



HAUTES ETUDES
histoire de l'art / storia dell'arte

Le voyage : lieu de rencontres, d'échanges et d'imagination

sous la direction de
Alessia Bauer
Rachel Lauthelier-Mourier



Campisano



hermann

Le voyage en Italie, vecteur du renouveau architectural en Espagne et en France dans les années 1530-1540

Sabine Frommel

Résumé : L'assimilation de modèles renaissants fondée sur la réappropriation du patrimoine de la Rome antique est un enjeu principal du renouveau des langages architecturaux. Le premier classicisme andalouzien profita des séjours en Italie de Pedro Machuca et de Diego Siloé (1508-1520), et des voyages de Francisco de los Cobos, premier conseiller de Charles Quint (1529-1538). En examinant la cathédrale de Grenade et l'église El Salvador à Úbeda nous nous interrogeons sur la manière dont les architectes ont conjugué le vocabulaire formel d'origine italienne avec la tradition locale et comment s'est propagée une approche syncrétiste visant à concilier les traditions chrétiennes et païennes selon la pensée néoplatonicienne. Le regard vers la France révèle une autre temporalité et des conditions d'assimilation assez différentes. Étant donné que la tradition gothique, expression d'un sentiment national, connut une persistance plus forte et durable qu'en Andalousie, l'architecture religieuse garda son identité. Seuls les tombeaux sont dotés d'attributs recourant à l'héritage païen. Dès 1546 des programmes de célébration d'un faste inédit se déploient sur des façades de châteaux, telle l'aile Henri II du Louvre, conçue par Pierre Lescot et Jean Goujon. Des Italiens actifs à la cour de France dès le début des années 1530, notamment des Émiliens et des Toscans, jouèrent un rôle d'intermédiaire pour le transfert de certains modèles et goûts. Le voyage en Italie de Philibert Delorme (1533-1536) initie à cet art les pionniers français du classicisme.

L'appropriation de modèles italiens, enjeu principal au sein de l'évolution d'un premier classicisme, dépend de multiples facteurs parmi lesquels les voyages jouent un rôle capital. Au sein d'initiatives très différentes – guerres, pèlerinages, ambassades, relations commerciales ou simples rencontres humaines – des voyages promurent l'intérêt croissant de la cour et des aristocraties espagnole et française pour l'art de la Renaissance, fondé sur l'héritage de l'Antiquité¹. Rodrigo de Mendoza, commanditaire du palais de la Calahorra, l'une des premières demeures à l'italienne en Espagne, semble en avoir conçu un premier dessin pendant son voyage en Italie, de 1505 à 1508². Même la captivité de François I^{er} à Madrid après la bataille de Pavie en 1525 eut pour répercussion des projets architecturaux spectaculaires. Le roi aurait « fait tirer des plans » de l'Alcázar, tandis que le château au Bois de Boulogne, appelé château de Madrid, s'inspirait de la demeure du *licenciado Vargas*, une élégante maison de campagne³. Immobile et inséparablement liée au contexte physique, l'œuvre architecturale, pour être pleinement appréciée dans ses valeurs

spatiales et plastiques, exige l'expérience *in situ*. En cela elle se distingue fondamentalement de la sculpture qui, en tant que cadeau de prestige ou modèle d'études, est un objet qui voyage. L'on connaît bien l'impact sur la production locale, fort et durable, des esclaves de Michel-Ange offerts à Henri II par Filippo Strozzi, la statue de Saint-Jean Baptiste du même artiste à Úbeda, ou bien les copies en bronze des fameux antiques de la collection du pape au Belvédère au château de Fontainebleau⁴.

De nombreux carnets et recueils de dessins d'architecture, contenant des ébauches et des relevés de monuments ou de ruines, effectués pendant un voyage, illustrent comment les images se gravent dans la mémoire, oscillant entre souci de documentation et réinvention. Un grand éventail d'exemples pertinents de la période moderne et contemporaine trahit la manière dont elles ont stimulé et même dirigé ensuite l'imagination des architectes. D'un autre côté, la circulation des modèles architecturaux s'effectue par le dessin ou les copies, par des traités d'architecture, parfois par la maquette et la gravure qui, depuis la deuxième moitié du 15^e siècle, a accéléré et intensifié sensiblement la diffusion de modèles⁵. Ces instruments de transfert s'imbriquent avec le « vécu » jusqu'à intensifier, transformer ou parfois remplacer des impressions acquises sur place. Notamment dans le domaine de l'architecture idéale, de nombreux projets s'appuient exclusivement sur des rendus graphiques, une expérience de seconde main pour ainsi dire, et s'en dégagent souvent un caractère académique et parfois même une certaine stérilité. Le cas le plus éloquent est celui de Jacques Androuet du Cerceau, doté d'une faculté inépuisable d'appropriation de modèles italiens, qui déclencha une fortune européenne à double réception, dans la mesure où ses modèles, issus d'une assimilation avec un prototype transalpin, connurent ensuite une adaptation dans un autre milieu, particulièrement nord-européen⁶.

En Espagne et en France les processus de réception du patrimoine architectural de la Seconde Renaissance se dessinent avec des contours assez clairs tout en attestant de circonstances et de modalités différentes, sur le plan politique, religieux et social⁷. Que ce soit à la suite d'un voyage ou qu'il s'agisse d'un recours à un support graphique, l'adoption d'un modèle importé nécessite la coïncidence de plusieurs composantes : la volonté d'un commanditaire, la capacité d'appropriation de la part de l'architecte et des mains d'œuvres disposant du savoir-faire nécessaire afin de conjuguer un prototype avec des techniques locales. Les résultats ainsi que le rythme auquel de telles procédures se profilent, dépendent de la vitalité des traditions locales, notamment du gothique, et l'aptitude de renouvellement de celles-ci à partir de leur propre substance, tant sur le plan technique que stylistique⁸. La fonction des espaces, déterminés par des rites liturgiques et le cérémonial de cour, peuvent provoquer des ralentissements jusqu'à condamner des projets audacieux à rester sur le papier. Ces hybridations ne se développent pas à la même vitesse dans toutes les typologies : une forte persistance de l'héritage gothique se manifeste dans l'architecture sacrée, surtout en France, alors que, s'agissant des demeures – résidences, palais, villas – ainsi que des constructions publiques,

se fait jour une disponibilité pour la réception de prototypes italiens.

Chronologiquement cette étude se réfère aux années 1530 et 1540, une période se prolongeant parfois par la longue durée des chantiers, placées sous l'influence des évènements décisifs qui eurent cours en 1526-1527 : le Sac de Rome déclenchant une vague de migration d'artistes vers les régions septentrionales de la péninsule et l'étranger, le retour de François I^{er} de Madrid et, enfin, le séjour de Charles Quint et d'Isabelle de Portugal à Grenade⁹. Le château de Fontainebleau, évoluant alors vers un relais artistique d'une envergure européenne, accueillit des artistes italiens – Rosso Fiorentino, Francesco Primaticcio, Benvenuto Cellini, Francesco Rustici et Sebastiano Serlio pour ne citer que les plus connus¹⁰ – qui provoquèrent de notables changements, non seulement par leurs œuvres, mais aussi par les dessins, les copies et les gravures qu'ils avaient amenés de leur pays¹¹. A Grenade le séjour du couple impérial est à l'origine de deux projets pionniers, le palais dans la proximité directe de l'Alhambra et la restructuration de la cathédrale, magnifiée d'une chapelle funéraire sous forme d'un Panthéon. La métamorphose instaurée par ces monuments, auxquels d'autres succédèrent dans le milieu de l'empereur, dut beaucoup aux séjours de Pedro Machuca et de Diego Siloé en Italie, particulièrement à Rome et à Naples, dans la période qui va de 1508 à 1520¹². Leurs séjours précédèrent de 25 ans celui de Philibert Delorme, le premier des pionniers du classicisme français à se rendre en Italie, dans la suite du cardinal Jean du Bellay, de 1533 et 1536¹³. De surcroît, la longue durée permit aux deux Espagnols de se familiariser intimement avec les innovations spectaculaires de cette période décisive, même par leurs propres travaux¹⁴. Les commandes prestigieuses émanant de la cour de Charles Quint leurs permirent ensuite de déployer pleinement les compétences acquises au sein de projets d'une portée politique. Lorsque dans les années 1540 les commandes des Valois promurent un premier classicisme architectural, les prémisses et les goûts étaient très divers, d'abord à cause de la puissance de la tradition médiévale, mais aussi parce que les Italiens actifs en France, notamment des artistes toscans et émiliens, avaient favorisé le transfert de certains langages et techniques transalpines¹⁵. Afin d'éclaircir des aspects caractéristiques de ces transferts nous allons nous pencher sur les glissements d'idiomes et de motifs de la sphère sacrée vers celle représentative, et vice versa, dans un souci de perméabilité typique de l'architecture italienne, dont la répercussion eut une conséquence particulière en Andalousie.

L'architecture sacrée : tradition gothique versus modèles classiques

La fondation de l'église de Saint-Eustache en 1532 par François I^{er} au centre de Paris illustre la permanence du modèle de Notre-Dame¹⁶. Il ne s'agit pas du seul chantier onéreux se prolongeant pendant des siècles, qui conserve le style gothique et le savoir-faire des grands chantiers de la fin du Moyen Âge. La mise au point de prototypes à la fois plus classicisants et économiques, recommandés par Sebastiano Serlio dans son *Libro Quinto* (1547), fut dépourvue

de succès. À Saint-Eustache, des détails antiquisants s'insèrent discrètement dans la structure gothique, des arcs et des fenêtres en plein cintre ou des chapiteaux corinthiens, ces derniers révélant l'influence du *Libro Quarto* sur les cinq ordres d'architecture de Serlio, publié en 1537 à Venise¹⁷.

En Espagne, où l'héritage gothique bénéficia également d'une continuité, des mutations intéressent non seulement le style mais aussi la typologie du monument religieux. La « Hallenkirche » d'origine septentrionale, une salle dont les nefs respectent la même hauteur, profita d'un nouvel essor, grâce à Diego Siloé dont les expériences en Italie sont ici pleinement mises à profit, et à Andrés de Vandelvira¹⁸. A la cathédrale de Pienza, pièce maîtresse d'une restructuration urbaine dans l'esprit de Leon Battista Alberti, Pie II avait évoqué cette tradition : « Ita Pius iusserat, qui exemplar apud Germanos in Austria vidisset, Venustius es res et luminosius templum reddit »¹⁹. Bernardo Rossellino traduisit le modèle dans les idiomes de la première Renaissance et conjugua, pour la façade, des principes gothiques et des motifs provenant de l'Antiquité romaine²⁰. Pourtant, Siloé se référa plus vraisemblablement à l'église de San Giacomo degli Spagnoli à Rome, une fondation de la monarchie espagnole. Promue par Alfonso de Paradinas, chanoine de la cathédrale de Sevilla, elle est probablement l'œuvre de Francesco del Borgo, pionnier de l'architecture romaine sous Paul II²¹ (fig. 1). Grâce à sa restructuration par Alexandre VI Borgia, elle fut de nouveau au centre de l'attention avant que, de 1518 à 1520, Antonio da Sangallo le Jeune n'ajoutât avec la chapelle du cardinal Jaime Serra i Cau un témoignage spectaculaire de la Seconde Renaissance²². D'un élan commun les travées se lancent jusqu'aux voûtes d'un intérieur baigné d'une lumière intense : une telle architecture s'approche de l'idéal de l'espace unifié²³. Ainsi en Espagne la « Hallenkirche » fut considérée comme forme parfaite de la basilique, comme l'atteste un plan du *manuscrito de Arquitectura* de Hernán Ruiz el Joven, inspiré du traité de Vitruve, et conçu entre 1558 et 1564²⁴.

Dans la cathédrale de Grenade, Siloé associa le vocabulaire classique et les principes gothiques selon une méthode qui s'écarte assez de celle des italiens²⁵ (fig. 2). Si l'articulation symétrique des piliers, principaux organes de stabilité, favorise la cohésion de l'espace intérieur et ses limites fluides, leur traitement dégage un effet fort différent. Les cannelures des demi-colonnes se confondent avec le relief complexe des arêtes, habillant les bords du pilier, en une superficie vibrante (fig. 1-2). Hérités du gothique, les piédestaux de forme semi-circulaire accentuent l'élan ascendant et confèrent à ces supports un caractère décoratif²⁶. Les gros blocs d'entablement en revanche, reproduisant le jeu des avancées et des saillies, reflètent l'esprit systématique de la Renaissance italienne et contrastent avec les voûtes d'ogives²⁷.

Le projet pharaonique du tombeau de Jules II dans le chœur de la nouvelle basilique de Saint-Pierre, un monument isolé selon la version de 1505, incita l'ambition d'un culte de glorification du défunt²⁸. La rotonde dans le chevet de la cathédrale de Grenade devait accueillir la sépulture de Charles Quint, porteur de ce dessein²⁹. Lieu de commémoration et de glorification, le mausolée, indépendant des rites découlant de la fréquentation de nombreux fidèles,

avait encouragé en Italie des appropriations de modèles antiques. Au Tempio Malatestiano à Rimini et à Santissima Annunziata à Florence, promus respectivement par Sigismondo Malatesta et Federico Gonzaga, ces structures, dans le premier cas une variante du Panthéon et dans le deuxième du temple de Minerva Medica à Rome, se greffent sur la nef³⁰. Federico Montefeltro prévint d'ériger son mausolée sous forme d'un *tempietto* dans le jardin de son palais à Urbino, qu'un tableau d'un peintre de l'école de Barocci semble rappeler³¹. Ces réalisations sont dues à Leon Battista Alberti, théoricien de l'architecture le plus important du Quattrocento, qui semble avoir été une référence essentielle pour Siloé³².

Très remanié aujourd'hui, le mausolée de la cathédrale de Grenade, partie intégrante de l'organisme architectural, est ceint d'un déambulatoire, typique de l'église gothique (fig. 2). Pourtant, la circulation autour du tombeau, selon le projet originel, fait penser à la rotonde érigée au présumé lieu de sépulture du Christ, le Saint Sépulcre à Jérusalem, prototype de nombreuses églises chrétiennes, et image évocatrice au sein de la *Restauratio imperii* constantinienne de Charles Quint³³. Deux niveaux rythmés par des demi-colonnes cannelées en correspondance avec la nef, sont sommées d'une coupole dotée aujourd'hui d'arceaux et de voûtains³⁴. Des passages surmontés de berceaux à caissons convergent vers le centre et donnent une expression suggestive à un idéal humaniste. Ils créent des liens spatiaux et des percées variées qui se recomposent selon les pas du visiteur, et attestent l'excellente maîtrise des effets de perspective de la part de Siloé. Motivé par le même souci, dans la cour du palais de Charles Quint, Pedro Machuca accentua la rotondité par deux niveaux de portiques s'achevant par le mouvement ininterrompu de l'entablement³⁵. Un portique similaire, documenté par un dessin de Sebastiano Serlio dans son *Libro Terzo*, devait ceindre le *tempietto* de Bramante à Rome, une fondation espagnole. Par ses connaissances intimes de l'assimilation du patrimoine antique au Primo Cinquecento, l'humaniste italien Baldassarre Castiglione, ambassadeur pontifical à la cour d'Espagne et alors présent à Grenade, influença très vraisemblablement le projet du palais autant que celui du Panthéon³⁶. En tout cas, par ces deux réalisations impressionnantes à Grenade, la forme circulaire se hissa au rang de symbole du pouvoir universel, lui inaugurant une nouvelle fortune, dotée d'une forte rhétorique.

*Au-delà des modèles italiens : La perméabilité du sacré et du païen
à El Salvador à Úbeda*

Le Panthéon de la cathédrale de Grenade inspira le mausolée *al romano* dans l'église El Salvador à Úbeda, fondé par Francisco de los Cobos. Même les spécificités des rites liturgiques du modèle sont ici adoptées³⁷. Dès 1529, ce descendant d'une illustre aristocratie, secrétaire d'état et premier conseiller de Charles Quint, devint une personnalité des plus influentes et puissantes. Il s'est peut-être souvenu de la restructuration de Pienza par Pie II lorsqu'il commença en 1536 la création d'une place bordée de monuments dont l'église

constitue la pièce maîtresse³⁸. Soumise à une propagande politique et à une autocélébration de sa dynastie, cette opération s'appuya sur la stratégie iconographique de l'empereur auquel Cobos dut son statut et sa fortune. Siloé fut son interlocuteur privilégié, capable de répondre à ses exigences et de les concilier tant avec les modèles italiens qu'avec la tradition locale, d'autant plus qu'à la chapelle Caracciolo di Vico, à Naples, il avait fait l'expérience de la forme circulaire et de l'articulation de ses parois³⁹. Cobos put lui-même se vanter d'une excellente connaissance de la Renaissance italienne⁴⁰, acquise au cours de trois voyages aux côtés de l'empereur, en 1529-1533, notamment à l'occasion du couronnement à Bologne en 1530, pendant son entrée dans la ville éternelle en 1536, après la campagne à Tunis et, en 1538, pour le mariage de sa fille naturelle Marguerite d'Autriche avec Ottavio Farnese, célébré dans la chapelle Sixtine⁴¹. Ces déplacements lui permirent d'apprécier des projets architecturaux des plus illustres mécènes à Gênes, Bologne, Milan, Plaisance, Ferrare, Mantoue, Florence et Venise, et d'établir des contacts avec des peintres comme Titien et Sebastiano del Piombo. Pendant la genèse de la *Piedad* que le peintre vénitien réalisa selon des dessins de Michel-Ange pour la Sacra Capilla de El Salvador, un cadeau de Ferrante Gonzaga, Cobos a sollicité des changements, afin de la rapprocher du culte du lieu⁴².

Si le projet général à Úbeda, un véritable centre civique, fut confié à Siloé, l'activité d'autres maîtres, intervenus pendant les presque vingt ans du chantier, particulièrement Andrés de Vandelvira et Estaban Jamete, un sculpteur d'origine française, rend parfois difficile l'identification de leur génie propre dans les différentes parties de l'ensemble⁴³. A l'instar d'une typologie italienne, la nef unique de El Salvador consiste en trois travées sur plan longitudinal, flanquées régulièrement de chapelles latérales (fig. 3). Des demi-colonnes cannelées, placées sur de hauts piédestaux et dotées de ressauts, soutiennent des arcs séparant des voûtes d'ogives gothiques (fig. 4). Comme à Grenade, ces dernières contrastent avec le dessin classicisant des supports et, de manière encore plus tranchante, avec le mausolée, une rotonde sommée d'une coupole à caissons avec lanternon central. Dépourvue de déambulatoire, elle s'aligne directement avec la nef et fait de celle-ci le prélude monumental de la sépulture au chevet. Un entablement tripartite surmonté d'une balustrade à l'italienne, pointée par des saillies dans l'axe des demi-colonnes, relie les espaces distincts de l'édifice⁴⁴. Au fil du temps, des transformations brouillèrent l'état authentique du mausolée. En tout cas, la coupole sans tambour s'élève sur un étage qui fait alterner des fenêtres cintrées et des *aedicule* et, toujours en conformité avec le Panthéon de la cathédrale de Grenade, six demi-colonnes cannelées rythment le cylindre, en mettant cet ordre au diapason avec celui de la nef⁴⁵. Originellement les parois, d'une parfaite stéréotomie obéissant aux règles espagnoles, étaient nues. A l'extérieur, le cylindre se dégage de manière plus autonome qu'à Grenade et, quoique la coupole soit cachée selon la tradition locale par un *cimborrio*, le monument reflète un esprit plus antiquisant.

Un dialogue intime avec la sculpture exalte les valeurs narratives et sémantiques du programme. Situées aux extrémités d'une espèce de balcon, placé

au-dessus de l'arc qui sépare la nef et la rotonde, deux paires de figures anthropomorphes à l'antique soulignent sa fonction funéraire : un atlas musclé nu, vu de dos, et une cariatide qui lève le bras droit et tient son vêtement de la main gauche⁴⁶ (fig. 5a). Le dieu grec, soutenant la voûte céleste, crée un lien entre ciel et terre et, par son effort physique, il fait allusion aux vertus du défunt, tandis que la cariatide, transposée dans un contexte religieux, figure le châtement et l'expiation. Son apparence mondaine rappelle moins les modèles de Raphaël aux socles des *stanze*, bien connus de Machuca et Siloé, que les cariatides de Primatice dans la chambre de Madame d'Étampes au château de Fontainebleau (1541-1544), assimilées par Jean Goujon dans le tombeau de Louis de Brézé, dans la cathédrale de Rouen⁴⁷ (fig. 6). La production de l'école de Fontainebleau, profitant d'une ample circulation en Europe par le biais de l'estampe, aurait pu atteindre le milieu de la cour de Charles Quint.

Des ordres anthropomorphes, d'une expression fort différente, sont les protagonistes dans la sacristie, exécutée à partir de 1540, par Vandelvira et Jamete, sous une forme autonome⁴⁸. Le portail, coupé avec virtuosité en diagonale, dans le mur, selon des « arcs difficiles » du traité d'Alonso de Vandelvira, affiche la fonction politique de cet espace, hybridant des thèmes chrétiens et païens. Deux cariatides se tiennent les bras croisés et tournent la tête, à l'opposé l'une de l'autre, tandis que le centre est surmonté d'une *Annonciation*⁴⁹. La vierge Marie est flanquée de l'empereur Auguste avec les traits, les vêtements et la couronne de Charles Quint, et de la Sybille de Tibur, qui avait annoncé l'arrivée du Messie.

Dans la sacristie, la succession de trois travées de format rectangulaire, couvertes de voûte en arc-de-cloître, témoigne d'un décor riche et varié (fig. 7). Ce système s'écarte sensiblement de la rigueur géométrique qui caractérisait, un peu plus tôt, en 1532, la sacristie de Sigüenza, où une voûte en berceau à caissons ornés de rosaces, selon le dessin d'Alonso de Covarrubias, évoque des modèles romains⁵⁰. Les arcs sont soutenus par un rythme alternant de figures féminines et masculines, des canéphores coiffées de chapiteaux, faits d'une corbeille sommée d'un abaque à volutes⁵¹. Répandus pendant l'Antiquité romaine, ces corbeilles pourraient se rattacher aux origines du chapiteau corinthien selon le traité Vitruve, une référence fondamentale de Vandelvira⁵². De fait, des guerriers en costume militaire, aux mains liées, rappellent des prisonniers perses selon la description assez détaillée du Premier Livre de l'auteur romain (fig. 8). L'un est enveloppé dans un ample vêtement qui couvre ses mains et sa longue barbe, peut-être un prêtre oriental, un mage ou un prophète⁵³. Les cariatides portent des vêtements à l'antique, trois d'entre elles sont habillées de tuniques à la grecque dont le tissu est ajusté ; leurs mains sont liées dans le dos. Parfois leur position statique est animée par une jambe dessinant un mouvement ondulant. D'autres encore, d'une expression pieuse à l'instar des saintes, font correspondre finement le modèle profane aux valeurs chrétiennes (fig. 9). Au-dessus des figures, des bustes se penchent vers l'espace depuis des niches circulaires et leurs expressions, tristes, étonnées ou furieuses, sans doute une allusion aux émotions humaines⁵⁴. Dans les angles, des

statues anthropomorphes placées en position diagonale animent la succession un peu monotone des figures, mais elles tournent, comme au portail d'entrée, les têtes dans la direction opposée, comme si elles fixaient des positions contraires.

De concert avec le portail, la signification du programme qui en découle, est assez nette. Les Perses et les cariatides symbolisent la victoire militaire et le châtement des vaincus, à savoir les campagnes triomphales de Charles Quint et son hégémonie politique. Au Cinquecento, ces figures représentent souvent des musulmans ou des Ottomans vaincus⁵⁵. Des sybilles, insérées dans les écoinçons des arcades, facilement identifiables par leurs attributs et par les rouleaux contenant leurs noms, se réfèrent aux racines de la Chrétienté dans la mythologie grecque, selon une image plus universelle de la religion chrétienne telle que Michelangelo l'avait affichée à la voûte de la chapelle Sixtine⁵⁶. Sur la façade principale, les reliefs garnis de trophées des travaux d'Hercule et d'autres thèmes mythologiques, sont censés mettre en exergue l'héritage classique de la monarchie espagnole, garante d'un nouvel état d'or sous forme d'empire chrétien⁵⁷.

Assez complexes, les références iconographiques remontent à l'Italie. Vandelvira, conservant dans sa bibliothèque un exemplaire du traité de Vitruve en langue latine, semble avoir étudié la description du portique des Perses et des cariatides, et connu sa fortune graphique dans les éditions illustrées de Fra Giocondo, de Cesare Cesariano ou bien, plus tard de Jean Martin et de Daniele Barbaro, munies respectivement des dessins de Jean Goujon et d'Andrea Palladio⁵⁸. Pourtant, s'agissant des postures figées et de la gravité d'expression des figures, la gravure de Marcantonio Raimondi, sans doute d'après un dessin de Raphaël, s'avère plus proche (fig. 10). Peut-être Vandelvira et Jamete avaient-ils pris connaissance, par Machuca et Siloé, de cette restitution, fondée sur une approche philologique, telle qu'elle se profila alors à Rome. La nouveauté dans la sacristie de El Salvador réside dans l'alignement horizontal des statues en une succession alternante, une adaptation originelle au contexte architectural, peut-être destiné à accueillir à certains moments des rites et des fêtes liturgiques (fig. 7).

Machuca et Siloé ont pu suivre en Italie des débats autour d'une représentation de thèmes chrétiens qui accordaient une place de plus en plus importante aux références païennes dans le sens du néo-platonisme⁵⁹. Ce débat avait motivé un haut potentiel créateur avec des retombées dans tous les domaines artistiques. Cobos, soutenant des positions assez libérales en matière religieuse, aurait pu approfondir pendant ses voyages des contacts avec des théologiens et ecclésiastiques espagnols et italiens, susceptibles de marquer sa pensée ou de renforcer certains aspects de son échafaudage idéologique. Au couronnement, à Bologne, participa Juan Valdés, *cameriere segreto* de Clément VII et secrétaire impérial, promoteur d'une réforme spirituelle. Fit partie de son cercle, Vittoria Colonna, la marquise de Pescara, figure charismatique proche de Charles Quint, que Cobos rencontra, au plus tard, à l'occasion de l'entrée de l'empereur à Rome en avril 1536⁶⁰. Les discussions intenses autour de la réforme du

christianisme, créant de fortes solidarités entre des porteurs de ces tendances de différents pays, ont encouragé aussi le transfert d'images, comme le motif du terme. Valdés, adhérant à un humanisme chrétien dans l'esprit d'Érasme avait reçu par ce dernier un anneau garni d'une pierre figurant la divinité *terminus*, fils de Jupiter, provenant d'une médaille antique qui était la sienne⁶¹. A cette même médaille se réfèra Michel-Ange au tombeau de Jules II où les termes, image des limites géographiques et temporaires, symbolisent la mort⁶². Leurs qualités sémantiques dans l'architecture funéraire étaient désormais fixées, comme le montre aussi, au début de 1520, le tombeau de Ramon Folch de Cardona, transféré depuis l'Italie à Bellpuig en Catalogne⁶³. Les paires de termes, deux féminins et deux masculins, renvoient aux modèles de Raphaël dans les *stanze*⁶⁴. Après 1543, dans la chapelle de Benavente dans l'église de Santa Maria de Mediavilla à Medina de Rioseco (Valladolid), les termes coiffés de corbeilles de fruits, animés par des effets polychromes, confèrent au tombeau un caractère triomphal et une touche païenne⁶⁵. Ainsi l'Espagne adopta la tradition des ordres anthropomorphes au sein de l'architecture funéraire qui depuis le Trecento, notamment à Naples connut de nombreuses variations et déclinaisons, liées à une large gamme de valeurs sémantiques amalgamant piété chrétienne et vertus militaires⁶⁶.

Il est donc peu probable que Vandelvira ait ignoré le motif du terme et sa signification, mais s'il ne fit pas son apparition dans le mausolée de El Salvador, des prédilections différentes se révèlent. Démuni de jambes et de bras, ce prototype semblait sans doute trop éloigné des éditions vitruviennes illustrées pour un architecte qui y puisait son vocabulaire, et trop contraignant pour un sculpteur désireux de modeler le corps intégral. Francisco de los Cobos, étant donné ses compétences dans le domaine des arts, aurait pu cependant déterminer les lignes directrices du programme.

La fortune de l'approche syncrétiste en Andalousie

L'interaction toujours plus serrée des motifs chrétiens et païens s'est répercutée dans de nouvelles synthèses formelles signées par Siloé, Vandelvira et Jamete qui trouvent difficilement leur égal dans d'autres régions de la péninsule ibérique et encore moins en France, comme nous allons le voir.

La façade du palais de Juan Vázquez de Molina, parent de Francisco de Cobos, conçue par Vandelvira vers 1560, près de la Place à Úbeda, assimile de manière quelque peu maladroite l'élévation de la *domus romana* de l'édition de Vitruve par Fra Giocondo, reprise par Cesare Cesariano ; un autre exemple du transfert par le traité d'architecture⁶⁷. La hiérarchie des ordres vitruviens est ici inversée : au corinthien du rez-de-chaussée suit l'ionique au bel étage, alors qu'au troisième étage, une espèce d'attique, des figures anthropomorphes, similaires de celles de la sacristie, alternent avec de larges fenêtres ovales. Leur genre est accentué par des chapiteaux ioniques ou toscans, surmontés de blocs d'architrave. Elles tiennent de grands écussons, attribut militaire censé rendre visible la tradition et le statut du fondateur. Si les guerriers

de posture statique portent une armure, toujours en conformité avec la sacristie, les cariatides adoptent de nouveau une allure gracieuse, selon le modèle bellifontain, assimilé par Goujon (fig. 5b, 6). L'articulation de l'angle, privilégiant la vue diagonale, est frappante par ses qualités sculpturales et narratives : deux figures anthropomorphes regardent dans la direction opposée et, comme un acte de subordination à la primauté de l'architecture, leur distance contribue à exalter la géométrie du puissant volume (fig. 11).

S'agissant de l'architecture sacrée, en 1549, au chevet de l'église de Nuestra Señora de los Remedios de Iznalloz dans l'actuelle province de Grenade, Siloé poussa la tendance de syncrétisme à l'extrême⁶⁸. D'une apparence assez austère, la façade qui surplombe fièrement la ville, a l'aspect d'un palais. Elle évoque l'idée de l'église comme maison de la communauté religieuse, dépourvue de toute signification iconographique et symbolique, telle une recherche vers les origines du bâtiment sacré. Siloé a sans doute voulu créer une image qui reflétait la pensée de l'humanisme chrétien, son objectif de retour aux sources et aux rites authentiques, épurés, sans les traces du culte ni de la pratique de la religion catholique. En tout cas, le contrat de Santa Maria de Cazorla, une autre commande de Cobos à Vandelvira au début des années 1540, semble confirmer *expressis verbis* une idéologie réformatrice : « y es un capítulo de la reformación que se haze por lo que sobre esto discuten lutheranos »⁶⁹.

Dans la cathédrale de Jaén, modèle d'une importante réception en Espagne et en Amérique latine où l'image sacrée selon la tradition catholique fut un enjeu capital, Vandelvira ne renonça pas à une perméabilité sacré-profane. Au-dessus des grandes arcades de la nef, une espèce d'attique est accentuée par un rythme alternant de fenêtres et d'*aedicule* à l'antique, conforme à l'allure d'une demeure prestigieuse (fig. 12). En effet, il recourut aux mêmes motifs d'une part, que ceux du bel étage du Palais Vázquez de Molina, cités plus haut, et d'autre part, que ceux du rez-de-chaussée du palais du Déan Ortega à Úbeda, situés dans la proximité immédiate de El Salvador⁷⁰ (fig. 13).

La serlienne, motif triomphal provenant de l'Antiquité tardive, jouit sous l'impact de la Renaissance italienne d'une fortune prodigieuse au sein de ce discours d'hybridation⁷¹. Pendant leurs séjours dans la ville éternelle Machuca et Siloé en connurent des interprétations fort variées, dans le domaine sacré, aulique et aussi dans l'architecture peinte. Dans la fresque de *l'Incendie du Bourg* (1514), Raphaël définit la loggia de bénédiction, comme une serlienne, placée sur un rez-de-chaussée aux gros bossages, tel qu'il caractérisait alors quelques *palazzi* romains les plus innovants⁷². Après 1548, lorsque Niccolò da Corte fit culminer le bel étage de la façade méridionale du palais de Charles Quint dans une serlienne, vraisemblablement selon un dessin du même Machuca conçu avant, celle-ci avait atteint le plus haut échelon de la hiérarchie du vocabulaire classicisant⁷³ (fig. 14). Bien que dès 1537 le *Libro Quarto* de Serlio, source fondamentale de Vandelvira, diffusât de nouvelles modes de son emploi, il apparaît qu'un dynamisme particulier, découlant des recherches de Machuca et de Siloé, accélèra sa réception en Andalousie qui ne tarda pas à intéresser l'architecture religieuse⁷⁴. Point culminant d'un parcours perspectif

et liturgique, tel qu'au chevet de l'église Santa Maria de Cazorla, cité plus haut, et, plus tard, dans celui de la cathédrale de Jaén, chef d'œuvre de Vandelvira, où la serlienne fut adaptée à une échelle de plus en plus monumentale, telle la grandiose transition entre l'anti-sacristie et l'escalier conduisant vers la crypte de cette même cathédrale⁷⁵ (fig. 15). L'iconographique triomphale produisit son effet et la capacité de variation bâtit son plein. La serlienne en série, à la cathédrale de Baeza, ou les inversions de cadence, à l'Hôpital de los Honrados Viejos de El Salvador, semblent inspirées par l'architecture musulmane et son goût pour des rythmes contrastants, par de combinaisons d'arcs selon différents niveaux, plans de mur et d'échelles⁷⁶.

L'art de l'hybridation : impulsions et résistances en France

Si le gothique, lié à un poids idéologique, bénéficia en Andalousie d'une forte persistance, l'héritage arabe encourageait de son côté des processus d'hybridation. Lors des conversions de mosquées en cathédrales, les artisans musulmans furent employés et leurs techniques ainsi conservées⁷⁷. La facilité d'associer des traditions hétérogènes dans des synthèses d'un impact esthétique et sémantique suggestif doit beaucoup à cette continuité, cet entrelacement de références de nature fort différente. Si des motifs païens d'une signification politique se déploient avec un certain bruit dans les églises en Andalousie, les stratégies des rois catholiques jouèrent également un rôle. Ayant obtenu cette dénomination de roi catholique par Alexandre VI en récompense de la conquête du royaume de Grenade en 1492, le dernier bastion musulman dans la péninsule ibérique, les fondations religieuses furent appelées à illustrer la victoire du christianisme sur l'islam. Ceci allait de pair avec la recherche d'une identité architecturale, susceptible d'exprimer par des idiomes persuasifs les nouveaux programmes étatiques et culturels. En France en revanche, où existe depuis le Moyen Âge la distinction de *rex christianissimus*, le gothique représente le style authentique et national, référence incontournable pour l'architecture sacrée. Ainsi les formules d'une autocélébration politique, renouant avec l'héritage formel du passé païen, restent liées aux tombeaux, comme l'illustrent ceux des rois de France dans la basilique de Saint-Denis⁷⁸. Quant aux ordres anthropomorphes, les modèles du décor du château de Fontainebleau furent assimilés dans l'architecture funéraire, au tombeau de Louis de Brézé cité plus haut, ou bien, un peu plus tard, au projet de Primatice pour la sépulture de Claude de Lorraine⁷⁹. Très vraisemblablement sous l'impact de ses voyages en Italie, Claude d'Urfé, ambassadeur du roi de France, fit réaliser vers 1550 dans la chapelle de son château une imbrication inédite de motifs chrétiens et païens, caractérisée par des termes en utilisant une technique qui rappelle les nymphées artificiels à Gênes⁸⁰.

Pendant la première moitié des années 1560, la rotonde des Valois à Saint-Denis, destinée à abriter le tombeau d'Henri II et de Catherine de Médicis, et de leurs enfants, projetée par Primatice pour le reine mère, éclipse toutes les recherches des mausolées princiers de la Renaissance, depuis le Tempio Mala-

testiano jusqu'à la rotonde de Francisco de los Cobos à Úbeda : un énorme cylindre se dresse devant le transept nord de la basilique de Saint-Denis et culmine dans un intérieur ennoblit par une superposition d'ordres corinthiens et composites rehaussés par du marbre polychrome⁸¹.

En dernière synthèse, quoique la temporalité et le contexte architectural soient différents, les programmes de célébration mis en place par les conseillers de Charles Quint et d'Henri II présentent des contenus assez similaires, puisés dans de semblables références, sur les plans archéologique, stylistique et théorique⁸². La façade de l'aile occidentale du Louvre, réalisée à partir de 1546 par le tandem Pierre Lescot et Jean Goujon, affiche un tel programme avec éloquence : depuis l'assimilation savante de l'arc de triomphe selon des prototypes antiques, diffusé par le traité de Serlio, à la superposition des ordres classicisants, de la figure de Mars avec les traits d'Henri II au fronton central, jusqu'aux détails des feuilles de chênes, renvoyant à la maison d'Auguste selon Ovide, cette symbiose d'architecture et de sculpture glorifie le souverain comme successeur des empereurs romains et comme fondateur d'un nouvel âge d'or (fig. 16). À l'instar des façades gothiques, les reliefs serrés sont riches en allusions et métaphores⁸³. Dans la salle du rez-de-chaussée, les cariatides de la tribune des musiciens, façonnées en 1550 selon le modèle de Érechthéion d'Athènes, que Lescot aurait pu avoir connu par un dessin ou bien par des copies à Rome, imposent une extraordinaire force de suggestion du monde antique et symbolisent la soumission, thème capital dans un discours de glorification⁸⁴. Enfin, la serlienne, assimilée en France depuis les années 1540 au sein des façades des résidences et des châteaux, dégage une grandiose puissance monumentale au tribunal du Louvre, une synthèse inédite de différents modèles italiens, interprétés à travers le prisme de la tradition française⁸⁵ (fig. 17).

Comme le firent Machuca et Siloé, Philibert Delorme élaborait ses expériences de la Renaissance italienne dès ses premières commandes et créa, en conjuguant les modèles transalpins avec la tradition autochtone, des œuvres d'une étonnante originalité⁸⁶. S'agissant d'Andrés de Vandelvira, nous l'avons dit plus haut, aucun voyage en Italie n'est documenté avec certitude jusqu'à maintenant et, quant à Pierre Lescot, l'hypothèse d'un tel déplacement ne se dessine pas avant les années 1550. La question reste ouverte : ces architectes réussirent-ils à développer un langage à l'antique par le biais de dessins, gravures et de traités d'architecture, notamment les livres de Serlio, ou en exploitant des productions de leurs compatriotes ayant étudié sur place ? Étant donné le caractère fort individuel de leur style la dernière supposition reste assez improbable. D'autant plus que des voyages furent souvent motivés par un commanditaire ambitieux, réclamant que l'architecte soit informé des évolutions plus récentes dans les plus importants centres artistiques⁸⁷. Si le plus grand nombre des voyages d'architectes au XVI^e siècle demeurera pour toujours dans l'ombre de l'histoire, on peut essayer d'en reconstruire virtuellement les trajectoires, par le prisme des affinités. Ainsi il semble que pour Lescot et pour Vandelvira ce n'est pas la Renaissance à Rome avec l'impact fort

des volumes et leurs reliefs accusés de contrastes qui alimenta leurs recherches, mais le classicisme dans le nord-est de l'Italie, notamment à Venise, hybridant des traditions hétérogènes, byzantine, gothique et antiques, dans des parois diaphanes et des épidermes d'une apparence fragile et complexe. Ainsi les itinéraires, les étapes et l'intensité du regard explorateur trahissent différentes motivations, enracinées à la fois dans la conscience d'une propre identité culturelle et le souci de renouveau de son expression, au sein d'un climat européen d'une forte compétition autour de l'œuvre architecturale, instrument éloquent du pouvoir étatique et de sa légitimation.

BIBLIOGRAPHIE

- AMPLIATO BRIONES 1996 : A. L. Ampliato Briones, *Mura, orden y espacio en la arquitectura del Renacimiento andaluz. Teoría y práctica en la obra de D. Siloé, A. Vandelvira e H. Ruiz*, Sevilla 1996.
- AMPLIATO BRIONES / ACOSTA 2021 : A. L. Ampliato Briones et E. Acosta, « El Palacio en la iglesia. Diego Siloé y la singular cabecera de Nuestra Señora de los Remedios de Iznalloz, Granada », dans *Lexicon. Storie e architettura in Sicilia e nel Mediterraneo, Speciale n. 2*, p. 307-314.
- AMPLIATO BRIONES / LÓPEZ GÚZMAN / ESTÉVEZ 2022 : A. L. Ampliato Briones, R. López Gúzman et R. Estévez, *Diego de Riaño, Diego Siloé y la arquitectura de transición del Renacimiento*, Sevilla 2022.
- BELTRAMINI 2016 : M. Beltrami, « Antonio da Sangallo il Giovane e la cappella Serra a San Giacomo degli Spagnoli a Roma », *Firenze Architettura* 2, p. 118-125.
- CAMPOS PALLARÉS 2021 : L. Campos Pallarés, *Pedro Machuca en Italia y en España. Su presencia y huella en la pintura granadina del Quinientos*, Jaén 2021.
- CASTELLETTI 2019 : C. Castelletti, « *Cattivi barberici come Stützfiguren* dall'Antichità alla metà del '500. Metafore politico-visive e *schemata* gestuali », dans *La sculpture au service du pouvoir dans l'Europe de l'époque moderne*, dir. S. Frommel et P. Migasiewicz, Rome 2019, p. 11-38.
- CHATENET 2002 : M. Chatenet, *La cour de France au XVI^e siècle. Vie sociale et architecture*, Paris 2002.
- CORDELLIER 2004 : D. Cordellier, « La chambre du Roi à Fontainebleau, dernier décor », dans *Primative Maître de Fontainebleau* (catalogue d'exposition), Paris 2004, p. 84-91.
- CURRÒ 2007 : G. Currò, « Nostra Signora del Sacro Cuore a Piazza Navona : Storia de trasformazioni », *Quaderni dell'Istituto dell'Architettura*, N.S. 44/50, 2004/07 (2007), p. 469-484.
- FERRARA / QUINTERIO 1984 : M. Ferrara et F. Quinterio, *Michelozzo di Bartolomeo*, Florence 1984.
- FIGLI 2006 : F. P. Fiore, « Tempio Malatestiano – 1453-1454 e seguenti », dans *Leon Battista Alberti e l'architettura*, dir. M. Bulgarelli *et al.*, Cinisello Balsamo, 2006, p. 283-295.
- C. L. FROMMEL 1998 : C. L. Frommel, « Roma », dans *Storia dell'architettura italiana. Il Quattrocento*, dir. F. P. Fiore, Milan 1998, p. 374-433.

- C. L. FROMMEL 2014 : C. L. Frommel, « La tomba di papa Giulio II : genesi, ricostruzione e analisi », dans *Michelangelo, Il marmo e la mente*, dir. C. L. Frommel, Milan 2014, p. 19-93.
- C. L. FROMMEL 2018a : C. L. Frommel, « Il palazzo di Carlo V a Granada e Pedro Machuca », dans *El patio circular en la arquitectura del Renacimiento. De la casa de Mantegna al palacio de Carlos V*, dir. de P. A. Galera Andreu et S. Frommel, Sevilla 2018, p. 77-119.
- C. L. FROMMEL 2018b : C. L. Frommel, « Cariatidi, Telamoni e termini nelle stanze di Raffaello », dans *Construire avec le corps humain 1*, dir. S. Frommel et al., Rome/Paris 2018, p. 123-139.
- S. FROMMEL 2010a : S. Frommel, « Premières expériences : entre sculpture, construction et poésie. La grotte des Pins, la fontaine d'Hercule, l'architecture imaginée », in *Primatice architecte*, dir. S. Frommel, Paris 2010, p. 87-101.
- S. FROMMEL 2010b : S. Frommel, « Vers l'architecture monumentale : les travaux pour Charles de Guise (1550-1559) », in *Primatice architecte*, dir. S. Frommel, Paris 2010, p. 113-149.
- S. FROMMEL 2010c : S. Frommel, « L'architecture sacrée : la chapelle de Diane de Poitiers à Anet et la Rotonde des Valois », dans *Primatice architecte*, dir. S. Frommel, Paris 2010, p. 186-234.
- S. FROMMEL 2010d : S. Frommel, « Jacques Androuet Du Cerceau et Sebastiano Serlio : une rencontre décisive », dans *Jacques Androuet Du Cerceau « un des plus grands architectes qui se soient jamais trouvés en France »*, dir. J. Guillaume avec la collaboration de P. Fuhring, Paris 2010, p. 123-139.
- S. FROMMEL 2013a : S. Frommel, « De l'ordre prodigieux au langage abrégé. Pierre Lescot interprète les modèles italiens », dans *Le génie du lieu. La réception du langage classique en Europe (1540-1650). Sélection, interprétation, invention*, dir. M. Chatenet et C. Mignot, Paris 2013, p. 205-226.
- S. FROMMEL 2013b : S. Frommel, « Coullonnes en grez en façon de Thermes à la mode antique : Karyatiden und Hermen am französischen Hof der Jahre 1540 », dans *Synergies in visual culture*, dir. M. De Giorgi, A. Hoffmann, N. Suthor, Munich 2013, p. 431-446.
- S. FROMMEL 2016a : S. Frommel, « Un nouveau château : le Louvre de Pierre Lescot et des derniers Valois (1541-1588) », dans *Histoire du Louvre 1*, dir. G. Bresc-Bautier et G. Fonkenell, Paris 2016, p. 127-140.
- S. FROMMEL 2016b : S. Frommel, « Balustrade et toit en Italie et en France à la Renaissance : évolution d'un dialogue varié », dans *Toits d'Europe. Formes, structures, décors et usages du toit à l'époque moderne (XV^e-XVII^e)*, dir. M. Chatenet et A. Gady, Paris 2016, p. 101-120.
- S. FROMMEL 2018 : S. Frommel, « Residenze a confronto : Il palazzo di Carlo V a Granada, il castello di Fontainebleau e la ricostruzione del Louvre di Francesco I », dans *El patio circular en la arquitectura del Renacimiento. De la casa de Mantegna al palacio de Carlos V*, dir. P. A. Galera Andreu et S. Frommel, Sevilla 2018, p. 197-218.
- S. FROMMEL 2019 : S. Frommel, « L'opera di Andrés de Vandelvira nella cattedrale di Jaén e il Rinascimento europeo », dans *La catedral de Jaén a examen. Historia, construcción e imagen 1*, dir. P. A. Galera Andreu et F. Serrano Estrella, Jaén 2019, p. 131-160.
- S. FROMMEL 2022 : S. Frommel in « ... non fu mai signiore nessuno che se ne diletasi tanto quanto fa questo Re: la relation versatile entre pouvoir et les arts chez les artistes

- italiens à Fontainebleau sous le règne de François Ier », dans *Arts et pouvoirs. Un dialogue entre continuité, ruptures et réinventions*, dir. S. Frommel et R. Tassin, Rome/Paris 2022, p. 173-189.
- S. FROMMEL / PARADA LÓPEZ DE CORSELAS 2014 : S. Frommel et M. Parada López de Corselas, « Serlianas durante el Renacimiento italiano y español : del triunfo de la religión católica al lenguaje imperial », dans *El imperio y las hispanias de Trajano a Carlos I*, dir. S. de María et M. Parada López de Corselas, Bologna 2014, p. 287-318.
- GALERA ANDREU 1992 : P. A. Galera Andreu, « La cabecera de la catedral de Granada y la imagen del templo de Jerusalém », *Cuadernos de arte de la universidad de Granada XXIII*, p. 107-118.
- GALERA ANDREU 2007 : P. A. Galera Andreu, « Andrés de Vandelvira en Jaén », dans *Andrés de Vandelvira. El Renacimiento del Sur*, Jaén, 2007, p. 24-46.
- GALERA ANDREU 2009 : P. A. Galera Andreu, « El proyecto renacentista y Andrés de Vandelvira », dans *La catedral de Jaén*, dir. P. A. Galera Andreu, Madrid 2009, p. 27-76.
- GALERA ANDREU 2014 : P. A. Galera Andreu, « Los arquitectos de Francisco de los Cobos : proyecto e identidad », dans *Los lugares del arte 1 : identidad y representación*, dir. S. Diéguez Patao, Barcelona, 2014, p. 105-131.
- GALERA ANDREU 2018 : P. A. Galera Andreu, « Le support anthropomorphe pendant la Renaissance espagnole », dans *Construire avec le corps humain 1*, dir. S. Frommel et al., Rome/Paris 2018, p. 205-222.
- GALERA ANDREU 2024 : P. A. Galera Andreu, « Pedro Machuca en los bordes de la pintura », dans *Reflexiones sobre Pedro Machuca, pintor y las « águilas » del Renacimiento español*, dir. M. Simal López, Madrid 2023, p. 97-118.
- GALERA ANDREU et al. 2007 : P. A. Galera Andreu, *Andrés de Vandelvira. El Renacimiento del Sur*, Jaén 2007.
- GÓMEZ-MORENO 1983 : M. Gómez-Moreno, *Las águilas del Renacimiento español: Bartolomé Ordóñez, Diego Siloé, Pedro Machuca, Alonso Berruguete*, Barcelona 1983.
- GÓMEZ-MORENO 1988 : M. Gómez Moreno, *Diego Siloé*, Grenade 1988.
- GRANGE CHAVANIS 2024 : G. F. Grange-Chavanis, « Le château de la Bâtie d'Urfé et sa grotte », dans *Grotte artificiali di giardino. Genova nel panorama europeo*, dir. L. Magnani et S. Frommel, Gênes 2024, p. 135-143.
- GUILLAUME 2018 : J. Guillaume, « Les caryatides de la grande salle du Louvre », dans *Construire avec le corps humain 1*, dir. S. Frommel et al., Rome/Paris 2018, p. 157-166.
- HERNÁNDEZ REDONDO 2000 : J. I. Hernández Redondo, « Diego de Siloé, aprendiz destacado en el taller de Felipe Bigarni », *Locus amoenus* 5, 2000, p. 101-116.
- LEMERLE / PAUWELS 2015 : F. Lemerle et Y. Pauwels, *Philibert De l'Orme. Un architecte dans l'histoire*, Turnhout 2015.
- MARCHINI 1974 : G. Marchini, « Spigolature bramantesche », dans *Studi Bramanteschi*, Rome 1974, p. 397-403.
- MARIAS 2014 : F. Marias, « La sacra capilla de El Salvador de Úbeda : entre Italia y España », dans *El San Juanito de Úbeda restituido*, dir. M. C. Improta, Florence 2014, p. 205-228.
- MARIAS 2018 : F. Marias, « Luis Hurtado de Mendoza, il Marqués de Mondéjar, arquitecto », dans *El patio circular en la arquitectura del Renacimiento. De la casa de Mantegna al palacio de Carlos V*, dir. P. A. Galera Andreu et S. Frommel, Sevilla 2018, p. 121-150.

- MARIAS 2019 : F. Marias, « La catedral de Jaén una *Hallenkirche* al romano », dans *La catedral de Jaén a examen. Historia, construcción e imagen* 1, dir. P. A. Galera Andreu et F. Serrano Estrella, Jaén 2019, p. 13-40.
- MARIAS 2023 : F. Marias, « Michele Carlone e i lombardi a La Calahorra », dans *Gli scultori dello Stato di Milano (1395-1535)*, dir. M. Moizzi, A. Spiriti, Mendrisio 2023, p. 274-293
- MORENA PARTAL 2024 : M. Morena Partal, *Transmission des modèles, œuvres et artistes entre Andalousie orientale et Amérique (1550-1660)*, thèse inédite de l'Université de Jaén/EPHE-PSL, dir. P. A. Andreu, F. Serrano Estrella et S. Frommel, soutenu en mai 2024.
- OCCHIPINTI 2010 : C. Occhipinti, *Primiticcio e l'arte di gettare le statue in bronzo*, Roma 2010.
- PARADA LÓPEZ DE CORSELAS 2019: M. Parada López de Corseles, *La Serliana in Europa: Fortuna y funciones de un elemento arquitectónico (siglos VII-XVIII)*, Madrid 2019.
- PEREZ 2024 : L. Perez, « L'arc de triomphe à l'antique, un modèle pour Diego Siloé de Burgos à Grenade », dans *Young Research on the Renaissance* 1, *Transfert artistique et culturel franco-allemand dans le contexte européen*, dir. S. Frommel et E. Leuschner, Würzburg/Paris 2024, p. 68-75.
- PEROUSE DE MONTCLOS 2021 : J. M. Pérouse de Montclos, *Pierre Lescot (1515-1578) : architecte du Roi et de la Pléiade*, Paris 2018.
- QUEYREL 2018 : F. Queyrel, « Les caryatides, de l'acropole d'Athènes au Forum Auguste à Rome, dans *Construire avec le corps humain*, dir. S. Frommel et al., vol. 1, Rome/Paris, p. 15-22.
- RAMIRO RAMÍREZ 2021 : S. Ramiro Ramírez, *Francesco de los Cobos y las artes en la corte de Carlos V*, Madrid, 2021.
- REDONDO CANTERA 2023 : M. J. Redondo Cantera, « Pedro Machuca y Alonso Berruguete : confluencias entre dos pintores castellanos del Renacimiento », dans *Reflexiones sobre Pedro Machuca, pintor y las « águilas » del Renacimiento español*, dir. M. Simal López, Madrid 2023, p. 13-95.
- ROSENTHAL 1958 : Earl. E. Rosenthal, « A Renaissance "Copy" of the Holy Sepulchre », *Journal of the Society of Architectural Historians*, 17, p. 2-11.
- ROSENTHAL 1961 : Earl E. Rosenthal, *The Cathedral of Granada. A Study in the Spanish Renaissance*, Princeton 1961 [Trad. espagnole : (2015). *La Catedral de Granada. Un estudio sobre el renacimiento español*, Granada, 2015].
- RUEDA GALÁN 2021 : L. Rueda Galán, *Les mosquées christianisées de Castille (1200-1350). Art et transculturalité*, thèse de l'Université de Jaén/EPHE-PSL, dir. P. A. Galera Andreu et S. Frommel, publication en préparation.
- SANKOVITCH 2015 : A. M. Sankovitch, *The church of Saint-Eustache in the early French Renaissance*, Turnhout 2015.
- SANTOS MARTIN / SANTOS VACQUERO 2023 : Á. C. Santos Martin et Á. Santos Vaquero, « Trayectoria arquitectonica de Alonso de Covarrubias », *LINO* 29, *Revista Anual de Historia del Arte* p. 41-50.
- SERRA DELGADO 2009 : R. Serra Delgado, « De Granada a Úbeda pasando por Verona », *EGA, Revista de expresión gráfica arquitectonica* XIV, p. 166-175.
- TOAJAS ROGER 2007 : A. M. Toajas Roger, « Artistas hispanos en Italia en el siglo XVI: los viajes de Diego Siloé y Pedro Machuca », dans *El viaje del artista en la Edad*

- Moderna. Materiales para su estudio, dir. F. Checa, Madrid 2007, p. 1-21.
- TÖNNESMANN 1990 : A. Tönnemann, *Städtebau und Humanismus*, Munich 1990.
- TUFANO 2015 : L. Tufano, « Linguaggi politici e rappresentazioni del potere nella nobiltà regnicola tra Trecento e Quattrocento : il mausoleo di Sergianni Caracciolo in San Giovanni a Carbonara e i caratteri trionfalistici del sepolcro nobiliare » dans *Mélanges de l'École Française de Rome (Moyen Âges 127-1)*, Rome 2015, p. 221-246.
- TURCAT 1994 : André Turcat, *Étienne Jamet, alias Estaban Jamete : sculpteur français de la Renaissance en Espagne, condamné à l'Inquisition*, Paris 1994.
- ZERNER 1996 : Henri Zerner, *L'art de la Renaissance en France. L'invention du Classicisme*, Paris 1996.

NOTES

Je remercie Lucia Perez, Pedro A. Galera Andreu et Luis Rueda Galán pour leurs conseils. Ce texte se concentrant sur un phénomène présent dans trois pays, il ne nous a pas été possible de proposer des références bibliographiques exhaustives quant aux monuments cités.

¹ D'illustres familles espagnoles commissionnèrent des œuvres selon les modèles de la Rome antique. Quant aux stratégies de collectionnisme et les motivations politiques et diplomatiques de celui-ci voir RAMIRO RAMIREZ 2021.

² MARIAS 2023.

³ CHATENET 2002, p. 53-54, 59, 301.

⁴ Pour ce qui concerne la statue de Saint-Jean Baptiste, voir RAMIRO RAMIREZ 2021, p. 154-156. Quant aux statues antiques du Belvédère, les copies en plâtre avaient été envoyées par bateau depuis Rome à Fontainebleau. Les bronzes ont été produits ensuite par Primatice et Vignole de 1541 à 1543, voir OCCHIPINTI 2010.

⁵ Il suffit de se rappeler comment Pierre Lescot concilie le portail de l'Hôtel Carnavalet avec le modèle de celui de Giulio Romano dans sa maison à Mantoue, en construction alors et documenté sans doute par la copie d'un dessin, avec des spécificités de la tradition française (S. FROMMEL 2013a).

⁶ Le château de Wollaton Hall (1580-1588), qui adopte le schéma d'un plan de du Cerceau, offre un témoignage pertinent de ce processus. En réalité il s'agit d'un plan inspiré par le château de Madrid dont du Cerceau avait élaboré une variation.

⁷ S. FROMMEL 2018.

⁸ S. FROMMEL 2013a ; voir aussi CHATENET 2011.

⁹ Après son retour, François I^{er} avait décidé de privilégier Paris et ses alentours pour de nouveaux projets d'architecture.

¹⁰ S. FROMMEL 2022. Quant aux Florentins ils se sont arrêtés d'abord à Lyon, où s'étaient réfugiés les *fuorusciti*, les exilés florentins, qui brossèrent un premier panorama de la situation à la cour et donnèrent des recommandations.

¹¹ Le cas de Jacques Androuet du Cerceau montre jusqu'à quel point un architecte pouvait se familiariser avec des modèles italiens, par le biais de copies de dessins, sans jamais mettre un pied en Italie (S. FROMMEL 2010d).

¹² Sans avoir de dates précises, les séjours de Machuca et Siloé coïncidèrent plus ou moins avec la présence de Raphaël dans la ville éternelle, entre 1508 et sa mort en 1520. Ils ont vécu les grands moments de la Seconde Renaissance avec la création de la voûte de la chapelle Sixtine de Michel-Ange et les œuvres de Raphaël dans les *stanze de la Segnatura, di Eliodoro et dell'Incendio del Borgo* et des débats autour du tombeau de Jules II (GÓMEZ-MORENO 1983 ; TOAJAS ROGER 2007 ; REDONDO CANTERA 2023, p. 34-47).

¹³ Sur le séjour de Philibert Delorme à Rome voir les contributions dans le volume LEMERLE et PAUWELS 2015.

¹⁴ REDONDO CANTERA 2023.

¹⁵ S. FROMMEL 2022.

¹⁶ ZERNER 1996, p. 46, et SANKOVITCH 2015.

¹⁷ SANKOVITCH 2015.

¹⁸ Cette typologie connut une grande fortune pendant la période médiévale en France, en Allemagne et en Autriche.

¹⁹ Enea Silvio Piccolomini, *Commentarii* (TÖNNESMANN 1990, p. 130).

²⁰ TÖNNESMANN 1990.

²¹ C. L. FROMMEL 1998, p. 379-381.

²² BELTRAMINI 2016.

²³ La cathédrale de Jaén comme celle de Valladolid se caractérisent par un chevet plat, ainsi qu'à San Giacomo degli Spagnoli.

²⁴ Le manuscrit est conservé dans la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad Politécnica de Madrid. Le dessin s'achève par une abside (voir la thèse de doctorat de Mercedes MORENO PARTAL *Transmission de modèles, œuvres et artistes entre Andalousie orientale et Amérique 1550-1660*), cotutelle universidad e Jaén/EPHE-PSL, sous la dir. de P.A. Galera Andreu et S. Frommel, soutenue en mai 2024

²⁵ Au chantier de la cathédrale de Grenade, Siloé remplaça Enrique Egas, auteur d'un premier projet dont les travaux avaient été commencés (ROSENTHAL 1961 ; PEREZ 2024, p. 71).

²⁶ Voir par exemple la cathédrale d'Amiens, l'un des grands modèles du gothique international.

²⁷ Dans la cathédrale de Jaén les chapiteaux corinthiens suivent le modèle du *Quatrième Livre* de Sebastiano Serlio de 1537. Andrés de Vandelvira simplifie le relief du pilier et accentue ainsi sa structure tectonique.

²⁸ C. L. FROMMEL 2014.

²⁹ PEREZ 2024. Charles Quint n'a pas été enterré dans ce Panthéon, mais dans le monastère de San Lorenzo de El Escorial.

³⁰ Pour ces deux fondations FIORE 2006, p. 294-295 ; QUINTERO 1984, p. 219-226.

³¹ MARCHINI 1974, p. 397.

³² Afin d'approfondir des aspects d'une théorie de l'architecture de Siloé, voir les contributions dans le volume dirigé par AMPLIATO BRIONES / LÓPEZ GÚZMAN / ESTÉVEZ 2022.

³³ ROSENTHAL 1958 ; GALERA ANDREU 1992 ; RAMIRO RAMIREZ 2021, p. 258. La campagne nordafricaine avait donné encore plus de poids à la mission de défenseur de la chrétienté de Charles Quint, le plaçant dans la continuité de Sainte Hélène et Constantin.

³⁴ PEREZ 2024.

³⁵ Quant aux origines de la cour circulaire du palais de Charles Quint dans l'architecture de la Renaissance italienne voir les contributions dans GALERA ANDREU / S. FROMMEL 2018 (notamment C.L. FROMMEL, p. 84-96).

³⁶ Le cercle renoue avec le Panthéon qui renvoie à la fois à la tradition païenne, en tant que fondation dédiée à l'ensemble des dieux et, depuis le VII^e siècle, grâce à Bonface IV, au culte de la vierge. La demeure d'Adrien dans la Villa Adriana à Tivoli, visitée par les humanistes et les artistes, dégage une aura impériale. Le cercle est apprécié bien plus tôt, pour sa puissance géométrique et symbolique et, selon Alberti cette figure représente la forme idéale de l'église.

³⁷ RAMIRO RAMIREZ 2021, p. 273

³⁸ MARIAS 2014 ; RAMIRO RAMIREZ 2021, p. 238.

³⁹ PEREZ 2024, p. 68.

⁴⁰ RAMIRO RAMIREZ 2021, p. 243-244.

⁴¹ RAMIRO RAMIREZ 2021, p. 47- 54. En 1536, lors de son entrée à Rome après la bataille de Tunis, l'empereur avait logé au Palais du Vatican.

⁴² Sebastiano del Piombo a été chargé en hiver 1532/1533 par Ferrante Gonzaga d'exécuter la *Piedad* (aujourd'hui à Madrid, Musée du Prado), une peinture sur ardoise. Elle a été expédiée en Espagne en 1539 (RAMIRO RAMIREZ p. 167-173).

⁴³ GALERA ANDREU 2018, p. 214-220 ; RAMIRO RAMIREZ, p. 259, 264. Quant à Vandelvira nous ne disposons pas de preuve d'un tel séjour en Italie. Selon Pedro Antonio Galera Andreu un tel séjour aurait pu avoir lieu au début des années 1530.

⁴⁴ Quant à la balustrade, ses origines et sa fonction au sein des systèmes architecturaux classicisants, voir S. FROMMEL 2016b.

⁴⁵ Les supports du registre supérieur avaient été enlevés au XVIII^e siècle (RAMIRO RAMIREZ 2021, p. 259).

⁴⁶ GALERA ANDREU 2007, p. 186-187.

⁴⁷ Ces figures ont été exécutées vers 1544 (ZERNER 1996, p. 160).

⁴⁸ GALERA ANDREU, 2007, p. 28.

⁴⁹ GALERA ANDREU 2018, p. 218-219.

⁵⁰ SANTOS MARTIN / SANTOS VACQUERO 2023. Bien que Leon Battista Alberti eût assimilé la basilique de Maxentius à Sant'Andrea à Mantoue, la voûte en berceau ne faisait que de rares apparitions

dans l'architecture de la Renaissance italienne. Son utilisation est plus fréquente en Espagne où elle semble s'appuyer sur des techniques héritées du gothique.

⁵¹ Entre les supports étaient insérés des armoires pour les vêtements sacerdotaux et des rayons pour les livres, registres et journaux.

⁵² Je remercie Claudio Castelletti pour cette information. En France, peu de temps avant, le motif des canéphores avait été inauguré par un dessin de la frise de la chambre du Roi, conçu par Primatice en 1532 dans le style de son maître Giulio Romano (Louvre, Département des Arts Graphique, Inv. 3497), voir CORDELLIER 2004, p. 84-91.

⁵³ GALERA ANDREU 2018, p. 216 (se référant à TURCAT 1994, p. 132-161).

⁵⁴ GALERA ANDREU 2018, p. 218.

⁵⁵ CASTELLETTI 2019, p. 21.

⁵⁶ GALERA ANDREU 2007, p. 197-202. Les mouvements parfois énergiques des sybilles entrent en contraste avec ceux des cariatides et les Perses.

⁵⁷ RAMIRO RAMIREZ 2021, p. 273-277.

⁵⁸ GALERA ANDREU 2018, p. 216-218.

⁵⁹ Ce courant s'est intensifié sous les Médicis et, dominé par la figure de Marsilio Ficino, il cherche à concilier l'héritage antique, la racine de la culture de la Renaissance et la religion catholique.

⁶⁰ RAMIRO RAMIREZ 2021, p. 53 (ASM, Archivio Gonzaga, leg. 886, doc. 44) et p. 256-257. Nous rappelons aussi l'influence de Diego López de Ayala, chanoine de la cathédrale de Tolède, contributeur de la traduction de l'Arcadia de Jacopo Sannazaro, qui appartient au cercle de Vittoria Colonna. GALERA ANDREU 2018, p. 207, 209.

⁶¹ Depuis l'inscription sur la médaille « CEDO NULLA » l'humaniste néerlandais dérivait sa propre devise « NULLI CONCEDO », C. L. FROMMEL 2014, p. 58, 61-62 ; GALERA ANDREU 2018, p. 205-206.

⁶² Le terme fut un *leitmotiv* du tombeau de Jules II, depuis la variante du tombeau isolé de 1505 jusqu'à la version réalisée à San Pietro in Vincoli : C. L. FROMMEL 2014, notamment p. 58, 61-62.

⁶³ GALERA ANDREU, 2018, p. 208 ; CASTELLETTI 2019, p. 21. Ce tombeau avait été construit en marbre de Carrare.

⁶⁴ Raphaël, dans la décoration des socles des *stanze* du Vatican, en privilégiant le motif du terme, développa une prodigieuse variété de mouvements et d'expressions qui bénéficia d'une fortune européenne (C. L. FROMMEL 2018b).

⁶⁵ GALERA ANDREU 2018, p. 206.

⁶⁶ Au tombeau du cardinal Rinaldo Brancaccio, signé par Donatello et Michelozzo dans l'église de Sant'Angelo a Nilo (1425/27), le rez-de-chaussée est muni de cariatides, alors que des guerriers ou des vertus armées, illustrant les triomphes militaires et les qualités du défunt, dominent les sépultures de Ludovico Aldomorisco, amiral du royaume de Naples, dans la basilique de San Lorenzo (1421) et de Sergianni Caracciolo, grand connétable et maître d'hôtel de la famille royale, dans l'église San Giovanni de Carbonara (1441) (TUFANO 2015). Cette tradition connut une évolution au XVI^e siècle, comme l'atteste, par exemple, le tombeau de Pietro Strozzi de Giulio Romano dans la basilique San Andrea de Mantoue, réalisé par Giulio Romano, que Cobos aurait pu voir pendant son voyage 1529-1533.

⁶⁷ GALERA ANDREU, 2007, p. 31-33 ; GALERA ANDREU, 2018, vol. 1, p. 220.

⁶⁸ AMPLIATO BRIONES / ACOSTA 2021.

⁶⁹ RAMIRO RAMIREZ, p. 288.

⁷⁰ GALERA ANDREU 2007, p. 30-31. Quant à la chronologie des travaux de Vandevira dans la cathédrale de Jaén, voir *ibid.*, p. 39

⁷¹ S. FROMMEL / PARADA LÓPEZ DE CORSELAS 2014 ; PARADA LÓPEZ DE CORSELAS 2019, p. 88-98. Le motif avait d'abord été assimilé dans l'architecture religieuse du Quattrocento. Au début du XVI^e siècle, en Italie et en Espagne, la serlienne connut une prolifération dans les intérieurs des espaces d'habitation et de représentation. Bramante en ennoblit la *sala regia* du Vatican et l'architecte de la Calahorra l'un des intérieurs du palais. Elle devint le *leitmotiv* monumental au nymphée de Genazzano, la villa à l'antique du cardinal Colonna, également conçue par Bramante.

⁷² Pendant ces mêmes années, Raphaël utilise la serlienne à Sant'Eligio degli Orefici, l'église de la riche corporation des Orfèvres à Rome.

⁷³ C. L. FROMMEL 2018a, p. 102, 105. Sur l'état de l'art de cette intervention voir PARADA LÓPEZ DE CORSELAS 2019.

⁷⁴ En Espagne, s'agissant de l'architecture sacrée, on note son emploi précoce dans certains autels de Siloé, dans la cathédrale de Burgos (1523) et à Grenade, dans le transept de l'église San Jerónimo (PARADA LÓPEZ DE CORSELAS 2019, p. 175-181). Au début des années 1540, dans le transept de la ca-

thédrale de Malaga, une serlienne d'un relief fort accusé affiche les qualités sculpturales des inventions andalusiennes.

⁷⁵ Santa Maria de Cazorla voir GALERA ANDREU 2007, p. 34 ; GALERA ANDREU 2014, p. 123 ; RAMIRO RAMIREZ 2021, p. 287-289.

⁷⁶ MANUEL PARADA LÓPEZ DE CORSELAS 2019, p. 183, 200 ; RAMIRO RAMIREZ 2021, p. 279-282.

⁷⁷ Voir la thèse de doctorat de L. Rueda Galán 2021 (publication en préparation).

⁷⁸ Quant au tombeau de François I^{er}, voir S. FROMMEL 2010c, p. 118-121.

⁷⁹ S. FROMMEL 2010b, p. 115-117.

⁸⁰ GRANGE-CHAVANIS, 2024, p. 134-143. La chapelle qui servait en même temps de vestibule affiche un croisement de typologies chrétienne et profane. Au château de Fontainebleau, dans les années 1540 les artistes italiens avaient adopté les ordres anthropomorphes à une échelle monumentale au sein de caprices à connotation mythologique, à la grotte des Pins, à la fontaine Hercule et à la Porte Égyptienne (S. FROMMEL 2010a ; S. FROMMEL 2013b).

⁸¹ S. FROMMEL 2010c, p. 193-218. Notre attribution à Primatice a suscité des critiques dont nous ne pouvons pas tenir compte dans ce contexte.

⁸² Nous ne pouvons pas approfondir ici le rôle des poètes de la Pléiade au sein des programmes d'autocélébration politique.

⁸³ S. FROMMEL 2016a ; PEROUSE DE MONTCLOS 2018.

⁸⁴ Par exemple au forum d'Auguste (QUEYREL 2018 ; GUILLAUME 2018, p. 160).

⁸⁵ S. FROMMEL 2013a.

⁸⁶ Par exemple aux châteaux de Saint-Maur-des-Fossés et d'Anet.

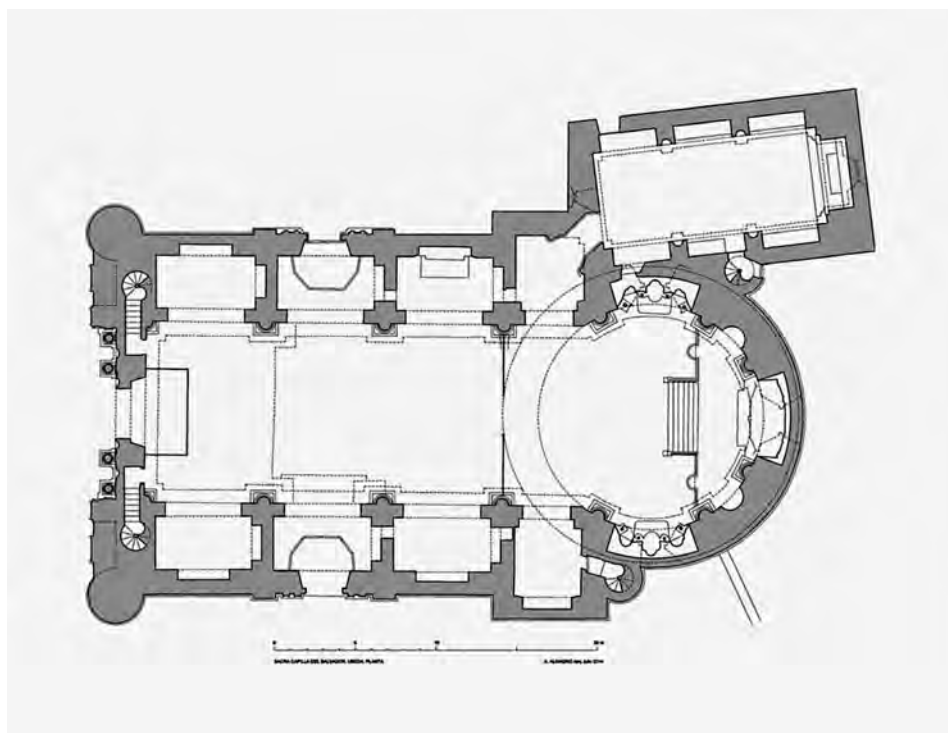
⁸⁷ De nombreux documents attestent des voyages d'artistes sollicités par des commanditaires.



1. Francesco del Borgo (?), San Giacomo degli Spagnoli, Rome, après 1460, intérieur (archives de l'auteur)

2. Diego Siloé, cathédrale de Grenade, 1528, intérieur avec vue du Panthéon (archives de l'auteur)





3. Diego Siloé, Sacra Capilla del Salvador, plan, après 1536 (RAMIRO RAMIREZ 2021, p. 262, fig. 68a)

4. Diego Siloé, Sacra Capilla del Salvador, intérieur avec vue de la Rotonde (archives de l'auteur)

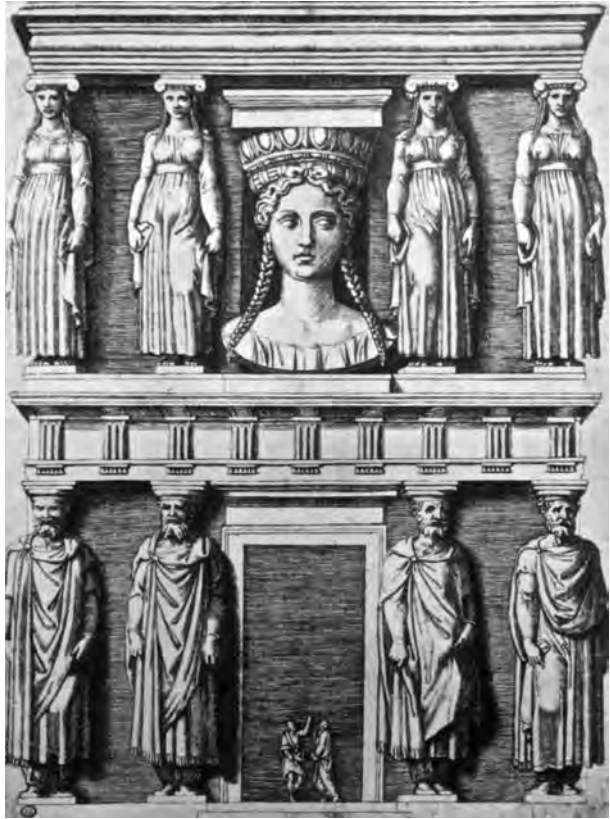


5. a) Sacra Capilla del Salvador, cariatide près de l'arc de triomphe de la Rotonde (restaurée) ; b) palais de Juan Vázquez de Molina, cariatide (ANDRES DE VANDELVIRA. EL RENACIMIENTO DEL SUR 2007, p. 186, fig. 45)

6. Jean Goujon, tombeau de Louis de Brézé (cathédrale de Rouen), cariatides, vers 1544 (archives de l'auteur)







7. Andrés de Vandelvira / Jamete Estaban, Sacra Capilla del Salvador, sacristie, 1541-1543 (archives de l'auteur)

8. Andrés de Vandelvira / Jamete Estaban, Sacra Capilla del Salvador, sacristie, 1541-1543, figure d'un guerrier (archives de l'auteur)

9. Andrés de Vandelvira / Jamete Estaban, Sacra Capilla del Salvador, sacristie, 1541-1543, cariatide (archives de l'auteur)

10. Marcantonio Raimondi (selon Raphaël ?), portique des perses et des cariatides, gravure

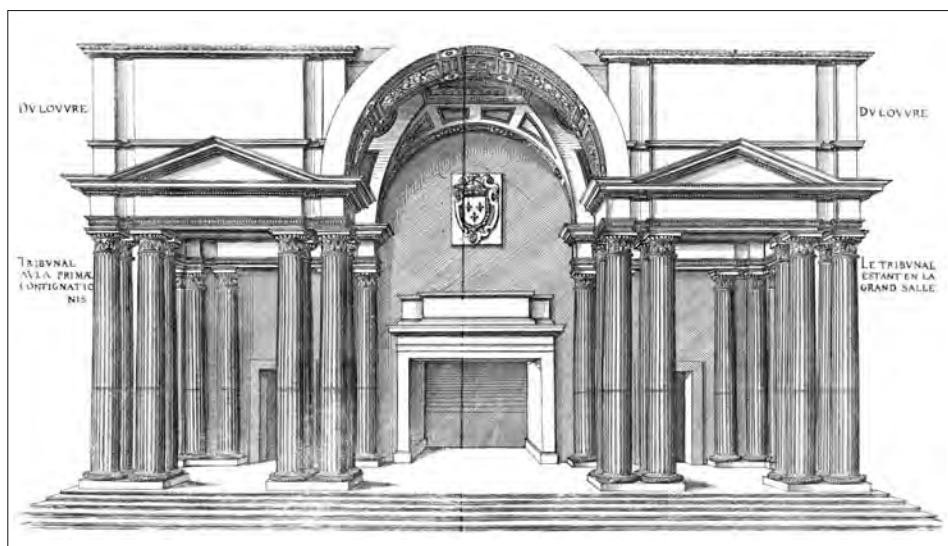
11. Andrés de Vandelvira, palais de Vázquez de Molina, Úbeda, angle de l'étage « attique » (ANDRES DE VANDELVIRA. EL RENACIMIENTO DEL SUR 2007, p. 262, fig. 115)





12. Andrés de Vandelvira, cathédrale de Jaén, intérieur, après 1553 (archives de l'auteur)
13. Andrés de Vandelvira, palais de Vásquez de Molina, Úbeda, premier étage, *aedicula* (ANDRES DE VANDELVIRA. EL RENACIMIENTO DEL SUR, Jaén 2007, fig. 105)
14. Pedro Machuca/Niccolò da Corte, palais de Charles Quint, Grenade, façade méridionale, serlienne, vers 1540, réalisée après 1548 (FROMMEL / PARADA LÓPEZ DE CORSELAS 2014)
15. Andrés de Vandelvira, Santa Maria de Cazorla, vers 1540 (archives de l'auteur)





16. Pierre Lescot / Jean Goujon, aile Henri II au Louvre, après 1546 (archives de l'auteur)

17. Pierre Lescot / Jean Goujon, aile Henri II, tribunal (gravure tirée de J.A. Ducerceau, *Les plus excellents bastiments de France*, t. 1, Paris, 1575)