

# L'architecture espagnole du XIX<sup>e</sup> siècle

Tel un thermomètre politique, l'architecture permet depuis toujours de connaître l'idéologie, les caractéristiques sociales et économiques d'un temps et d'un lieu déterminé. Peut-être nous apparaît-elle comme le miroir de la société, parce qu'elle contribue expressément à la définir, à la former. Vérifiable au long de l'histoire, ce phénomène prend toute son intensité au XIX<sup>e</sup> siècle, où la complexité idéologique et technique autant que politique ne permet plus de développement linéaire. Dans ses projets et ses réalisations l'architecture espagnole de cette époque connaît trois étapes distinctes.

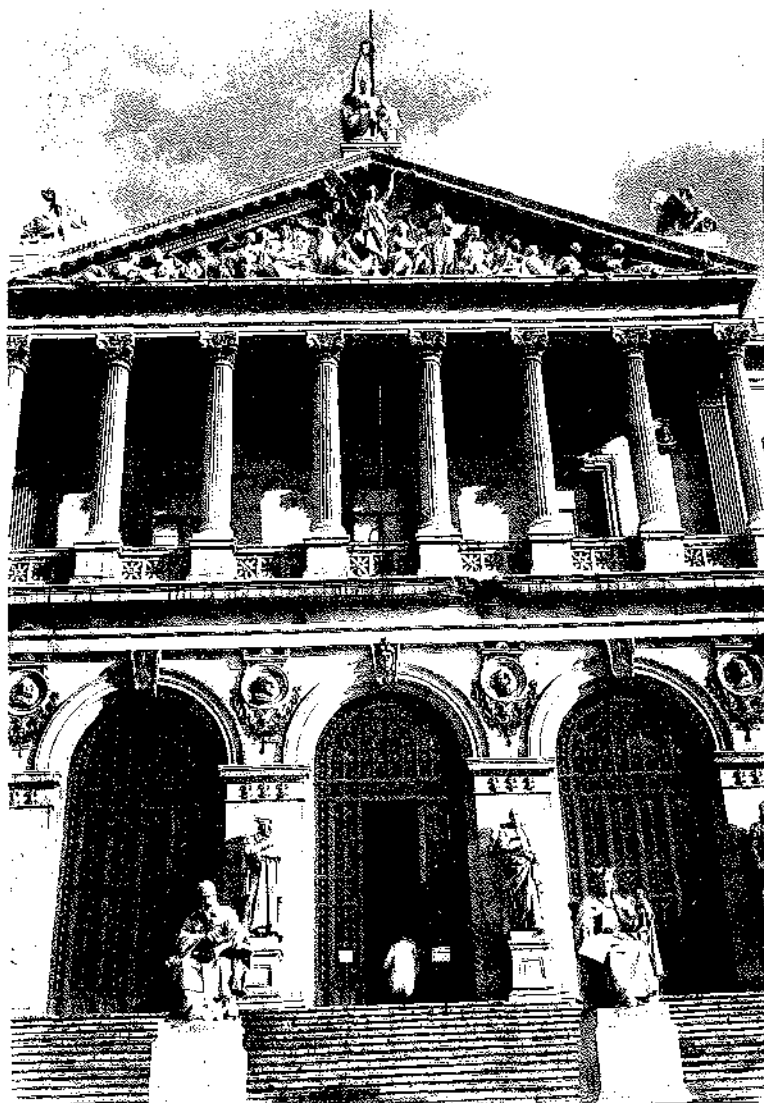
## *Architecture et politique*

Durant le premier tiers du siècle, Ferdinand VII maintient une politique absolutiste et l'Académie Royale des Beaux-Arts conçoit une architecture — celle qu'on enseigne et celle qu'on construit — totalement dépendante des valeurs vitruviennes ; si elle n'a plus la vigueur du néo-classicisme du XVIII<sup>e</sup> siècle, elle en a encore les traits essentiels. L'Académie, organe de contrôle royal, et le néo-classicisme, expression de l'absolutisme, engendrent ce « style unique » qui empêche tout autre type de manifestations.

En 1833, la mort de Ferdinand VII change radicalement cette situation. Avec le règne d'Isabelle II (1833-1868), un nouveau régime constitutionnel laisse se développer une multiplicité d'idées qui se répercutent dans la création artistique. En 1836, José de Larra écrit : « Liberté dans la littérature, comme dans les arts, comme en industrie, voici la mesure avec laquelle nous mesurerons. » Fondement d'une nouvelle vision de l'histoire, cette liberté voit s'épanouir un romantisme au caractère nettement « néo-médiéval » ; elle combat le classicisme qui ne disparaît cependant pas totalement et se maintient dans quelques édifices incarnant des



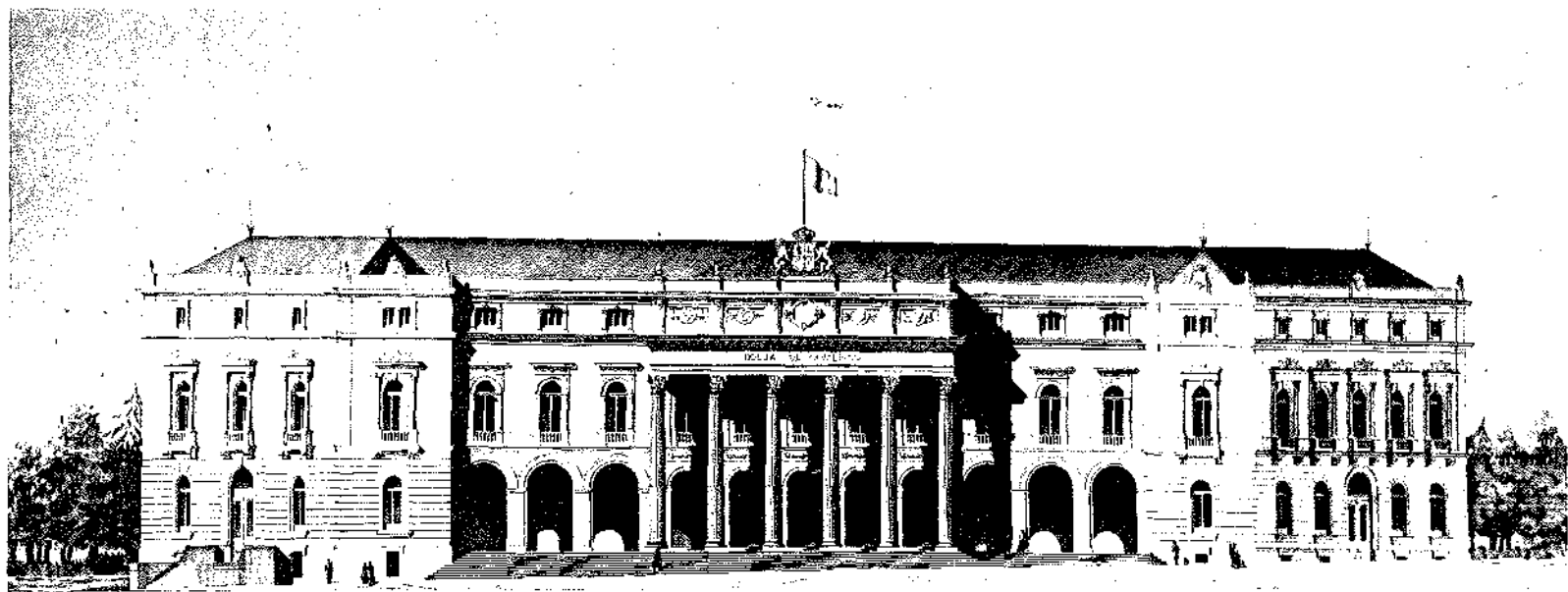
1. Aguado, Porte de Tolède, Madrid.



2. Bibliothèque Nationale, Madrid.

valeurs morales déterminées, tel l'exemple significatif de l'Assemblée des députés (Congreso de los Diputados). Parmi les événements politiques et culturels qui marquent cette étape « isabelline » (*isabelina*) de l'architecture espagnole, il faut souligner la création de l'École d'Architecture de Madrid (1844) qui forme la majeure partie des architectes espagnols du XIX<sup>e</sup> siècle jusqu'à l'ouverture de celle de Barcelone (1875). L'enseignement n'y est plus strictement académique mais, dans sa pluralité, fait place à l'histoire et à l'architecture médiévale, parvenant à un double résultat : l'abandon de la sécurité du projet académique pour les risques attirants d'un projet nouveau fait que certains s'appuient sur l'histoire (néo-gothique) tandis que d'autres abordent l'aventure de l'intégration (éclectisme). Coïncident donc des tendances et des attitudes aussi dissemblables que les épigones du néo-classicisme, les premiers bourgeons du néo-gothique, de l'éclectisme, l'apparition de la nouvelle technologie du fer et, enfin, la forte influence des modèles français. Au même moment, une nouvelle aristocratie de l'argent prend la tête d'une société en pleine mutation : issue d'une bourgeoisie enrichie par les opérations de bourse, les affaires immobilières et les chemins de fer, elle réclame un type particulier de demeure bourgeoise. L'un de ses meilleurs représentants est le marquis de Salamanca. Mais l'affaiblissement interne provoqué par les guerres carlistes rend cette époque plus riche en idées qu'en réalisations. La chute d'Isabelle et la révolution de 1868 suspendent de nombreuses initiatives, souvent les plus engagées et les plus « progressistes », notamment en urbanisme : les fameux agrandissements (*ensanches*) sur plan quadrillé de Madrid (plan Castro, 1860), Barcelone (plan Cerda, 1860) ou Saint-Sébastien (plan Cortazar, 1862) ne prendront forme qu'avec la restauration d'Alphonse XII. L'époque « isabelline » demeure une étape cruciale : avec toute une part laissée à l'expérimentation, elle liquide en partie le système académique et sert de base au brillant final du siècle.

Le nom d'Angel Fernández de los Ríos évoque à la fois la ville, la politique et l'architecture. Ses écrits comme ses projets d'urbanisme sont devenus le symbole du changement idéologique qui touche le pays à la suite de la révolution de 1868. Son idéalisme révolutionnaire conduit plusieurs fois ce politique en exil : il meurt à Paris en 1880. Au cours d'un précédent exil, motivé par l'échec du coup d'état de 1866, il y avait écrit une œuvre fondamentale, au titre significatif : *El Futuro Madrid. Paseos mentales por la Capital de España, tal cual es y debe dejarla la revolución* (Madrid Futur. Promenades mentales dans la capitale espagnole telle qu'elle est et telle que doit la transformer la révolution,



3. Repullés, Nouvelle Bourse de Madrid, 1884.

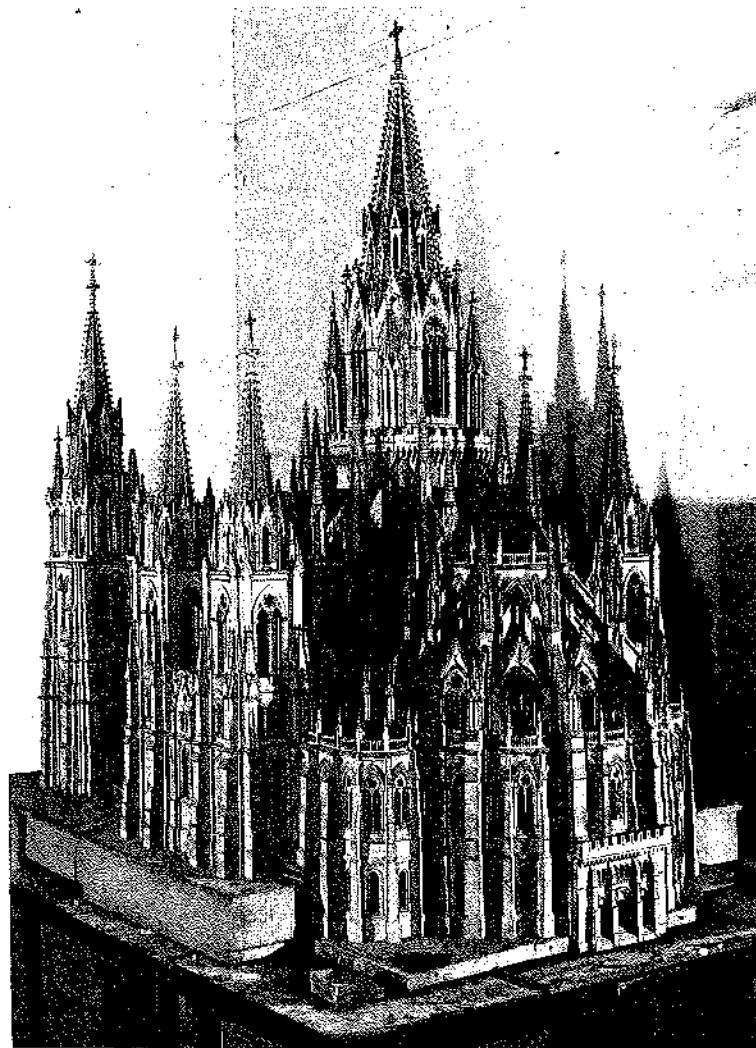
Madrid, 1868). Conçues dans le Paris de Haussmann, ces « promenades » contiennent toute une série de jugements et de propositions, d'origine clairement parisienne, qu'il voulait mettre en œuvre dans l'architecture de la capitale espagnole.

A l'éphémère Première République (1873-1874) succède la restauration monarchique et le règne d'Alphonse XII, période la plus brillante du siècle du point de vue de l'architecture. Malgré l'échec définitif du système colonial en Amérique espagnole, un financement très sain permet les constructions les plus coûteuses et les plus soignées du siècle. A l'essor d'un éclectisme bien compris, aux derniers échos du romantisme tardif, aux progrès technologiques de l'architecture du fer et au maintien de l'influence française, s'ajoute maintenant la réponse nationaliste au désastre de 1898. Le choc moral de la déroute et de la perte finale de Cuba conduit à chercher dans le passé des images plus heureuses de l'histoire nationale. Elles font surgir des architectures « néo-plateresques » : le pavillon espagnol de l'Exposition Universelle de 1900, à Paris, mélange des éléments d'œuvres renaissantes aussi caractéristiques que l'Université d'Alcalá de Henares ou le palais Monterrey à Salamanque. Ce nationalisme ressuscite également l'architecture baroque et, à l'aube du XX<sup>e</sup> siècle, intègre des variantes régionales et populaires qui coïncident avec l'intérêt porté au paysage par la littérature contemporaine. De grande qualité dans les projets, cette attitude cherche aussi à freiner les influences étrangères, des vieux modèles français aux diverses facettes du modernisme international, tous éléments qui mettent en péril les « traits d'identité » de l'architecture espagnole. Signalons enfin le rôle joué par l'Église pendant ce règne : le concile Vatican I entraîne une vague de constructions religieuses de grande envergure, nouvelles cathédrales, temples expiatoires monumentaux, énormes édifices de bienfaisance et d'assistance. Cette intense activité architecturale résulte donc d'un triple mécénat, royal, ecclésiastique et bourgeois.

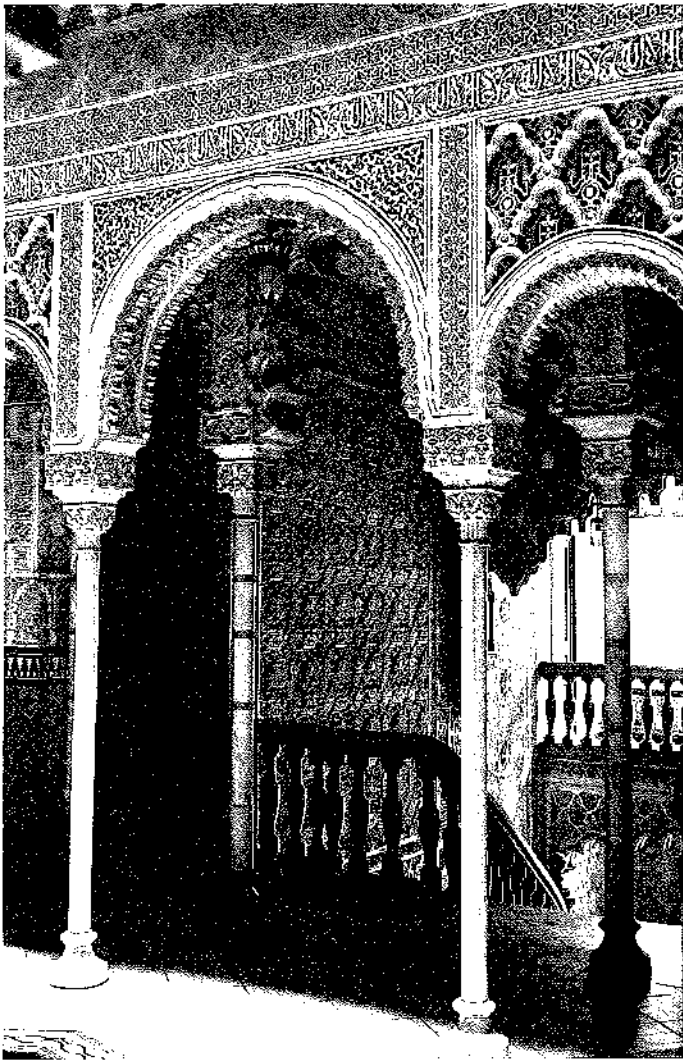
#### *Classicisme, Romantisme et Éclectisme*

Préoccupée tout au long du siècle par la recherche d'un « style propre », l'expression architecturale adopte essentiellement la dialectique romantisme *versus* classicisme qui la conduit à un éclectisme varié, expression formelle la plus caractéristique de l'époque avec l'architecture de fer. L'architecture néo-classique du règne de Ferdinand VII est le fruit tardif de la génération de 1760, celle des disciples de Juan de Villanueva, dont l'éclosion fut retardée par la guerre d'indépendance contre l'invasion napoléonienne qui épuisa le pays. L'appauvrissement de l'économie explique en grande partie la faible importance quantitative — mais non qualitative — de l'œuvre construite. Trois noms se distinguent : Isidro Velázquez, Antonio López Aguado et Silvestre Pérez. Les deux premiers essaient de faire de Madrid une image de l'absolutisme de Ferdinand : aux monuments commémoratifs de toutes sortes — la Porte de Tolède (Aguado), l'Obélisque du 2 Mai (Velázquez) — s'ajoutent les édifices de prestige tels le Musée de Ferdinand (*Museo Fernandino*, Aguado), les ensembles urbains comme la Place d'Orient conçue comme un authentique *Foro Fernandino*, écho du *Foro Bonaparte* de Milan par Antolini. Face au Palais Royal, le Théâtre Royal joue sur cette place un rôle de premier plan : commencé en 1818 et comptant parmi les plus prestigieux Colisées européens du XIX<sup>e</sup> siècle, il est malheureusement aujourd'hui défiguré. Ferdinand VII est donc parvenu, avec des moyens très modestes, à perpétuer une « architecture des Lumières » qui n'est pas dépourvue de grandeur et qui renforce l'image monumentale de la ville. Sous ce seul angle, il apparaît comme le digne héritier des projets engagés par Charles III au siècle précédent.

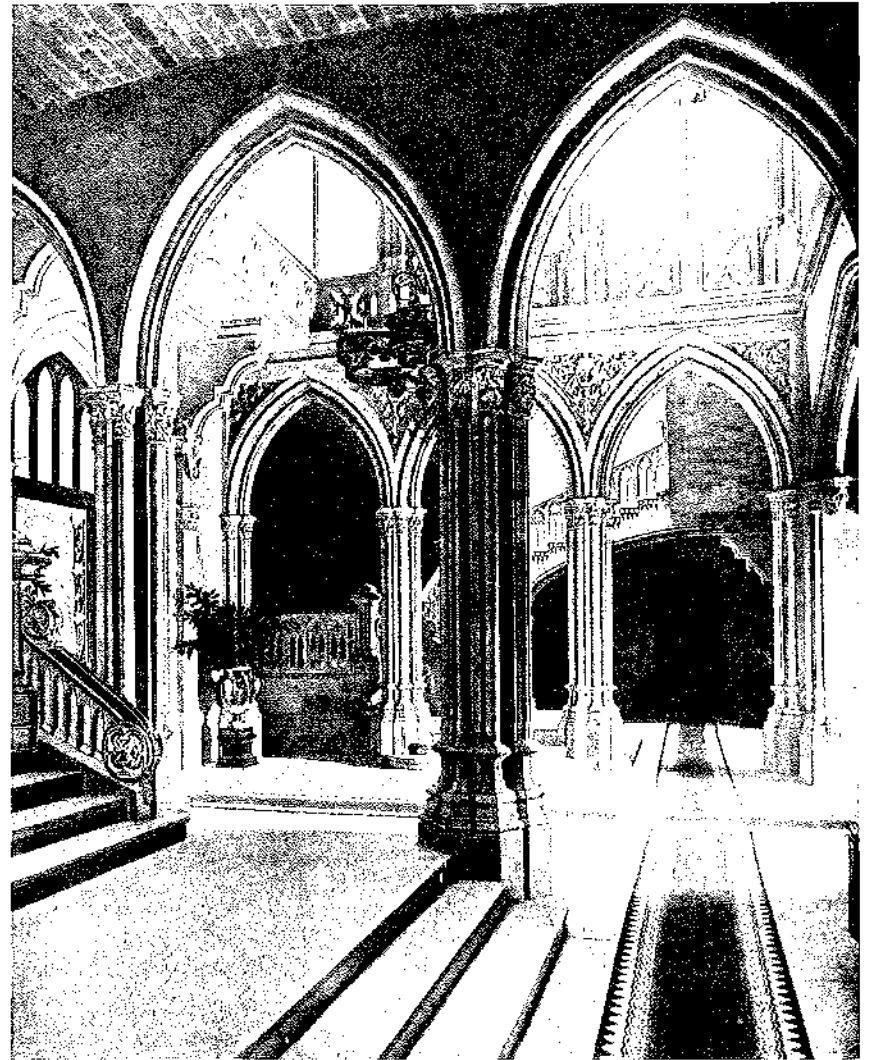
Architecte du règne éphémère de Joseph Bonaparte, Silvestre Pérez fait quelques projets de grand intérêt pendant le séjour du monarque à Madrid : il conçoit une nouvelle ordonnance pour les abords immédiats du Palais Royal et étudie la transformation de l'église San Francisco en Salle



4. Marquis de Cuba, Maquette de la cathédrale de l'Almudena, Madrid, 1881.



5. Maison de l'Alhambra, Barcelone.



6. Palais du marquis de Comillas, Santander.

des Parlements (*Salón de Cortes*). Il diffuse ce néo-classicisme appris à Madrid, mûri en Italie et en France, dans le Pays Basque et la Navarre : il y projette des œuvres isolées comme le Théâtre de Vitoria (1817), aujourd'hui disparu, donne des plans pour des ensembles urbains aussi significatifs que la place Ferdinand VII ou Place Neuve de Bilbao (1821) et aborde des typologies aussi diverses que celles de l'hôpital civil d'Achuri, où il reprend le système des pavillons de Hunter, l'Hôtel de Ville de Saint-Sébastien ou l'église de Bermeo (Biscaye) avec l'emploi du sévère ordre de Paestum. Dans cette zone, en reconstruction après la guerre d'indépendance et qui amorce un grand développement, il exerce une influence décisive sur l'œuvre de ses collaborateurs et disciples : en témoignent le plan modèle (et utopique) de reconstruction de Saint-Sébastien, dernière victime des armées françaises, par Ugartemedía, le néo-classicisme sobre et dépouillé de la Chambre des Députés de Pampelune par Nagusia, la maison des Juntas (*Casa de Juntas*) et le Temple des Patriarches (*Templo de los Patriarcas*) qu'Antonio de Echevarria construit à Guernica (1827-1833).

Ce néo-classicisme s'étend dans d'autres régions périphériques, la Galice, Cadix, Valence, la Catalogne, et c'est Barcelone qui en offre l'image la plus expressive grâce à l'École de la Lonja où, après un séjour à Madrid et à Rome, l'architecte Antonio Celles a enseigné : la façade de l'Hôtel de Ville (1830) de José Mas reflète ses leçons. Vivant alors à Barcelone, l'architecte italien Antonio Ginessi exerce également une influence autant par ses écrits que par des réalisations comme le Cimetière de Pueblo Nuevo.

Naturellement, ce néo-classicisme ne disparaît pas d'un seul coup mais continue à servir de référence culturelle dans l'élaboration de typologies déterminées. Rappelons le com-

promis que représente l'Assemblée des Députés de Madrid (1843), magnifique œuvre de Narciso Pascual y Colomer qui réalise également l'une des plus intéressantes villas suburbaines de Madrid, le palais de Vista Alegre pour la reine Marie-Christine. L'ordonnance académique fondée sur les colonnades et les frontons se maintient aussi dans les théâtres, tel celui d'Alicante par Emilio Jover (1845). Au-delà des années cinquante, la référence néo-classique s'intègre à une architecture éclectique qui manie avec liberté la grammaire des ordres : à la Bourse de Madrid (Repullés, 1884) ou à l'Académie Royale Espagnole (Aguado, 1891), elle introduit dans le projet un élément « grave » qui fait face à la ville.

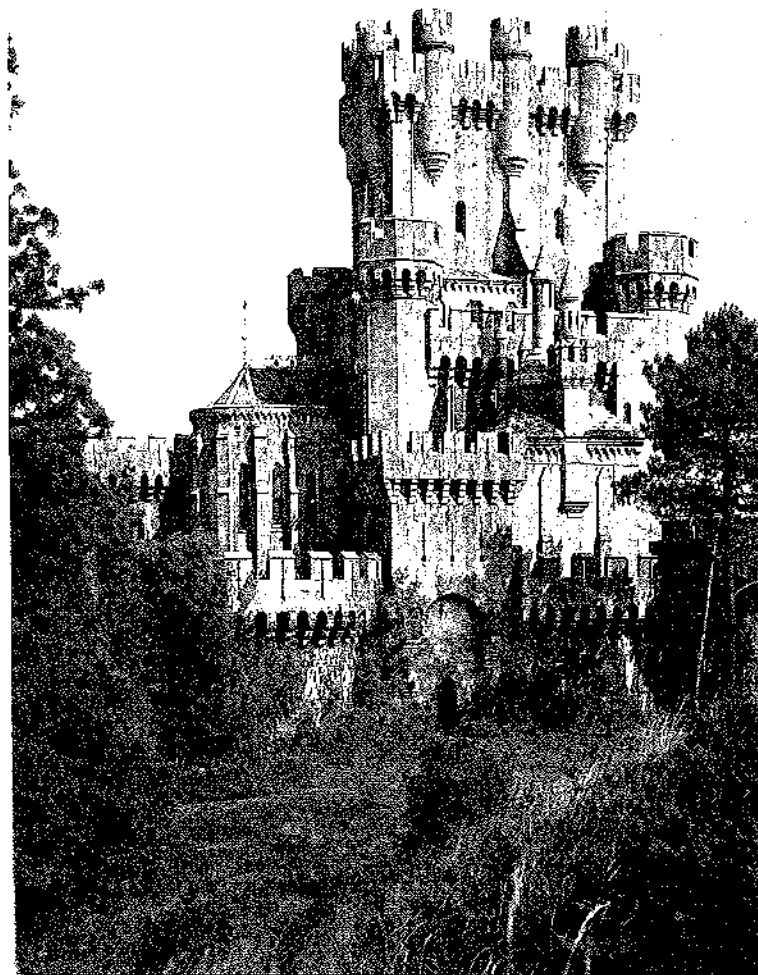
Le romantisme éveille donc un goût pour l'architecture médiévale. Il touche tous les « styles historiques » possibles même si, mieux que tout autre, l'architecture gothique incarne cet historicisme où la composante religieuse occupe une très grande place. Religion, littérature et politique sont les fondements de nombreuses œuvres qui exaltent une réalité nationaliste très particulière. Rappelons ce qu'écrit Clarín (Leopoldo Alas) dans son *Palique* (Madrid, 1894) : « Covadonga doit représenter deux grandes choses : un grand patriotisme — l'espagnol — et une grande foi — la foi catholique de l'espagnol — qui, pour leur foi et leur patrie, luttèrent à Covadonga. Sur ces rochers, autels de la patrie, une cathédrale est le meilleur monument. » Il se réfère alors à la grande collégiale « néo-médiévale » de Covadonga (Asturies) conçue par Frasinelli y Aparici avec d'évidentes influences de Viollet-le-Duc. C'est une des œuvres les plus représentatives de ce néo-catholicisme qui engendre une nouvelle série de cathédrales et de temples votifs comme la cathédrale de la Almudena (Madrid, 1881) par le Marquis de Cuba, le temple expiatoire de la Sagrada Familia (Barcelone, 1881) par



Villar y Gaudi, la cathédrale de Saint-Sébastien de Echave (1888), la basilique thérésienne d'Alba de Tormes (Salamanque) projetée par Repullés en 1898 et la cathédrale de Vitoria (1907) de Luque y Apraiz. Toutes ces œuvres prouvent que l'étude et l'analyse des édifices de l'époque et les travaux de restauration ont, en grande partie, permis l'assimilation de l'architecture médiévale. L'une des plus célèbres restaurations est celle de la cathédrale de León où, tout au long du siècle, sont intervenus Lavina, Madrazo, Demetrio de los Ríos et Lázaro. Comme dans le reste de l'Europe, on se risque à doter de façades des édifices médiévaux inachevés : c'est ainsi que surgissent la nouvelle façade de la cathédrale de Palma de Majorque (1854), dont le projet par Peyronnet figura à l'Exposition Universelle de Paris en 1855, et celle de la cathédrale de Barcelone, due à Mestre y Font (1882). Préoccupés par l'apparence de l'architecture et s'appuyant sur les théories de Viollet-le-Duc, les meilleurs architectes cherchent à comprendre la raison de ces œuvres médiévales pour l'incorporer à leurs créations. Lema y Madrazo est le meilleur représentant de ce rationalisme néo-gothique.

La tendance orientaliste ne pouvait manquer de se développer dans un pays qui possède sur son territoire ses propres sources d'inspiration musulmane. C'est ainsi qu'à la suite d'Isabelle II qui charge son architecte Contreras d'en faire les premières répliques, l'imitation de l'Alhambra (alhambrisme) devient un phénomène très répandu. A Madrid, se développe aussi un fort courant néo-mudéjar qu'illustre surtout la Plaza de Toros (1874), œuvre d'Alvárez Capra et Rodríguez Ayuso.

A côté de ces «revivals», l'éclectisme est donc une option fondamentale du XIX<sup>e</sup> siècle. A la suite d'un article retentissant, «En busca de una arquitectura nacional» (A la recherche d'une architecture nationale), publié en 1878 par l'architecte Luis Momenech y Montaner dans *La Renai-xença*, le *Diccionario de Barcia* (1883) juge positivement ce phénomène en le présentant comme «un choix fait avec discernement et suivant de solides critères». Pour d'autres, c'est un mal nécessaire et, en 1882, Rada y Delgado écrit : «Il semble que le présent ne suffise pas à l'homme de notre



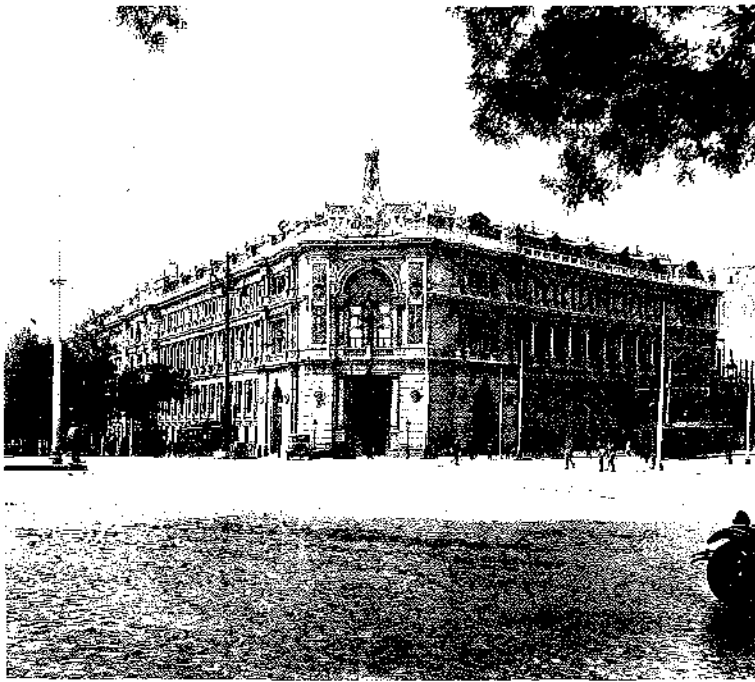
8. Château de Butrón, Biscaye.



7. Capra, Rodríguez Ayuso, Arènes, Madrid, 1874 (détruit).

siècle. Avide d'émotions, il nourrit ses désirs, jamais rassasiés, de ce qui est moderne et ancien, national et étranger, de l'art et de l'industrie ; en recherchant la beauté dans cette nouveauté, qui n'a comme facteur d'unité que le désir du beau, il ne parvient pas à une définition... Notre vie moderne connaît un éclectisme inconscient qui synthétise le seul caractère spécifique de notre siècle... Son architecture doit être éclectique et confondre les éléments de tous les styles... » En marge du débat théorique, les écoles d'architecture de Madrid et de Barcelone développent ce phénomène qu'alimentent aussi les modèles et les formes à imiter que diffusent les revues européennes. Et, même si cela est toujours ignoré des spécialistes du sujet, l'Espagne joue un rôle dans ce véritable éclectisme international. Voyez à Madrid l'église du Buen Suceso (1865) de Ortiz y Villajos, l'ensemble d'Atocha (1890) par Arbós, la Banque d'Espagne (Adaro, 1884), l'École des Mines (Velázquez Bosco, 1886) et aussi l'activité diversifiée d'Arturo Mélida, les chambres des députés de Biscaye et de Guipuzcoa par Aladrén, le palais de justice de Barcelone par Domenech et Sangnier (1887) ou encore l'Hôtel de Ville de La Corogne de Pedro Mariño. La liberté du projet est le seul élément d'unité entre ces édifices : avec un risque d'hétérodoxie mais sans les références commodes aux bases académiques et au système des ordres, elle laisse percer le véritable talent de l'architecte.

L'éclectisme, en réalité, a formé l'architecte moderne. Ce n'est pas en vain que le modernisme en est le chapitre final, le plus brillant, le plus connu et accepté. Seule une accélération formelle, chromatique et mentale du projet éclectique a



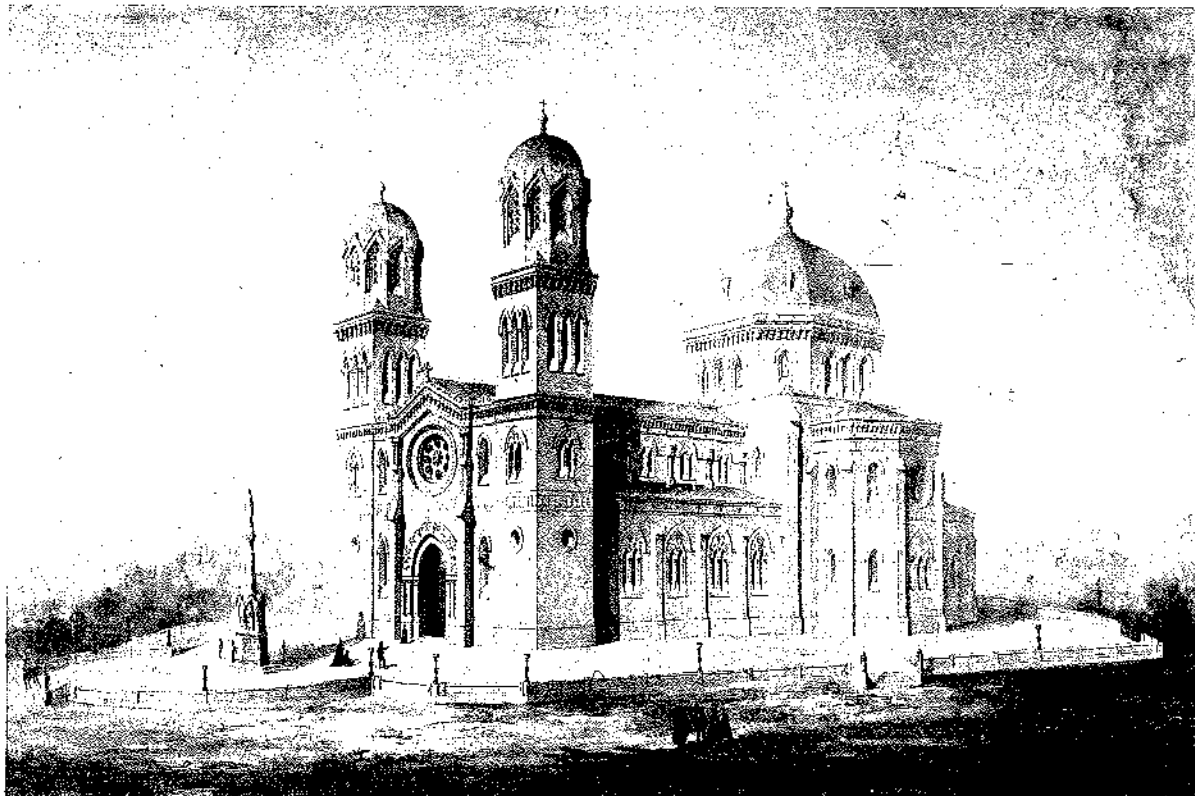
9. Adaro, Banque d'Espagne, Madrid, 1884.

pu engendrer ce bref moment des années 1900. A l'inverse de Pevsner qui voit en lui un mouvement prophétique et le rattache trop au XX<sup>e</sup> siècle, je crois que ses racines plongent dans le XIX<sup>e</sup> siècle. Sans nier absolument son caractère avant-gardiste, il faut bien reconnaître que c'est en lui que culmine la grande expérience éclectique du XIX<sup>e</sup> siècle. Les faits historiques le prouvent ; en plein XIX<sup>e</sup> siècle encore, et dans une problématique caractéristique de l'époque, Gaudi a créé des œuvres éclectiques : en 1883, la Casa Vicens à Barcelone et « El Capricho » à Comillas (Santander), le palais Güell (1885), la maison de gardien du Parc Güell (1887), etc. On pourrait faire une transposition analogue avec les autres « pionniers du *disegno* moderne ».

#### L'influence française

L'influence constante de la culture française sur l'Espagne du XIX<sup>e</sup> siècle est un fait bien connu. Dans le domaine de l'architecture, elle se manifeste avec une vigueur particulière à partir de 1850. La jeune École d'Architecture de Madrid en apporte les prémices : dans chaque discipline, la majeure partie des textes officiels est due à des auteurs français (Olivier, Adhémar, Lefébure de Fourcy, Salneuve, Bucharlat, Poisson, Fourier, Leroy, Demanet, Viollet-le-Duc...). Le fonds primitif de sa magnifique bibliothèque comprend de nombreux ouvrages français et des revues aussi significatives que la *Revue Générale d'Architecture* de César Daly.

La noblesse et la nouvelle aristocratie de l'argent issue du capitalisme isabellin font appel à des projets et à des architectes français, ce qui contribue à renforcer la primauté de ce courant sur ceux d'origine italienne, anglaise ou allemande. D'une manière ou d'une autre, la présence d'Eugénie de Montijo à la Cour impériale a contribué à ce que l'Espagne perde l'ombre de soupçon envers la France qu'elle manifesta au temps de Ferdinand VII. Se sentant placés en arrière-plan, les architectes espagnols rejettent ce goût français, propagé politiquement par le Second Empire dans toute l'Europe. Dans la revue *La Arquitectura Española* de 1866, on peut lire à propos du magnifique palais



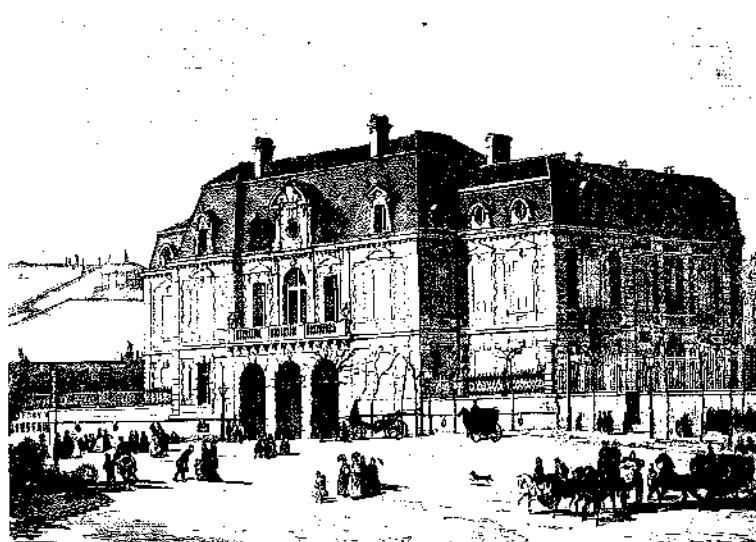
10. Ortiz y Villajos, Église du Buen Suceso, Madrid, 1865.

madrilène des Uceda, aujourd'hui détruit : « Le style de cette construction se remarque par cette extravagance *sui generis* que les décorateurs français veulent absolument introduire chez nous et qui répond, semble-t-il, au type définitivement adopté par nos magnats. Nous ne pouvons que regretter le lamentable oubli des règles les plus élémentaires du bon goût qui s'observe dans cet édifice et d'autres du même genre. Nous ne nous lasserons pas de répéter que ce style est un véritable délire, une de ces aberrations qui indiquent jusqu'à quel point peut être perverti le sentiment artistique de ceux qui projettent de telles œuvres et de ceux qui protègent de tels artistes. Dans cet édifice, l'extravagance et le mauvais goût sont tels qu'ils rivalisent avec ce qui peut se contempler de pire et de plus absurde. Examinez donc cet édifice et ceux du même genre qu'ont récemment élevés ces *soi-disant* artistes qui, de l'autre côté des Pyrénées, sont tombés comme une plaie sur nous. » Cette critique, sans aucun doute excessive, autant envers les architectes qu'envers les mécènes, révèle cependant une opinion intéressante face à ces architectures étrangères où, comme pour le palais de Uceda, tout est français, du projet aux matériaux : la pierre de taille est acheminée d'Angoulême à Madrid par chemin de fer.

Ce goût de l'aristocratie espagnole, ancienne ou nouvelle, pour l'architecture Louis XIII n'aurait pas en soi une importance particulière s'il ne révélait un mimétisme social : on retrouve alors la même attitude dans le Paris de Napoléon III où Haussmann fait détruire d'authentiques hôtels Louis XIII-Louis XIV tandis que, comme l'a démontré en son temps Hauteceur, de puissantes familles font ériger de « faux » hôtels « à la François Mansart » ; l'impératrice Eugénie ne fut d'ailleurs pas étrangère à cette mode. A Madrid, des palais comme ceux de Portugalete, Campo et Indo, où intervient l'architecte français Ombrecht (Ombré ?), participent de cet esprit : ils possèdent tous ces importantes mansardes qui « au début, furent faites en France, pour détourner la loi de façon plus ou moins heureuse et ingénieuse » et qui, en Espagne, en sont arrivées « à être une marque de distinction et un élément obligatoire pour nos illustres grands personnages ». L'aspect mortuaire donné par les mansardes noires a fait ironiquement baptiser ces maisons *Casas de Requiem*. Cette volonté de ressusciter « Le style des Louis » comme l'on disait alors n'est pas la seule image de la France que l'on cherche à introduire en Espagne. La tentative de l'architecte français Boeswilbald est plus risquée. Face au Musée du Prado, il élève pour le capitaliste catalan Xifré Downing le palais Xifré. Passé ensuite au duc de l'Infantado, il a, malheureusement, été détruit. C'était un excellent exemple de l'alliance dangereuse de l'argent et de l'histoire : pour faire le pastiche néo-arabe le plus caractéristique du XIX<sup>e</sup> siècle, Xifré engouffre une fortune énorme dans la construction et l'aménagement intérieur et fait appel à l'un des architectes « néo-gothiques » les plus érudits qu'il rencontre à Paris où il passait une bonne partie de l'année. Boeswilbald, qui réalise ce palais avec une grande rigueur historique et archéologique, faisait partie, avec Viollet-le-Duc, Questel, Durban..., de ce groupe d'architectes qui « avaient fait de l'architecture du Moyen Age une étude toute spéciale », lançant les premières restaurations dans l'esprit donné par Louis Vitet et Prosper Mérimée à la Commission des Monuments historiques.

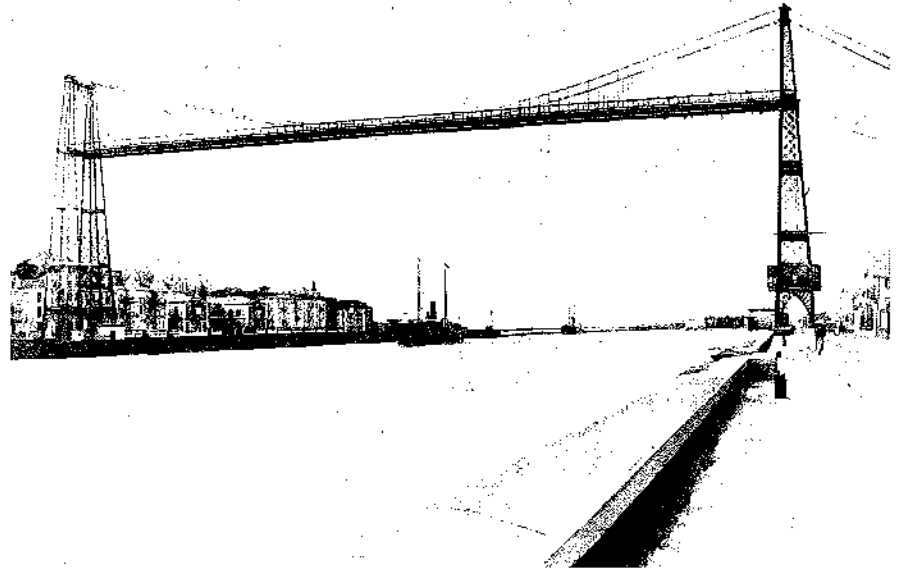
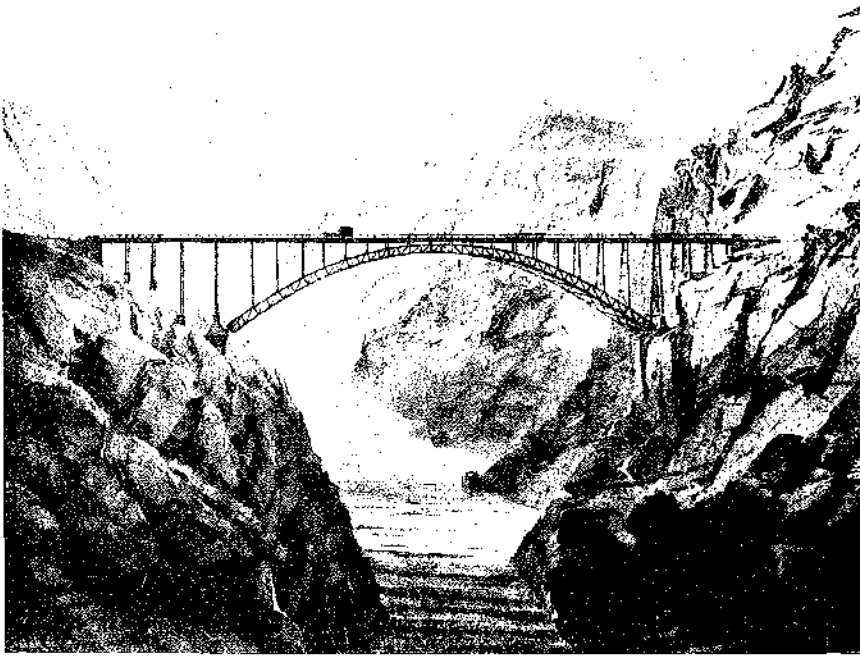
Il faut à ce propos rappeler qu'en 1868 Viollet-le-Duc devient membre d'honneur de l'Académie Royale des Beaux-Arts de San Fernando et qu'il est probablement intervenu dans les polémiques autour de la cathédrale de León, inspirant peut-être son restaurateur Juan de Madrazo. Il semble que Viollet-le-Duc ait réalisé plusieurs commandes pour l'Espagne : en 1857, un autel et une chapelle à Cordoue pour le marquis de Guadálcazar et, en 1861, un monument funéraire qu'on devait ériger à Carabanchel (Madrid) pour la duchesse d'Albe, morte à Paris l'année précédente. Cependant, le moment de la plus grande influence de Viollet-le-Duc correspond à la Restauration d'Alphonse XII, avec des architectes comme Aparici, Cubas et même Repullés.

Dans le domaine industriel également, certains édifices



11. Palais de Uceda, Madrid (détruit).

12. Ribera,  
Projet de pont sur le Douro,  
Pino, Zamora,  
1894-1897.



13. Palacio,  
Pont de Biscaye,  
entre Portugaleta et Las Arenas,  
1888-1893.

apparaissent comme des images de propagande d'entreprises et de placements français en Espagne, telle, par exemple, l'exploitation des premiers chemins de fer. C'est le cas de l'édifice de l'Administration de la gare madrilène d'Atocha (1865) : ses ingénieurs et les capitaux investis sont français et son architecture comme son décor (petites chaînes, trous, mansardes...) le rappellent sans ambage. On retrouve les mêmes modèles sur d'autres lignes : ainsi en est-il des gares du Nord de Madrid, de Valladolid, Burgos et Irún, exploitées par la Compagnie des Chemins de Fer du Nord. Une importante équipe d'ingénieurs français d'où se détache Grasset établit le tracé de la ligne, se charge de la construction des viaducs et projette gares et autres édifices. Ce qui entraîne certes une réponse nationaliste sur d'autres lignes, comme celle de Séville-Huelva ou Madrid-Tolède où les gares adoptent une configuration néo-mudéjare fort originale. Mais les modèles français l'emportent et, au début du XX<sup>e</sup> siècle, un curieux mimétisme se fait jour : c'est ainsi qu'avec de légères variantes, la Gare Maritime de Valence (1916) répète celle de Lyon à Paris (Toudoire et Denis, 1897-1900).

Il faudrait encore citer ici les projets d'autres architectes français, à mi-chemin entre l'architecture traditionnelle et la technologie du fer étudiée plus loin. Les projets de marchés

envoyés depuis Paris par Trélat et Horeau en sont un exemple. Figures capitales de l'architecture française du Second Empire, ils furent parmi les rares à féliciter Napoléon III quand il se décida à introduire la réforme proposée par Viollet (1863). Malgré l'appui inconditionnel de Mérimée et de Trélat, les pressions et le climat créé par le secteur le plus conservateur de l'École des Beaux-Arts devaient cependant pousser Viollet à démissionner (1864). Cette même année critique de 1863, Trélat réalise, à la demande de la mairie de Madrid, un projet de *Halles Centrales* en fer. Signé à Paris le 25 janvier 1863, ce projet compte avec la participation de deux ingénieurs français connus, Molinos et Pronnier, qui interviennent dans le calcul de la structure de fer. Mais ce marché, au caractère nettement industriel, n'est pas construit et, en 1868, on demande à Horeau un autre projet. Il conçoit quelque chose de totalement nouveau qui surpasse largement les réalisations de Baltard pour les marchés parisiens. A la différence des conceptions de Baltard ou de Trélat où la multiplication des points d'appui ôte visibilité et espace utile, il suspend sa grande couverture comme un chapiteau de cirque et réduit au minimum le nombre de supports à l'intérieur. La forme triangulaire du plan contribue également à souligner le caractère révolutionnaire de ce modèle avec lequel Horeau touche à la vision



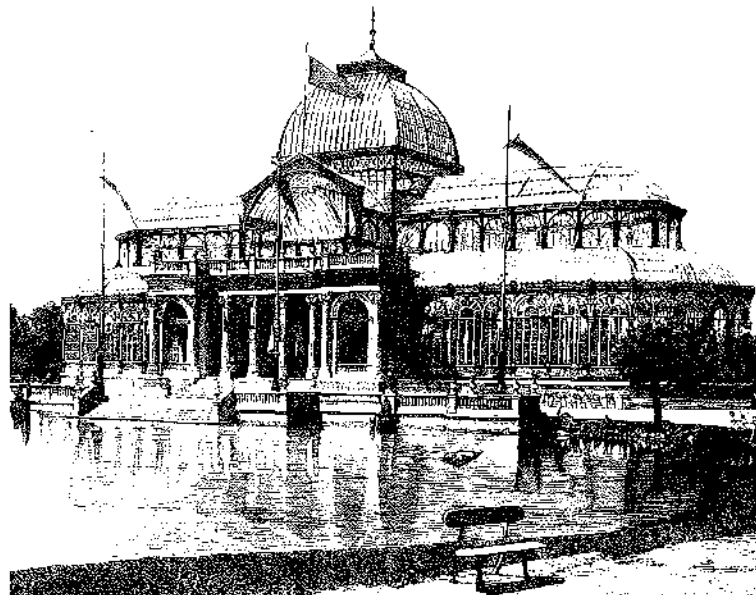
utopique. C'est bien pour cela que la Mairie de Madrid confie la construction de ses deux marchés, celui de La Cebada et celui de Los Mostenses, à Manuel Calvo y Pereira qui suit de près le modèle de Baltard, non seulement pour le projet mais aussi pour les matériaux qui viennent de la fonderie parisienne Camne et Compagnie.

### L'architecture du fer

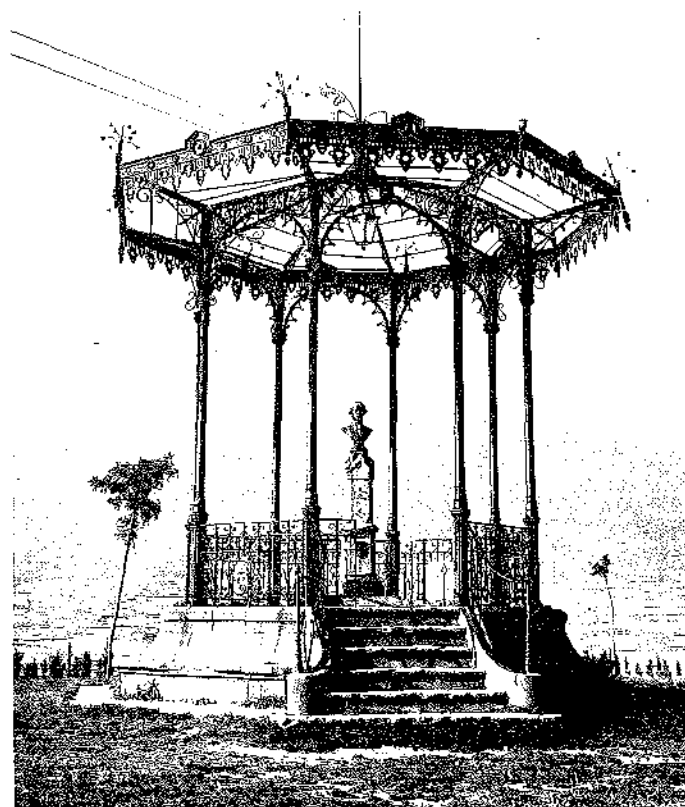
La présence française prend donc une importance particulière avec l'architecture de fer. Jusqu'à ce que l'Espagne développe sa propre technologie et forme ses ingénieurs et architectes, ce sont essentiellement des entreprises françaises et belges qui ont réalisé les premières structures de fer de la Péninsule. Dès la première moitié du siècle, quelques compagnies françaises ont investi des sommes importantes en s'assurant des concessions faites par le gouvernement espagnol pour exploiter les ponts à péage des principales voies de communication : en 1840, la maison Jules Seguin constitue à Madrid une « *Société des Ponts Suspendus* » dirigée par l'ingénieur Lamartinière qui fit construire ceux de Fuentidueña de Tajo (Madrid) et de Sainte-Isabelle, sur le rio Gállego, à Saragosse (détruits). Le matériel venait de France ; ils correspondaient au modèle que représentait le pont sur le Rhône à Tournon, premier pont suspendu français et œuvre de Seguin (1825) : le tablier en bois était suspendu par des câbles et des tiges de suspension en fer, soutenus par quatre piles en fonte, à base mobile. Le plus remarquable de tous ces ponts des années 1840-1850 est celui de Triana — ou d'Isabelle II — sur le Guadalquivir, à Séville, encore en usage aujourd'hui. Il est surtout le seul en Europe qui rappelle aujourd'hui le pont du Carrousel à Paris, dû à Polonceau, toile de fond de quelques films de Renoir. Les ingénieurs G. Steinacher et F. Bernadet qui réalisèrent la version sévillane connaissaient certainement la *Notice sur le nouveau système de ponts en fonte suivi dans la construction du Pont du Carrousel*, Paris, 1839. La construction en avait cependant été adjugée à la fonderie sévillane Bonaplata, face aux firmes françaises Fourchambault et Chaillot.

La recherche d'améliorations dans le coût et la sécurité entraîna l'introduction en Espagne d'un troisième type de pont, dû à l'ingénieur français Vergniais, qui voulait réunir les avantages respectifs du pont suspendu et du pont rigide. Vergniais chargea Victor Conailhac d'établir en Espagne une compagnie qui surpasserait le système de Seguin. Valladolid leur en commanda un pour franchir le Pisuerga mais opta finalement pour le système « bowstring » de l'ingénieur anglais Brunel, révélé à l'Exposition Universelle de Paris, en 1855. Les matériaux furent préparés dans les ateliers H. Porter and Co Ebro Works de Birmingham mais deux ingénieurs espagnols furent chargés du montage. Rappelant quelque peu le pont de Windsor par Brunel, il fut achevé en 1865 et baptisé, à tort, suspendu. Outrepassant le développement sidérurgique de l'Espagne, retardé par les guerres carlistes, quelques ingénieurs espagnols manièrent avec brio ces structures de fer, tels Eduardo Saavedra, auteur d'une *Teoría de los puentes colgados*, Madrid, 1856 (Théorie des ponts suspendus), et traducteur des ouvrages de William Fairbairn sur l'application du fer à la construction, et Eugenio Barrón, inventeur du Viaduc madrilène (1860), aujourd'hui détruit : ses matériaux provenaient des firmes Parent Schaken, Caillet et Cia., et F.F. Cail de Paris. Il fallut attendre la pleine Restauration d'Alphonse XII pour qu'à Barcelone la « *Maquinista Terrestre y Marítima* » puisse entrer en compétition avec les entreprises de construction belge, anglaise ou française et freiner soudainement la concurrence étrangère. C'est alors que se développèrent d'autres maisons et ateliers comme Asins, Zorroza, Jareño, Moneo...

A la fin du siècle, José Eugenio Ribera, Alberto de Palacio et Magín Cornet montrent que les ingénieurs et les architectes espagnols dominent la technologie et le dessin du pont métallique. Pour Ribera, aucun matériau ne pouvait



14. Velázquez Bosco, Pavillon de Cristal, jardins du Retiro, Madrid, 1887.



15. Kiosque à musique, La Guardia, Alava.

dépasser les qualités fondamentales de résistance et d'économie des ponts et viaducs métalliques. Dans le paysage agreste de Pino (Zamora), le grand pont construit entre 1894 et 1897 sur le Douro montre que cette économie pouvait aller au détriment de la résistance de l'œuvre qui se répercutait directement sur le projet. Il y abandonna le système traditionnel d'arc scellé pour un système plus audacieux — mais plus économique et tout aussi résistant — reposant sur l'arc articulé utilisé par Eiffel pour les viaducs de Maria Pia à Oporto et du Garabit sur la Truyère. Sa recherche d'économie le conduisit à adopter des travées beaucoup plus courtes. Elles exigeaient un plus grand nombre d'appuis pour le tablier mais leur section minimum — en comparaison avec les lourdes piles du Garabit — réduisit le dessin de Ribera à deux traits tangents, l'arc et le tablier, d'une élégance extrême, qui touchent à peine la roche. L'œuvre pionnière de Palacio est le pont transbordeur de Biscaye, sur le golfe de Bilbao, entre Portugaleta et Las Arenas. Projeté en 1888, inauguré en 1893, il est donc le premier pont transbordeur, bien avant celui qu'Arnodin projeta à Marseille (1904). C'est un pont suspendu dont le tablier, situé à 45 mètres de hauteur pour permettre le passage des bateaux à hauts mâts, est équipé de deux rails sur lesquels se déplace un train de poulies d'où pend le transbordeur. Mû au départ par une machine à vapeur située dans l'une des tours finales, il se déplace horizontalement, au niveau des quais. Palacio a donc

repris les expériences touchant aux ponts suspendus, aux chemins de fer, à la machine à vapeur et les a réunis dans une solution industrielle archétypique. Rappelons enfin le triomphe de l'ingénieur catalan Magín Cornet qui remporta le concours international du pont du « Palais » sur la Grande Neva à Saint-Pétersbourg (1902-1904).

Suivant les modèles de Polonceau ou d'Henri de Dion pour la Galerie des Machines (Exposition universelle de Paris, 1878), plusieurs gares espagnoles reçurent de grandes couvertures métalliques. Celle de la gare de Delicias (1879) due à l'ingénieur Cachelièvre fut préparée en France par les ateliers Fives-Lille qui construisirent également la gare d'Almería. Celle d'Atocha (Madrid) reprenant dans sa forme, sinon dans sa technique, la Galerie des Machines de Dutert et Contamin (Exposition Universelle, Paris, 1889) fut préparée en Belgique par la Société Anonyme de Construction des Ateliers de Willebroeck et montée par l'un de ses ingénieurs, Léon Beau.

Très nombreux sont donc les témoignages du succès de l'architecture de fer, d'acier et de cristal dans notre pays, du Palais de Cristal dans les jardins du Retiro (Madrid) aux kiosques à musique, des édifices universitaires comme l'École des Mines (Madrid, 1886) aux prisons panoptiques et jusqu'au rêve utopique qu'avait A. Palacio de construire un monument en fer à la mémoire de Christophe Colomb capable de rivaliser avec la Tour Eiffel.

#### BIBLIOGRAPHIE :

Le premier livre qui aborde ce thème à propos de Madrid, fut P. NAVASCUÉS, *Arquitectura y arquitectos madrileños del siglo XIX*, Madrid, 1973. La vision plus élargie que donna cet auteur dans *Del neoclasicismo al modernismo. La arquitectura*, Madrid, 1979, a été révisée et enrichie de notes dans le chapitre « La arquitectura en la época del romanticismo (1808-1868) », *Historia de España*, vol. XXXV, Madrid, 1985 (sous presse). Intéressantes études monographiques sur différentes villes espagnoles : L. S. Iglesias, *Burgos en el siglo XIX*, Valladolid, 1979 ; M. A. VIRGILI, *Desarrollo urbanístico y arquitectónico de Valladolid (1851-1936)*, Valladolid, 1979 ; M. C. MORALES,

*Oviedo Arquitectura y desarrollo urbano. Del eclecticismo al movimiento moderno*, Oviedo, 1981 ; C. CANTARELLAS, *La arquitectura mallorquina desde la Ilustración a la Restauración*, Palma de Majorque, 1981 ; D. Benito GOERLICH, *La arquitectura del eclecticismo en Valencia*, Valencia, 1983 ; E. A. VILLANUEVA, *Urbanismo y arquitectura en la Almería moderna (1780-1936)*, Almería, 1983. Brève synthèse de P. NAVASCUÉS, *La arquitectura gallega del siglo XIX*, La Corogne, 1984. Quelques questions spécifiques : P. NAVASCUÉS, « El problema del eclecticismo en la arquitectura española », *Revista de Ideas Estéticas*, 1971 ; « Arquitectura del siglo XIX : las fachadas de la Catedral de León », *Pro-Arte*, 1977 ; « La arquitectura del hierro en España », *Construcción, Arquitectura, Urbanismo*,

1980 : « Influencia francesa en la arquitectura madrileña del siglo XIX : la etapa isabelina », *Archivo Español de Arte*, 1982 ; *Un palacio romántico*, Madrid, 1983. Sur l'histoire des gares : P. NAVASCUÉS et I. AGUILAR, « Introducción a la arquitectura de las estaciones en España », *El Mundo de las Estaciones* (édition espagnole du Temps des Gares), Madrid, 1980. Voir aussi I. AGUILAR, *Historia de las estaciones : arquitectura ferroviaria en Valencia*, Valence, 1984. Voir aussi le catalogue de l'exposition, *Arquitectura teatral en España*, Madrid, 1984, et, sur le rôle des maîtres d'œuvre, J. BASSEGODA, *Los maestros de obras en Barcelona*, Barcelone, 1973, et J. M. MONTANER, *L'Ofici de l'Arquitectura*, Barcelone, 1983.