

---

Carmen Maria LABRA GONZÁLEZ

## De la chartreuse de Miraflores à la chapelle royale de Grenade

### L'expression du pouvoir après la mort au cours du Moyen Âge hispanique

---

#### Avertissement

Le contenu de ce site relève de la législation française sur la propriété intellectuelle et est la propriété exclusive de l'éditeur.

Les œuvres figurant sur ce site peuvent être consultées et reproduites sur un support papier ou numérique sous réserve qu'elles soient strictement réservées à un usage soit personnel, soit scientifique ou pédagogique excluant toute exploitation commerciale. La reproduction devra obligatoirement mentionner l'éditeur, le nom de la revue, l'auteur et la référence du document.

Toute autre reproduction est interdite sauf accord préalable de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France.



Revues.org est un portail de revues en sciences humaines et sociales développé par le CLEO, Centre pour l'édition électronique ouverte (CNRS, EHESS, UP, UAPV).

---

#### Référence électronique

Carmen Maria LABRA GONZÁLEZ, « De la chartreuse de Miraflores à la chapelle royale de Grenade », *e-Spania* [En ligne], 3 | juin 2007, mis en ligne le 31 janvier 2008. URL : <http://e-spania.revues.org/index171.html>  
DOI : en cours d'attribution

Éditeur : SEMH-Sorbonne

<http://e-spania.revues.org>

<http://www.revues.org>

Document accessible en ligne à l'adresse suivante : <http://e-spania.revues.org/index171.html>

Document généré automatiquement le 01 octobre 2009. La pagination ne correspond pas à la pagination de l'édition papier.

© e-Spania

Carmen Maria LABRA GONZÁLEZ

## De la chartreuse de Miraflores à la chapelle royale de Grenade

L'expression du pouvoir après la mort au cours du Moyen Âge hispanique

- 1 À la fin du XV<sup>e</sup> siècle, les grands nobles et le clergé castillans donnent des preuves de leur pouvoir en construisant des espaces funéraires somptueux qui, après leur mort, devaient leur permettre de « continuer à vivre » dans la mémoire collective. Les typologies de ces constructions sont variées et elles étaient parfois accompagnées de sépulcres somptueux, de riches retables et de dons généreux. Tant de richesse contrastait avec la très grande simplicité des enterrements royaux, jusqu'à ce que la reine Isabelle de Trastamare, Isabelle la Catholique, occupe le trône. Il n'y avait donc pas de relation proportionnelle entre le pouvoir économique ou le prestige social et la magnificence d'une chapelle<sup>1</sup>. Pour Ariel Guiance<sup>2</sup>, la mort d'Isabelle n'est pas le paradigme de la mort d'un souverain castillan médiéval, ni celui d'un monarque moderne. Il voit dans l'enterrement de la reine un véhicule de propagande du pouvoir royal à l'égard, surtout, des nobles.
- 2 Nous étudierons ici les avatars architecturaux de chacun des panthéons royaux, au fil des modifications des projets funéraires, en essayant de rendre compte d'une série de coutumes que nous avons identifiées parmi les préférences funéraires des Rois Catholiques et de Charles I<sup>er</sup>.
- 3 Isabelle est le deuxième enfant du roi Jean II, née du second mariage du roi castillan avec la princesse Isabelle de Portugal. Son père décède alors qu'elle est enfant et son demi-frère Henri hérite du trône. La ligne de succession aurait dû se poursuivre en la princesse Jeanne, nièce d'Isabelle ; cependant, à la mort d'Henri, les deux princesses s'affrontent en une guerre de succession qui prend fin avec la bataille de Toro en 1474. C'est peut-être cette circonstance qui pousse la nouvelle reine à adopter une politique de légitimation, dont l'un des aspects fondamentaux est l'exaltation de son lignage. Pour cette raison, très tôt, elle s'intéresse à la finition de l'église funéraire que son père avait fait construire et pour laquelle il avait commandé un ensemble funéraire formé de sépulcres et d'un retable exaltant sa branche familiale<sup>3</sup>. L'ensemble funéraire de Miraflores est donc parfaitement en mesure de concurrencer certains enterrements comme celui des amiraux de Castille, à Santa Clara de Palencia, ou ceux des connétables des cathédrales de Tolède et de Burgos. Il semble qu'on y ait suivi un programme iconographique connu à l'époque<sup>4</sup> et qui, avec le temps, s'affirme et mûrit dans les projets funéraires de San Juan de los Reyes de Tolède, de la chapelle royale de Grenade et du chevet de la cathédrale de Grenade. Suivre l'histoire de la construction de ces espaces équivaut à suivre, d'une part, le projet d'affirmation de la branche familiale d'Isabelle et, d'autre part, la consolidation du lignage royal, fruit de son mariage avec Ferdinand d'Aragon, qui donne lieu, en la personne de leur héritier, à l'union de deux des trois royaumes consolidés sur la péninsule Ibérique.

### Les monuments funéraires de la noblesse et du clergé

- 4 Nous ne sommes pas en mesure de connaître, à ce jour, le nombre des chapelles funéraires qui ont été érigées en Castille pendant la seconde moitié du XV<sup>e</sup> siècle, ni de savoir comment elles étaient, nombre d'entre elles ayant en effet disparu. Celle de Pedro Girón, maître de l'Ordre de Calatrava, est célèbre. Située dans le château l'ordre, elle n'est connue que par les descriptions que l'on en a. Nous apprenons que, comme pour la tombe de Philippe le Hardi dans la chartreuse de Champmol, Hanequin de Bruxelles avait combiné, pour le sépulcre, les marbres blanc et noir<sup>5</sup>. Quelque chose de comparable s'était produit pour le tombeau des

amiraux de Castille, à Santa Clara de Palencia. Son plan en forme de nef était probablement l'un des plus singuliers, mais son emplacement, en face du presbytère, et sa taille démesurée poussèrent la communauté à démonter le monument funéraire lorsque la famille des amiraux n'entretint plus de liens étroits avec le couvent<sup>6</sup>. Parmi les exemples conservés, nous pouvons citer celui de la Chapelle du connétable de la cathédrale de Tolède ou celui de la Chapelle des connétales de la cathédrale de Burgos.

## La chartreuse de Miraflores

- 5 L'origine de la chartreuse de Miraflores remonte à la fondation d'un palais de chasse à l'initiative d'Henri III qui, décédé prématurément, avait formulé, dans son testament, le souhait de construire à cet endroit un établissement franciscain ou, à défaut, de procéder à l'agrandissement de celui qui existait déjà.
- 6 Le 18 mars 1405, Henri III signait avec le chapitre de la cathédrale d'Astorga un engagement selon lequel il faisait don des *martiniegas* del Bierzo ; en échange, son fils, le futur Jean II, devait être enterré dans la nef principale de la cathédrale. Le 19 décembre 1432, Jean II confirmait cet engagement<sup>7</sup>.
- 7 Pendant l'été 1441 le roi Jean II se trouvait à Burgos et, lors d'une réunion qu'il tenait avec différents prieurs chartreux hispaniques, il proposa de céder les palais de Miraflores pour qu'y soit fondée la chartreuse vouée à saint François<sup>8</sup>, accomplissant ainsi la dernière volonté de son père. L'acceptation des terres et des palais est rendue effective en 1442 et les travaux d'aménagement furent immédiatement entrepris<sup>9</sup>. En 1452, un incendie détruisit une grande partie du bâtiment et c'est à partir de là que commence l'histoire de cet édifice singulier, tel que nous le connaissons aujourd'hui, dans sa morphologie et dans son culte actuel, puisqu'il finit par être mis sous l'invocation de sainte Marie. La chartreuse de Miraflores devient l'une des constructions emblématiques de Burgos, tant par sa fonction de panthéon royal que par son appartenance à la série d'ouvrages que la famille des Cologne a érigée en Castille. Jean de Cologne arriva à Burgos avec l'évêque Alonso de Cartagena lorsque celui-ci revint du concile de Bâle (1431-1449) et c'est à lui que furent commandés les plans de la nouvelle construction<sup>10</sup>. Les travaux devaient commencer, selon les Chartreux, par une église inspirée de la chartreuse de las Cuevas de Séville, réalisée par Pero Afán de la Ribera et connue de Jean II<sup>11</sup> :

*[...] comenzando de lo mas digno es una yglesia la cual ha de ser de una nave con su capilla, la cual yglesia sea de forma de la yglesia que fizo el adelantado pedro afaán de Ribera en las cuevas de Sevilla do está soterrado é tiene su sepultura la qual ha visto el rey nuestro señor. La capilla ha de ser bien ancha é alta por quanto ha de venir en ella el altar mayor con sus gradas é en medio della la sepultura del rey don iohan de gloriosa memoria é entre las gradas é la sepultura ha de aver algun espacio por algunas ceremonias que acostumbramos a facer á la grada del altar [...]*

- 8 Vicente Lampérez cite Francisco Tarín et évoque les similitudes que présente ce temple avec la chartreuse de Champmol et avec l'église de Brou. Il rappelle néanmoins que, si la comparaison avec Champmol est possible – l'on peut admettre que Jean de Cologne ait pu avoir connaissance de la chartreuse de Bourgogne –, la ressemblance avec Brou n'est en rien fondée car cette église est postérieure à celle de Burgos. Il rappelle en outre la condition imposée dans le document précédemment cité, selon laquelle la chartreuse de Miraflores devait ressembler à celle des Cuevas de Séville, église également empreinte de connotations funéraires et, semblerait-il, connue de Jean II<sup>12</sup>. En fait, bien qu'il soit possible que Jean de Cologne ait connu Champmol, la question des similitudes est résolue dès lors que l'on compare le plan de Miraflores à ceux de n'importe quelle autre chartreuse. L'étude de Wolfgang Braunfels est ici fondamentale<sup>13</sup>. Cet auteur définit parfaitement un monastère chartreux, ce qui permet d'affirmer que les ressemblances entre les chartreuses de Champmol, les Cuevas de Sevilla et Miraflores sont dues à la répétition sur plan du modèle de monastère chartreux canonique, plutôt qu'à une éventuelle influence des unes sur les autres.

- 9 Pour en revenir aux travaux, il faut préciser que ceux-ci ne cessèrent pas à la mort de Jean II en 1454 et qu'ils furent poursuivis durant le règne d'Henri IV. Les informations d'abord fournies par Tarín y Juaneda<sup>14</sup>, et reprises ensuite par Lampérez<sup>15</sup>, évoquent l'arrivée à terme des travaux et la confirmation par le roi d'un privilège pour l'extraction de pierre sur des carrières proches, ce qui a mené Joaquín Yarza à remettre en question une éventuelle interruption totale des travaux<sup>16</sup>. Cette circonstance ne peut, en définitive, être envisagée qu'entre les années 1464 et 1475, où l'on constate des difficultés à percevoir les rentes<sup>17</sup>. À partir de 1475, suite à la concession de différents privilèges par Isabelle, les travaux reprirent leur rythme, pour s'achever vers 1496. C'est à cette époque que meurt Jean de Cologne (c. 1480) ; son beau-frère, Garcí Fernández de Matienzo, reprit la maîtrise entre 1477 et 1478, puis ce poste fut occupé par Simon de Cologne, fils de Jean<sup>18</sup>.
- 10 On suppose, à ce jour, que le plan de l'ensemble du monastère est de Jean de Cologne, ainsi que celui de la voûte de fermeture de l'abside de l'église érigée par son fils ; on peut néanmoins supposer que Simon ajouta à ces tracés ses propres préférences décoratives. On attribue à la direction de Jean les cellules, les cloîtres et autres dépendances monastiques, hormis le démarrage des murs de l'église, Simon héritant de la fermeture supérieure et de la pauvre ornementation intérieure<sup>19</sup>. L'église présente un plan oblong à nef unique, avec un chevet polygonal précédé d'un léger élargissement de la nef. Les cinq travées de la nef et le chevet sont recouverts d'une voûte de croisée d'ogives étoilée, appuyée sur des consoles en cul-de-lampe. La seule ornementation intérieure consiste en un grand arc enroulé et des nervures sur la toiture du chevet. À l'extérieur, on trouve la même sobriété : le mur est couronné par un garde-fou et des pinacles et le portail s'ouvre en un arc en accolade flanqué de deux aiguilles ; la décoration se limite aux motifs héraldiques des léopards, de l'ange et des trois blasons. L'austérité de l'architecture est compensée par la présence des sépulcres et du retable.
- 11 Dès l'instant où Isabelle la Catholique se chargea de finir les travaux voulus par son père, elle décida de réunir le sépulcre de son frère Alphonse à celui de ses parents, en une tentative que Joaquín Yarza interprète comme une volonté de consolider sa branche familiale, comme nous l'avons dit plus haut<sup>20</sup>. Les visites de la reine au chantier, d'après les documents qui en témoignent, prouvent le vif intérêt qu'elle porte à ceux-ci.
- 12 Au centre de la pièce principale, l'église abrite le sépulcre des rois complété par un impressionnant retable<sup>21</sup>. L'ensemble a été conçu pour une liturgie spécifique, comme l'avaient précisé les moines à maître Jean de Cologne<sup>22</sup>. Par ailleurs, en plus des cérémonies évoquées, des processions y étaient réalisées pendant la célébration des messes et des anniversaires des rois. Derrière la sépulture, on trouve le chœur des moines, dont les cantiques, comme le précise Joaquín Yarza citant Braunfels<sup>23</sup>, devaient passer par-dessus les corps des rois, aidant ainsi leur âme à rejoindre le presbytère – lieu sacré par excellence, dans lequel on célèbre l'Eucharistie – et, par conséquent, à gagner le salut. Nous avons donc un ensemble constitué d'une église qui est le cadre d'une liturgie funéraire, d'un sépulcre qui lui confère ce caractère funéraire, et d'un retable qui reprend une idée de la fin du Moyen Âge, selon laquelle le salut des âmes s'obtient par le sacrifice de l'Eucharistie<sup>24</sup>, idée qui pouvait provenir d'Isabelle la Catholique et qui complétait le programme commencé par son père.
- 13 Le plan du sépulcre de Jean II et d'Isabelle du Portugal, œuvre de Gil de Siloé, décrit une étoile à huit pointes. Sa base est décorée avec les figures des évangélistes, situées aux coins et douze sculptures, dont on ne conserve que sept pièces originales, représentant des personnages de l'Ancien Testament<sup>25</sup>, des vertus<sup>26</sup> et des saints<sup>27</sup>, en plus d'anges, de lions et des figures d'enfants. Les souverains se sont fait sculpter debout, les pieds soutenus par une console et la tête abritée par un dais ; ils sont allongés sur des coussins et portent de riches vêtements. La reine tient un livre ouvert à la main et le roi un sceptre<sup>28</sup>. Felipe Pereda a mené une étude très intéressante sur ce sépulcre qui n'a pas, selon lui, son pareil en Castille ; il le compare à celui

d'Henri II et d'Éléonore d'Aquitaine, à Fontevrault<sup>29</sup>, ce à quoi Joaquín Yarza ajoute qu'il s'agit du seul sépulcre royal ayant ces caractéristiques qui ait été construit en Castille sur plus d'un siècle<sup>30</sup>, même si les grands nobles du royaume et quelques dignitaires de l'Église avaient, eux aussi, construit des tombes remarquables, supérieures parfois à celles des monarques de leur temps.

- 14 M<sup>re</sup> Jesús Gómez Bárcena interprète la représentation de personnages de l'Ancien Testament comme des images salvatrices<sup>31</sup>, mais Felipe Pereda va plus loin et voit dans la liturgie des défunts la source d'inspiration du programme iconographique<sup>32</sup>. Les deux parties fondamentales de cette liturgie sont l'*introït* et l'antienne de l'offertoire, complétés par l'Office des Défunts et les prières qui étaient dites pendant les veilles et les anniversaires, parmi lesquelles il faut citer la *Commendatio animae*. Dans ces deux cas, les personnes présentes prient pour le salut éternel de l'âme du défunt et, dans le deuxième cas, on énumère la liste des Patriarches de l'Ancien Testament sauvés du danger grâce à l'intercession divine, requise pour le salut de l'âme du défunt.
- 15 La présence d'Esdras peut se justifier par le fait que c'est à lui que l'on attribue les premiers mots de l'*introït* de la liturgie des défunts<sup>33</sup>. Non seulement il est l'auteur de l'un des livres de la Bible, mais on lui attribue de plus un texte apocryphe, connu comme *4 Esdras*, dans lequel il narre un voyage outre-tombe et sept visions prophétiques et raconte que, buvant à une coupe, la sagesse lui fut accordée. Une partie de ce texte est ajoutée à la Vulgate de saint Jérôme et est diffusée à travers la Péninsule ibérique dès le X<sup>e</sup> siècle, projetant ainsi une série d'images apocalyptiques qui ont été incorporées à la messe de Requiem. Tout cela, conjugué aux premiers mots de l'*introït*, est le signe, pour Felipe Pereda, de la permanence des défunts. Les gisants des rois transmettaient ainsi l'idée que les corps étaient « vivants » dans leur repos éternel, idée renforcée par la présence de socles situés à leurs pieds et sur lesquels étaient représentées des images allégoriques évoquant le calme et le repos éternels<sup>34</sup>. L'idée de repos éternel était liée à celle de la résurrection et c'est précisément à la résurrection que font référence la disposition du sépulcre entre le chœur des Chartreux et le grand autel, et le retable, comme nous le verrons un peu plus loin.
- 16 Une idée héritée de l'Antiquité voulait que les âmes des morts se transforment en étoiles, l'image des âmes étant comparée à celle de corps éthérés et brillants. Ce concept était profondément ancré aux environs de l'an 1500 et il réapparaît dans plusieurs ouvrages, dont un ouvrage appartenant à Isabelle la Catholique : la *Vita Christi* de Ludolphe de Saxe dit « le Chartreux »<sup>35</sup>. La *Vita Iesu Christi e quator Evangeliiis et scriptoribus orthodoxis concinnata* consiste en une compilation de la vie du Christ à travers les quatre Évangiles, complétée par des éléments propres à la religiosité populaire et des allusions à d'autres livres de la Bible et des saints Pères de l'Église. Relevant du genre hagiographique, l'ouvrage participe d'un courant culturel de l'époque, fondé sur l'imitation de la vie du Sauveur, narrée par les Évangiles et inscrite dans la *Devotio moderna*. L'œuvre du Chartreux partait des *Meditationes Vitae Christi* erronément imputées à saint Bonaventure et aujourd'hui attribuées au moine franciscain Giovanni de Calibus. L'intention du Chartreux était que son lecteur médite sur la vie du Christ et réfléchisse sur les mystères de la Trinité, de l'Incarnation et sur le Mystère Pascal. En Castille, c'est un genre qui connut un grand succès, d'où les six éditions de ce traité imprimées en cinquante ans, auxquelles il faut ajouter la composition, en 1482, d'une œuvre très similaire : la *Vita Christi por coplas* de frère Iñigo de Mendoza, dans laquelle l'enfance de Jésus est racontée en vers populaires<sup>36</sup>.
- 17 La première impression de la *Vita Christi*, suivant la traduction d'Ambrosio Montesino, fut réalisée par Estanislao Colono à Alcalá de Henares en 1502 sous les auspices de la reine et, bien qu'il s'agisse, en l'occurrence, d'une œuvre à caractère religieux, il faut la considérer comme une édition officielle, car les Rois Catholiques avaient la prétention d'imiter, à travers celle-ci, la monarchie portugaise qui, en 1495, avait parrainé une impression magnifique de la

même œuvre<sup>37</sup>. L'intérêt que la reine témoignait à cet ouvrage et, par conséquent, l'influence que celui-ci eut dans la composition du sépulcre de la chartreuse de Miraflores, est également patent dans la première impression qui en fut faite. Daniel Rico mentionne l'inclusion, dans la première édition d'Alcalá, d'une gravure représentant les Rois Catholiques recevant le livre de la main de deux clercs identifiés comme étant Montesino et Cisneros<sup>38</sup>.

18 Dans la *Relación e memoria de los libros que por mandado del Rey Nuestro Señor se llevan a El Escorial desde la ciudad de Granada de la Capilla Real de ella*, ordonnée par Philippe II le 31 août 1591, il est dit qu'Isabelle possédait « [...] en latin, ynpreso de a folio, encuadernado en tablas, yntitulado Bita xpti del Cartujano ». Nous savons également qu'elle possédait un exemplaire des *Alabanzas de la Cruz* de Rábano Mauro, un de l'*Imitation de Jésus-Christ* de Thomas à Kempis (ouvrage qui va dans le même sens que les *Meditationes* et la *Vita Christi*), un autre des *Meditationes Vita Christi*, ainsi que le *De septem donis Spiritus Sancti* de Nicolás Dickenspule<sup>39</sup>.

19 Le 4 décembre 1493, la reine écrivit à frère Hernando de Talavera : « mandad a Logroño [probablement au calligraphe Juan Rodrigo de Logrosán] que no alce la mano del Cartujano, ansi con su romance y el latin juntamente, como yo le dixen, hasta acabarlo ».

20 D'après la description que le Chartreux donne des corps célestes et d'après la lettre de la reine qui invite à hâter la copie de l'œuvre, Felipe Pereda estime que le cœur de toute la portée escatologique du sépulcre réside dans la forme étoilée donnée à son plan, comme une reproduction littérale de l'état dans lequel se trouvent les corps qui ont atteint la gloire ; en ce sens, il fait allusion à l'explication que Joaquín Yarza donne de l'aura qui couronne la tête du monarque<sup>40</sup>.

21 Nous ne pouvons pas ne pas mentionner le sépulcre que Gil de Siloé a taillé dans le mur de l'évangile, à proximité du retable, pour l'infant Alphonse, frère cadet d'Isabelle, décédé dans d'étranges circonstances en 1468<sup>41</sup>. Il est composé d'un *arcosolium* richement décoré dans lequel on a placé une statue qui représente le défunt orant. Du point de vue architectural, on trouve, en Castille comme dans le reste de l'Europe, des précédents d'*arcosolia*, ouvrage dont la construction était fréquente dans la région de Burgos jusqu'à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle. La figure orante a des précédents dans la plastique castillane mais c'est la première fois qu'elle était située dans une tombe royale<sup>42</sup>. Il y a peu de choses à ajouter sur ce sépulcre commandé par Isabelle en 1496, alors que Siloé travaillait déjà au sépulcre des rois, car nous ne disposons pas d'étude détaillée de son iconographie.

22 Le retable, vers lequel les gisants tournent leur regard, complète en quelque sorte le programme funéraire. C'est l'une des pièces les plus impressionnantes de la sculpture de l'époque. Sa structure, rectangulaire, est à son tour divisée en deux rectangles inégaux. La distribution des scènes et des figures est établie par des cercles qui encadrent les scènes et qui hiérarchisent en même temps l'espace<sup>43</sup>. Une partie de ces cercles est délimitée par des anges, une autre par des motifs que Joaquín Yarza identifie à des nuages<sup>44</sup>. Entre tous, le cercle central s'impose ; c'est le cercle de plus grande envergure qui, non seulement centre la composition et divise la surface du retable, mais reproduit en outre le motif principal de son iconographie : un crucifix soutenu par Dieu le Père et par le Saint-Esprit, entourés de la Vierge et de saint Jean. Cette circonférence principale est couronnée par un pélican qui reprend la signification fondamentale du retable : l'image de l'Eucharistie<sup>45</sup>.

23 Si l'image du pélican qui nourrit ses enfants avec son sang, comparé au sang versé par le Christ pour sauver les hommes, est relativement connue de tous, la forme de l'hostie consacrée, telle qu'elle est reprise dans un traité par Ambrosio Montesino, l'est moins. Elle a la forme d'un cercle et porte, en son centre, l'image de la croix contemplée par une roue d'anges. L'image littéraire sur laquelle Joaquín Yarza fonde l'argumentation de son explication ne peut pas être plus explicite<sup>46</sup>. Cet auteur estime qu'il peut s'agir d'un exemplaire du *Liber Chronicarum*, publié en 1493 par Hartman Chedel, dans lequel des roues d'anges

sont représentées. Montesino lui-même est l'auteur d'un traité sur l'hostie consacrée, dans lequel il dit que sa forme comporte une croix imprimée sur l'une des faces et que sa forme est entourée de roues d'anges.

24 Il nous semble que la coïncidence entre les dates auxquelles Gil de Siloé travaille à la chartreuse de Miraflores et l'époque où Isabelle la Catholique achète les livres mentionnés plus haut et qui ont un lien avec Ambrosio Montesino, ne doit pas être négligée. Il est en effet plausible que Montesino soit intervenu, directement ou indirectement, dans l'établissement du programme iconographique du sépulcre et du retable.

25 L'élément le plus curieux de ce retable est certainement le pivot giratoire situé au centre de sa partie inférieure. Un mécanisme permettait de faire tourner l'image et de changer la scène qui apparaissait dans une petite fenêtre, en fonction du moment liturgique de l'année<sup>47</sup>.

26 Enfin, Jean II et Isabelle de Portugal sont représentés sur ce retable, en position orante, accompagnés de deux saints ; dans le cas de la reine, on pense qu'il peut s'agir de sainte Isabelle, et en ce qui concerne le roi, il s'agit de saint Jacques le Majeur<sup>48</sup>.

27 Nous pensons que rien n'avait été laissé au hasard dans la conception de l'ensemble de Miraflores, projet complexe où chaque élément prenait son sens dans son agencement par rapport aux autres. D'une part, la branche familiale issue du second mariage du roi y était exaltée et, d'autre part, la royauté démontrait toute sa puissance aux grands nobles du royaume. Chacune des oeuvres – architecture, sépulcres et retable – peut être étudiée séparément mais, pour en comprendre le sens véritable, il faut les analyser comme un tout. Lorsque l'on cherche à déterminer quels sont les livres qui ont pu inspirer les répertoires iconographiques, il est intéressant de constater que ceux-ci se trouvaient dans la bibliothèque de la reine et qu'ils sont, d'une manière ou d'une autre, liés à Ambrosio Montesino. En anticipant quelque peu, l'on peut remarquer que dans le projet de la chapelle royale de Grenade, le sépulcre est également situé en face du Maître-autel et que, dans le presbytère, l'hostie a la même connotation salvatrice que dans le retable de Burgos.

## San Juan de los Reyes

28 Le choix que faisaient les Rois Catholiques d'établir leur sépulture à Tolède, pour Isabelle surtout, était lié à la tradition légitimiste de la monarchie castillane, née avec le début de la Reconquête. Tolède était le symbole de la monarchie wisigothique, dont la monarchie castillane se proclamait l'héritière : c'était donc l'endroit idéal pour une sépulture royale. Néanmoins, Isabelle et Ferdinand n'ont pas tenu compte de la coutume qui voulait que l'on choisisse, à cette fin, la chapelle royale de la cathédrale tolédane, et ont envisagé la construction d'un nouvel édifice. À l'idée du légitimisme s'ajoute, dans le même esprit, le fait que la décision ait été prise après la bataille de Toro, à l'issue de laquelle Isabelle avait accédé au trône de Castille<sup>49</sup>. Pour témoigner sa reconnaissance après la victoire, la nouvelle reine dédia le monastère aux saints Jean dont elle était dévote et en confia la construction à Juan Guas vers 1479, dans l'intention d'en faire le lieu de son enterrement et de celui de son mari. Selon Joaquín Yarza, San Juan de los Reyes de Tolède est présenté comme la « situation inversée » de celle du monastère de Batalha après la bataille d'Aljubarrota<sup>50</sup>. Le modèle à suivre, du point de vue idéologique, était celui de la chartreuse de Miraflores<sup>51</sup>, dont la construction avait repris, à cette époque, sur ordre de la reine. L'idée d'un temple à nef unique, au chevet hypertrophié apte à recevoir le sépulcre royal, sert de base à cette église dans le transept de laquelle fut construite une énorme tour lanterne, de taille toutefois plus réduite que celle qui avait été prévue à l'origine, comme nous le verrons plus loin. Le tombeau royal devait être placé sous cette tour lanterne.

29 San Juan de los Reyes est un monastère franciscain<sup>52</sup>. Le temple est édifié selon un plan basilical à nef unique et possède un chevet polygonal de peu de profondeur, précédé d'un transept hypertrophié. Les quatre travées allongées de la nef sont flanquées de chapelles

aménagées entre les contreforts ; conformément à la typologie des églises franciscaines, elles étaient donc vouées à devenir des espaces funéraires privés. Dans les premiers temps, cet usage fut écarté à San Juan de los Reyes, parce que ces chapelles se trouvaient dans une église-panthéon royale<sup>53</sup>. Au pied de l'église, on construisit un chœur.

30 L'un des éléments les plus remarquables de l'espace funéraire que constituent le chevet et le transept est leur décoration bigarrée. Le programme iconographique, motivé par la fonction primitive de cet espace, est comparable à celui de la Chapelle du Connétable de la cathédrale de Burgos : la taille démesurée des armoiries, répondant à la coutume de représentation des défunts à travers leurs éléments héraldiques, les aigles de saint Jean qui les portent, les emblèmes royaux – le joug et les flèches – et les initiales des monarques – le « F » et le « Y » –<sup>54</sup>, complètent un ensemble duquel seuls sont absents les massiers royaux qui, en revanche, ont été placés à l'extérieur du chevet<sup>55</sup>. Les armoiries, l'aigle de Saint Jean, les initiales, les emblèmes et l'inscription faisant référence aux rois qui parcourt les murs sont, non seulement habituels dans les édifices commandés par les monarques, mais, de plus, on les retrouve sur d'autres objets d'utilisation quotidienne ; c'est ainsi qu'Isabelle fait graver ses emblèmes sur les ornements de la chapelle où elle entend tous les jours la messe. Álvaro Fernández de Córdoba retrouve, dans les comptes de Gonzalo de Baeza, les paiements réalisés pour la décoration des vêtements liturgiques portant les armes et les devises royales<sup>56</sup>.

31 Dans le programme iconographique que nous venons de décrire brièvement et qui, comme nous l'avons précisé, avait pour mission de « parler » des rois, la tour lanterne joue un rôle fondamental<sup>57</sup>. C'est en effet l'élément qui fait de l'ensemble formé par le chevet et le transept un espace centralisé aux connotations funéraires bien connues. La tour lanterne devait, donc, s'élever, élégante et majestueuse, encadrant cet espace intérieur et signalant la sépulture des rois<sup>58</sup>.

32 Le processus de construction de cet édifice a donné lieu à un débat sur l'auteur de la tour lanterne, à partir de l'interprétation d'un texte et de la découverte d'un croquis attribué à Juan Guas et conservé au Musée du Prado, où le tracé du presbytère et du transept avec leur toiture respective est reproduit, mais avec de légères modifications par rapport au projet définitif. À l'époque, José M<sup>a</sup> Azcárate et Étienne Hamon ont attribué (sous réserve) le croquis à Simon de Cologne<sup>59</sup>, alors que Francisco Javier Sánchez Cantón ou Rafael Domínguez Casas l'associaient à Juan Guas<sup>60</sup>. La tour lanterne actuelle présente des variantes par rapport au croquis, qui font dire à Rafael Domínguez Casas et à Fernando Marías<sup>61</sup> qu'il pourrait s'agir d'une œuvre de Simon de Cologne ; ils doutent cependant que la structure corresponde exactement au projet de Simon, puisque celui-ci a été confié aux Egas. De son côté, Javier Gómez croit y déceler la main de Juan Guas<sup>62</sup> et M<sup>a</sup> Teresa Pérez Higuera l'associe à Enrique Egas<sup>63</sup>. Cette confusion est due à une visite des travaux que fit Simon de Cologne, en 1495 et à un texte qui fournit l'information suivante<sup>64</sup>:

*[...] dixerón que en el ochavo del çimborrio de la dicha capilla mayor demas e allende de lo qu'el dicho Juan Guas estava obligado, ellos [(Antón y Enrique Egas)] farán e acreçentaran todo lo que maestre Ximón, que fue a ver la dicha obra por mandado de sus Altezas, acreçento en la lavor del dicho ochavo por una muestra e patron qu'el dicho maestre Ximón fizo e firmó de su nonbre e asimismo lo firmó el padre Fray Juan de Tolosa e lo vieron e entendieron el dicho maestre Enrique e Luys de Aguirre, eçebto que'el chapitel qu'estaba en la dicha caostra que ha de ser de hoja de lata que le han de mandar hazer sus Altezas a su costa e los dichos maestre Enrique e Luys de Aguirre no sean obligados a lo fazer, descontando d'ello lo que costare el tejado que Juan Guas era obligado de hazer en el dicho ochavo e que toda esta obra dixerón los dichos maestre Enrrique e Luys de Aguirre que querían dar fecha e acabada a vista e a contentamiento del dicho maestre Ximón e de otros ofiçiales sy sus Altezas mandaren e porque todo lo susodicho se avia hecho relacion a la Reyna nuestra Señora [...] por ende dixerón los dichos maestros Enrrique e Luys de Aguirre, por si e en nombre de los dichos Garçi Peres de Rojas, su çuñado, e Anton de Egas, hermano del dicho maestre Enrrique [...] que se obligavan e obligaron de hazer*

*e dar fecha e acabada toda la dicha obra qu'el dicho Juan Guas era obligado de hazer en la dicha capilla e yglesia a caostra e sobrecaostra segund e por la forma e manera qu'el dicho Juan Guas era obligado de lo hazer e acabar, por trezientasmill maravedis menos de lo qu'el dicho Juan Guas avia de aver por lo que de la dicha obra esta por hazer e acabar e que haran más el acreçentamiento que en el ochavo del çinborrio se ha de hazer por la dicha muestra e patron que el dicho maestre Ximon hizo lo qual todo an fecho e acabado continuando la dicha obra fasta el dia de San Juan de junio del dicho año de noventa e nueve a vista e contentamiento del dicho maestre Ximon e de otros ofiçiales sy sus Altezas lo mandaren e que estarán en el hazer e labrar a consejo e determinaçion del dicho maestre Ximon [...]*<sup>65</sup>.

- 33 On pense que Juan Guas est décédé en 1495 ou, au plus tard, en 1496. Les travaux n'étaient pas finis et ils furent confiés aux deux fils d'Egas Cueman : Antón et Enrique Egas, qui avaient travaillé avec Juan Guas. Le texte fait allusion à l'état des travaux à ce moment-là, et à la visite que réalisait Simon de Cologne à la demande des Rois Catholiques. On n'a tenu compte, jusqu'à présent, que de l'information selon laquelle « *maestre Ximón, [...] acreçento en la lavor del dicho ochavo por una muestra e patron qu'el dicho maestre Ximón fizo e firmó de su nonbre* », et qui est à l'origine du débat portant sur l'auteur éventuel. En revanche, d'autres informations ont été omises. La première nous apprend que l'on avait commandé à Juan Guas une couverture spécifique pour la tour lanterne à laquelle on renonce ensuite, en donnant l'ordre aux Egas de ne pas effectuer cette partie de l'ouvrage, ce pour quoi trois cents mille maravédís leur sont décomptés ; le délai d'exécution de l'ouvrage est, en échange, prolongé. Cette couverture aurait consisté en un chapiteau métallique qui était démonté, dans le cloître, et qui était prêt à être posé. La seconde information est la suivante :

*[...] haran [les Egas] más el acreçentamiento que en el ochavo del çinborrio se ha de hazer por la dicha muestra e patron que el dicho maestre Ximon hizo lo qual todo an fecho e acabado continuando la dicha obra [...] a vista e contentamiento del dicho maestre Ximon e de otros ofiçiales sy sus Altezas lo mandaren e que estarán en el hazer e labrar a consejo e determinaçion del dicho maestre Ximon [...]*

- 34 Nous pouvons en déduire non seulement que Simon de Cologne avait fait quelques tracés qu'Antón et Enrique Egas devaient exécuter, mais encore – et cela est précisé à deux reprises – que ceux-ci devaient travailler au gré de maître Simon – « *a contentamiento de maestre Simón* ». On peut donc penser que Simon de Cologne n'a pas seulement été le concepteur des travaux mais qu'il a peut-être aussi été le responsable de la direction du chantier<sup>66</sup>.
- 35 La question de la tour lanterne ne nous paraît pas secondaire. En effet, au moment des travaux, le temple avait déjà perdu sa fonction funéraire et, de ce fait, cette couverture perdait une partie de son sens. Dès lors qu'Isabelle et Ferdinand avaient décidé, après la conquête de Grenade, de changer de projet pour leur enterrement, le programme de San Juan de los Reyes fut simplifié, tant dans ses aspects décoratifs que structuraux<sup>67</sup>. Après reconstitution de ses différentes étapes<sup>68</sup>, il est possible de dire que, si le croquis conservé au Musée du Prado est effectivement de Juan Guas et constitue l'un des premiers projets pour l'église<sup>69</sup>, le tracé de la finition de l'espace dans lequel allait être située la sépulture royale a été modifié par Simon de Cologne en 1495. En effet, celui-ci établit quelques plans qui sont remis aux Egas, mais le résultat final ne correspond pas au style auquel nous sommes habitués le maître de Burgos, peut-être à cause d'une nouvelle modification dont nous n'avons, pour l'instant, pas connaissance et qui pourrait être attribuée à Enrique Egas, car le type de voûte qui referme aujourd'hui le transept rappelle les ouvrages de ce dernier<sup>70</sup>. Par ailleurs, l'on peut donner un autre détail intéressant : Juan Guas avait projeté une tour lanterne plus grande dont une partie a effectivement été construite et qui est, aujourd'hui, occultée entre l'extrados de la voûte et la structure en bois de la toiture. Une partie du corps octogonal du projet abandonné est conservée dans cet espace, décoré par une corniche à boules plus proche du style de Guas que de celui de Cologne et identique à celle qui parcourt le bâtiment à l'extérieur. De plus, Javier Contreras, auteur du *Projet de Restauration des façades de San Juan de los Reyes*, à Tolède programmé par le

Ministère de la Culture, soutient cette hypothèse, constatant la présence d'une série d'éléments de consolidation de la structure de la tour lanterne qui, parce qu'ils ont le même ton de pierre et présentent, pour certains, les mêmes marques de tailleurs<sup>71</sup>, ont été ajoutés peu de temps après la construction. Ces consolidations sont le fruit d'une décision ultérieure des maîtres constructeurs, sans doute due à l'apparition de mouvements et de fentes dans la structure. Il s'agit, en l'occurrence, des rajouts suivants :

- Les arcs-boutants, quasiment cachés sous la toiture d'où partent, à leur tour, deux autres paires d'arcs-boutants qui butent, deux à deux, sur les contreforts centraux extérieurs du chevet.
- Les contreforts du tambour qui ne sont pas dans l'alignement de ceux des murs inférieurs.
- Les pans qui ont servi à aveugler certaines fenêtres<sup>72</sup>.

36 Les résultats de cette étude, conjugués à l'analyse que nous avons faite de la documentation disponible sur la tour lanterne, nous ont amenée à réfléchir sur les problèmes de stabilité qui se sont présentés, à l'époque, sur ce type de structures, toutes associées, curieusement, à Simon de Cologne : d'une part, celle de la cathédrale de Séville, qui s'effondre en 1511, et, d'autre part, celle de la cathédrale de Burgos, édifice malheureux de Jean de Cologne, et reconstruite en 1539<sup>73</sup>. À ces deux exemples déjà connus, s'ajoute aujourd'hui celui de San Juan de los Reyes, dans lequel le maître de Burgos avait également été impliqué et qui ne s'est pas effondré, tout semblant indiquer que les problèmes ont été résolus à temps. Si l'on rapproche cela du travail de M<sup>re</sup> Pilar García Cuetos sur les tours à aiguilles ajourées<sup>74</sup>, on peut penser que certains maîtres, comme Simon, étaient capables d'exécuter des tracés excessivement complexes pour les travailleurs de la pierre hispaniques qui n'étaient pas capables de réussir des structures fiables. Nous envisageons l'éventualité d'un voyage de Simon de Cologne en Europe centrale<sup>75</sup> où il a pu se familiariser avec des langages et des techniques de construction qui s'avéraient difficilement accessibles aux tailleurs de pierre espagnols.

37 Pour en revenir à la construction de l'église, nous pensons que quelques observations sur la chronologie des voûtes sont utiles, à partir des documents précédemment mentionnés.

*[...] a los dichos maestre Enrrique e Anton Egas otras trezientas mill maravedis en cuenta de los maravedis que han de aver de otro destajo que con ellos mandamos tomar para el desfaser e haser los arcos de la yglesia e mudar el suelo de la capilla e hazer la sacristia e alçar las paredes e otras cosas que son ellos han de conplir segund que con ellos está asentado [...]*<sup>76</sup>

*[...] para lo que se deve de los destajos primero e segundo e de la sacristia e demasyas d'ellos como para cubrir los quatro paños de la cloastra acaviar los tejados [sic] de la capilla prinçipal como los otros tejados de las otras capillas e para el aposentamiento que se a de faser ençima de la dicha sacristya para todo ello [...]*<sup>77</sup>

[...] Que se vean los destajos primero e segundo y que es lo que está librado para ello y que ponga por escripto el mayordomo que es lo que está fecho d'ello y lo que falta por haser para conplir los maestros los contratos.

*Para cubrir los quatro paños de la claos[tr]a apeynazado e echar su alfarje del dicho apeynazado e cobrirlo de sus caramanchones de buenas maderas e tablas y techado todo en perfeçion, llaves en mano, enluzidos los quatro paños e solados de ladrillo que non quede nada de faser con ataviar el tejado de la capilla prinçipal e las capillas hornezinas de la yglesia echados sus arcos e tejados segund está acordado, todo de buenas maderas [...]. Que han de faser los maestros la sacristia qués del segundo destajo, la qual han de dar acabada este año, sobre la qual se ha de faser un aposento maior para sus Altesas [...]*<sup>78</sup>.

38 Il semble que l'on puisse déduire de ces trois textes que le 8 juin 1503, les tailles première et deuxième étaient faites, telles quelles sont mentionnées dans le document du 2 mai 1500, et que celles-ci étaient payées. Elles étaient, en partie, destinées à fermer les chapelles, c'est à dire à construire les voûtes de la chapelle supérieure et des chapelles niches, œuvres d'Antón

et Enrique Egas<sup>79</sup>. À ce jour, les informations dont on dispose pour dater le chevet sont celles fournies par le voyageur Jérôme Münzer, qui écrit qu'en 1495 l'église était construite jusqu'aux pieds et que le chœur était inachevé, entendant par « chœur » le chevet, puisque Münzer était allemand<sup>80</sup>.

39 Il faudrait, pour finir, signaler que si le projet de panthéon funéraire est abandonné, cette fonction n'en est pas moins remplie pendant un certain temps par l'église. La première fois remonte à 1502, à l'occasion de la célébration des funérailles d'Arthur de Galles, époux de la princesse Catherine<sup>81</sup>. La deuxième s'est produite lors de la mort d'Isabelle la Catholique, lorsqu'un catafalque la rappelant est placé dans le transept, tel qu'on peut le voir dans le plan du monastère réalisé par Nicolás de Vergara le Jeune en 1594<sup>82</sup>. Nous savons aujourd'hui, grâce à ce plan, que la base en était rectangulaire et que le catafalque avait été installé sur des gradins, recouvert d'étoffes noires, sous un dais aux quatre coins duquel pendaient les armoiries de la reine soutenues par l'aigle de saint Jean. Ce monument était couronné d'une croix carminée et entouré de chaque côté par quatre tapis.

40 Le dernier désir de la reine concernant San Juan de los Reyes est exprimé dans le testament qu'elle dicte à Medina del Campo le 12 octobre 1504 :

*Item quiero e mando que si falleciere fuera de la çibdad de Granada, que luego sin detenimiento alguno, lleuen mi cuerpo entero, como estouiere, a la çibdad de granada. E si acaecièr que por la distançia del camino o por el tiempo no se podiere lleuar a la dicha çibdad de granada, que en tal caso lo pongan e dpositen en el monasterio de sanct juan de los reyes de la çibdad de toledo. E si a la dicha çibdad de Toledo no se podiere lleuar, se deposite en el monasterio de sanct Antonio de Segovia. E si a la dicha çibdad de Toledo ni de Segovia no se podiere lleuar, que se deposite en el monasterio de sanct Françisco mas cercano de donde yo falleçiere e que esté alli depositado fasta tanto que se pueda lleuar e trasladar a la çibdad de Granada ; la qual translación encargo a mis testamentarios que hagan lo mas presto que ser podiere<sup>83</sup>.*

41 Il est parfaitement envisageable que pour les Rois Catholiques San Juan de los Reyes n'ait pas eu moins d'importance que la chartreuse de Miraflores ; un programme iconographique spécifique était sûrement prévu mais le caractère inachevé du projet nous empêche d'en connaître le contenu. Nous savons, par information documentaire, qu'un retable avait été commandé dans les Flandres en 1491, dont le tracé, exécuté à Valladolid, avait été payé<sup>84</sup>. Il faut se demander ce qui est advenu de cette commande et si celle-ci avait quelque chose à voir avec le tracé représenté dans le dessin du Musée du Prado. En revanche, nous n'avons aucune information au sujet du sépulcre. Nous ne voulons par conclure ce point sans mentionner la présence de niches sur les côtés de l'autel, niches qui ont été interprétées comme des espaces destinés à recevoir des figures orantes des rois, comme celles qui ont été taillées pour la chapelle royale de Grenade et dont l'origine remonte à la tradition bourguignonne de duplication des images que nous retrouvons en effet à Grenade et, dans l'hypothèse où le retable de Tolède aurait une relation avec celui du dessin du Prado, également à San Juan de los Reyes<sup>85</sup>.

## La chapelle royale de Grenade

42 Pour ce panthéon royal, ultime et définitif, nous disposons d'informations de première main, portant sur sa fondation et son orientation : la Charte de Fondation de la Chapelle et les testaments des Rois Catholiques<sup>86</sup>:

*Acordamos de elegir e señalar iglesia e capilla donde, quando la voluntad de Nuestro señor fuere de nos llevar desta presente vida, sena nuestros cuerpos sepultados ; en la qual se digan mysas e sacrificios e aniversario e otros ofiçios divinos e oraçiones [...]*  
*Primeramente mandamos que en la Iglesia Catredal de nuestra Señora Santa maría de la O, de la çibdad de Granada, se haga una onrrada capilla a la mano derecha de la Capilla Mayor de la dicha iglesia, en la qual sean, quando la voluntad de nuestro señor fuere, nuestros cuerpos sepultados<sup>87</sup>*

- 43 La construction de la chapelle royale de Grenade a commencé après la mort de la reine, sur un tracé d'Enrique Egas<sup>88</sup>. À l'époque, le maître tolédan dirigeait le chantier de la cathédrale de Tolède et, quand on le convoque à Grenade, on attend de lui qu'il fournisse le tracé d'une cathédrale et d'une chapelle funéraire royale, partant de l'idée qu'il venait de finir la partie essentielle du monastère de San Juan de los Reyes. Le projet qu'Egas conçoit pour Grenade s'éloigne beaucoup de la magnificence mise en œuvre dans le monastère tolédan, bien qu'il s'inspire de ce dernier. Cependant, très vite, il suscite les critiques du Comte de Tendilla, que le roi avait chargé de surveiller les travaux avec le chapelain Pedro García de Atienza<sup>89</sup>.
- 44 En 1509 les travaux furent interrompus parce que l'aspect que prenait le bâtiment ne semblait pas satisfaisant. Egas avait pris des décisions qui lui avaient été imposées et qui n'étaient pas pertinentes, et, en outre, la construction d'une tour lanterne fut exigée<sup>90</sup>. Le maître s'était engagé, en 1512, à modifier les proportions de l'édifice et à construire une tour lanterne et un chœur. Entre-temps, diverses visites de maîtres eurent lieu afin d'expertiser les travaux, dont une en 1512 et l'autre en 1513<sup>91</sup>. Toutes ces informations concernant le débat agité qui entoure la construction seront complétées sous peu par le Dr Begoña Alonso Ruiz qui apportera un nouvel éclairage au processus de construction et aux différents projets et visites de maîtres. Nous nous limiterons pour l'instant à renvoyer le lecteur à l'étude de Juan A. Granados<sup>92</sup>, qui est un travail fondamental sur les modifications exécutées dans le cadre du projet d'Enrique Egas.
- 45 Fernando Marías estime<sup>93</sup> que deux tendances opposées ont rythmé les travaux du panthéon définitif des Rois Catholiques : d'une part, celle du cardinal Cisneros, qui représentait les volontés testamentaires d'Isabelle et était partisan de l'architecte de la Reine ; d'autre part, celle de Ferdinand le Catholique, qui avait l'adhésion du Comte de Tendilla<sup>94</sup>. Fernando Marías estime que les seconds l'emportent dans la mesure où ils obtiennent que le tracé et les dimensions soient revus, bien que la tour lanterne dont Tendilla estimait qu'elle « *hermosea en gran manera la Capilla y haze el edefiçio real y magnifico* » n'ait jamais été érigée<sup>95</sup>. De son côté, Juan A. García Granados pense que différentes questions d'ordre politique s'entremêlent : en 1504, après la mort d'Isabelle la Catholique, le projet débute en présence du cardinal Cisneros, exécuteur testamentaire de la reine, à un moment où Ferdinand était absent. Ferdinand rentra de Naples en 1507 et assumait la surveillance des travaux jusqu'à sa mort, survenue en 1516. Sur cette période qui va de 1506 à 1516, Juan A. García Granados perçoit distinctement les deux périodes d'influence du cardinal et du Roi Catholique et l'imposition successive de l'un et l'autre goût sur le déroulement des travaux<sup>96</sup>.
- 46 Le résultat de tout cela est, en définitive, un bâtiment au plan longitudinal, avec un chevet hypertrophié comme celui de Miraflores et de San Juan de los Reyes, dans lequel sont placés les sépulcres royaux. La nef unique a un chevet polygonal, des chapelles entre les contreforts, un chœur et un transept accusé dans lequel seront situées les tombes royales<sup>97</sup>. Les connotations funéraires de cet espace sont mises en évidence par la décoration, fondée sur les emblèmes des Rois Catholiques, leurs initiales, leur héraldique et la compartimentation de l'espace par des grilles. L'articulation des murs tourne autour d'un bandeau sur lequel, comme à San Juan de los Reyes, une inscription fait l'éloge des monarques. La partie fondamentale du bâtiment est le transept, où se trouvent les tombes royales et l'escalier qui descend à la crypte où reposent les dépouilles des Rois Catholiques, de Jeanne et de Philippe et du prince des Asturies, Miguel<sup>98</sup>. Vers 1522 le sépulcre que Domenico Fancelli avait taillé pour les Rois Catholiques est placé au centre de la croisée<sup>99</sup>. Ce sépulcre a la forme d'une pyramide tronquée, forme que l'on employait jusqu'alors en Castille. Le tombeau du prince Jean, à Santo Tomás de Ávila, est décoré de motifs funéraires d'angelots apportant un complément aux figures des Apôtres, des Pères de l'Église ou aux scènes de la vie du Christ – Baptême et Résurrection – qui évoquent la vie des chrétiens après la mort. La représentation des saints protecteurs des rois et de leur règne

respectif – saint Jacques pour la Castille et Isabelle, saint Georges pour l’Aragon et Ferdinand – ainsi que l’éloge des monarques complètent l’ensemble. Sur le lit reposent les gisants<sup>100</sup>. En 1519, Charles Quint commande à Bartolomé Ordóñez un sépulcre pour ses parents, bien que sa mère soit encore en vie, et le tombeau – inspiré de celui de Fancelli – est installé en 1603 à la place qu’il occupe aujourd’hui dans la croisée, à côté de celui des Rois Catholiques.

47 Hormis les grilles qui délimitent cet espace et sur lesquelles se déploie le programme iconographique omniprésent fondé sur l’héraldique, l’ensemble funéraire est complété par le retable attribué à Felipe Bigarny. De part et d’autre du retable se trouvent deux images orantes des Rois Catholiques<sup>101</sup>, telles qu’on pense qu’elles ont été conçues pour San Juan de los Reyes. Le chœur s’inspire du monastère tolédan, et l’on retrouve des analogies dans le répertoire décoratif déployé.

48 De ce qui a été dit jusqu’à présent sur la chapelle royale de Grenade, nous pouvons tirer les conclusions suivantes : en premier lieu, la comparaison avec Tolède semble inévitable. Nous avons en effet de bonnes raisons de penser que ce modèle de chapelle dérive du modèle de San Juan de los Reyes. À notre avis, les différences qui existent entre les deux ne sont pas si importantes car, même s’il est vrai que la chapelle grenadine est plus modeste que l’église tolédane, l’idée qui a présidé à la construction de la seconde sous-tend également la première. Tout d’abord, il s’agit d’un espace voué à l’enterrement des Rois Catholiques et par conséquent conçu comme un espace à caractère privé. Pour l’enterrement des monarques, on choisit la zone préférentielle du presbytère, suivant la tradition de Miraflores, San Juan de los Reyes et Santo Tomás de Ávila, où les Rois Catholiques ont enterré leur unique fils. Il est pertinent de rappeler ici une réflexion de García Granados sur les différences qui opposent San Juan de los Reyes et la chapelle royale de Grenade<sup>102</sup>. Selon cet auteur, il faut tenir compte des exigences d’austérité imposées par la reine pour ses funérailles dans son testament et du fait, par ailleurs, que Grenade était une ville islamique qu’il fallait christianiser ; or, le christianisme devait, à l’époque, se montrer proche de l’idéal franciscain d’humilité. Tolède requérait un autre programme parce qu’elle représentait « la splendeur de l’église catholique ». Le problème de la décoration est à nouveau posé. Chacun sait l’importance qu’avaient les motifs héraldiques sur les tombes de la noblesse et du haut clergé, ces motifs étant des références directes à la personne qu’ils représentent. En l’occurrence, ils sont d’abord concentrés sur les massiers royaux situés aux portes de la chapelle, qui font allusion à la présence des dépouilles royales qui reposent à l’intérieur et ont leur équivalent, à Tolède, dans des figures similaires situées hors du chevet, puis, en second lieu, sur les armoiries portées par l’aigle de saint Jean ; l’apparition des emblèmes royaux, du joug et des flèches et de l’inscription qui parcourt le mur, fait l’éloge des monarques. L’ensemble est complété par la donation, par Ferdinand, de guidons damassés portant l’inscription « *Tanto monta, monta tanto* », du joug et des flèches, de la bannière, en damas, elle aussi, aux armes de la Castille et du Léon, de l’Aragon et de la Sicile et, pour finir, d’une autre bannière, portant les mêmes armes et la grenade et de l’étendard que portait l’armée chrétienne pendant la conquête de Grenade, et qui devaient tous être déposés dans la chapelle. Le symbolisme de cette donation, tellement liée à la conquête de la ville et qui représentait la domination des Rois Catholiques et du christianisme sur le dernier réduit musulman, est renforcé par l’enterrement, dans la Chapelle du Sanctuaire, d’Hernán Pérez del Pulgar, l’un des personnages les plus connus de la conquête parce qu’il avait été le protagoniste d’une anecdote symbolique.

49 Bien que l’on n’y fasse jamais référence et que, par ailleurs, ce personnage n’ait pas de monument funéraire, la question de l’enterrement du prince Miguel à cet endroit n’est, à mon sens, pas anodine. Les Rois Catholiques avaient tous deux déposé en leur petit-fils l’espoir de voir se produire l’union de tous les royaumes péninsulaires en sa personne<sup>103</sup>. L’enterrement de l’infant à côté de ses grands-parents est un nouvel élément renforçant la force symbolique du panthéon.

## Le projet de Charles Quint

- 50 Lorsque Charles Quint visita la chapelle royale de Grenade, il exprima son mécontentement à l'égard des caractéristiques de l'espace funéraire dans lequel étaient enterrés ses grands parents. Il les trouva inappropriées à leur dignité royale et il semble que, dès cet instant, il ait décidé d'être enterré dans le chevet de la cathédrale qui allait être adossée à la chapelle. Bien que l'on ne conserve aucun document affirmant que la chapelle principale ait été conçue dans ce but, l'historiographie a toujours entretenu cette idée<sup>104</sup>. Quoi qu'il en soit, l'analyse du chevet met en évidence la fonction funéraire première de cet espace, et laisse entrevoir son programme iconographique originel. On suppose que c'est à ce moment que le projet gothique sur lequel travaillait Enrique Egas est abandonné et que l'on commence à penser à une conception « à l'ancienne », plus appropriée à la dignité impériale que représentait le monarque. À l'époque, la Renaissance était arrivée à Grenade, amenée par Jacobo Florentino qui était chargé depuis 1525 de la construction de l'église de Saint-Jérôme, futur panthéon de Gonzalo Fernández de Córdoba, *El Gran Capitán*. Diego de Siloé remplace Egas comme maître de chantier et il dessine la rotonde du chevet qui servira de mausolée. Il utilise les pieds-forcés laissés par Egas dans la zone du transept, en s'inspirant probablement de l'image des mausolées impériaux romains. Siloé était un grand connaisseur de l'architecture italienne ancienne et Charles Quint, descendant des Habsbourg, se présentait comme le successeur de Charlemagne. Les sépulcres devaient être placés dans des niches situées dans les couloirs de la rotonde, comme ceux qui avaient été construites, peu après 1509, dans la rotonde ajoutée à la Chapelle de Gian Giacomo Trivulzio de San Nazaro à Milan<sup>105</sup>.
- 51 Le choix du chevet circulaire doit, selon Rosenthal, être rapproché des modèles de l'Anastase de Jérusalem et de Sainte-Constance de Rome. Dans les autres exemples paléochrétiens et médiévaux de rotonde, celle-ci est fermée par des murs et le couloir se trouve au niveau inférieur. Plus tard, le couloir est construit au niveau du sol et la rotonde, soutenue par des colonnes ou des piliers, est spatialement unie au déambulatoire. C'était là le schéma de l'église de l'Anastase et de Sainte-Constance qui ont une rotonde percée de fenêtres dans la partie supérieure et un déambulatoire aménagé de chapelles avec un autel au centre de l'espace recouvert par la coupole<sup>106</sup>. L'objectif était de présenter ce chevet comme un symbole de triomphe et ce à différents niveaux : d'une part, la volonté de situer les sépulcres royaux dans l'abside, ce qui, jusqu'au début du XVI<sup>e</sup> siècle, n'a pas été fréquent, doit être interprétée comme telle<sup>107</sup>. Par ailleurs, le fait que la cathédrale soit érigée sur la mosquée signifiait le triomphe, non des armes, mais du Christ et de l'Église. Les deux idées sont concrétisées par la construction d'arcs de triomphe, dans le style romain, dans les entrées principales, dans chacune des chapelles qui donnent sur la chapelle principale et au démarrage des couloirs qui entourent l'espace central<sup>108</sup>. L'une des nouveautés les plus remarquables du chevet est sa conception spatiale ; non seulement, comme cela a déjà été dit, du fait de l'unification de l'espace central et du déambulatoire, mais surtout parce que l'autel a été placé au centre physique du chevet, sans qu'aucun élément – aucune grille, par exemple – empêche de le voir correctement de partout. Par ailleurs, cette vue dégagée dont jouissaient les fidèles était encore favorisée par la place que ceux-ci occupaient dans le temple. Dans le reste des églises hispaniques, l'autel était difficilement visible pour les assistants qui se situaient dans la nef. D'une part, la présence du chœur dans les premières travées de la nef obligeait les fidèles à suivre la célébration du grand autel depuis les nefs latérales ou depuis le transept<sup>109</sup> et, d'autre part, la grille s'interposait entre eux et l'autel. Ainsi était configuré cet espace que Rosenthal qualifiait d'« église cléricale à l'intérieur d'une église », et qui englobait un ensemble formé par la chapelle principale et le chœur et dont les fidèles étaient exclus<sup>110</sup>. L'autel imaginé par Siloé pour la cathédrale de Grenade n'était pas seulement conçu pour la célébration de l'Eucharistie, mais aussi pour l'exposition de l'hostie dans un ciborium. Lorsqu'il en dresse

le projet, Diego Siloé a une fois de plus recours à l'Antiquité et utilise une structure en deux corps qui n'a guère de précédents en Espagne ou en Italie. La superposition de ces deux corps, rectangulaire pour l'un et octogonal pour l'autre, rappelle certains modèles architecturaux comme le temple de San Pietro in Montorio tracé par Bramante. Il semble que Siloé se soit laissé porter par le symbolisme que renferme la forme. Dans l'Antiquité, les allusions célestes du ciborium s'appliquaient tant aux rois qu'aux images des dieux. Les chrétiens appliquèrent plus tard ce sens aux tombes des martyrs et au sépulcre vide du Christ ressuscité. Les implications impériales de cette forme ont peut-être donné lieu à une association entre ce symbole et le Christ – l'empereur divin – et entre l'autel couvert d'un ciborium et le trône du Sauveur. La forme du ciborium conçu par Siloé suggère que l'auteur voulait mettre en évidence la charge symbolique de celui-ci par sa ressemblance avec l'édicule situé sur le Saint Sépulcre : une « copie » faisant référence à ce dernier était très appropriée pour un autel voué au Saint Sacrement<sup>111</sup>. L'idée selon laquelle l'autel servirait à exposer le Saint Sacrement avait déjà été émise par les Rois Catholiques qui voulaient être enterrés face à Lui<sup>112</sup> et c'est la raison pour laquelle, vers le milieu du XVI<sup>e</sup> siècle, il est question de transporter les corps des Rois Catholiques et de Philippe et Jeanne à la cathédrale. On estimait en effet que l'autel de la cathédrale avait été conçu dans le but d'exaucer les souhaits d'Isabelle et Ferdinand. Rosenthal interprète ce point, non pas comme la matérialisation de la demande exprimée par les monarques, mais comme une continuité, sous la Renaissance, du modèle pensé en 1504 pour la chapelle funéraire<sup>113</sup>.

52 Nous partageons totalement cette idée. L'importance de l'Eucharistie comme symbole du triomphe du Christ face à la mort ou, ce qui revient au même, comme symbole de la résurrection, est présente dans tous les panthéons royaux recensés ici. Pour les chrétiens, c'est dans l'Eucharistie qu'a lieu le mystère de la transsubstantiation, par laquelle le pain et le vin deviennent le corps et le sang versé par le Christ pour la rédemption des péchés. La mort et la résurrection postérieure du Sauveur représentent, pour les chrétiens, l'espérance de la résurrection. L'hostie est le protagoniste de ce mystère et devient le symbole du salut ; ceci est pris en compte lors de l'établissement des programmes iconographiques des panthéons royaux. Dans le cas de la chartreuse de Miraflores, le retable de Gil de Siloé accorde un rôle essentiel à l'hostie, comme le précise pertinemment Joaquín Yarza<sup>114</sup>. La disposition des sépulcres dans la travée entre le grand autel et le retable est justifiée par l'espoir que les prières des Chartreux aideront les âmes des rois à atteindre le salut éternel. Ceci est symboliquement représenté par le passage de ces âmes de la sépulture au grand autel – on retrouve sur le retable le motif iconographique du pélican qui s'ouvre la poitrine pour nourrir ses enfants. C'était déjà ce que Philippe le Hardi avait imaginé pour sa sépulture à la chartreuse de Champmol<sup>115</sup>. Dans le cas de la chapelle royale de Grenade on a évoqué plus haut le souhait des Rois Catholiques : leurs tombes devaient être disposées face à l'autel du Saint Sacrement.

53 Le projet de Charles Quint pour la cathédrale de Grenade est suffisamment éloquent : la typologie architecturale de l'autel conçu pour l'exposition de la Forme Sacrée et la présence du ciborium évoquent manifestement le Saint Sépulcre de Jérusalem et la rotonde de l'Anastase, avec tout ce que cela signifie<sup>116</sup>, et l'action salvifique de l'hostie. Charles Quint prit en compte toutes ces questions, tout comme sa grand-mère Isabelle quand elle commanda le retable de Miraflores à Gil de Siloé. Dans son testament, l'empereur demanda à être enterré à Yuste « [...] *en medio del altar mayor [...] en esta manera que la mitad de mi cuerpo hasta los pechos esté debajo del dicho altar y la otra mitad de los pechos a la cabeza salga fuera de él, de manera que cualquier sacerdote que dijere misa ponga los pies sobre mis pechos y cabeza* ». <sup>117</sup> Pour Javier Varela, Charles Quint ne se satisfaisait pas d'être enterré à l'endroit le plus sacré du temple ; il voulait, en outre, reposer sous l'endroit où était célébré, tous les jours, le mystère de la transsubstantiation. De cette manière, l'église devenait un grand mausolée, chaque fois qu'on y disait la messe. Le tombeau de Charles Quint, à Yuste, devait également

être complété par un retable, en albâtre et marbre, un moyen relief représentant le Jugement Dernier copié d'un tableau du Titien. Charles Quint demanda aussi que l'on fabrique, en albâtre et en marbre, un ostensor pour le Saint Sacrement assorti au retable et que celui-ci soit placé à droite de l'autel, sur quatre marches. De part et d'autre de l'ostensor, des figures orantes devaient représenter l'empereur et son épouse<sup>118</sup>, tout comme celles d'Isabelle et de Ferdinand à Grenade et comme celles qui seraient installées à l'Escorial, afin de représenter les familles de Charles Quint et de Philippe II.

54 Les nouveautés que présente la cathédrale de Grenade en matière d'aménagement spatial dérivent de l'importance que l'on accordait à l'Eucharistie, au mystère de la transsubstantiation et à l'hostie et annoncent certains des principes du concile de Trente. La séance XIII de ce concile aborde en effet le sujet de la présence du Christ dans la messe à travers la transsubstantiation, ce qui permettait la vénération du Saint Sacrement exposé dans le tabernacle et dans la séance XXII, la valeur expiatoire de la mort du Christ est affirmée<sup>119</sup>. Après le concile de Trente, Vasari élimine à Florence toutes les grilles de Santa María Novella et de la Santa Croce, et fait déplacer le chœur de la nef à l'arrière du presbytère, pour que l'autel, comme le tabernacle du Saint Sacrement, soit parfaitement visibles des fidèles, ceci afin de permettre aussi une plus grande participation de ceux-ci aux célébrations. Par ailleurs, Saint Charles Borromée donne l'ordre de placer le grand autel au milieu de l'abside et le tabernacle au centre de l'autel, de sorte que tous deux soient parfaitement visibles depuis la nef<sup>120</sup>.

---

### Notes

1 Joaquín YARZA LUACES, *La nobleza ante el rey. Los grandes linajes castellanos y el arte del siglo XV*, Madrid : El Viso, 2003, p. 153.

2 Ariel GUIANCE, « Las muertes de Isabel la Católica. De la crónica a la ideología de su tiempo », in : Julio VALDEÓN BARUQUE (éd.), *Sociedad y economía en la época de Isabel la Católica*, Ámbito : Valladolid, 2002, p. 347-374, notamment p. 348 et 365.

3 Joaquín YARZA LUACES, « La imagen del rey y la imagen del noble en el siglo XV castellano », in : Adeline RUCQUOI (coord.), *Realidad e imágenes de poder : España a fines de la Edad Media*, Valladolid : Ámbito, 1988, p. 267-291, notamment p. 267-268 et Joaquín YARZA LUACES, *Los Reyes Católicos. Paisaje artístico de una monarquía*, Madrid : Nerea, 1993, p. 57.

4 Wolfgang BRAUNFELS, *Arquitectura monacal en occidente*, Barcelona : Barral Editores, 1975, p. 173. Dans la chartreuse de Champmol, les sépulcres de Philippe le Hardi, de Jean sans Peur et de son épouse ont été placés entre le chœur et le grand autel pour que les prières des Chartreux, en passant par-dessus les sépultures, aident leurs âmes à atteindre le Salut, qui était représenté sur l'autel.

5 Isidro G. BANGO TORVISO, *Historia de la arquitectura española. Arquitectura gótica*, 2, Zaragoza : Planeta, 1985, p. 601-602 et J. YARZA LUACES, *La nobleza ante...*, p. 133 et 147-149.

6J. YARZA LUACES, *La nobleza ante...*, p. 173 et « La imagen del rey... »

7 Dans le manuscrit 4357 de la Bibliothèque Nationale, on trouve, à la section « Privilèges Royaux » de la Cathédrale d'Astorga, le Privilège et Brevet du Roi Henri III dans lequel, contre la cession des *martiniegas* del Bierzo, le chapitre s'engage à subvenir aux frais de l'enterrement de l'enfant de l'époque, don Juan, seigneur de Biscaye, entre le chœur et le grand autel, à assister aux funérailles, à détacher trois chapelains pour chanter une messe par jour et célébrer les anniversaires de sa mort. Ce texte est une copie de l'original signé à Valladolid le 18 mars 1405, et se trouve aux feuillets 108-109 dudit manuscrit. Dans la même section des « Privilèges Royaux », feuillet 111, on trouve une copie de la confirmation du document précédent, datant du 19 décembre 1432 par Jean II. Cette information est reprise par Susana Royer de Cardinal, à partir de BENAVIDES *Memorias de Fernando IV* n° DIV, pour illustrer

la préférence pour un enterrement dans la nef centrale. En plus de ce cas, l'auteur cite celui de Per Afán de la Ribera, qui formule le souhait d'être enterré dans la nef centrale de l'église de Santo Domingo el Real de Tolède. (cf. S. ROYER DE CARDINAL, *Morir en España. (Castilla Baja Edad Media)*, Buenos Aires : Universidad Católica Argentina, 1990, p. 198). Nous trouvons intéressant le fait qu'aucun de ces enterrements n'ait eu lieu. En effet, Per Afán de la Ribera a été enterré dans la chartreuse des Cuevas de Sevilla et son enterrement a inspiré Jean II pour le sien, à la chartreuse de Miraflores.

8 La consécration à saint François d'un établissement chartreux contrastait avec la coutume de l'Ordre de consacrer ceux-ci à la Vierge ; elle était néanmoins justifiée par deux raisons : respecter, d'abord, le testament paternel et, ensuite, maintenir la tradition familiale des fondations vouées à saint François.

9 Les informations historiques sur la chartreuse de Miraflores procèdent de Francisco Tarín y Juaneda. Cet auteur nous informe que, pour couvrir les frais, le roi accorda à la nouvelle communauté une partie des rentes royales de la zone, à payer en argent et en espèces d'abord, puis, plus tard, en argent seulement. (cf. Francisco TARÍN Y JUANEDA, *La Real Cartuja de Miraflores, (Burgos). Su historia y descripción* (1re. éd. 1896), 3e. éd., Burgos : Imprenta Hijos de Santiago Rodríguez, 1926).

10 Sur l'éventuelle arrivée de Jean de Cologne en Espagne et sur la révolution qui s'ensuivit dans le panorama architectural castillan, consulter M<sup>a</sup> Pilar GARCÍA CUETOS, « Les dames du ciel. Les tours des cathédrales gothiques comme expression du pouvoir », dans cet ouvrage. Concernant la chartreuse de Miraflores, voir : F. TARÍN y JUANEDA, *op. cit.* ; Juan ARIAS y MIRANDA, *Apuntes históricos sobre la Cartuja de Miraflores*, Burgos : Pascual Polo, 1843 ; Manuel de ASSAS, « La Cartuja de Miraflores », *Semanario Pintoresco español*, XXII, 1857, p. 153 y 395-398 ; *Id.*, « La Cartuja de Miraflores junto a Burgos », *Monumentos Arquitectónicos de España, Monumentos de Estilo Ojival*, Madrid, 1884 ; Rodrigo AMADOR DE LOS RÍOS, *España. Sus monumentos y artes. Su naturaleza e historia. Burgos*, Barcelona, 1888, p. 763-789 ; Vicente LAMPÉREZ y ROMEA, « Juan de Colonia. Estudio biográfico-crítico », *Boletín de la Sociedad Castellana de Excursiones*, 1903-1904, p. 351-356 y 403-415, José Ramón MÉLIDA, « Informe sobre la declaración de Monumento Nacional de la Cartuja de Miraflores, (Burgos) », *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 37, 1916, p. 51-53 ; Domingo ANTÓN RODRIGO, *Historia de la Catedral de Burgos, de la Cartuja de Miraflores y de las Huelgas*, 2<sup>a</sup> ed. corregida y aumentada, Burgos : El Monte Carmelo, 1921 ; Félix SAGREDO FERNÁNDEZ, *La Cartuja de Miraflores*, León : Everest, 1973 ; J. YARZA LUACES, *Los Reyes Católicos...*, p. 55-64 ; Rafael DOMÍNGUEZ CASAS, *Arte y etiqueta de los Reyes Católicos. Artistas, residencias, jardines y bosques*. Madrid : Alpuerto, 1993, p. 51-53 ; Begoña ALONSO RUIZ, *Arquitectura tardogótica en Castilla : los Rasines*. Santander : Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cantabria, 2003, p. 143 ; Carmen M. LABRA GONZÁLEZ, *Arquitectura funeraria en Castilla durante el reinado de los Reyes Católicos : estado de la cuestión*. 2005, Trabajo de Investigación, inédito, Departamento de Historia del Arte y Musicología de la Universidad de Oviedo, exemplar mecanografiado.

11 F. TARÍN Y JUANEDA, *op. cit.*, document n° 8, p. 562.

12 V. LAMPÉREZ y ROMEA, art. cit., p. 353.

13 W. BRAUNFELS, *op. cit.*, p. 163-177.

14 F. TARÍN y JUANEDA, *op. cit.*, p. 47-50.

15 V. LAMPÉREZ y ROMEA, *op. cit.*, p. 407.

16 J. YARZA LUACES, *Los Reyes Católicos...*, p. 55.

17 F. TARÍN y JUANEDA, *op. cit.*, p. 48. Les Chartreux avaient envoyé une lettre au roi en 1466, par laquelle ils le mettaient au courant de la situation. Henri IV répondit le 24 septembre de la même année : le monarque exigeait des baillis, magistrats et habitants des villes, le paiement des tierces correspondant au monastère.

18 On peut supposer que l'attribution des travaux à Jean de Cologne est due à la faveur dont il jouissait auprès d'Alonso de Cartagena, évêque de Burgos. Ce prélat, très influent à la cour, joua, par ailleurs un rôle important dans la cérémonie funéraire du roi, à Miraflores. Vicente

Lampérez considère que la commande fut réalisée après la mort du monarque, car la lettre des Chartreux citée ci-dessus, sollicitant un espace destiné au sépulcre fait référence au roi mort. La pose de la première pierre doit dater du mois de mai 1454, au cours d'une cérémonie « purement figurative », puisqu'il ne s'agissait que de terminer les cloîtres qui étaient déjà bien avancés. Le tracé de l'église aurait été fixé – toujours selon Vicente Lampérez – au mois d'août 1454, quelques jours après la mort de Jean II. (Cf. V. LAMPÉREZ y ROMEA, art. cit., p. 406). Après la mort de son père, la grande maîtrise de la cathédrale de Burgos et de la chartreuse de Miraflores revint à Simon de Cologne. La date de la mort de Jean de Cologne n'est pas du tout sûre ; il est possible qu'elle se produisit aux alentours de 1480, moment où son nom disparaît de la documentation et est remplacé par celui de son fils. Dans la bibliographie étudiée, certains auteurs proposent des dates excessivement précoces. Félix Sagredo parle de 1466, (F. SAGREDO FERNÁNDEZ *op. cit.* p. 17), mais la plupart d'entre eux s'accordent sur les années 1480. Rafael Domínguez Casas et Begoña Alonso pensent que Jean de Cologne est décédé en 1481, comme cela est également suggéré dans l'*Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler*, Tome VII, p. 252-253. (R. DOMÍNGUEZ CASAS, *op. cit.*, p. 52 et B. ALONSO RUIZ, *op. cit.*, p. 37). Simon de Cologne termina l'église en 1496.

19 Ces attributions se trouvent dans V. LAMPÉREZ y ROMEA, art. cit., p. 407.

20 Cf. note n° 3.

21 Auxquels il faudrait ajouter les sièges du chœur, les peintures et d'autres ornements.

22 [...] *entre las gradas é la sepultura ha de aver algun espacio por algunas ceremonias que acostumbramos a facer á la grada del altar[...]* : F. TARÍN y JUANEDA, *op. cit.*, document n° 8, p. 562.

23J. YARZA LUACES, art. cit., et W. BRAUNFELS, *op. cit.*, p. 173.

24 Joaquín YARZA LUACES, « El retablo mayor de la Cartuja de Miraflores », *Actas del Congreso Internacional sobre Gil de Siloe y la escultura de su época*, Burgos : Institución Fernán González-Academia Burguense de Historia y Bellas Artes-Caja de Burgos-Universidad de Burgos, 2001, p. 189-205.

25 Le Sacrifice d'Isaac, Joseph, Samson, David, Daniel, Esdras et Esther.

26 La Foi, l'Espérance et la Charité, la Prudence, la Justice, la Tempérance, la Force et la Piété.

27 On conserve les originaux de saint Jacques le Mineur, saint Barthélémy, saint Pierre et quatre autres sculptures plus difficiles à identifier du fait de leur état de conservation. Les représentations de sainte Catherine et de saint Etienne ont été remplacées. Il faut citer aussi la représentation de la Vierge au Lait.

28 Sur le sépulcre, on peut consulter, entre autres, les études de Harold WETHEY, *Gil de Siloe and his Scholl*, Cambridge Mass. : Harvard University, 1936, p. 24-55 ; Beatrice Gilman PROSKE, *Castilian Sculpture. Gothic to Renaissance*, Nueva York, 1951, p. 59-71 ; M<sup>re</sup> Jesús GÓMEZ BÁRCENA, *Escultura gótica funeraria en Burgos*, Burgos : Diputación Provincial de Burgos, 1988, p. 203-216 ; Joaquín YARZA LUACES, *Gil de Siloe*, Cuadernos de Arte Español, 3, Madrid : Historia 16, 1991 ; Id., *Los Reyes Católicos...*, p. 59-60 et Felipe PEREDA ESPESO, « El cuerpo muerto del rey Juan II, Gil de Siloe y la imaginación escatológica. (Observaciones sobre el lenguaje de la escultura en la Alta Edad Moderna) », *Annuaire du Département d'Histoire et de Théorie de l'Art*, 12, 2001, p. 53-85.

29 F. PEREDA ESPESO, art. cit. p. 58. La ressemblance résiderait dans le fait que les époux partagent le lit et appuient leur tête sur des coussins ; le roi porte le sceptre royal et la reine un livre ouvert.

30 J. YARZA LUACES, *Los Reyes Católicos...* p. 57-58 et *La nobleza ante...* p. 113-195.

31 M. J. GÓMEZ BÁRCENA, *op. cit.*, p. 206-207.

32 Pour le sepulcre, consulter F. PEREDA ESPESO, art. cit.

33 *Requiem aeternam dona eis, et lux perpetua lucea eis.*

34 F. PEREDA ESPESO, art. cit., p. 60-63.

35 Ludolphe de Saxe est né en Allemagne vers 1300 ; à l'âge de quinze ans, il entre dans l'ordre de saint Dominique où il obtient le titre de *Magister Theologiae*. En 1340 il entre à la chartreuse de Strasbourg et meurt en 1378. Il a dû commencer à écrire la *Vita Christi* alors qu'il était encore dominicain ; celle-ci n'est publiée qu'en 1472.

36 Pour ces questions, cf. Rogelio GARCÍA MATEO, *El misterio de la Vida de Cristo en los « ejercicios » Ignacianos y en el Vita Christi Cartuxano. Antología de textos*, Madrid : Biblioteca de Autores Cristianos, 2002, p. 15-24. L'auteur signale six éditions de la *Vita Christi Cartuxano* entre 1502-1503 et 1600, année de la dernière édition, suivant la traduction d'Ambrosio Montesino. Il dit qu'elle est réimprimée en 1847-1849 à partir d'une nouvelle traduction (cf. p. 15 du livre cité). Cependant, à la bibliothèque de l'Université d'Oviedo, (et il est possible que, dans d'autres bibliothèques, on découvre d'autres d'exemplaires ou éditions de cette œuvre), se trouve une impression faite à Salamanque en 1623 : *VITA CHRISTI CARTUXANO. Traduzido del Latín en Español por el R. P. F. Ambrosio Montesino de la Orden de N. S. P. Francisco, de la regular Observancia : En la provincia de Santiago y Convento de S. Antonio de Salamanca, de nuevo corregido y ordenado por fray Juanetín Niño, Provincial que ha sido de la misma Prouincia y calificador del Santo Oficio, en el Consejo Real Supremo de la Santa y General Inquisición. CONTIENE Las Dominicas del Año, Nacimiento, Circuncisión, Epifanía y la Passion de Christo N. R. por el orden que se suelen leer en los Conuentos de las religiones. DEDICADO al Ilustrísimo y Reuerendisimo Señor Don F. ANTONIO DE TREJO de la misma prouincia, general de toda la orden de N-P.S. Francisco, Obispo de Cartagena, del Consejo de su Majestad. CON LICENCIA. En Salamanca, Por Antonia Ramirez, Año 1623.*

37 M<sup>a</sup> Luisa LÓPEZ VIDRIERO, « La imprenta y los libros », in : Julio VALDEÓN BARUQUE (éd.), *Arte y cultura en la época de Isabel la Católica*, Valladolid : Ámbito, 2003, p. 111-133 et 122.

38 Daniel RICO CAMPS, « Imágenes del saber en tiempos de los Reyes Católicos », in : Julio VALDEÓN BARUQUE, (éd.), *Arte y cultura en la época de Isabel la Católica*, Valladolid : Ámbito, 2003, p. 249-278, notamment p. 249-251.

39 Francisco Javier SÁNCHEZ CANTÓN, *Libros, tapices y cuadros que coleccionó Isabel la Católica*, Madrid : Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1951.

40 F. PEREDA ESPESO, art. cit., p. 71-72 et J. YARZA LUACES, *Los Reyes Católicos...* p. 59 et art. cit., p. 270.

41 Alphonse avait été proclamé roi en 1465 par une partie de la noblesse castillane, opposée au roi Henri IV et à sa fille Jeanne, à l'occasion de ce qui a été appelé la « Farce d'Ávila ». À sa mort, Alphonse est enterré à San Francisco de Arévalo jusqu'à ce qu'en 1492, Isabelle décide de le transporter à Miraflores.

42 M. J. GÓMEZ BÁRCENA, *op. cit.*, p. 216-221 et Id., « El sepulcro del infante Alfonso », *Actas del Congreso Internacional sobre Gil de Siloe y la escultura de su tiempo*, Burgos : Institución Fernán González-Academia Burguense de Historia y Bellas Artes-Caja de Burgos-Universidad de Burgos, 2001, p. 189-205. La disposition de personnages orants est fréquente en France à partir du XIII<sup>e</sup> siècle ; on la retrouve, en peinture comme en sculpture, dans des contextes funéraires mais aussi dans des contextes de dévotion comme ceux des représentations de donateurs agenouillés aux pieds de leurs saints protecteurs.

43 On trouve, dans le monde nordique, l'explication de la disposition des images en cercles, disposition déjà habituelle pour les miniatures, les peintures, les tapisseries, l'orfèvrerie... etc, et qui arrive à la Péninsule Ibérique par la même voie.

44 J. YARZA LUACES, « El retablo mayor de la Cartuja... », p. 207-238.

45 *Loc. cit.* On suppose que le retable disparu de la chapelle de fray Alonso de Burgos à San Pablo de Valladolid était semblable. (Cf. José Ignacio HERNÁNDEZ REDONDO, « Aportaciones al legado artístico de fray Alonso de Burgos », *Imágenes y promotores en el arte medieval. Miscelánea en homenaje a Joaquín Yarza*, Bellaterra : Universitat Autònoma de Barcelona, 2001, p. 423-439).

46 J. YARZA LUACES, « El retablo mayor de la Cartuja... », p. 213-215.

47 Le retable correspondrait ainsi parfaitement à la liturgie de chaque moment de l'année ; de plus, l'on pouvait augmenter aisément le nombre des scènes. Les images qui alternaient étaient celles du baptême du Christ et de sa naissance, la Résurrection, l'Ascension, la Pentecôte et l'Assomption de Marie.

48 J. YARZA LUACES, « El retablo mayor de la Cartuja... », p. 231.

49 La bataille de Toro met fin à l'affrontement entre la princesse Jeanne, fille d'Henri IV, et sa tante, la princesse Isabelle. Les partisans de Jeanne étaient menés par Alphonse V de Portugal, alors qu'à la tête des partisans d'Isabelle, on trouvait son époux, Ferdinand d'Aragon.

50 J. YARZA LUACES, *Los Reyes Católicos...*, p. 43. La bataille d'Aljubarrota (1384) a mis fin aux aspirations de Jean I de Castille sur le Portugal et a été érigée, selon Julio Valdeón, en emblème du nationalisme portugais à l'encontre de la Castille et de ce qui est castillan. Voir : Julio VALDEÓN BARUQUE, *Los Trastámaras. El triunfo de una dinastía bastarda*, Madrid : Temas de hoy, 2001, p. 63.

51 Rafael DOMÍNGUEZ CASAS, « San Juan de los Reyes. Espacio funerario y aposento regio », *Boletín de Estudios de Arte y Arqueología de Valladolid*, 56, 1990, p. 364-383, notamment p. 365. L'auteur pense que ce qui a incité Isabelle à construire cet espace funéraire est l'exemple de son père. Pour la chartreuse de Miraflores ce dernier avait demandé que le chevet ait une taille suffisante pour recevoir le sépulcre.

52 L'un des débats portant sur la fondation de San Juan de los Reyes consiste à savoir si, à l'origine, celui-ci avait été conçu comme une collégiale ou comme un monastère franciscain. Consulter à ce propos les informations données par Fray Pedro de Salazar dans sa *Crónica de los Reyes Católicos*. Voir Fray Pedro de SALAZAR, *Crónica de los Reyes Católicos*, (éd. de Juan de Mata Carriazo), Madrid, 1, 1943.

53 Au départ, l'idée selon laquelle des particuliers pouvaient acquérir ces espaces n'avait pas été envisagée mais lorsque le projet d'un panthéon royal fut abandonné, cela devint possible : ces espaces furent alors achetés pour en faire des chapelles funéraires privées.

54 Sur ce point, cf. Álvaro FERNÁNDEZ DE CÓRDOVA MIRALLES, *La Corte de Isabel I. Ritos y ceremonias de una reina (1474-1504)*, Madrid : Dykinson, 2002, p. 240-244.

55 Les massiers étaient les membres du cortège royal qui portaient les masses symbolisant le pouvoir royal. Ils précédaient les rois et annonçaient leur arrivée lors de leurs apparitions publiques. (Voir R. DOMÍNGUEZ CASAS, art. cit., p. 366). Sur le croquis du chevet de San Juan de los Reyes que l'on conserve au musée du Prado et dont nous parlerons plus loin, on en retrouve les effigies autour de l'espace dans lequel devait être placé le tombeau royal. Dans la chapelle royale de Grenade, deux massiers ont été situés de part et d'autre des portes, annonçant la présence de dépouilles royales à l'intérieur de l'édifice.

56 A. FERNÁNDEZ DE CÓRDOVA MIRALLES, *op. cit.*, p. 286-287.

57 Sur la symbolisme de la tour lanterne, consulter Fernando MARÍAS, *El largo siglo XVI. Los usos artísticos del Renacimiento español*, Madrid : Taurus, 1989, p. 120-131 et Rafael DOMÍNGUEZ CASAS, art. cit., p. 367.

58 Nous pouvons nous faire une idée de l'importance qu'a dû avoir, idéologiquement, cette structure, en songeant au débat qui eut lieu lors de la construction de la chapelle royale de Grenade, projetée, à l'origine, sans tour lanterne et dont nous reparlerons plus loin.

59 José María AZCÁRATE, « La obra toledana de Juan Guas », *Archivo Español de Arte*, 29, 1956, p. 9-42 ; Étienne HAMON, « Un dessin de la fin de Moyen Âge pour San Juan de los Reyes à Tolède », *Bulletin Monumental*, 1993, p. 420-422.

60 Francisco Javier SÁNCHEZ CANTÓN, « El dibujo de Juan Guas (Arquitecto español del siglo XV) », *Arquitectura*, Año 10, 115, 1928, Madrid, p. 339-347.

61 R. DOMÍNGUEZ CASAS, *op. cit.*, p. 346 ; F. MARÍAS, *op. cit.* p. 128-129.

62 Javier GÓMEZ MARTÍNEZ, *El gótico español de la Edad Moderna : Bóvedas de crucería*, Valladolid : Universidad de Valladolid-Caja Duero, 1998, p. 72 et 84.

63 M<sup>re</sup> Teresa PÉREZ HIGUERA, « En torno al proceso constructivo de San Juan de los Reyes de Toledo », *Anales de Historia del Arte*, 7, 1997, pp. 11-27.

64 Filemón ARRIBAS, « Noticias sobre San Juan de los Reyes », *Boletín de Estudios de Arte y Arqueología de Valladolid*, 29, 1963, p. 54-55. Cet auteur a trouvé le document en question dans les Archives Générales de Simancas, *Mercedes y privilegios*, Leg. 29-20-II-4.

65 Archivo General de Simancas. *Mercedes y privilegios* : Leg. 29-20-II-4, document daté du 28 septembre 1496. Filemón ARRIBAS, art. cit., p. 54-55.

66 À l'époque, les travaux de la chartreuse de Miraflores devaient être sur le point de s'achever et Simon de Cologne, occupé par la construction de la Chapelle du Connétable de la cathédrale

de Burgos, n'apparaît pas dans les documents de Tolède. Mais certains textes du XV<sup>e</sup> siècle témoignent de l'intervention de Simon dans le tracé de la tour lanterne de la cathédrale de Séville construite par le grand maître Alphonse Rodríguez.

67 M. T. PÉREZ HIGUERA, art. cit., p. 18-19. L'auteur estime que la réduction des éléments décoratifs à partir de l'inscription qui parcourt les murs est justifiée par le transfert du projet de panthéon à la ville nouvellement conquise, Grenade.

68 Toutes les questions qui concernent l'intervention de Simon de Cologne dans la tour lanterne et l'élimination de sa toiture en forme de chapiteau sont plus largement traitées dans notre Travail de Recherche cité note n° 11, p. 4, de cet article.

69 Ceci n'était pas le projet définitif car, comme nous l'avons déjà dit, ce croquis présente des différences par rapport à ce que l'on peut voir aujourd'hui.

70 Nous sommes donc d'accord avec Rafael Domínguez quand il soupçonne Enrique Egas d'avoir quelque chose à voir avec l'œuvre définitive. R. DOMÍNGUEZ CASAS, art. cit., p. 336-337.

71 Il est néanmoins possible que ces marques dans la pierre apparaissent dans ces rajouts parce que les blocs provenaient des pièces prévues pour la construction de la tour lanterne projetée par Cologne.

72 Je remercie les responsables des Archives du Patrimoine Historique Espagnol de m'avoir permis de consulter le *Proyecto de restauración de fachadas de San Juan de los Reyes en Toledo*, dirigé par Javier Contreras Plaza, rédigé en décembre 2004 (numéro de dossier 04/131400103CA), dans lequel se trouvent toutes ces informations. Un projet de restauration des vitraux et un projet d'ouverture des fenêtres condamnées sont actuellement en cours.

73 Sur la construction de tours lanternes à cette époque, cf. F. MARÍAS, *op. cit.*, p. 128-129.

74 M. P. GARCÍA CUETOS, « Les dames de l'horizon. Les flèches ajourées comme expression du pouvoir et la recreation hispanique d'un modèle européen », dans ce volume.

75 Cf. note n° 11.

76 F. ARRIBAS, art. cit., p. 59-60. Le texte correspond au document du 2 mai 1500, Archives Générales de Simancas, section *Mercedes y privilegios*, leg. 29-20-II-7.

77 Ibid. p. 60-61. Le document se trouve aux Archives Générales de Simancas, section *Mercedes y privilegios*, leg. 29-20-II-8 ; il est daté du 8 juin 1503.

78 Ibid. p. 61-62. Ce document se trouve comme les précédents aux Archives Générales de Simancas, section *Mercedes y privilegios*, leg. 29-20-II-9 et, comme le précédent, il est daté du 8 juin 1503. Y sont mentionnés également les travaux du cloître et de la chambre royale dont nous ne parlerons pas ici.

79 Quand on érigeait un bâtiment avec ces caractéristiques, il était habituel de couvrir l'ouvrage au moyen d'une structure en bois recouverte de tuiles pour le protéger contre les intempéries – ce qui en permettait l'usage immédiat – et, plus tard, l'on procédait à la construction des voûtes. (Cf. John D. HOAG, *Rodrigo Gil de Hontañón. Gótico y Renacimiento en la arquitectura española del siglo XVI*, Madrid : Xarait, 1985, p. 28).

80 Julio PUYOL, « Jerónimo Münzer. Viaje por España y Portugal en los años 1494 y 1495 », *Boletín de la Real Academia de la Historia, Madrid*, 84, 1924, p. 32-119 et 197-279.

81 La célébration de ces funérailles est étudiée par Rafael DOMÍNGUEZ CASAS, art. cit.

82 R. DOMÍNGUEZ CASAS, art. cit., p. 373.

83 *Testamento de la Reina Isabel la Católica*, Manuel REYES RUIZ (éd.), Grenade : Ave María, 2004, p. 24

84 F. ARRIBAS, art. cit., p. 47.

85 M. T. PÉREZ HIGUERA, art. cit., p. 21.

86 Les trois documents ont été conjointement publiés dans Manuel REYES RUIZ (éd.), *Testamento de la reina Isabel la Católica. Testamento del rey Fernando el Católico*, Granada : Capilla Real de Granada, Publicaciones del Quinto Centenario (1504-2004), 2004.

87 *Ibid.*, p. 109. Charte de Fondation de la Chapelle.

88 Le premier contrat est daté du 5 mars 1505. A ce moment-là, le tracé est confié à un maître dont on ne connaît pas le nom. Un peu plus tard, en 1506, l'intervention d'Enrique Egas est demandée. Antonio Gallego rapporte que ce maître, lorsque son ouvrage est critiqué en 1509,

se défend en disant qu'il a été recruté sur des plans cédés par un autre maître. A Gallego pense que ce pouvait être l'un des personnages suivants : Cristóbal de Adonza, Pedro de Morales, Juan Gil ou même son frère, Antón Egas. (Cf. Antonio GALLEGO y BURÍN, *La chapelle royale de Grenade*, Madrid : Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1952, p. 46.)

89 Egas dessine, à côté de la chapelle, une cathédrale que la ville n'avait pas. Le tracé qu'il fournit pour la cathédrale est fondé sur le schéma de celle de Tolède, la cathédrale et la chapelle étant censées former un ensemble unitaire. Egas se charge de la maîtrise de la cathédrale entre 1521 et 1528, moment où Charles Quint les confie à Diego de Siloé et où les choses prennent un tour nouveau. Fernando Marías estime que la construction d'une chapelle funéraire annexée à un temple de plus grande dimension est une typologie qui remonte à l'Antiquité et qui connaît un grand succès parmi la noblesse et le clergé médiévaux. (Voir F. MARÍAS, *op. cit.*, p. 123.)

90 Egas donne son opinion dans une lettre adressée au roi le 12 septembre 1509. Consulter Manuel GÓMEZ MORENO, « Documentos referentes a la Capilla Real de Granada », *Archivo Español de Arte y Arqueología*, 2 (4-5), 1926, p. 85-115, plus particulièrement p. 85-86 et E. E. ROSENTHAL, *La Catedral de Granada*. Granada, 1990, p. 195.

91 Pour la première visite, les documents évoquent Martín de Solórzano, Juan de Ruesga et Juan Gil de Hontañón ; pour la seconde, Juan Gil de Hontañón, Juan de Álava, Juan de Ruesga, Juan de Badajoz *El Viejo* et Cristóbal de Adonza. (Cf. A. GALLEGO Y BURÍN, *op. cit.*, p. 44 et Juan A. GARCÍA GRANADOS, « Problemas arquitectónicos en la Capilla Real de Granada », *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 1988-1989, pp. 45-63, plus particulièrement p. 54)

92 J. A. GRACÍA GRANADOS, art. cit.

93 F. MARÍAS, *op. cit.*, p. 122.

94 De la lettre de 1509 que Tendilla envoie à Juan López, il apparaît qu'il ne souhaite pas qu'Egas abandonne les travaux. Cependant, le Comte de Tendilla était partisan de l'introduction de la Renaissance en Espagne ; il appartenait en effet à la famille des Mendoza et avait été ambassadeur en Italie. Il y avait été en contact avec l'art de la Renaissance et avait fait venir Domenico Fancelli pour construire le sépulcre de son frère, le cardinal Mendoza. Juan García Granados pense donc que, jouant de son habileté politique, il s'est débrouillé « pour ne pas apparaître à la tête de l'opposition ou comme partie prenante à une solution particulière que, en revanche, il propose ». Cf. J. A. GARCÍA GRANADOS., art. cit., p. 50. Antonio Gallego y Burín critique sévèrement la politique artistique de Ferdinand le Catholique quand il évalue le résultat final obtenu dans le panthéon de Grenade : « *De style tolédan, son architecture n'est en rien une démonstration géniale parmi celles de sa catégorie. C'est un exemplaire parmi d'autres, de deuxième ordre, entre les bâtiments de son époque, avec des ensembles décoratifs mesquins et déconcertants dans lesquels, par-dessus la norme gothique en vigueur, on voit poindre des éléments de la renaissance, annonciateurs de la rénovation classique entreprise. La touche la plus belle et la plus personnelle qu'on y trouve est celle qu'apportent les armoiries et les devises des Rois Catholiques et les initiales de leurs noms qui décorent ce bâtiment qui est, en définitive, un "édifice embourgeoisé comme l'était, en sa personne, le roi Ferdinand, et comme l'était sa cour". Ce monarque méprisait l'ostentation et il n'entraînait pas, dans ses desseins de bon gouverneur, de mettre au service d'une gloire posthume des déploiements artistiques qui n'étaient que vanité ; il choisit donc un "type d'église cruciforme et vulgaire, comme celles des moines mendiants, inférieure encore à celles qui ont été érigées en Castille sous ses auspices".* » A. GALLEGO y BURÍN, A., *op. cit.*, p. 46.

95 Concernant l'importance symbolique prêtée à cet élément, nous renvoyons à ce qui a été dit pour San Juan de los Reyes.

96 J. A. GARCÍA GRANADOS., art. cit., p. 48.

97 Annexées à celle-ci, on trouve – outre la cathédrale – un sanctuaire et une sacristie.

98 Les dépouilles de l'Impératrice Isabelle de Portugal, épouse de Charles Quint, de la princesse Marie, première épouse de Philippe II et des infants Ferdinand et Jean, frères de ce dernier, y reposèrent également avant d'être transportées à l'Escorial.

99 On pense que la commande a pu lui être passée aux alentours de 1513 et la fin de l'ouvrage est datée des environs de 1517. Il le sculpte à Gènes, dans du marbre de Carrare et dans un style

qui n'a que peu de ressemblance avec le style du sépulcre que la reine avait commandé pour ses parents ; il est en revanche très semblable à celui du prince Jean, qui était également de lui. 100 R. DOMÍNGUEZ CASAS, *op. cit.*, p. 113. L'auteur considère que l'iconographie déployée dans le sépulcre constitue un résumé du règne des Rois Catholiques : « *Salut des âmes, triomphe militaire et triomphe de l'Église sur l'hérésie* ».

101 On pense que ces sculptures ont été remplacées par deux autres, qui se trouvent actuellement dans la sacristie, et sont l'œuvre de Bigarny, sans doute parce qu'elles avaient été jugées un peu grossières.

102 J. A. GARCÍA GRANADOS, art. cit., p. 58.

103 Héritier des couronnes de Castille et Aragon, il l'était aussi du royaume du Portugal.

104 Earl E. Rosenthal cite les auteurs qui ont repris ce point, partant de ceux qui, au XVII<sup>e</sup> siècle, l'énoncent sans appui documentaire, comme Bermúdez de Pedraza dans *Historia Eclesiástica* (1638) ou Henríquez de Jorquera dans *Anales de Grenade*, (1646), Grenade, 1934, jusqu'à la publication en 1913 par Manuel Gómez Moreno González de « El Renacimiento andaluz », *Por el Arte, I*, (mars 1913), p. 13. Cet auteur soutient la thèse du chevet à vocation funéraire en se fondant sur un texte envoyé à Philippe II par le Dr. Fonseca. L'historiographie n'a pas accordé à ce document l'importance qu'il mérite, jusqu'à la publication de la monographie de Rosenthal. Cf. E. E., ROSENTHAL, *op. cit.*, p. 26.

105 *Ibid.*, p. 22-29 et 78-79.

106 *Ibid.*, p. 83-84.

107 Dès les premières années du XVI<sup>e</sup> siècle, la disposition de la sépulture dans le chevet devient fréquente, et l'on peut citer, comme exemples proches de la cathédrale de Grenade, l'église du Monastère de Saint-Jérôme où est enterré el *Gran Capitán*. Rappelons que cette église fut la première à être construite dans cette ville dans le style de la Renaissance et que c'était la ville d'origine de l'archevêque de Grenade. Citons également l'église de Salvador de Úbeda, construite sur le modèle de la cathédrale par Diego de Siloé en 1536, à l'initiative de Diego de los Cobos, secrétaire de l'empereur, pour lui servir de panthéon. Quand Charles Quint abandonne l'idée d'être enterré à Grenade, on envisage de mettre les sépultures de ses parents dans le presbytère. Charles Quint décida d'être enterré à Yuste, dans l'abside de l'église du monastère et c'est là qu'il reposa, jusqu'à ce que son fils conduise sa dépouille à l'Escorial. (Cf. E. E., ROSENTHAL, *op. cit.*, p. 133-134).

108 *Ibid.*, p. 134-137.

109 Pour eux, l'autel était situé dans l'espace situé derrière le chœur.

110 E. E., ROSENTHAL., *op. cit.*, p. 142.

111 *Ibid.*, p. 166-167

112 *Ibid.*, p. 158. L'auteur ne précise pas la source de cette information.

113 *Ibid.*, p. 158-159

114 J. YARZA LUACES, « El retablo mayor... », p. 203-205.

115 W. BRAUNFELS, *op. cit.*, p. 163-177.

116 Le sépulcre du Christ et la Résurrection.

117 Javier VARELA, *La muerte del rey. El ceremonial funerario de la monarquía española. (1500-1885)*. Madrid : Turner, 1990, p. 24. L'auteur évoque la croyance selon laquelle les espèces consacrées communiquaient des vertus surnaturelles à tout ce qui les touchait, le célébrant participant également à ce mystère. Les gens du commun allaient jusqu'à disposer des linges d'enfants ou de malades sous les pieds du prêtre pour en obtenir quelque vertu. Dans le même but, des morceaux d'étoffe étaient placés sous le corporal qui abritait l'hostie et le calice sacrés. Pour le testament de l'empereur, cf. Manuel FERNÁNDEZ ÁLVAREZ, *Testamento de Carlos V*, Madrid : Editora Nacional, 1982, et, sur ce point particulier, voir les pages 99-101.

118 M. FERNÁNDEZ ÁLVAREZ, *op. cit.*, p. 101.

119 Alfonso RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, « Liturgia y configuración del espacio en la arquitectura española y portuguesa a raíz del Concilio de Trento », *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, 3, 1991, p. 43-52, notamment p. 43.

120A. RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, art. cit., p. 44.

---

\* Ce travail a été réalisé dans le cadre du Programme de Bourses de Pré-doctorat pour la Formation à la Recherche et à l'Enseignement de la Principauté des Asturies (FICYT).

---

### ***Pour citer cet article***

Référence électronique

Carmen Maria LABRA GONZÁLEZ, « De la chartreuse de Miraflores à la chapelle royale de Grenade », *e-Spania* [En ligne], 3 | juin 2007, mis en ligne le 31 janvier 2008. URL : <http://e-spania.revues.org/index171.html>

---

**Carmen Maria LABRA GONZÁLEZ**

Université d'Oviedo

---

### ***Droits d'auteur***

© e-Spania

---

### ***Résumé / Resumen***

Au cours du règne des Rois Catholiques la conception des panthéons royaux évolue, grâce notamment aux choix faits par la reine Isabelle, puis poursuivis par son petit-fils, Charles Quint, pour la construction des ensembles funéraires de la chartreuse de Miraflores, du couvent de San Juan de los Reyes de Tolède et de la chapelle royale de Grenade. Les modifications architecturales et ornementales de ces sépulcres, qui dépassent en magnificence les tombes des grands nobles et des prélats de l'époque, révèlent la complexité d'un programme iconographique qui met en scène la notion de salut à travers le mystère de l'Eucharistie.

**Mots clés :** règne des Rois Catholiques, iconographie funéraire royale, chartreuse de Miraflores, couvent de San Juan de los Reyes, chapelle royale de la cathédrale de Grenade

Durante el reinado de los Reyes Católicos tiene lugar un cambio en la concepción de los panteones funerarios reales, sobre todo gracias a las iniciativas de la reina Isabel en los conjuntos de la cartuja de Miraflores, San Juan de los Reyes de Toledo y la Capilla Real de Granada, las cuales tuvieron continuidad con su nieto Carlos V. Las modificaciones se dieron en dos planos : el arquitectónico y ornamental, superando en magnificencia a las tumbas de los grandes nobles y prelados y en el ideológico, pues detrás de los programas iconográficos desplegados se encuentra la idea de la salvación a través del misterio de la Eucaristía.

**Palabras claves :** reinado de los Reyes Católicos, iconografía funeraria real, cartuja de Miraflores, convento de San Juan de los Reyes, capilla real de la catedral de Granada