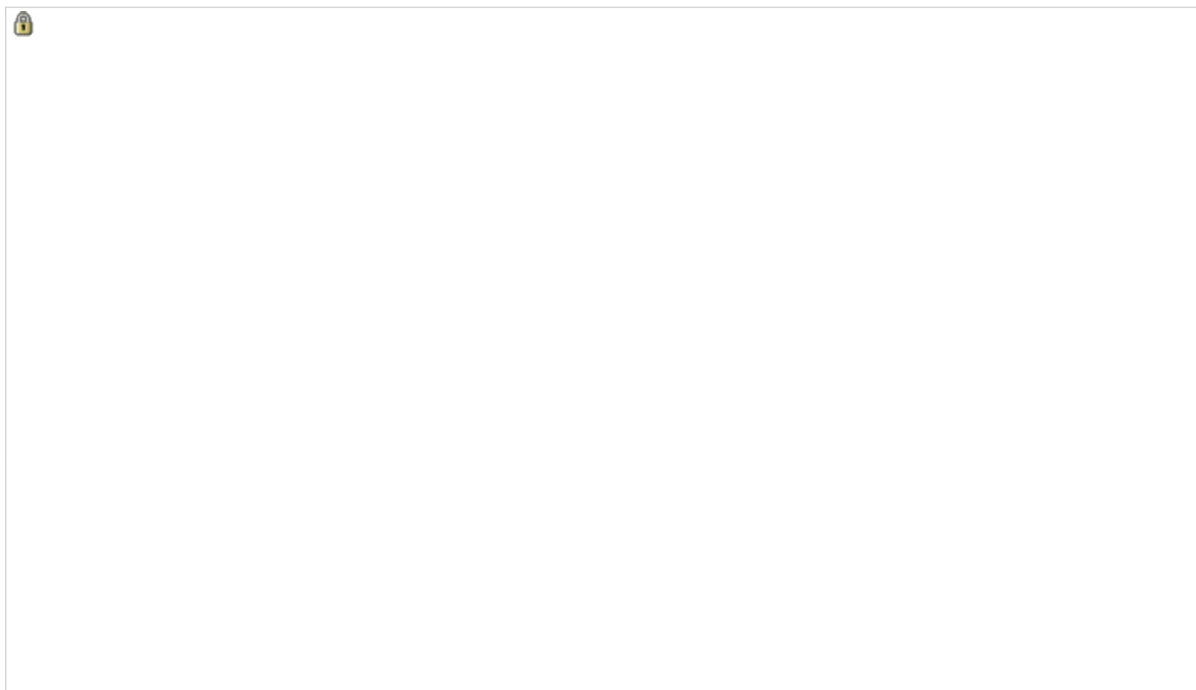


12. Narciso Pascual y Colomer, Congreso de los Diputados, Salle des sessions, 1842,  
décorée par le peintre Carlos Luis de Rivera.

ou à une forteresse crénelée, au fronton de laquelle brillent les armes de toutes les provinces du Royaume»<sup>25</sup>. C'était en fait le premier pas vers la définition d'une architecture nationale espagnole.

En réalité, depuis sa chaire de l'Ecole d'Architecture, Alvarez se demandait déjà « s'il pourra jamais exister une architecture si bien planifiée et si flexible qu'elle s'ajuste aux différentes exigences de peuples divers, qu'elle serve pareillement pour tous et qu'elle satisfasse tout le monde... ? »<sup>26</sup>. En 1837, Zabaleta aussi appelait l'attention sur la méconnaissance et l'état d'abandon de l'architecture gothique espagnole, « une architecture qu'avec raison nous pourrions appeler nationale » car elle est différente de l'architecture arabe, de la « goth-germanique », du gothique français ou de l'italien<sup>27</sup>. Zabaleta rattache ce point à la tradition de l'époque des Lumières, démontrant que si Winckelmann et d'Agincourt ont déjà conçu une histoire générale de l'architecture, c'est à chaque pays que revient maintenant la tâche de « connaître les monuments qu'il possède et de les comparer avec d'autres de la même époque dans d'autres pays ».

On réclame alors la naissance d'une archéologie nationale, en se fondant sur l'idée « d'arracher le voile mystérieux du passé pour y étudier le sort de l'avenir ». Les historiens Amador de los Ríos, Assas et Caveda exhortent à entreprendre une histoire de l'architecture en Espagne<sup>28</sup>, pour pallier ainsi à « l'état lamentable où gisent en Espagne les études archéologiques, et tout particulièrement, dans la partie touchant les choses de la nation elle-même... ». Ils considèrent que cette situation est tout particulièrement attentatoire « à l'honneur national et à la gloire de l'Espagne (...) alors que toutes les nations cultivées consacrent leurs efforts à obtenir les bénéfices qui émanent naturellement de ces études pour l'histoire de la civilisation ». Il faut donc dévoiler les composantes de l'originalité du génie artistique



espagnol pour, sur cette base, pouvoir projeter cette « renaissance » si désirée.

L'approche méthodologique se caractérise par de constantes références à la bibliographie étrangère « puisqu'il y a en France, en Italie, en Allemagne et en Angleterre, tant d'excellents travaux ». Les auteurs français retiennent tout spécialement l'attention car c'est la nation qui « détient aujourd'hui le privilège d'être le foyer où toutes les inventions humaines trouvent le plus de chaleur » et tout ceci « sans sortir de son centre, de Paris ». Parmi eux, c'est Viollet-le-Duc qui occupe la première place, étant « l'auteur qui a le plus d'autorité en Europe pour traiter de l'architecture médiévale » mais sont aussi cités Ramée, Texier, Mérimée, Viardot, Daly, Burger, Lassus, Blanc « et tant et tant de savants sur lesquels peut compter ce pays fortuné »<sup>29</sup>. On fait aussi largement référence aux travaux de Thomas Hope, de Gailhabaud, aux études sur l'art gothique de Rickman et d'Arcisse de Caumont, à celles sur l'art musulman de Girault de Prangey, Murphy, Jules Goury et Owen Jones, comme aux itinéraires descriptifs d'Alexandre de Laborde et du Baron Taylor<sup>30</sup> (*fig. 14*).

Mais les romantiques espagnols ne manquent pas de toujours critiquer « les erreurs lamentables que font continuellement les écrivains étrangers quand ils abordent ce qu'ont été et ce que sont aujourd'hui les Beaux-Arts en Espagne ». Ils mettent en garde contre la tentation de vouloir écrire l'histoire de l'architecture espagnole comme « fruit de pures spéculations sur les théories des arts des autres pays ». Amador de los Ríos insiste à nouveau sur le fait que, tout au contraire, « chaque peuple a son caractère propre qu'il imprime à toutes ses œuvres » et, pour illustrer, en Espagne, cette spécificité de la création, il entreprend l'étude des arts wisigoth et mudéjar<sup>31</sup>.





13 a, b, c. Narciso Pascual y Colomer, Projet pour le Palais del Congreso de los Diputados, Madrid, 1842, Perspective, plan et section, publié dans la *Memoria histórico-descriptiva del nuevo Palacio del Congreso de los Diputados publicada por la comisión del gobierno interior del mismo*, Madrid, 1856.

La France suit, de son côté, l'évolution de l'historiographie espagnole : le baron de Girardot publie, dans les *Annales Archéologiques*, un excellent article dans lequel il reprend la plus grande partie des premières études sur l'architecture espagnole<sup>32</sup>. Ces travaux insistent toujours sur la relation entre l'essor historiographique et la protection du patrimoine, surtout – précise Amador de los Ríos – quand « le danger n'a jamais été aussi grand de voir les monuments qui ont contribué à former cette histoire disparaître sous nos yeux ». On insiste donc sur l'urgence d'écrire l'histoire de l'architecture espagnole pour pouvoir arrêter, avec des arguments archéologiques, le vandalisme destructeur de monuments, continué en Espagne depuis la sécularisation des biens de l'Église.

Suivant cette même optique, le *Boletín Español de Arquitectura* loue l'activité de la Commission des Monuments Historiques de Louis Vitet et Prosper Mérimée tout comme les articles de Didron dans les *Annales Archéologiques*. La *Comisión Central de Monumentos Históricos y Artísticos* (Commission Centrale des Monuments Historiques et Artistiques) fut créée en 1844, suivant le modèle français. Ses premiers secrétaires généraux sont Amador de los Ríos, Valentín de Cardenera et Antonio de Zabaleta. C'est sous son contrôle

que l'on place la création des archives et bibliothèques publiques, la formation de musées provinciaux et l'inspection des monuments et antiquités et, surtout, la création d'une très vaste étude statistique du patrimoine monumental.

Cette entreprise statistique devait être complétée avec les dessins réalisés lors « d'expéditions artistiques » qu'organisait Zabaleta pour ses élèves de l'École d'Architecture. En dessinant les monuments de Tolède, Ségovie et Salamanque, considérées comme des villes-souvenirs, les étudiants participaient à une « leçon vivante » d'architecture espagnole. Les buts de cette entreprise s'amplifieront jusqu'à convertir ce catalogue en une grande publication intitulée<sup>33</sup> *Monumentos Arquitectónicos de España* (Monuments architectoniques d'Espagne). Ces ouvrages s'intéressent tout spécialement aux monuments et aux styles considérés comme les plus spécifiquement espagnols : le pré-roman asturien, le roman des cathédrales de Salamanque et de Saint-Jacques-de-Compostelle, l'art musulman de Grenade et de Cordoue, le mudéjar de Tolède, le gothique des cathédrales de Léon, Séville, Burgos et Tolède ou le style renaissant de l'université d'Alcalá de Henares (fig. 15).

Tout en travaillant au développement de l'option « nationale » dans l'architecture, la seconde génération

d'architectes romantiques espagnols fut, surtout, influencée par l'héritage néo-grec et par le néo-hellénisme allemand.

Quand cette génération commence, au milieu du siècle, son apprentissage international, il y a déjà un divorce évident entre Paris et Rome, que l'on peut mettre en parallèle avec celui qui existe entre art et technique. Amador de los Ríos recommande en 1847 « que les architectes aillent jeunes à Rome pour s'inspirer, pour boire de magnifiques théories, recevoir, disons-le ainsi, le baptême des artistes mais qu'ils partent ensuite étudier la pratique à Paris, là où l'architecture appliquée aux nécessités du siècle est si avancée, ce qui est, sans aucun doute, ce qui nous manque le plus »<sup>34</sup>. Cependant, les élèves de la nouvelle École d'Architecture, fascinés par l'Europe Centrale, commencent à déplacer leurs centres d'intérêt. C'est surtout en Allemagne et en Angleterre que voyagent les jeunes pensionnaires espagnols, en France aussi, avec de brèves visites en Italie et en Grèce. Les destinations les plus importantes sont désormais Vienne, Berlin et, tout spécialement Munich, acclamée comme « la splendide Athènes contemporaine »<sup>35</sup>.

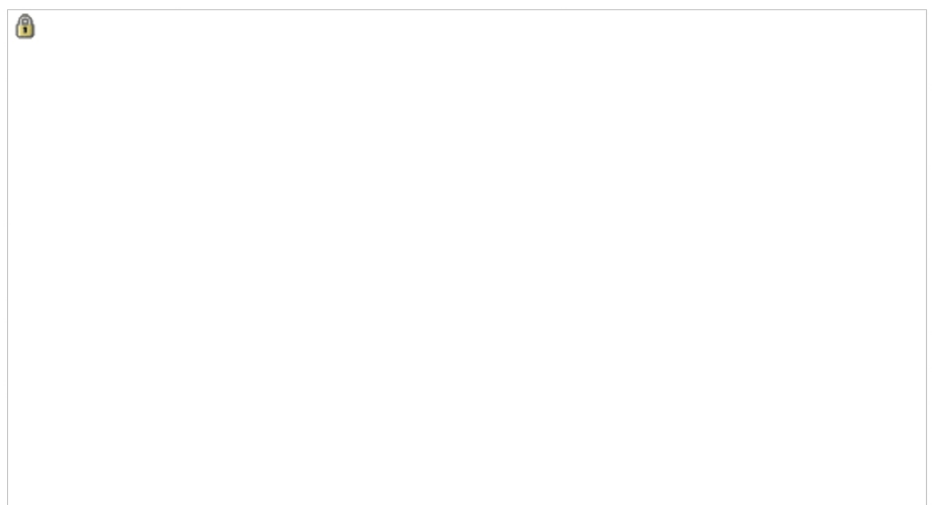
On peut reconnaître la trace de leurs voyages, plus tard, dans leurs œuvres espagnoles. En 1861, pour sa plus importante réalisation, l'université Littéraire de Barcelone, 1861 (fig. 16), Elías Rogent s'inspire de la Bibliothèque nationale de Munich (Friedrich von Gärtner) et y incorpore tout le répertoire *Rundbogentil*, du roman au *quattrocento* florentin, tout en concevant un luxueux amphithéâtre néo-mauresque qui contraste avec la sévérité extérieure. On retrouve l'influence de Schinkel dans les œuvres de Francisco Jareño et de Jerónimo de la Gándara, spécialement dans leurs théâtres. Jareño projette en 1867 le théâtre Pérez Galdós à las Palmas (Grandes Canaries) et Gándara celui de La Zarzuela à Madrid (1851), à Valladolid, les théâtres Lope de Vega (1861) et Calderón de la Barca (1864) puis celui de Jerez de la Frontera (1866). Tous font cohabiter des éléments néo-grecs et italianisants (bossages, baies à meneau) avec des plans dérivés du traité de Pierre Patte. Jareño pioche encore plus dans l'héritage de Schinkel et Klenze pour son Palais des bibliothèques et musées de Madrid (1866, actuellement Bibliothèque nationale et musée archéologique national, avec une transformation partielle du projet original) (fig. 17). Enfin, Jareño incorpore les valeurs chromatiques de la brique au répertoire néo-grec dans les édifices madrilènes de *La casa de la Moneda* (1859), Hôtel de la Monnaie) et du *Tribunal de Cuentas* (1861, Cour des Comptes).

Curieusement, le néo-gothique n'éveilla pas un grand intérêt chez les architectes, davantage intéressés par la revendication d'autres styles nationaux. Seuls la question de la restauration de cathédrales (Léon, Séville et Barcelone) et le mouvement néo-catholique encouragent quelques projets à partir de 1875. La nouvelle cathédrale de l'Almudena de Madrid, projetée par Francisco de Cubas vers 1880 est la plus importante œuvre néo-gothique : assez tardive, elle montre déjà la fusion d'éléments tirés des cathédrales gothiques espagnoles avec les théories de Viollet-le-Duc, reçu comme académicien d'honneur à San Fernando en 1868. Cubas projette aussi, vers 1875, le château de Butrón (Biscaye) où une certaine parenté d'esprit avec les châteaux bavarois de Louis II imprègne les modèles espagnols (Tour de l'Hommage de l'Alcázar de Ségovie).



14 a, b. Owen Jones, «L'Alhambra. Coupe de la Salle des Deux Sœurs, la Cour des Lions et la Salle des Abencerrages» publié dans *Plans, élévations, sections et détails de l'Alhambra*, Londres, 1842-45.

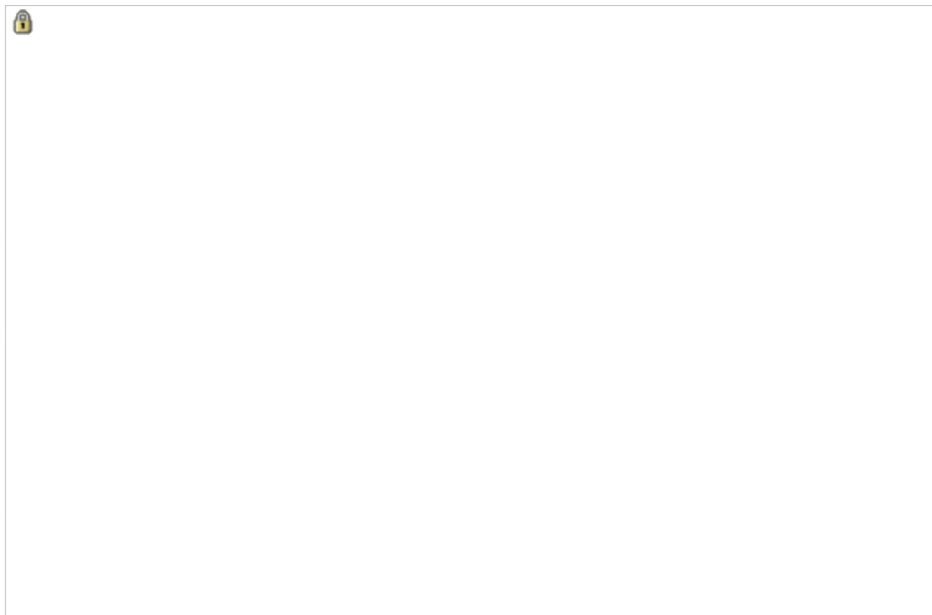
Depuis les années 1850, l'argument nationaliste s'était, en fait, converti en un thème fondamental de l'architecture espagnole. La question de la définition d'une image architectonique nationale rassemble une grande partie des efforts de la seconde génération des romantiques espagnols, surtout à partir du lancement de l'Exposition universelle de Paris en 1867. Le gouvernement français avait encouragé les pays participants à élever un pavillon national qui évoque leur architecture traditionnelle. On choisit le projet de Jerónimo de la Gándara, un pavillon néo-plateresque inspiré du Palais de Monterrey (Salamanque) (fig. 18). Un tel projet prolongeait la réflexion d'Amador de los Ríos sur le plateresque compris comme un style « d'une nationalité et d'une indépendance respectables », produit de l'entrée de la renaissance dans la péninsule où elle dut « admettre l'influence de l'art musulman et de l'art gothique »<sup>36</sup>. Cependant, son aspect sévère fit passer le pavillon complètement inaperçu à une époque où les préoccupations communes se dirigeaient davantage vers la mode arabe et, en général, vers les formes pittoresques<sup>37</sup>. Vu cet échec, l'Espagne choisira pour les expositions suivantes (Vienne, 1873; Philadelphie, 1876, Paris, 1878 et 1889) des pavillons néo-maures-



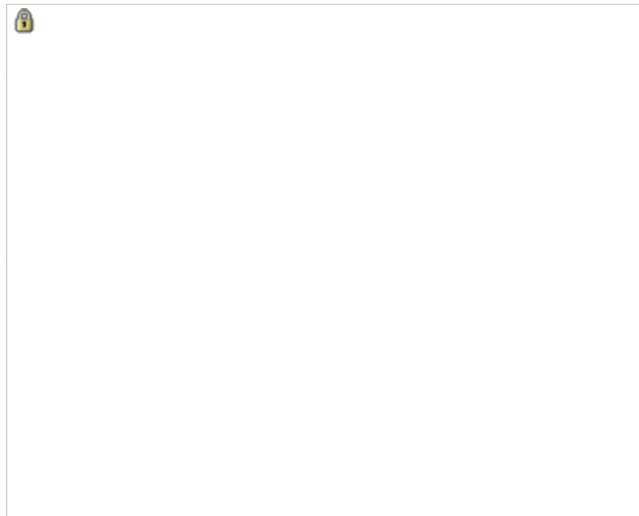
15. Façade del 'université Complutense d'Alcalá de Henares, incluse dans l'ouvrage *Monumentos Arquitectónicos de España*, dessinée par J.D. de Bustamante, gravée par E. Ancelet.

ques ou néo-mudéjars<sup>38</sup>. Le somptueux salon de style mauresque projeté par Zabaleta pour les *Baños de Capellanes* (1836) ou le goût «gotico-mauresque» de la galerie San Felipe Neri, deux œuvres madrilènes, témoignent clairement du lien entre l'oisiveté et le néo-mauresque, choisi pour les œuvres de caractère éphémère, festif ou exotique (fumeurs, kiosques à musique, bains, tonnelles...). La fortune croissante de l'orientalisme, sous l'angle stylistique, encourage la mode «*alhambrista*», favorisée par la publication des dessins d'Owen Jones et Jules Goury et par leur énorme diffusion en France et en Angleterre<sup>39</sup> (fig. 14). Les architectes français participent aussi à cette fièvre orientaliste. Il semble que Viollet-le-Duc ait projeté, en 1857, une chapelle pour le marquis de Guadalcazar dans la mosquée de Cordoue et son disciple Emile Boeswillwald conçut, entre 1862 et 1865, la maison Xifré-Downing pour le Paseo du Prado à Madrid (fig. 19). L'ombre du néo-mauresque s'allonge avec des exemples comme le salon arabe du palais d'Aranjuez (réalisé par Rafael Contreras, restaurateur de l'Alhambra), la maison «Alhambra» à Barcelone, les décorations mauresques d'Elías Rogent pour l'Amphithéâtre de l'Université de Barcelone et atteint même les premières œuvres de Gaudí.

De son côté, ce fut à Madrid que le néo-mudéjar connut son plus grand succès, stimulé par les écrits



16. Elías Rogent, Université Littéraire, Barcelone, 1861.



18. Jerónimo de la Gandara, Pavillon espagnol, exposition Universelle, Paris 1867, publié dans l'ouvrage d'Alfred Normand, *L'Architecture des Nations Etrangères...*, Paris, 1870.

17. Francisco Jareño, Biblioteca et Musée Nationaux, actuelle Bibliothèque nationale et musée Archéologique National, Madrid, 1866.

d'Amador de los Ríos, les expéditions artistiques à Tolède et le succès du pavillon espagnol lors de l'exposition de Vienne (Alvarez Capra, 1873). Avec l'œuvre d'Alvarez Capra, de Rodríguez Ayuso et de Carlos Velasco, le mudéjar est incorporé au répertoire orientaliste et donc, rattaché plus spécialement aux architectures du délassement (Plaza de Toros, 1874; Circo-Teatro Price, 1880)<sup>40</sup>. L'intérêt de personnalités comme Luis Doménech y Montaner pour son caractère national et ses possibilités plastiques expliquent la forte présence de la brique et des techniques mudéjares dans le modernisme catalan<sup>41</sup>.

En fait, parvenue à ce niveau, l'architecture espagnole marche de son propre pas. De plus, Paris n'est déjà plus le miroir où se regarder. Le marquis de Monistrol recommande en 1882 aux jeunes architectes d'oublier « cet ostentatoire palais du Trocadéro avec sa grandeur prétentieuse ; ce nouvel Opéra, élucubration monstrueuse de marbres qui a coûté des millions » pour se tourner vers Berlin, Munich et Vienne « foyers modernes d'enseignement, modèles à imiter »<sup>42</sup>. Paris n'est plus le centre d'admiration et d'apprentissage qu'il fut, à la place de Rome, pour les premiers architectes romantiques espagnols. Cependant, rien de ce qui n'arrivera à la fin du siècle ne peut s'expliquer sans ces principes néo-grecs ou simplement romantiques, introduits pas des théoriciens comme Zabaleta et par les générations suivantes de pensionnaires. Avec certes le décalage politique et artistique logique de l'Espagne, ils avaient apporté les réflexions sur la liberté dans l'art, la négation de l'exclusivisme classique, l'intérêt pour tous les styles et époques artistiques, pour la couleur en architecture ou pour l'utilisation de nouveaux matériaux. Ils avaient commencé à chercher un style national pour l'architecture espagnole et revendiqué le rôle de l'architecte-artiste. La centralisation des études dans la nouvelle École d'Architecture de Madrid, contrôlée par le groupe romantique et organisée en fonction d'une libre émulation entre les élèves, avait renoué l'enseignement de l'architecture. Enfin, ils avaient favorisé la naissance d'une presse architecturale espagnole, introduit dans le pays les auteurs romantiques et stimulé l'étude, la protection et la connaissance du patrimoine architectural espagnol, grâce aux travaux des Commissions de monuments et aux débuts d'une historiographie artistique nationale.

Presque périphérique, le cas espagnol montre, d'une certaine manière, l'importance théorique de la pensée romantique française. Le déplacement progressif des intérêts des architectes espagnols – de Rome à Paris puis à Berlin, Munich et Vienne – nous révèle le pouvoir théorique de chaque centre créateur, à chaque époque. Les espagnols n'ont aucune sorte de prédilection, ils vont là où ils espèrent trouver la meilleure formation. Leur choix, sans préjugés, sans vagues intérêts nationaux, indique donc où se trouve, à chaque moment, l'avant-garde. Et c'est évidemment à Paris qu'on la rencontre, entre 1830 et 1850 au moins.

Traduit de l'espagnol par  
Véronique Gerard Powell

#### NOTES

1. R.D. Middleton, « Hittorff's polychrome campaign », *The Beaux-Arts and Nineteenth Century French architecture*, Londres, 1984, p. 174-195.

2. N. Levine, « The romantic Idea of architectural Legibility : Henri Labrousse and the néo-grec » dans A. Drexler (ed), *The Architecture of the Ecole des Beaux-Arts*, Londres, 1977, p. 325-416.

3. L. Vaudoyer, *Discours prononcé aux funérailles de M. Duban le samedi 7 octobre 1871*, p. 3.

4. Sur Daly et ses sympathies pour le groupe romantique, voir M. Saboya, *Presse et Architecture au XIX<sup>e</sup> siècle. César Daly et la Revue Générale de l'Architecture et des Travaux Publics*, Paris, 1991. A propos des critiques de Daly sur l'indécision de Blouet, voir C. Daly, « Enseignement de la théorie de l'architecture à l'École des Beaux-Arts de Paris », dans *Revue Générale de l'Architecture et des Travaux Publics*, 1847.

5. Sur le débat terminologique, voir K. Bowie, « Hittorff néo-classique ? L'œuvre tardive de l'architecte et le débat stylistique », dans *Cahiers du C.R.E.P.I.F.*, n° 18, Paris, 1987, p. 243-256 ; L. Hauteceur, *Histoire de l'architecture classique en France*, 7 vols., Paris, 1955-67 ; A. Sandier, « Néo-grec » dans Russel Sturgis (ed.), *A Dictionary of Architecture and Building*, New York, 1901, vol. 2, p. 1025-1026 ; B. Foucart, « la modernité des néo-grecs » dans *Paris-Rome-Athènes. Le voyage en Grèce des architectes français aux XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles*, Paris, ENSBA, 1982, p. 49-60 ; D. Van Zanten, *Designing Paris. The architecture of Duban, Labrousse, Duc and Vaudoyer*, Massachusetts Institute of Technology, 1987.

6. C. Daly, « Des gares de chemins de fer », *Revue Générale de l'Architecture et des Travaux Publics*, t. VI (1845-46), p. 509. Citation dans K. Bowie, « L'Éclectisme Pittoresque » et *l'Architecture des Gares Parisiennes au XIX<sup>e</sup> siècle*, thèse de III<sup>e</sup> cycle, université de Paris I, 1986.

7. Voir L. Patetta, *La polémica fra i Gotici e i Classicisti dell'Accademia des Beaux-Arts, Francia 1846-47*, Milan, 1974. L'architecte espagnol Antonio de Zabaleta, présent à Paris en 1846, montre, au contraire, une polémique opposant trois factions dans son résumé sur l'affaire : « Arquitectura. Aplicación del arte antiguo al arte moderno. Sistemas opuestos. La Academia, La Escuela Gótica y los Eclécticos en Francia », *EL Renacimiento*, 1<sup>o</sup> Livraison, Madrid, 1847, p. 3-5. Viollet-le-Duc également, dans « Du style gothique au XIX<sup>e</sup> siècle », *Annales Archéologiques*, 1846, signale l'existence de trois partis, les défenseurs du retour à l'art national dans toute sa pureté (école gothique), les partisans de l'adoption d'une forme antérieure (l'art romain) et ceux qui préconisent l'éclectisme.

8. J. Lozano García, « Breve reseña de la arquitectura española en el siglo XVIII y principios del XIX », *Las Bellas Artes*, n° 10-11, Valence, 1845, p. 94 : « Cuando la nación se lanzó en su renacimiento liberal, la arquitectura no podía seguir por más tiempo encadenada al rígido compás de Vignola, sino que debía seguir el movimiento social ; y he aquí el grito del segundo renacimiento artístico al cual todos aspiramos ».

9. F. de Rojas, *Manual de Arquitectura y consideraciones generales sobre los caminos de hierro*, Enciclopedia Hispano-Americana, t. 45, Paris, Librairie de Rosa y Bouret, 1861 ; F. Bertrán y de Amat, *Del origen y doctrinas de la escuela Romántica...*, Barcelone, 1891, (1<sup>o</sup> ed.), p. 63-64.

10. V. Llorens, *Liberales y románticos. Una emigración española en Inglaterra (1823-1834)*, Colegio de México, 1954 ; D. Flitner, *Spanish Romantic Literary Theory and Criticism*, Cambridge University Press, 1992, trad. espagnole, 1995.

11. Nous avons déjà étudié sa formation et ses œuvres dans *Antonio de Zabaleta. La renovación romántica de la arquitectura española*, Santander, 1992.

12. E. Rogent, *Mémoires*, 2<sup>e</sup> partie, p. 12. Citation dans P. Hereu Payet, *Vers une architecture nationale*, Barcelone, 1987, p. 51 : « no midiendo por milésima vez las columnas Trajana y Antonina ni tampoco el Coliseo, sino visitando los palacios de Florencia, de Venecia y de Milán ».

13. Sur cet architecte, voir J. Arrechea, « Pascual y Colomer, arquitecto del Madrid moderno » *El Palacio del Marqués de Salamanca*, Madrid, 1994, p. 11-29.

14. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Gabinete de Dibujos (Cabinet des Dessins), A-5848-5849 (J. de la Gándara), A-5886-5888 (Fabio Gago).

15. Antonio de Zabaleta, « Rápida ojeada sobre las diferentes épocas de la Arquitectura, y sobre sus aplicaciones al arte de nuestras días », *Boletín Español de Arquitectura (B.E.A.)*, números 2-5, Madrid, 1846 : « difícilmente se encuentran dos monumentos, que siendo de un mismo orden tengan las mismas proporciones » « necesitamos ante todo destruir la idea de que los antiguos sujetaban su arquitectura a proporciones fijas y determinadas, pretendiendo por este medio reducir este arte liberal a otro mecánico, y creyendo que es más docto arquitecto el que tiene más en la memoria las reglas de Vignola ».

16. F. Jareño, « De la arquitectura policromata » (discours lu le 6 octobre 1867 à l'Académie Royale des Beaux-Arts de San Fernando)

dans *Discursos leídos en las recepciones y actos públicos celebrados por la R.A. de las Tres Nobles Artes de San Fernando...*, Madrid, 1872.

17. E. Viollet-le-Duc, *Ce que réclame au XIX<sup>e</sup> siècle l'enseignement de l'architecture* (Extrait des *Entretiens sur l'Architecture*, quatorzième entretien), Paris, A. Morel, 1869, p. 29.

18. A. de Zabaleta, « Arquitectura. Aplicación del arte antiguo al arte moderno... », 1847, p. 4 : « el arte de desentenderse de todos los sistemas absolutos y de todos los tipos de convención ». Ce fragment du texte est traduit littéralement de Ludovic Vietet, « Des monuments de Paris », *Etudes sur les Beaux-Arts*, Paris, Charpentier, 1847, p. 280-81.

19. Créée par Décret Royal du 25 septembre 1844. F. de Rojas, *Manual de arquitectura...* Enciclopedia Hispano-Americana, t. 45, Paris, 1861, p. 274, Juan Lozano (Breve reseña..., 1845, p. 94) et F. Bertrán y de Amat (*Del origen y doctrinas de la Escuela Romántica...* p. 64) désignent Antonio de Zabaleta et Anibal Álvarez comme étant les créateurs de l'École et les principaux inspirateurs des programmes approuvés.

20. J. Amador de los Ríos et A. Zabaleta, « Observaciones sobre el decreto de organización de la escuela Especial de Arquitectura », *B.E.A.*, n° 1, Madrid, 1846, p. 62 : « la parte científica se halla enteramente satisfecha ; (...) siendo fundamental y absoluto el cambio operado en esta carrera, que por lo tanto ha tomado una importancia social de sue antes carecía ».

21. Sur ces polémiques professionnelles, voir A. Bonet Correa, F. Miranda et S. Lorenzo, *La polémica ingenieros-arquitectos en España. Siglo XIX*, Madrid, 1985 ; « al ingeniero le basta ser constructor (...) el arquitecto, además de ser constructor, necesita también ser artista ».

22. « A nuestros lectores », *B.E.A.*, n° 1, Madrid, 1846, p. 1-2 : « Nuestra bandera es la discusión (...) « Procurar la reconciliación de cuantos al cultivo de la arquitectura se consagran en nuestra península ; la ilustración de todos, por medio de los adelantamientos debidos a los insignes artistas y escritores extranjeros ; la rectificación de las opiniones exclusivistas o licenciosas ; y finalmente la formación de un sistema que abrace y comprenda todos los dogmas artísticos encerrando así la verdad de todos los sistemas y al mismo tiempo desechando sus errores ».

23. *Instrucion et programme pour la construction de maisons d'arrêt et de justice*, Paris, 1841.

24. *Memoria histórico-descriptiva del nuevo Palacio del Congreso de los Diputados publicada por la comisión del gobierno interior del mismo*, Madrid, chez Aguado, Impresor de Cámara de S.M. y de su Real Casa, 1856, p. 35 : « es análoga en un todo a la que en varias capitales de Europa, y muy particularmente en Paris, fue preferida como la más elegante y acomodada al objeto ».

25. F. Bertrán y de Amat, « Del origen y doctrinas de la escuela Romántica... », 1891, p. 63-64 : « consistente en un edificio a manera de gran torre o fortaleza almenada, en cuyo frontis lucían las armas de todas las provincias del reino ».

26. A. Álvarez, « Exposición del sistema adoptado para la enseñanza de las teorías del arte arquitectónico por el profesor de esta asignatura en la escuela especial de Arquitectura », *B.E.A.*, 1846, p. 98 : « podrá haber una arquitectura tan acomodada y flexible que se ajuste a las distintas exigencias de pueblos diversos, que sirva igualmente para todos, y a todos satisfaga ? »

27. A. Zabaleta, « Arquitectura » dans *No me olvidéis*, n° 12, Madrid, 1837, p. 2 ; « Arquitectura de la Edad Media » *El Guardia Nacional*, n° 786, Barcelone, 1838, p. 1 : « una arquitectura que justamente pudiéramos llamar nacional ».

28. J. Amador de los Ríos, « Sobre la necesidad de escribir la Historia de la Arquitectura Española y sobre la influencia de este estudio en el de la civilización española », *B.E.A.*, 1846, p. 101 ; Manuel de Assas, « Sobre los estudios arqueológicos de España », *El Renacimiento*, 4<sup>e</sup> livraison, 1847, p. 25 ; J. Caveda, « Ensayo histórico sobre los diversos géneros de Arquitectura empleados en España desde la dominación romana hasta nuestros días », Madrid, 1848. Le premier chapitre de cet ouvrage s'intitule précisément « Necesidad e importancia de la Historia de la Arquitectura Española (Nécessité et importance de l'Histoire de l'Architecture espagnole). Nous avons déjà étudié l'apparition de l'archéologie nationale » dans « Historia, Historiografía et Historicismo en la arquitectura romántica española », *La Historiografía del Arte español en los siglos XIX y XX*, Madrid, CSIC, 1995, p. 63-75.

29. G. Cruzada Villamil, « De lo mucho que hay que hacer en Bellas Artes », *El Arte en España*, t. I, 1862, p. 94-95 : « cuando en Francia, Italia, Alemania e Inglaterra son tantos y tan brillantes los ensayos verificados (...) (Francia) tiene hoy el privilegio de ser el foco donde más calor encuentran todos los inventos humanos, sin salir de su centro, de Paris (...) (Viollet-le-Duc est) el más autorizado escritor que hallamos en Europa para tratar de la arquitectura de la Edad Media ».

30. T. Hope, *An Historical Essay on Architecture*, 1835, traduit en français et en italien en 1845, cité par Assas, Caveda et Amador de los

Ríos comme « ouvrage digne de la plus grande étude ». Grilhabaud, « Monuments anciens et modernes des différents peuples à toutes les époques », 1839-1844 ; traduite en espagnol en 1845, cette œuvre reçut des éloges enflammés dans le premier numéro du *Boletín Español de Arquitectura* et inspira à Zabaleta un article pour cette revue : « Rápida ojeada sobre las diferentes épocas de la arquitectura y sobre sus aplicaciones al arte de nuestro días », *B.E.A.*, 1846. T. Rickman, *Essay on Gothic Architecture*, Londres, 1825. Arc. de Caumont, *Essai sur l'architecture religieuse du Moyen âge*, Caen, 1824 ; *Histoire sommaire de l'architecture religieuse, militaire et civile au Moyen Age*, Caen-Paris-Rouen, 1836 ; *Histoire de l'architecture religieuse du Moyen Age*, Paris, 1841 ; G. de Prangy, *Monuments arabes et mauresques de Cordoue, Séville et Grenade, dessinés et mesurés en 1832 et 1833*, Paris 1836-39, (trad. *Granada y la Alhambra, monumentos árabes y moriscos de Córdoba, Sevilla y Granada*, Barcelone, 1892) ; *Essai sur l'Architecture des Arabes et des Mores, en Espagne, en Sicile et en Barbarie, suivi d'un appendice contenant les inscriptions de l'Alhambra*, Paris, 1841. A. de Laborde, *Itinéraire descriptif de l'Espagne...*, 5 vols, Paris, H. Nicolle, 1808 (2<sup>e</sup> ed. 1809 ; trad. *Itinerario descriptivo de las provincias de España. Traducción libre del que publicó Alejandro Laborde*) Valence, 1816 (rééd. 1826 ; rééd. corrigée 1827-31) ; *Voyage pittoresque et historique de l'Espagne...* Paris, 1806 (rééd. *Revue Hispanique*, t. 63, 1925, p. 1-572 ; t. 64, 1925, p. 1-224).

31. J. Amador de los Ríos, *El estilo mudéjar en Arquitectura*, discours lu en Assemblée Publique le 19 juin 1859, Madrid, M/Tello, 1872. Voir aussi J. Fernández Giménez, « De la arquitectura cristiano-mahometana », *El arte en España*, t. I, Madrid, 1862, p. 11-16, 21-23, 274-280. Sur l'art wisigothique, voir J. Amador de los Ríos, *El Arte latino-bizantino en España y las coronas visigodas de Guarrazar*, Madrid, Imprimerie Nationale, 1861. Ce travail critique fortement le livre de F. de Lasteyrie, *Description du trésor de Guarrazar...*, Paris, Firmin Didot, 1860.

32. B. de Girardot, « De l'archéologie en Espagne », *Annales Archéologiques*, t. V, Paris, septembre 1846, p. 125-131. Une remarquable synthèse des artistes et réalisations espagnols et quelques réflexions finales sur l'importance de l'art espagnol complètent ce travail.

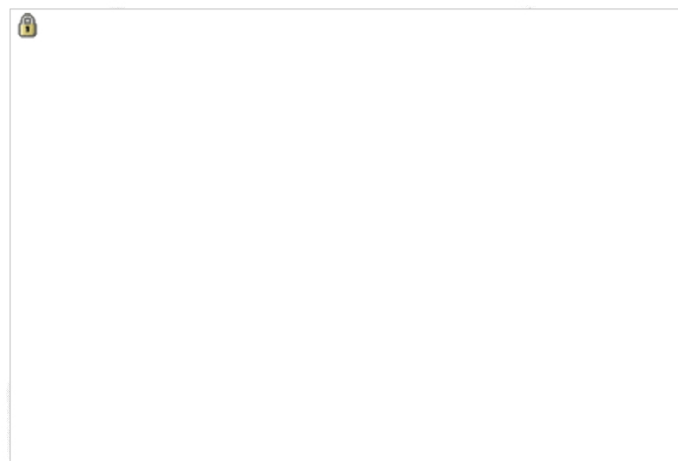
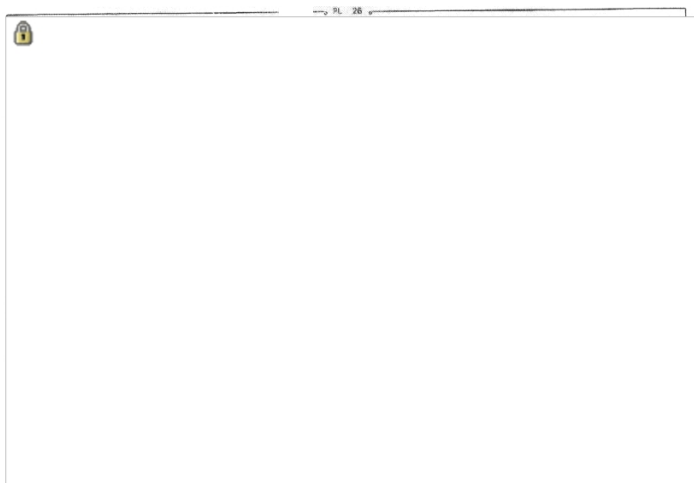
33. Un Ordre Royal du 3 juillet 1856 nomme la commission d'artistes (Aníbal Álvarez, directeur de l'Ecole d'Architecture et de la commission ; Francisco Jareño et Jerónimo de la Gándara) et d'hommes de lettres (Pedro de Madrazo, José Amador de los Ríos et Manuel de Assas) choisis pour coordonner la publication des *Monumentos Arquitectónicos de España*. 12 chemises contenant 278 planches avec des gravures intercalées en noir et en couleur, avec un texte sur deux colonnes en français et en espagnol, parurent entre 1859 et 1882. Définie comme une « publication graphique et descriptive », elle ambitionne de « stimuler l'histoire de l'art et l'archéologie » et d'étudier les monuments « de toutes les époques, tous les styles et de toutes les provinces ». A partir de 1859, l'impression est confiée à l'Imprimerie et Chalcographie nationale, la question graphique mise dans les mains des professeurs de l'Ecole spéciale d'Architecture, aidés par les élèves et les expéditions artistiques en province « avec l'art si utile de la photographie ».

34. J. Amador de los Ríos, « Sobre la Real Orden de 24 de mayo último (Pensionados) », *El Renacimiento*, n° 15 (Madrid, 1847), art. III, p. 115 : « Vayan en buena hora los arquitectos a Roma a inspirarse, a beber magníficas teorías, a recibir, por decirlo así, el bautismo de los artistas, pero pasen luego a estudiar la práctica a Paris, donde tan adelantada se encuentra la arquitectura aplicada a las necesidades del siglo, que es, a no dudarlo, lo que más falta nos hace ».

35. Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, sig. 49-7/1. Entre 1848 et 1853, Jerónimo de la Gándara voyage en Angleterre et Allemagne, visite Rome (1848) et Athènes (1850). Francisco Jareño voyage dans toute l'Europe entre 1848 et 1855, spécialement en Angleterre et Allemagne. Francisco de Cubas obtient en 1852 une bourse pour aller en Italie et en Grèce. Son projet de restauration du temple de Jupiter à Pompei lui vaut l'élargissement de sa bourse pour voyager en France, Belgique, Autriche et, ensuite, à Munich. Elías Rogent y Amat effectue deux voyages importants : en 1855, à la fin de ses études, il visite Paris, Strasbourg, Stuttgart, Munich, Nüremberg, Dresde, Berlin et Postdam. En 1869, il visite à nouveau Paris, puis Karlsruhe, Vienne, Trieste, Venise, Florence et Pise. Sur Gándara, Jareño et Cubas, voir P. Navasquez Palacio, *Arquitectura y arquitectos madrileños del siglo XIX*, Madrid, 1973, p. 115-130 et *Arquitectura Española (1808-1914)*, Summa Artis, t. XXXV, Madrid, 1993, p. 247-263. Sur Rogent, voir le travail de P. Heru i Payet, *Vers una arquitectura nacional*, Barcelone, Université Polytechnique de Catalogne, 1987.

36. J. Amador de los Ríos, « Tiempos modernos. Arquitectura del renacimiento », *B.E.A.*, t. 1, 1846, p. 59.

37. A. Normand, *L'Architecture des Nations Etrangères. Etude sur les principales constructions du parc à l'Exposition Universelle de Paris (1867)*, Paris, A. Morel, 1870. Cet auteur s'intéresse tout spécialement aux pavillons néo-mauresques ou vaguement orientaux d'Egypte, de



19 a, b. Emile Boeswilwald, Palais Xifré-Downing, Madrid, 1862-65.

Tunisie et du Maroc, avec un bref regard sur les pavillons inspirés de l'architecture populaire russe et autrichienne. Il consacre, en dernier lieu, un bref commentaire et une planche au pavillon espagnol.

38. M. J. Bueno Fidel, *Arquitectura y nacionalismo. Pabellones españoles en las Exposiciones Universales del siglo XIX*, université de Malaga, 1987. Avec un résumé dans « Arquitectura y Nacionalismo. La imagen de España a través de las Exposiciones Universales », *Fragmentos, siglo XIX*, n° 15-16, 1989, p. 58-70.

39. O. Jones et J. Goury, *Plans, élévations, sections et détails de l'Alhambra*, Londres, 1842-45. Sur l'influence de Jones dans l'introduction de « l'alhambrismo », voir T. Raqueda, *El Palacio encantado. La Alhambra en el arte británico*, Madrid, 1989.

40. A. González Amezcua, « Arquitectura néo-mudéjar madrileña de los siglos XIX y XX », *Arquitectura*, n° 125, Madrid, mai 1969 (numéro monographique).

41. Voir L. Domenech y Montaner, « En busca de una arquitectura nacional », *La Renaixença*, 1878 (qu'on peut consulter dans *Cuadernos de arquitectura*, 1963, n° 52-53, p. 9-11 ; ou dans *Lluís Domenech i Montaner. Arquitecto, 1850-1923*, Madrid, 1981). Il y défend le mudéjar comme style caractéristique du sud de l'Espagne, il évoque ses études à Tolède, met en valeur les possibilités plastiques et chromatiques de la brique et cite comme exemple d'architecture « moderne » le nouvel arsenal de Vienne (Théophile Hansen, 1849-1854), cas qu'il considère applicable à l'Espagne car c'est le produit de traditions semblables (fusion de l'architecture musulmane et de l'architecture médiévale).

42. *Repuesta del Excmo. Sr. Marqués de Monistrol al discurso del Excmo. Sr. D. Juan de Dios de la Rada y Delgado, leído ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando el día 14 de mayo de 1882*, Madrid, Imp. de Fortanet, 1882, p. 45-46.

## ABSTRACT

### Madrid and Paris : Romantic ideas and Spanish architecture

Paris was the reference point for a several generations of young Spanish architects who studied there between 1830 and 1850. They took back a long series of Romantic principles, such as the idea of freedom in art, the non-exclusiveness of classical art, the search for a national style of architecture, social claims for artist-architects, an interest in all styles and periods of art, for colour in architecture and new materials. Inspired by the architectural avant-garde in Paris and its outstanding achievements, the Spanish Romantics created the instruments for their revival (School of Architecture in Madrid, the Commission of Historical and Artistic Monuments) and encouraged the publication of works on architecture and the history of Spanish art. Their ideas and accomplishments would reflect the profound influence exerted on them by French romanticism.

Luis SAZATORNIL, Professeur d'histoire de l'art à l'université Cantabrique de Santander. Avenida de los Castros s/n, 39005 Santander Espagne.