

LAURENCE TERRIER ALIFERIS  
TÉRENCE LE DESCHAULT DE MONREDON  
LAURA ACOSTA JACOB (DIR.)

## SPLENDEURS LIMINAIRES

La sculpture monumentale des portails ibériques  
à l'aube du gothique

HISTOIRE DE L'ART

  
EDITIONS  
ALPHIL  
PRESSES  
UNIVERSITAIRES  
SUISSES



# **SPLENDEURS LIMINAIRES**

**LA SCULPTURE MONUMENTALE DES PORTAILS IBÉRIQUES  
À L'AUBE DU GOTHIQUE**



LAURENCE TERRIER ALIFERIS, TÉRENCE LE DESCHAULT DE MONREDON,  
LAURA ACOSTA JACOB (SOUS LA DIRECTION DE)

## SPLENDEURS LIMINAIRES

LA SCULPTURE MONUMENTALE DES PORTAILS IBÉRIQUES  
À L'AUBE DU GOTHIQUE

ÉDITIONS ALPHIL-PRESSES UNIVERSITAIRES SUISSES

© Éditions Alphil-Presses universitaires suisses, 2024  
Rue du Tertre 10  
2000 Neuchâtel  
Suisse

[www.aphil.ch](http://www.aphil.ch)

Alphil Diffusion  
Commande@aphil.ch

DOI: 10.33055/ALPHIL.00567

ISBN papier: 978-2-88930-545-2

ISBN PDF: 978-2-88930-546-9

ISBN Epub: 978-2-88930-547-6

Les Éditions Alphil bénéficient d'un soutien structurel de l'Office fédéral de la culture pour les années 2021-2024.

Publié avec le soutien du Fonds national suisse de la recherche scientifique.

Cet ouvrage a été publié avec le soutien de la Faculté de lettres et sciences humaines de l'Université de Neuchâtel.

Illustration de couverture: Cathédrale Saint-Jacques-de-Compostelle, façade occidentale, porche de la Gloire, portail central, ébrasement gauche. (Photo MedFrameS – Laura Acosta, prise grâce à la collaboration du musée cathédral de Saint-Jacques-de-Compostelle et avec le soutien de la Fundación Barrié).

Couverture: Nusbaumer-graphistes, [www.nusbaumer.ch](http://www.nusbaumer.ch)

Ce livre est sous licence:



Ce texte est sous licence Creative Commons: elle vous oblige, si vous utilisez cet écrit, à en citer l'auteur, la source et l'éditeur original, sans modifications du texte ou de l'extrait et sans utilisation commerciale.

Responsable d'édition: Julie Rothenbühler

## Remerciements

Ce livre résulte d'une collaboration de chercheuses et de chercheurs issus de milieux académiques espagnols, français et suisses et des échanges fructueux qui ont eu lieu dans le cadre d'un colloque à l'Université de Neuchâtel en août 2021 avec le généreux soutien du Fonds national suisse de la recherche scientifique (FNS), de la Faculté des lettres et des sciences humaines de l'Université de Neuchâtel et de la Conférence universitaire de Suisse occidentale (CUSO). Nous tenons à remercier les autrices et les auteurs qui y étaient présents, Xavier Barral i Altet, Élodie Leschot, et Jorge Jiménez López. Nous tenons également à adresser notre reconnaissance à nos collègues qui, par leurs interventions, ont permis de faire avancer les réflexions autour des portails ibériques: Nicolas Bock, Vinni Lucherini, Pierre Alain Mariaux, Michele Tomasi, et Jean Wirth. Merci à Francisco de Asís García García, Gerardo Boto Varela, Manuel Castiñeiras González, Lucia Lohoz Gutiérrez et Marc Sureda i Jubany d'avoir accepté a posteriori de contribuer à ce volume.

Nous sommes par ailleurs reconnaissant·e·s à Alain Cortat de nous avoir fait confiance et d'avoir accepté avec enthousiasme d'éditer ce volume. Le travail éditorial doit en outre beaucoup à Julie Rothenbühler qui a réalisé une minutieuse relecture du manuscrit. L'ensemble des différentes contributions a bénéficié de ses suggestions et son aide a été extrêmement efficace.



«... *ordo mirabilis ex lapidibus albi marmoris pulcre refulget.*»  
«... un décor admirable fait de marbre blanc resplendit magnifiquement.»  
*Guide du pèlerin de Saint-Jacques-de-Compostelle, vers 1140*



# Introduction



**Laurence Terrier Aliferis**

---

## **Transferts et innovations aux portails ibériques**

Quel est l'état des recherches consacrées aux portails de la Péninsule ibérique des XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles? Comment l'historiographie du XX<sup>e</sup> siècle est-elle mise à contribution, quelles sont les problématiques développées par la recherche actuelle et avec quelles méthodologies? Ces questions sont à l'origine de ce volume collectif dont l'ambition est de réunir des études aux axes de réflexions divers ayant en commun les portails. Tandis que durant des décennies, la dette de la sculpture espagnole romano-gothique envers la sculpture française a maintes fois été relevée au point d'être un postulat gravé dans le marbre, qu'en est-il des tendances au sein de la communauté scientifique d'aujourd'hui?

Ce livre est consacré aux portails des édifices religieux ibériques à l'aube du gothique. Ce sont les édifices du XII<sup>e</sup> et des premières années du XIII<sup>e</sup> siècle qui sont concernés par les études présentées ici. Il s'agit de relever toutes les difficultés liées à la nomenclature et de concentrer l'attention sur l'art de la sculpture avant l'essor du gothique en Espagne que les conventions historiographiques ont fixé à partir du chantier du portail del Sarmental de la cathédrale de Burgos. Que se passe-t-il dans la Péninsule ibérique avant les constructions des grandes cathédrales de Burgos, de Tolède et de León? De quelles expériences sont redevables les décors sculptés avant la pénétration du style pleinement gothique?

Ces questions touchent au délicat problème de catégorisation de l'art du XII<sup>e</sup> siècle, à la fois roman et gothique, ou ni l'un ni l'autre. Ou plus précisément, elles effleurent un point épistémologique sensible qui interroge la nature même de ces classements dont les critères divergent selon les lignées historiographiques et les régions considérées. L'aire géographique ici abordée est large. Bien qu'aucun édifice situé au Portugal ne soit mentionné dans ce livre, car aucun portail décoré du XII<sup>e</sup> siècle n'y est conservé, nous avons privilégié la Péninsule ibérique plutôt que l'Espagne comme terrain d'exploration, pour évoquer davantage une réalité territoriale qu'un ensemble de royaumes alors en pleine mutation. L'impact de la barrière de la chaîne des Pyrénées est en effet plus pertinent comme levier pour saisir l'existence des circulations des artistes que le morcellement politique ou ecclésiastique du territoire.

Cet ouvrage s'inscrit dans un projet de recherche consacré aux socles et aux dais des statues monumentales des portails religieux des XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles et soutenu par le Fonds national suisse de la recherche scientifique suisse (Projet MedFrameS)<sup>1</sup>. Le projet vise l'analyse d'un corpus d'environ cent cinquante portails répartis sur le territoire européen entre la France, l'Allemagne, la Belgique, la Suisse et l'Espagne de 1130 à 1300. Une attention particulière est mise sur la manière dont la statue-colonne est intégrée à l'édifice et au contexte spatial de celle-ci. La question de l'assise de la statue-colonne, parfois au moyen d'un socle figuré et d'un couronnement constitué d'un dais microarchitecturé, est également abordée. À partir du dernier tiers du XI<sup>e</sup> siècle, le portail de l'église, espace liminaire entre l'espace profane et l'espace sacré, se dote d'un décor sculpté jusqu'alors réservé à l'intérieur de l'espace ecclésial. Progressivement, ce décor se déploie sur les tympans, les linteaux et les voussures, mais également, dès les années 1130 en Île-de-France, sur les ébrasements qui deviennent de plus en plus profonds à mesure que la surface consacrée à l'ornementation du seuil de l'édifice sacré s'étend. Dès lors, une horde de personnages en pied – des statues-colonnes disposées côte à côte sur ces ébrasements – accueille le fidèle avant son entrée dans

---

<sup>1</sup> Présentation du projet: <https://www.unine.ch/iham/home/projets-fns/le-cadre-medieval-de-la-sculptur.html> et base de données rattachée au projet: <https://admin.ls-prod-server.dasch.swiss/project/0116>.

l'édifice religieux. Intégrée dans le portail, la sculpture est dépendante de la paroi architecturale: d'abord statue-colonne avant de devenir ronde-bosse, elle est toujours conçue par rapport à la paroi de l'édifice devant laquelle elle est placée. Dans la Péninsule ibérique, la conquête de la sculpture sur la façade se fait selon d'autres modalités et avec une autre temporalité. L'article de Francisco de Asís García García dans cet ouvrage le montre bien. Vers 1080, le déploiement des programmes figuratifs à l'extérieur de l'église prend son essor en plusieurs lieux: à Jaca et à Santa María de Santa Cruz de la Serós. La porte de l'église, transposition terrestre de la porte du ciel, devient le lieu d'invitation au fidèle et d'expression figurée des promesses de résurrection qui lui sont faites. L'église s'adresse aux hommes et aux femmes avant leur entrée dans l'espace saint en mettant en scène un message à la fois global et spécifique au lieu. Les promesses chrétiennes se méritent et les conditions d'accès au paradis sont exprimées avant même l'entrée dans l'édifice qui se présente alors comme une image du monde à venir après le Jugement dernier. Les portails ibériques entre 1100 et 1170 privilégient une structure distinctive qui se développe avec ses caractéristiques propres. La typologie privilégiée est celle d'une porte encadrée d'un tympan comprenant un relief figuré, des voussures aux ornements géométriques ou végétalisés et d'ébrasements à colonnes aux fûts lisses ou torsés probablement peints de motifs divers. Le décor sculpté figuratif se déploie essentiellement au-dessus de l'arcature du portail, à la manière d'un arc de triomphe romain, formule qui atteint son point d'aboutissement à Ripoll avec un programme sculpté dont la complexité de lecture est abordée dans ce volume par Marc Sureda i Jubany. Au format traditionnel, Ripoll intègre une nouveauté qui pénètre dans la Péninsule ibérique par une voie qu'il est difficile de préciser: les statues-colonnes aux ébrasements qui modifient totalement la narrativité du portail. L'innovation est intégrée probablement à la même période, vers 1170 à Sangüesa, avec un portail qui dépend visiblement du portail royal de Chartres, antérieur d'au moins deux décennies, ainsi que le rappelle Laura Acosta Jacob dans cet ouvrage.

Parmi la variété des thématiques et des approches abordées dans ce volume pour traiter des portails ibériques, trois axes sont particulièrement mis en exergue. Premièrement, la question des transferts est au cœur

de ce livre, elle en est le point de départ, tout comme elle est à l'origine de l'historiographie de la sculpture ibérique des XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles. Deuxièmement, un processus d'acculturation est relevé dans la plupart des articles. En effet, si les innovations structurelles, typologiques et stylistiques intègrent la production artistique du nord des Pyrénées, elles sont le fruit d'une adaptation locale, d'une réponse aux besoins d'une communauté différente des collectivités qui les ont créées et elles se superposent aux traditions locales bien implantées. Troisièmement, les nomenclatures «gothique» et «roman» soulèvent des questions et des difficultés. Pourquoi et selon quels critères taxer un ensemble sculpté de l'un plutôt que de l'autre de ces styles? Loin d'être résolues, ces questions montrent que les fondements épistémologiques doivent désormais être révisés.

Le premier axe concerne les transferts artistiques. Les études consacrées aux relations stylistiques entre la statuaire ibérique des XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles et celle située sur les territoires soumis à la couronne de France (Île-de-France, Bourgogne, Anjou, régions du sud-est) se sont en effet essentiellement concentrées sur l'analyse des statues et du décor ornemental. La question des transferts artistiques est traitée tôt dans l'historiographie, dans une perspective unilatérale, depuis Émile Bertaux et Élie Lambert (l'art du sud des Pyrénées est redevable à des modèles issus du nord) avant que ce point de vue ne soit repris entre autres par les travaux de Serafín Moralejo et Marcel Durliat sur la sculpture des décennies autour de 1100<sup>2</sup>. Xavier Barral i Altet analyse finement dans ce

---

<sup>2</sup> BERTAUX Émile, «La sculpture chrétienne en Espagne des origines au XIV<sup>e</sup> siècle», in: MICHEL André (dir.), *Histoire de l'Art. Depuis les premiers temps chrétiens jusqu'à nos jours*, II, Paris, Armand Colin, 1906, pp. 214-295; LAMBERT Élie, *L'art gothique en Espagne aux XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles*, Paris, H. Laurens, 1931; MORALEJO ÁLVAREZ Serafín, «Modelo, copia y originalidad, en el marco de la relaciones artísticas hispano-francesas (ss. XI-XIII)», in: ESPAÑOL BERTRÁN Francesca, YARZA LUACES Joaquín (éd.), *Actas del V Congreso Español de Historia del Arte, Barcelona, 29 de octubre al 3 de noviembre de 1984*, vol. 1, Barcelona, Ediciones Marzo 80, 1987, pp. 81-112; DURLIAT Marcel, *La sculpture romane de la route de Saint-Jacques. De Conques à Compostelle*, Mont-de-Marsan, Comité d'Études sur l'Histoire de l'Art de la Gascogne, 1990; OLAÑETA Juan Antonio, «Échanges d'ateliers et de modèles iconographiques dans la sculpture romane entre les royaumes d'Aragon et Navarre et le sud-ouest de l'Aquitaine», in: GIANNERINI Pierre-Louis, SIMON David L. (dir.), *Actes du colloque Transpyrénaïa. Échanges et confrontations. Chrétiens et musulmans à*

volume le poids historiographique d'Émile Bertaux et la manière dont son point de vue à caractère nationaliste conditionna fortement les historiens de l'art. La Bourgogne, terre française, est mentionnée comme région de provenance de Leodegarius, le sculpteur qui apposa sa signature au portail de Sangüesa. Une comparaison est faite entre le style de la sculpture de la façade occidentale de Chartres et celui du sculpteur<sup>3</sup>. Pour la période allant du milieu à la fin du XII<sup>e</sup> siècle, ce sont en effet essentiellement des ensembles sculptés sur des monuments bourguignons (Autun, Vézelay), picards (Senlis, Laon) ou encore le décor de la cathédrale de Chartres qui sont convoqués pour établir une origine, ou du moins une connaissance visuelle, de certains sculpteurs actifs sur le sol ibérique dans les royaumes de León, de Castille, de Navarre et d'Aragon. Le maître d'Ávila aurait connu la Bourgogne, tout comme maître Mateo, le sculpteur du portail de la Gloire de Saint-Jacques-de-Compostelle<sup>4</sup>. Finalement, le style « proprement gothique » aurait fait son nid durablement dès le chantier du portail del Sarmental de la cathédrale de Burgos grâce à l'intervention d'une équipe amiénoise. Si le sens des transferts est toujours traité du nord des Pyrénées vers le sud de la chaîne montagneuse, comme en témoigne plus d'un siècle d'historiographie, l'importance de considérer les modalités des transferts est relevée par TERENCE Le Deschault de Monredon ainsi que par Élodie Leschot. En effet, depuis que Roland Recht a prôné des recherches mettant le curseur non seulement sur les questions de réception, mais aussi sur leurs modalités et leurs impacts, l'historiographie de l'histoire de l'art est passée d'une étude des circulations des œuvres et

---

*l'époque du Vicomte de Béarn Gaston IV et du Roi d'Aragon Alphonse I<sup>er</sup>, fin XI<sup>e</sup> siècle-XII<sup>e</sup> siècle*, Oloron-Sainte-Marie, Maison du Patrimoine; Association Trait d'Union Oloron-Sainte-Marie, 2021, pp. 233-260.

<sup>3</sup> DURLIAT Marcel, *L'art roman en Espagne*, Paris, Braun, 1962; ANGHEBEN Marcello, « The Role of Burgundy in the Development of the First Column-Statues », in: BOTO VARELA Gerardo, SERRANO COLL Marta, McNEILL John (dir.), *Emerging Naturalism. Contexts and Narratives in European Sculpture 1140-1220*, Turnhout, Brepols, 2020, pp. 53-73.

<sup>4</sup> LAMBERT Élie, *L'art gothique en Espagne...*, pp. 38-46; LACOSTE Jacques, *Les maîtres de la sculpture romane dans l'Espagne du pèlerinage à Compostelle*, Bordeaux, Éditions Sud-Ouest, 2006, pp. 140-164 pour Ávila; PORTER Arthur Kingsley, *Romanesque Sculpture of the Pilgrimage Roads*, vol. 1, New York, Hacker Art Books Reprints, 1966 [1923], pp. 261-266 pour Saint-Jacques-de-Compostelle.

des artistes à une étude des transferts artistiques<sup>5</sup>. L'enjeu est désormais d'intégrer l'histoire de l'art dans le champ de l'histoire culturelle en analysant les répercussions des déplacements des objets et des hommes d'une sphère artistique à une autre et en mesurant les conséquences. Le sens des transferts du nord vers le sud, de la France vers l'Espagne, des territoires rattachés à la couronne de France vers les royaumes espagnols, n'est pas remis en question par les auteur·trice·s de ce volume. Ce point de vue classique, qui a conditionné l'historiographie depuis les travaux d'Émile Bertaux, n'est pas réexaminé. Mais peut-être est-ce parce qu'il correspond à une réalité historique? L'excellence de la formation des sculpteurs, nombreux sur les chantiers en construction en Bourgogne, dans le Sud-Ouest, en Île-de-France, sur les chemins du pèlerinage de Saint-Jacques-de-Compostelle a suscité une intense émulation et un savoir-faire, recherché au-delà de la chaîne des Pyrénées.

Le deuxième apport essentiel de ce volume est fourni par une observation faite à plusieurs reprises: des liens typologiques et stylistiques entre la Péninsule ibérique et la France au <sup>XIII</sup> siècle peuvent être relevés. L'importation d'un savoir-faire technique ou stylistique se fait en cohésion avec les besoins locaux, le message véhiculé est ainsi adapté aux spécificités locales. Il y a donc un véritable processus d'assimilation à l'œuvre, qui possède des caractéristiques particulières. Ce phénomène d'assimilation spécifique ouvre la voie à de nouvelles perspectives de recherche. Si les formules structurelles se ressemblent et si les innovations techniques sont amenées rapidement par-delà les frontières politiques et géographiques, la portée iconologique d'un portail est toujours soigneusement élaborée et conçue en fonction du public cible. En traversant les Pyrénées, le répertoire formel passe le filtre du contexte socioculturel et s'adapte aux sensibilités intellectuelles et théologiques locales.

Ces considérations rejoignent le troisième point principal abordé dans ce volume: celui de la question de la définition de «roman» et de

---

<sup>5</sup> RECHT Roland, «La circulation des artistes, des œuvres, des modèles dans l'Europe médiévale», *Revue de l'Art* 120, 1998, pp. 5-10. Nous avons traité ce point dans TERRIER ALIFERIS Laurence, *Questions de mobilités au début de la période gothique. Circulation des artistes ou carnets de modèles?*, Turnhout, Brepols, 2020, pp. 11-12.

«gothique», soulevée dans l'ouvrage à la fois par Lucía Lahoz Gutiérrez et par Gerardo Boto. Les recherches consacrées à la sculpture médiévale ibérique établissent un point de rupture entre l'art roman et l'art gothique à partir du portail du Sarmental de Burgos autour de 1230. Ce chantier, certainement dirigé par une équipe venue d'Amiens, est le premier à adopter les innovations structurelles et stylistiques du gothique français et aura une répercussion conséquente sur l'évolution de la statuaire monumentale ibérique. Les recherches françaises, fortement redevables à Erwin Panofsky, situent quant à elles l'émergence d'une nouvelle expression artistique, l'art dit «gothique», en lien avec une nouvelle forme de pensée et d'organisation intellectuelle du monde qu'est la scolastique<sup>6</sup>. La reconstruction de l'abbatiale de Saint-Denis inaugure une nouvelle ère architecturale en innovant des formes inédites, son décor structuré donne une impulsion à l'art de la sculpture. L'ouvrage *Gotische Skulptur in Frankreich 1140-1270* de Willibald Sauerländer, qui sert de base aux recherches sur la sculpture médiévale depuis 1970, présente cette reconstruction comme un point de bascule<sup>7</sup>. Les portails à statues-colonnes sont perçus comme une innovation structurelle, technique et esthétique absolument déterminante, comme l'a rappelé Éliane Vergnolle ces dernières années<sup>8</sup>. Les statues-colonnes sont à la

<sup>6</sup> PANOFSKY Erwin, *Architecture gothique et pensée scolastique*, trad. Pierre Bourdieu, Paris, Éditions de Minuit, 1967. Pour VÖGE Wilhelm, *Die Anfänge des monumentalen Stils im Mittelalter. Eine Untersuchung über die erste Blütezeit französischer Plastik*, Strasbourg, Heitz & Mündel, 1894, les premiers portails à statue-colonne relevaient encore d'une esthétique romane.

<sup>7</sup> SAUERLÄNDER Willibald, *Gotische Skulptur in Frankreich. 1140-1270*, Munich, Hirmer Verlag, 1970, trad. fr. *La sculpture gothique en France. 1140-1270*, Paris, Flammarion, 1972.

<sup>8</sup> VERGNOLLE Éliane, *L'art roman en France. Architecture, sculpture, peinture*, Paris, Flammarion, 1994, p. 342: «Les statues-colonnes marquent un tournant décisif dans l'histoire de la sculpture médiévale. Elles constituent le point de départ de toute l'évolution ultérieure de la statuaire gothique [...]. La création des statues-colonnes est donc à l'origine d'une rupture fondamentale entre une sculpture gothique qui évolue selon sa logique propre et un monde roman qui reste étranger à celle-ci.» Voir également VERGNOLLE Éliane, «Gothique versus roman? La sculpture du deuxième quart du XII<sup>e</sup> siècle», in: BERNÉ Denis, PLAGNIEUX Philippe (dir.), *Naissance de la sculpture gothique. Saint-Denis, Paris, Chartres 1135-1150*, Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 2018, pp. 14-19.

fois considérées comme le point de départ fondamental de la statuaire gothique et intégrées dans l'art roman finissant. N'est-ce vraiment qu'un problème de nomenclature? Ou est-ce un problème épistémologique qui conditionne la manière d'interroger les objets de recherche? Ces questions ne trouveront probablement pas de réponse définitive. Il est toutefois intéressant de constater que selon la région étudiée, le roman ou le gothique ne s'entendent pas de la même manière. Si dans la sphère francophone le gothique – le «premier gothique» pour être précis – débute au milieu du XIII<sup>e</sup> siècle, il n'en va pas de même pour la sphère ibérique qui choisit le chantier de Burgos comme chantier de départ du gothique. Burgos est perçu comme le point d'ancrage des formes architecturales et sculptées du gothique au sud des Pyrénées, tandis que les portails antérieurs sont considérés comme étant romans. En Allemagne, on considère que le portail gothique démarre avec le chantier de la cathédrale de Bamberg dans les années 1230 (portes de la Grâce et des Princes) et la venue d'une équipe d'architectes-sculpteurs rémoise. Pourtant, le portail du flanc sud de la cathédrale de Bâle revêt déjà dans les années 1170 une structure nouvelle et des statues encadrées dans les ébrasements. Son décor sculpté ne se concentre pas uniquement sur la porte, il est au contraire déployé sur l'ensemble du bloc-façade et fait ainsi écho à certains portails ibériques d'avant 1180<sup>9</sup>.

Plus que des nomenclatures qui évoqueraient des formes bien définies, «roman» et «gothique» renvoient davantage à des fourchettes chronologiques qui varient en fonction des régions culturelles. Pourquoi les portails de la cathédrale de Tui et de l'église San Juan de Laguardia sont-ils qualifiés de romans alors qu'ils portent les mêmes spécificités que certains édifices français antérieurs de quelques années qui sont considérés comme gothiques? Sans trouver de réponse, l'interrogation

---

<sup>9</sup> MEIER Hans-Rudolf, PAJOR Ferdinand, «Baugeschichte schreiben. Über den Wandel der Methoden und die Entwicklung bildlicher Darstellungen», *Kunst + Architektur in der Schweiz* 70(2), 2019, pp. 54-65; SCHWINN SCHÜRMAN Dorothea (éd.), *Das Basler Münster*, Bern, Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte, 2019 (*Kunst + Architektur in der Schweiz* 70(2)). Les portails de Saint-Ursanne et de la collégiale de Neuchâtel dépendent directement de la formule structurelle mise en place à Bâle.

pose des problématiques qui sont bien présentes dans les recherches actuelles et qui devront bénéficier d'études complémentaires. Mais ce que mettent d'ores et déjà en exergue ces articles, c'est la différenciation du marqueur « gothique » d'un pays à l'autre. C'est à partir du moment où l'iconographie qui se met en place en Île-de-France pénètre dans la Péninsule ibérique qu'un ensemble sculpté est défini comme gothique. Cette iconographie, orientée vers le Jugement dernier, présente une organisation symétrique du bien et du mal autour d'un centre représenté par le Christ Juge. Ainsi, davantage que des formes plastiques ou une structure architectonique, c'est vraisemblablement bien souvent l'organisation d'un discours visuel qui semble déterminer avant toute chose, et de manière implicite, l'appellation « gothique ». Le roman semble quant à lui défini par une syntaxe a priori désorganisée du programme iconographique, antérieure à la pensée scolastique établie autour de 1200. Étant héritiers de cette structure de pensée intellectuelle et visuelle, ce qui est organisé de manière différente possède une autre clé de lecture qui nous échappe bien souvent.

Les articles de ce livre adoptent des méthodologies variées. Certains sont ancrés dans une analyse stylistique rigoureuse afin de définir les réseaux de circulation à l'œuvre entre le nord et le sud des Pyrénées, mais également pour saisir la multitude des sculpteurs actifs venus de toutes parts sur des chantiers immenses, tel celui de Saint-Jacques-de-Compostelle. D'autres privilégient une approche iconologique en tentant de comprendre le message véhiculé par un ensemble sculpté dont les codes de lecture nous échappent. Pour ce faire, la production littéraire contemporaine est convoquée et mobilisée. La riche littérature eschatologique qui se développe peu après 1200 fait étroitement écho aux thématiques mises en exergue aux entrées des édifices, comme le montre bien Jorge Jiménez López avec l'exemple de la cathédrale de Tudela. L'axe de la perception par le fidèle d'un programme sculpté et celui de l'intentionnalité du commanditaire et du maître d'œuvre est sollicité pour mieux déterminer l'apport de ces portails du point de vue de l'histoire culturelle. Parfois, les études s'entrecroisent, se répondent les unes aux autres. D'autres fois, elles se contredisent. C'est le cas à propos du portail de Tui. Gerardo Boto y dédie un article et suppose

l'intervention de deux maîtres, un premier, venu d'Île-de-France vers 1205, qui aurait procédé aux débuts des travaux, interrompus avant de reprendre vers 1225 au moment de l'arrivée d'un second sculpteur venu de Chartres ou de Picardie. Moi-même, dans l'article consacré aux piédestaux des statues-colonnes, j'aborde ce portail et propose des parallèles avec le portail du flanc sud de la cathédrale de Lausanne. Il est curieux de noter que pour Lausanne et Tui, les mêmes spécificités formelles ont été relevées par les recherches antérieures (absence de dais, caractère archaïsant en raison d'un style qui renvoie à la sculpture des années 1180 en Picardie) mais parallèlement. Mettre en relation ces deux édifices pourrait conduire à des perspectives de recherches fructueuses. Ces résultats divergents, loin de poser problème, montrent au contraire le dynamisme actuel des études autour de ces ensembles sculptés. Cela prouve également que de nouvelles voies doivent être ouvertes en dépassant les zones de confort au niveau scientifique ainsi que par le croisement des champs de recherche.

**Xavier Barral i Altet**

---

**Le débat franco-ibérique sur la première  
sculpture monumentale gothique hispanique :  
le rôle fondamental d'Émile Bertaux**

Je voudrais livrer ici quelques réflexions sur la validité de nos méthodes d'analyse à propos de la première sculpture gothique de la Péninsule ibérique, dans ses supposés rapports de dépendance de la France. On vit sur des certitudes sans contrôler que bien souvent elles n'en sont pas. D'où viennent nos certitudes? Le lourd poids intellectuel des deux grandes lignées de formation des historiens de l'art monumental médiéval en France, l'École des Chartes issue de l'archéologie monumentale du XIX<sup>e</sup> siècle (Marcel Aubert, Jean Hubert, Francis Salet, Alain Erlande-Brandenburg) face au formalisme focillonien universitaire (Henri Focillon, Louis Grodecki), détermine une «continuité méthodologique» plus que centenaire. Ce préambule nous impose une question fondamentale: voyons-nous les œuvres d'art du Moyen Âge avec nos propres yeux ou les regardons-nous simplement au travers de ce que l'on nous a fait voir? Je viens vous proposer une réflexion générale sur nos méthodes d'un point de vue à la fois historique et historiographique.

Il me semble que notre regard doit porter sur trois points qui embarrassent la pratique actuelle de la discipline. Cela concerne tout

d'abord l'observation critique de ce qu'encore à l'heure actuelle les manuels d'usage courant nous apprennent par ce qu'ils diffusent. Puis, il faut se questionner sur la provenance des affirmations, des points de vue, sans oublier de prendre position sur les raisons et les motivations de telles convictions, dans le contexte de l'époque qui les a vues naître. Enfin, il me semble indispensable de dénoncer la persistance répétitive de postulats directement issus de points de vue qui ont plus de cent ans et qui n'ont jamais été soumis à une critique argumentée avec des critères rénovés. Dans ce sens, je voudrais mettre en valeur le rôle fondamental d'un pionnier, Émile Bertaux (1869-1917) (Fig. 1), dans l'élaboration de la théorie générale sur la présence de l'art gothique de France dans l'épanouissement du premier art gothique hispanique.

## **Le point de vue courant diffusé dans les manuels**

Résumons tout d'abord les théories générales exposées actuellement dans les manuels, notamment celles portant sur la sculpture, en commençant tout naturellement par le cas de Compostelle. À la fin du premier quart du XII<sup>e</sup> siècle, le chantier de la cathédrale de Saint-Jacques-de-Compostelle reste inachevé. Un maître célèbre, Mateo, architecte et peut-être sculpteur, qui travaille déjà à Compostelle en 1168 lorsque le roi Ferdinand II de León lui accorde une pension annuelle afin qu'il se consacre entièrement à la cathédrale, entreprend de clore la nef de l'édifice par un immense porche monté sur une construction inférieure. En 1188 sont installés le trumeau et le tympan du porche de la Gloire dont les travaux se poursuivent jusqu'aux environs de 1200. On y trouve un premier exemple original, entre l'art roman et l'art gothique. L'iconographie et la conception du porche sont à la fois considérées, de même que le portail central de Saint-Denis, comme un reflet des dispositions bourguignonnes de Vézelay ou d'Avallon. Le style, d'une allure indépendante, de maître Mateo, la liberté d'exécution ou encore le réalisme des visages orientent vers une formation hispanique du maître. L'originalité de l'œuvre de Mateo apparaît, au début du XIII<sup>e</sup> siècle, encore très traditionnelle et hispanique face à la nouvelle

modernité gothique. La comparaison avec Saint-Vincent d'Ávila ou les sculptures de la Cámara Santa d'Oviedo, de Carrión de los Condes ou de Silos renforce cette hypothèse. On oublie souvent cependant que sous l'unité de conception et le nom d'un maître se cachent les mains de divers artistes qu'une observation attentive permet de déceler; divers artistes dont la provenance hispanique et la formation au cours de la deuxième moitié du XII<sup>e</sup> siècle sont incontestables dans le cas présent. Il s'agit ici d'un groupe prestigieux qui porte en lui l'enseignement de Silos, qui n'ignore pas ce qui se fait en Europe, mais qui n'a pas rayonné au-delà d'un contexte géographique nettement hispanique (Galice, León, Zamora).

Les cathédrales de Burgos et de León sont les deux chantiers les plus ambitieux du XIII<sup>e</sup> siècle ibérique et ce sont également ceux qui concentrent, dans l'historiographie, le débat sur les relations Nord-Sud. On considère que l'afflux de pèlerins facilite les échanges artistiques du León et de la Castille avec la France et l'Allemagne. L'opinion la plus largement partagée est que les différentes étapes de construction et le décor de la cathédrale de Burgos constituent les moments où se forge la symbiose entre la tradition péninsulaire et les nouveautés venues du nord de la France. À la suite d'une dotation faite par le roi Ferdinand III à l'évêque Maurice, les travaux de la cathédrale commencent en 1221. L'avancée de ceux-ci se situe au niveau du transept nord en 1230, transept dont la façade dite de la Coronería est déjà achevée vers 1257. Le chantier se poursuit pendant plusieurs décennies malgré la consécration de l'édifice en 1260. Parmi les sculptures pouvant provenir de la façade occidentale disparue figure le célèbre couple royal identifié tour à tour à Ferdinand III et sa femme et à Alphonse X et la reine Violant; on a même proposé d'y voir, au sein d'un programme typologique, Salomon et la reine de Saba. Les principaux ensembles sculptés se situent au transept et à l'intérieur de l'édifice. Au portail du croisillon sud, dit du Sarmental, on voit, sur le tympan, le Christ en majesté entouré des évangélistes, sur le linteau les apôtres et dans les voussures les vieillards de l'Apocalypse. L'identification de l'évêque du trumeau oscille entre un des premiers prélats de la ville ou l'initiateur des travaux, Maurice. Le portail

septentrional (Coronería), les galeries des rois des façades latérales et de la façade occidentale et le portail du cloître (qu'il convient de situer vers l'extrême fin du siècle avec ses deux couples de statues des ébrasements, l'Annonciation et David et Isaïe), sont habituellement, mis en relation stylistique avec les sculptures de Paris, Amiens et Reims. Le tympan de la Coronería, lui, est iconographiquement comparé au portail central du transept de Chartres. On dit des galeries de Burgos, que l'étude de l'avancée des travaux invite à dater des années 1260, qu'elles ne sont pas si proches de celles de Reims. Les relations de dépendance semblent au contraire plus étroites avec certains aspects de la statuaire d'Amiens, et c'est probablement de ce modèle que proviendrait l'idée de la superposition de deux galeries: statues et fenêtres à remplage. Dans le contexte des théories qui proposent une seule voie de diffusion artistique de la France vers ces régions de la Péninsule ibérique, l'originalité de Burgos se manifesterait dans l'interprétation que l'on y fait de modèles parisiens et amiénois. Les parties basses de la façade suivraient, quant à elles, les modèles de la cathédrale de Soissons.

Dans cette évolution linéaire de la première sculpture gothique ibérique, l'influence de Burgos se serait exercée tout d'abord sur l'ensemble de sculptures le plus considérable aujourd'hui conservé, celui de la cathédrale de León, dont la construction des parties basses s'étend sur toute la seconde moitié du XIII<sup>e</sup> siècle. Réalisés entre 1260 et la fin du siècle, les trois portails de la façade occidentale offrent, au centre, un Jugement dernier au style inspiré du portail de la Coronería. Sa composition l'est aussi, avec la Vierge blanche au trumeau, le Couronnement de la Vierge à droite et des thèmes de l'Enfance du Christ en rapport avec la vie de la Vierge à gauche. Trop éblouis par les rapports architecturaux avec Reims, les historiens de l'art ont souvent exagéré les influences françaises qui se seraient exercées sur la sculpture de León, toujours sur la base de considérations générales cependant. Le cas du portail de l'Horloge de la cathédrale de Tolède permet d'insister sur la discordance entre l'adoption architecturale de modèles septentrionaux, dans ce cas de Bourges, et leur reflet diffus sur la sculpture. Il n'est pas difficile de considérer comme la plus parisienne des œuvres de la cathédrale de León la statue en marbre de la Vierge blanche.

On considère que cette pénétration des courants français au sud des Pyrénées, généralisée au cours du XIII<sup>e</sup> siècle, se poursuit en Castille et León au cours du XIV<sup>e</sup> siècle parallèlement à l'émergence de styles locaux qui définissent le gothique courtois dans chaque région, notamment en ce qui concerne la sculpture funéraire et la sculpture sur bois. La plupart des auteur·trice·s soulignent la relation étroite avec les réalisations du nord des Pyrénées que l'on constate au portail du réfectoire du cloître de la cathédrale de Pampelune, exécuté probablement avant 1330, notamment grâce aux statues de l'Église et de la Synagogue. Ces auteur·trice·s s'arrêtent particulièrement sur le programme iconographique dédié à la Vierge Marie et sur la haute qualité du portail, plus tardif, de la salle capitulaire dit *Puerta Preciosa*.

Généralement, la Catalogne du XIII<sup>e</sup> siècle est considérée comme appartenant à un autre contexte culturel tourné vers la Méditerranée, politiquement conditionné par la défaite de Muret près de Toulouse et la mort de Pierre le Catholique (1213), ainsi que par les prises de Majorque (1229), de Valence (1238), et de la Sicile (1282). L'art gothique y est confronté à la persistance de l'art roman et à la continuité cistercienne en lien avec les formes artistiques septentrionales de l'Ordre. Dans ce contexte de rénovation architecturale voulue par les ordres mendiants, la première sculpture gothique en Catalogne combine les ouvertures méditerranéennes, l'assimilation de l'art roman tardif et les diverses tendances artistiques des années 1200. La réceptivité aux nouveautés septentrionales y est plus ponctuelle. Au cours du XIV<sup>e</sup> siècle, ces caractéristiques s'accroissent. Pour ne prendre qu'un exemple, le tombeau de Blanche d'Anjou et de Jacques le Juste de Catalogne-Aragon au monastère de Santes Creus est réalisé, à partir de 1312, par quatre sculpteurs, tous catalans, qui s'inspirent des panthéons septentrionaux. Au même moment débute un afflux progressif de sculpteurs étrangers qui répondent à la nouvelle demande catalane : Jacques Faveran de Narbonne est à Gérone en 1322, maître Alouns de Carcassonne travaille au retable majeur de Puigcerdà en 1326, Pierre de Guines d'Artois est à Majorque en 1325 et à Tarragone en 1338 puis il reçoit la prestigieuse commande du tombeau de Pierre le Cérémonieux en 1340. D'autres exemples de ce contexte international sont représentés par Jean de Tournai qui importe

des formules flamandes à Barcelone en 1327, ou encore par Reinard des Fonoll, maître anglais, chargé des travaux du cloître de Santes Creus entre 1331 et 1341. Mais, c'est en définitive l'Italie qui séduit les commanditaires catalans à partir de la fin du premier tiers du XIV<sup>e</sup> siècle.

Jusqu'ici, j'ai résumé à grands traits ce que l'on trouve dans les manuels concernant les premiers siècles de l'architecture et de la sculpture gothiques dans la Péninsule ibérique et leurs relations extérieures. La Catalogne mise à part, l'histoire de la première sculpture gothique dans les royaumes médiévaux de Castille et León, pris dans un sens géographique très large, est dominée dans les ouvrages généraux par les filiations françaises. Je me propose maintenant d'essayer de définir d'où viennent ces certitudes.

## **Avant l'Espagne : Camille Enlart et Émile Bertaux à la conquête de l'Italie**

Pour comprendre l'origine de la problématique qui concerne la Péninsule ibérique au XX<sup>e</sup> siècle, il faut tout d'abord regarder en arrière, vers l'Italie. Il faut attendre le dernier quart du XIX<sup>e</sup> siècle pour que l'art gothique italien soit pris en considération par les historiens de l'art français. Cette tâche est confiée à Camille Enlart (1862-1927) par son maître à l'École des Chartes, Robert de Lasteyrie (1849-1921)<sup>1</sup>. Enlart

---

<sup>1</sup> Sur Enlart, voir DESCHAMPS Paul (dir.), *Camille Enlart 1862-1927, notices et discours*, Paris, J. Naert, 1929; CELIMON-PAUL Anne-Cécile, «Enlart, Camille (22 novembre 1862, Boulogne-sur-Mer – 14 février 1927, Paris)», *Dictionnaire critique des historiens de l'art*, <<https://www.inha.fr/fr/ressources/publications/publications-numeriques/dictionnaire-critique-des-historiens-de-l-art/enlart-camille.html>>, consulté le 15 janvier 2023; LE POGAM Pierre-Yves, *Camille Enlart (1862-1927). Un Français en Chypre*, exposition, 26 octobre 2012 – 28 janvier 2013, Paris, Musée du Louvre. Voir aussi PASSINI Michela, «Le Gothique dans les historiographies de l'art française et allemande. Stratégies de nationalisation et constructions croisées d'identités esthétiques», *Regards croisés. Revue franco-allemande de recensions d'histoire de l'art et esthétique* 2, 2014, pp. 11-17. Robert de Lasteyrie est notamment l'auteur de *L'architecture religieuse en France à l'époque gothique*, ouvrage posthume publié par les soins de Marcel Aubert (Paris, Picard, 1926-1927); LE POGAM Pierre-Yves, «Lasteyrie du Saillant, Robert (15 novembre 1849, Paris – 29 janvier 1921, château du Saillant

entre à l'École des Chartes en 1885 d'où il sort major en 1889 avec une thèse intitulée *Monuments religieux de l'architecture romane dans les diocèses d'Amiens, d'Arras et de Thérouanne*. Entre 1894 et 1899, il est suppléant de Robert Charles de Lasteyrie à l'École des Chartes. Il enseigne l'archéologie médiévale à l'École spéciale d'architecture et à l'École du Louvre. En 1903, il devient directeur du Musée de sculpture comparée<sup>2</sup>.

En 1889, Enlart part pour un séjour de deux ans à l'École française de Rome pour étudier sur place les monuments, les documents et les publications locales. Il y présente un mémoire intitulé *Origines bourguignonnes de l'architecture gothique en Italie*, avant de publier à Paris, en 1894, *Origines françaises de l'architecture gothique en Italie* (Bibliothèque des Écoles françaises d'Athènes et de Rome). Le but intellectuel et nationaliste d'Enlart est de démontrer que la France se situe à l'origine du gothique italien au détriment des théories qui circulent alors sur des contacts ponctuels avec l'Allemagne ou même sur l'origine locale de certaines formes monumentales. Enlart s'appuie sur l'architecture cistercienne, bourguignonne, ou d'Île-de-France, pour affirmer qu'elle a joué un rôle déterminant dans l'éclosion et la diffusion du gothique monumental italien :

«*L'architecture gothique n'est que le perfectionnement de celle qu'on appelle romane*<sup>3</sup> [...] *Les architectes s'affranchissent de toute forme imposée; ils cherchent uniquement la disposition la plus commode par les moyens les plus rationnels. Dans l'architecture religieuse, ils se préoccupent surtout de voûter leurs édifices. Utilisant toutes les inventions de leurs*

---

[Alassac, Corrèze] », *Dictionnaire critique des historiens de l'art*, <<https://www.inha.fr/fr/ressources/publications/publications-numeriques/dictionnaire-critique-des-historiens-de-l-art/lasteyrie-du-saillant-robert.html>>, consulté le 15 janvier 2023.

<sup>2</sup> Le principal ouvrage de ENLART Camille est le *Manuel d'archéologie française depuis les temps mérovingiens jusqu'à la Renaissance*, Paris, Picard, 1927-1932, divers volumes avec des rééditions augmentées à partir de 1902 chez Picard à Paris. Voir également ENLART Camille, *L'Art gothique et la Renaissance en Chypre*, Paris, E. Leroux, 1899 et *Les Monuments des Croisés dans le Royaume de Jérusalem. Architecture religieuse et civile*, Paris, Librairie orientaliste Paul Geuthner, 1925-1928.

<sup>3</sup> Ici Enlart, dans une note, se réfère à GONSE Louis, *L'art gothique. L'architecture, la peinture, la sculpture, le décor*, Paris, Librairies-imprimeries réunies, ancienne maison Quantin, 1890.

*prédécesseurs, mais répudiant toute formule arbitraire, ils arrivent à obtenir, par la combinaison d'éléments connus, des dispositions et des effets nouveaux, heureux et originaux. Des formes tout à fait neuves naissent bientôt de ce travail: ce sont l'arc brisé, usité en Bourgogne dès la fin du onzième siècle, et la croisée d'ogive trouvée à la même époque dans l'Île-de-France. C'est par l'emploi du berceau brisé que la première de ces provinces arrive à voûter de bonne heure les larges espaces; la seconde y parvient par l'emploi de la voûte d'ogives; le premier de ces moyens rapproche, en effet, la poussée de la verticale, tandis que le second la localise sur des points espacés.»<sup>4</sup>*

L'architecture gothique d'Italie est, pour Enlart, inférieure et dépendante de la française<sup>5</sup>: «*L'architecture gothique d'Italie n'a donc pas connu tous les perfectionnements que réalisèrent les architectes français en matière d'équilibre et de légèreté, de tracé et d'ornementation. Peut-être ne trouverait-on pas dans toute la péninsule sept églises pourvues d'arcs-boutants. Malgré cela, nulle dénomination autre que celle de gothique ne convient à l'architecture qui fait l'objet de cette étude et qui a, du reste, des rapports intimes avec celle de la France.*»<sup>6</sup> Cette nouvelle architecture est importée en Italie par les Cisterciens, sans que l'Italie ne sache l'améliorer: «*C'est aux Cisterciens français que revient l'honneur d'avoir doté l'Italie de l'art gothique.*»<sup>7</sup> Enlart rajoute:

*«Ce que l'Italie a fait pour l'art gothique, ce fut de lui donner le nom, absurde, sous lequel nous le désignons et qui, pour les Maîtres de la Renaissance, voulait dire barbare et tudesque [...]. Il est faux que les Allemands aient porté le style gothique en Italie, comme on l'a cru, peut-être à cause de l'origine commune du gothique italien et d'une partie de l'art gothique allemand; mais si la première*

<sup>4</sup> ENLART Camille, *Origines françaises de l'architecture gothique en Italie*, Paris, Thorin & Fils Éd., 1894, pp. 1-2.

<sup>5</sup> BARRAL I ALTET Xavier, «Le désamour des historiens de l'art français pour l'originalité de l'architecture gothique d'Italie. Lectures d'Enlart, Mâle, Focillon, Jullian et Grodecki», *Studi e ricerche di storia dell'architettura. Rivista dell'Associazione Italiana Storici dell'Architettura* 4, 2018, pp. 44-61.

<sup>6</sup> ENLART Camille, *Origines françaises...*, p. 5.

<sup>7</sup> ENLART Camille, *Origines françaises...*, p. 10.

*importation gothique n'est pas leur fait, on peut leur attribuer la dernière: le style de la cathédrale de Milan est germanique. Le style germanique avait aussi régné en Italie à l'époque romane. Les autres sources de l'architecture gothique d'Italie sont toutes françaises.* »<sup>8</sup>

Dans toute son œuvre, Enlart insiste sur la nécessité d'abandonner le terme «gothique» au profit du terme «art français», traduction du terme latin *opus francigenum* utilisé au Moyen Âge. Pour lui, la désignation «gothique» renvoie au monde germanique et ce terme ne peut plus être accepté dans le contexte de l'après-guerre franco-allemande de 1870<sup>9</sup>.

Émile Bertaux (1869-1917), normalien, arrive à l'École française de Rome en 1893 et y reste jusqu'en 1897<sup>10</sup>. C'est le moment où paraît en France, en 1898 le volume fondateur pour l'étude des images d'Émile Mâle (1862-1954), *L'art religieux du XIII<sup>e</sup> siècle en France*, à propos duquel Bertaux lui-même écrira un compte rendu dans la *Revue des Deux Mondes*<sup>11</sup>. Rappelons que désormais, en France, le *Manuel*

<sup>8</sup> ENLART Camille, «L'architecture gothique du XIII<sup>e</sup> siècle. VI. Italie», in: MICHEL André (dir.), *Histoire de l'art depuis les premiers temps chrétiens jusqu'à nos jours*, II, *Formation, expansion et évolution de l'Art gothique*, Paris, Armand Colin, 1906, p. 80.

<sup>9</sup> LE POGAM Pierre-Yves, *Camille Enlart (1862-1927), un Français en Chypre*, département des sculptures du musée du Louvre (dépliant publié lors de l'exposition sur le rôle des Français en Chypre, notamment à travers la personnalité de Camille Enlart), octobre 2012.

<sup>10</sup> L'ouvrage essentiel sur Émile Bertaux est celui de PAPA MALATESTA Vittoria, *Emile Bertaux tra storia dell'arte e meridionalismo. La genesi de «L'art dans l'Italie méridionale»*, Roma, École française de Rome, 2007, avec la bibliographie complète. Voir également DIEHL Charles, «Émile Bertaux», *Gazette des Beaux-Arts* 59, 1917, pp. 1-8, réimprimé dans *Mélanges Bertaux. Recueil de travaux, dédié à la mémoire d'Émile Bertaux*, Paris, E. De Boccard, 1924, pp. 1-9; HAUTECŒUR Louis, «Émile Bertaux, 1869-1917», in: ASSOCIATION DES ÉCRIVAINS COMBATTANTS, *Anthologie des écrivains morts à la guerre (1914-1918)*, vol. 5, Amiens, E. Malfère, 1926, pp. 572-574; WILDENSTEIN Georges (dir.), «Hommage à Émile Bertaux», *Gazette des Beaux-Arts* 38, 1951, pp. 155-184; le catalogue de l'exposition organisée par l'Institut d'Histoire de l'art de l'Université de Lyon II sous la direction de TERNOIS Daniel, *Émile Bertaux (1869-1917)* (catalogue d'exposition), Lyon, Institut d'histoire de l'art de l'Université de Lyon II, 1984.

<sup>11</sup> BERTAUX Émile, «L'art religieux du XIII<sup>e</sup> siècle. Étude sur l'iconographie du moyen âge et sur ses sources d'inspiration par M. Émile Mâle», *Revue des Deux Mondes* 153, 1899, pp. 177-204.

*d'archéologie française depuis les temps mérovingiens jusqu'à la Renaissance* de Camille Enlart, publié à partir de 1902, a remplacé sur le fond et sur la forme les écrits anciens d'Arcisse de Caumont (1801-1873), qui restaient les témoins d'une première archéologie monumentale française du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>12</sup>.

Le projet italien de Bertaux est à l'origine d'élaborer une étude sur l'art angevin de l'Italie méridionale, une recherche qui fait l'objet de sa thèse doctorale à la Faculté des lettres de Paris et qui aboutit en 1903 à la publication de *L'art dans l'Italie méridionale. De la fin de l'Empire romain à la conquête de Charles I<sup>er</sup>*<sup>13</sup>. Sans aucun doute, le modèle de Bertaux est Enlart avec ses *Origines françaises de l'architecture gothique en Italie*. Enlart avait cherché à démontrer, à l'aide d'une forte documentation, que le gothique italien était débiteur de l'architecture bourguignonne transmise en Italie par les Cisterciens. Bertaux s'attache à prouver de son côté, à l'appui d'une vaste documentation monumentale et archivistique, l'importance de la France dans le développement artistique du premier gothique dans l'Italie méridionale<sup>14</sup>. La relation entre Enlart et Bertaux<sup>15</sup> apparaît avec force déjà dans une lettre d'Enlart datée du 18 février 1894<sup>16</sup>, dans

<sup>12</sup> JUHEL Vincent (dir.), *Arcisse de Caumont (1801-1873), érudit normand et fondateur de l'archéologie française. Actes du colloque international organisé à Caen du 14 au 16 juin 2001*, Caen, Société des antiquaires de Normandie, 2004. Sur l'évolution du mouvement d'archéologie monumentale en France, voir BARRAL I ALTET Xavier, *Contre l'art roman? Essai sur un passé réinventé*, Paris, Fayard, 2006, pp. 15-58.

<sup>13</sup> BERTAUX Émile, *L'Art dans l'Italie méridionale. De la fin de l'Empire romain à la conquête de Charles I<sup>er</sup>*, Paris, A. Fontemoing, 1903. En réalité, cet ouvrage était destiné à être le premier volume d'une étude en deux volets, le second devant couvrir la période allant de Charles III (1345-1386) à la conquête de Naples par Alphonse le Magnanime (1382-1440).

<sup>14</sup> BARRAL I ALTET Xavier, «Émile Bertaux e il caso del Molise nel Medioevo. Un art local dans le pays des montagnes», in: EBANISTA Carlo, MONCIATTI Alessio (dir.), *Il Molise medievale. Archeologia e arte*, Firenze, All'insegna del Giglio, 2010, pp. 165-173.

<sup>15</sup> Dans MICHEL André (dir.), *Histoire de l'art...*, les écrits de Bertaux sont souvent en rapport avec ceux d'Enlart. Par exemple, là où Enlart écrit sur l'architecture romane, Bertaux intervient sur la sculpture en Italie, et cela se répète pour d'autres périodes.

<sup>16</sup> PAPA MALATESTA Vittoria, *Emile Bertaux...*, pp. 285-288.

laquelle il encourage Bertaux à continuer et à élargir ses recherches en le poussant à étudier divers monuments, comme la cathédrale de Naples ou les églises de Messine et Barletta, qui lui permettraient de prouver clairement l'influence française sur l'art de l'Italie méridionale.

## **Le projet avorté d'Émile Bertaux sur l'art gothique catalan**

Dans cette même lettre, Enlart relève la nécessité d'étudier l'art de la Couronne catalano-aragonaise au sein du projet sur l'expansion de l'art français en Italie. Dans la théorie d'Enlart, les artistes de la Couronne catalano-aragonaise représentent le lien entre l'art français et celui de la Sicile et du Royaume de Naples. D'après lui, Barcelone et Gérone étant sous l'influence du Languedoc et plus particulièrement de Narbonne, c'est en partant de ces deux villes que l'influence artistique des territoires français aurait été indirectement transmise à l'Italie méridionale.

Dans le cadre de son projet sur le midi de l'Italie, Bertaux, suivant les conseils d'Enlart, commence à s'intéresser à la Péninsule ibérique, en débutant par les territoires catalans. De grande envergure, cette entreprise est sans précédent. Bertaux envisage un second volet, que j'ai déjà évoqué, destiné à intégrer les compléments ibériques dans le but de mieux comprendre l'Italie méridionale. Celui-ci ne verra cependant jamais le jour. Les nombreuses fonctions que Bertaux assume progressivement en France rendent sa recherche de terrain chaque fois plus difficile. D'abord enseignant à l'Université de Lyon, Bertaux y est nommé professeur en 1904, et y fonde par la suite l'Institut d'histoire de l'art. Il assume par ailleurs la charge de directeur de l'Institut français de Florence, dès 1909. Entre autres fonctions, il assume durant quelques années les tâches de rédacteur en chef de la *Gazette des Beaux-Arts*, de directeur du Musée Jacquemart André, à Paris et d'enseignant à la Sorbonne. Après son décès à quarante-huit ans seulement, des mélanges lui sont offerts en 1924. La participation de nombreux historiens de l'art témoigne du rayonnement de Bertaux et de ses travaux. On y

trouve, parmi d'autres noms illustres, Marcel Aubert, Charles Diehl, Camille Enlart, Henri Focillon, Émile Mâle, Paul Vitry, mais aussi des Espagnols comme Vicente Lampérez y Romea, Elias Tormo et les Italiens Pietro Toesca et Adolfo Venturi<sup>17</sup>.

Ne pouvant dépouiller toutes les archives nécessaires à la préparation de l'ouvrage de synthèse qu'il souhaite écrire, Bertaux recueille une grande quantité d'informations, notamment à Barcelone et à Valence, autour de l'art à la cour napolitaine d'Alphonse le Magnanime. Ces recherches l'amènent à rédiger plusieurs articles destinés à mettre en valeur les liens artistiques entre des zones géographiques éloignées, comme la Péninsule ibérique, la Flandre et l'Italie méridionale. Ces études méritent encore toute notre attention, à l'instar de deux longues recherches parues en 1907 portant sur le peintre catalan Lluís Dalmau et sur les échanges entre l'art catalan et l'art flamand, vers 1400. Toujours en 1907, il publie dans la *Gazette des Beaux-Arts* un essai sur le retable monumental de la cathédrale de Valence. Il s'intéresse par ailleurs longuement à la famille Borgia, et étend ses recherches jusqu'au Portugal<sup>18</sup>. Il se rend souvent en Catalogne en établissant des liens de longue durée<sup>19</sup> qui l'amènent, en 1912, à participer à la rédaction d'un guide de voyage *Joanne* de Barcelone et de la Catalogne. Les archives de l'Institut d'Estudis Catalans conservent, à Barcelone, divers documents qui témoignent de cette relation. Une notice nécrologique lui est consacrée dans l'*Anuari de l'Institut* et le célèbre peintre catalan Ramon Casas a réalisé son portrait au crayon, aujourd'hui conservé au Musée national d'art de Catalogne à Barcelone. Ce portrait, déjà reproduit dans les *Mélanges Bertaux* de 1924<sup>20</sup>, est daté vers 1904-1905.

<sup>17</sup> *Mélanges Bertaux: recueil de travaux dédié à la mémoire d'Émile Bertaux*, Paris, E. de Boccard, 1924.

<sup>18</sup> L'étude consacrée à la famille Borgia fut reprise très tôt dans le recueil de BERTAUX Émile, *Études d'histoire et d'art*, Paris, Hachette, 1911, pp. 175-252. Par exemple, BERTAUX Émile, «Un maître portugais du xv<sup>e</sup> siècle: Nuno Gonçalves. À propos d'un livre nouveau», *La revue de l'art ancien et moderne* 28, 1919, pp. 213-226; et ses contributions sur le Portugal in: MICHEL André (dir.), *Histoire de l'art...*

<sup>19</sup> BALCELLS Albert (éd.), *Història de la historiografia catalana. Jornades Científiques de l'Institut d'Estudis Catalans*, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 2004, p. 293.

<sup>20</sup> TRAMOYERES BLASCO Lluís, «Bertaux, Émile – Necrologia», *Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans* MCMXV-XX, 1923, p. 822; pour le portrait au crayon, voir



Figure 1: Ramon Casas, *Portrait d'Émile Bertaux*, vers 1904-1905, Barcelone, Musée national d'art de Catalogne. (© Domaine public)

## **Émile Bertaux, à l'origine de l'élaboration d'une théorie française du premier gothique castillan**

Émile Bertaux est, dans ce contexte historiographique, le personnage clé de notre enquête sur la Péninsule ibérique. Ses recherches sur l'architecture et la sculpture du premier art gothique ibérique catalan et castillan devaient constituer, on l'a vu, un complément aux études

---

MENDOZA Cristina, CASAS Ramon, *Ramon Casas: retrats al carbó. Col·lecció del Gabinet de Dibuixos i Gravats del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, Barcelona, AUSA, 1995.

italiennes nécessaires à la publication du deuxième volume de *L'Art dans l'Italie méridionale*<sup>21</sup>. Il semble avoir renoncé à la synthèse qu'il avait envisagée sur les rapports entre la Couronne catalano-aragonaise et l'Italie méridionale en raison de ses nombreuses activités en France et des difficultés qu'il avait à réaliser une recherche de première main en Espagne<sup>22</sup>. En revanche, il ne renonce pas à démontrer les origines françaises du premier gothique de la Péninsule ibérique non méditerranéenne, en voyageant et en établissant des relations avec certains savants castillans comme Elías Tormo et Manuel Gómez-Moreno<sup>23</sup>.

Dans l'*Histoire de l'art* dirigée par André Michel<sup>24</sup>, Bertaux livre une série de synthèses qui connaîtront une importante postérité, notamment celle qui concerne la première sculpture gothique. Il revient sur les difficultés rencontrées lors de ses recherches dans son article consacré à la sculpture chrétienne :

*«L'étude de la sculpture espagnole du moyen âge rencontre des difficultés exceptionnelles, non seulement à cause de la pénurie des documents authentiques et d'études critiques, mais encore à cause du caractère archaïsant de beaucoup de monuments. Avant d'aborder la période féconde et brillante pendant laquelle l'art espagnol, en imitant l'art français, a produit des œuvres qui égalent leurs modèles et parfois les dépassent, il est nécessaire d'établir le*

<sup>21</sup> BERTAUX Émile, *L'art dans l'Italie méridionale*, vol. 2, Paris, A. Fontemoing, 1903.

<sup>22</sup> On signale comme le moment du passage à son nouveau domaine de recherche l'année 1905 en raison de son étude sur le Missel de Giovanni Borgia, conservé à Chieti. BERTAUX Émile, «Le missel de Jean Borgia», *La Revue de l'art ancien et moderne* 17, 1905, pp. 241-256; à la même époque paraissent les premiers chapitres de l'*Histoire de l'art* dirigée par André Michel, dans lesquels Bertaux présente une synthèse de ses idées déjà développées dans *L'Art dans l'Italie méridionale*. À partir de 1906 et jusqu'en 1909, dans *La Revue de l'art ancien et moderne*, Bertaux publie une série des sept articles consacrés aux «primitifs espagnols».

<sup>23</sup> PAPA MALATESTA Vittoria, *Émile Bertaux...*, pp. 25-29.

<sup>24</sup> BERTAUX Émile, «La Sculpture chrétienne...», «La Peinture du XI<sup>e</sup> au XIV<sup>e</sup> siècle en Espagne», «La Sculpture du XIV<sup>e</sup> siècle en Italie et en Espagne», in: MICHEL André (dir.), *Histoire de l'art...*, vol. 2, pp. 214-295, pp. 412-420, pp. 568-680; BERTAUX Émile, «La Peinture et la Sculpture espagnoles au XIV<sup>e</sup> et au XV<sup>e</sup> siècle jusqu'au temps des rois catholiques», in: MICHEL André (dir.), *Histoire de l'art...*, vol. 3. *Le Réalisme. Les débuts de la Renaissance*, Paris, 1908, pp. 743-828.

*bilan des traditions anciennes, en remontant jusqu'aux périodes plus obscures dont l'histoire sommaire n'a pu encore trouver place dans cet ouvrage.»<sup>25</sup>*

L'étude de Bertaux, publiée en 1906, sur les débuts de la sculpture gothique dans la Péninsule ibérique constitue un texte essentiel, qui fait date encore aujourd'hui et qui mériterait une réédition. Pour bien en mesurer le caractère novateur, il suffit de parcourir la bibliographie des chapitres consacrés à «La sculpture espagnole du IX<sup>e</sup> au XIV<sup>e</sup> siècle»<sup>26</sup>. À travers celle-ci, on constate l'absence totale, à cette époque, de monographies et d'études régionales portant sur la Péninsule ibérique<sup>27</sup>. Le chercheur ne dispose alors que de quelques manuels d'archéologie à l'usage des Grands Séminaires<sup>28</sup>, d'albums romantiques et pittoresques destinés aux voyageurs et de recueils historiques tels que celui du père Villanueva (1765-1824)<sup>29</sup>.

Émile Bertaux est un précurseur par rapport aux «grands érudits» qui émergent à la même période dans la Péninsule ibérique et qui préparent des ouvrages considérés encore aujourd'hui comme les deux principales synthèses modernes sur la sculpture ibérique gothique. Le premier auteur, Josep Puig i Cadafalch (1867-1956)<sup>30</sup>,

<sup>25</sup> BERTAUX Émile, «La Sculpture chrétienne...», p. 214.

<sup>26</sup> MICHEL André (dir.), *Histoire de l'art...*, 2, pp. 679-680.

<sup>27</sup> Il cite notamment STREET George Edmund, *Gothic Architecture in Spain*, London, John Murray, 1865, et les quelques monographies existantes dont celles d'Antonio López Ferreiro sur Saint-Jacques-de-Compostelle (1898-1901) ou d'Elies Rogent sur Sant Cugat del Vallès (1880).

<sup>28</sup> BARRAL I ALTET Xavier, «Catolicisme i nacionalisme. El primer manual català d'arqueologia», *Quaderns d'estudis medievals* 7, 1988, pp. 7-21; BARRAL I ALTET Xavier, «Una fita primerenca de l'arqueologia cristiana a Catalunya», in: *Spania. Estudis d'Antiguitat Tardana oferts en homenatge al professor Pere de Palol i Salellas*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1996, pp. 59-62; BARRAL I ALTET Xavier, «Reflexions sobre el context i la recepció de les "Nocions d'arqueologia sagrada catalana" de Josep Gudiol a inicis del segle XX», *Quaderns del Museu episcopal de Vic* 7 (*Josep Gudiol i Cunill, pioner en la Història de l'Art a Catalunya*), 2014, pp. 37-50.

<sup>29</sup> VILLANUEVA Jaime, *Viage literario a las Iglesias de España*, Madrid, Imprenta de Fortanet, 22 volumes, 1803-1852.

<sup>30</sup> Sur Josep Puig i Cadafalch, la bibliographie est abondante. Voir BARRAL I ALTET Xavier (éd. et trad.), *J. Puig i Cadafalch. Escrits d'arquitectura, art i política*, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 2003; FREIXA Mireia, RU-BARRERA Eduard (éd.), *Josep Puig i Cadafalch, arquitecte de Catalunya. Recull de les actes del Congrés celebrat els dies 18-21*

architecte et historien de l'art médiéval, mène des recherches sur la Catalogne, dans une approche bien différente de celle de Bertaux. En effet, homme politique puissant, pendant un temps président de la Catalogne, son but est d'éloigner la Catalogne de l'Espagne tout en la rattachant à la France méridionale dans un premier temps et à l'Italie dans un second. Il garde ce point de vue pour ses travaux sur l'art gothique, suivi en cela par Henri Focillon, grand diffuseur français de ses théories.

Au cours des mêmes années, un autre architecte, Vicente Lampérez y Romea (1861-1923)<sup>31</sup>, cherche à bâtir une théorie castillane autochtone de l'art médiéval. L'ouvrage de Lampérez sur l'architecture est publié en 1908-1909<sup>32</sup>, au même moment que le premier volume sur l'architecture en Catalogne de Puig i Cadafalch, paru en 1909<sup>33</sup>. Lampérez, restaurateur des cathédrales de Burgos et de Cuenca, s'inspire largement de Bertaux pour proposer que la cathédrale de Burgos se réfère aux modèles de la basilique de Saint-Denis et de la cathédrale Notre-Dame de Paris. Il voit sur les arcs-boutants de la cathédrale de León des influences de l'Île-de-France et de la Champagne, avant que n'arrive la nationalisation du style. Bertaux fournit donc, en 1906, une étude construite avec des sources de première main, témoignant d'une solide connaissance de la bibliographie disponible sur place, et essentiellement fondée sur sa propre érudition personnelle et sur

---

*d'octubre de 2017 i altres escrits dedicats*, Barcelona, Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, 2021.

<sup>31</sup> RIVERA BLANCO Javier, «El comienzo de la historia de la arquitectura en España, Vicente Lampérez y Romea», in: BIEL IBÁÑEZ María Pilar, HERNÁNDEZ MARTÍNEZ Ascensión (dir.), *Lecciones de los maestros. Aproximación histórico-crítica a los grandes historiadores de la arquitectura española (Seminario celebrado en Zaragoza los días 26, 27 y 28 de noviembre de 2009)*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2011, pp. 59-90.

<sup>32</sup> LAMPÉREZ Y ROMEA Vicente, *Historia de la Arquitectura Cristiana Española en la Edad Media*, Madrid, Blass, 1908-1909, 3 vol., (2<sup>e</sup> éd., 1930).

<sup>33</sup> PUIG I CADAFALCH Josep, FALGUERA Antoni de, GODAY I CASALS Josep, *L'arquitectura romànica a Catalunya*, 3 vol., Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 1909-1918 (rééd. avec intr. de BARRAL I ALTET Xavier, 2001).

l'état des recherches en France<sup>34</sup>. Il ouvre ainsi la voie à des recherches futures, tout en les orientant par ses propres propositions.

Le point de vue de Bertaux se précise lorsqu'il aborde les débuts de la sculpture gothique hispanique du XIII<sup>e</sup> siècle, qu'il n'hésite pas à considérer comme « française » :

*« Les rapports entre la Castille et la France étaient devenus de plus en plus étroits à la suite du mariage de l'infante Blanche avec le prince qui devait être le roi Louis VIII et le père de saint Louis. Les entreprises artistiques, après les expéditions militaires, attirèrent un nouvel afflux de français. Il y avait parmi eux non plus des communautés de moines comme celles qui avaient passé les Pyrénées un siècle auparavant, mais des chevaliers et des marchands qui s'établirent dans les castillos et les poblaciones, et des artistes voyageurs que les évêques et les rois attachèrent à l'œuvre de leurs cathédrales. [...] Par le style des statues et des figurines, le portail du Sarmental est l'égal des fameux portails de France. L'assemblée des apôtres rangés aux pieds du Christ a la majesté du groupe des prophètes assis sur le linteau du portail de la Vierge, à Notre-Dame de Paris. Le saint Jacques debout, appuyé des deux mains sur son haut bâton, enveloppé dans son manteau à plis droits, ne ressemble plus à l'apôtre assis à l'entrée de la cathédrale de Compostelle comme le dieu que venaient prier les pèlerins. »<sup>35</sup>*

Bertaux insiste ensuite sur le rôle de la cathédrale de Chartres : *« Le porche élevé devant la façade principale de la cathédrale est directement imité d'une église de France, la cathédrale de Chartres. Le rapprochement a été fait pour la première fois par M. Enlart : il est frappant. [...] Les*

<sup>34</sup> BARRAL I ALTET Xavier, « Les étapes de la recherche au XIX<sup>e</sup> siècle et les personnalités », in : *Naissance des arts chrétiens. Atlas des monuments paléochrétiens de la France*, Paris, Ministère de la Culture – Imprimerie nationale, 1991, pp. 348-367 ; BARRAL I ALTET Xavier, « Il dibattito in Francia sull'architettura medievale al tempo di Pietro Selvatico (1803-1880) », in : AUF DER HEYDE Alexander, VISENTIN Martina, CASTELLANI Francesca (dir.), *Pietro Selvatico e il rinnovamento delle arti nell'Italia dell'Ottocento*, Pisa, Edizioni della Normale, 2016, pp. 297-330.

<sup>35</sup> BERTAUX Émile, « La Sculpture chrétienne... », p. 271.

*figurines de ces tympans et celles des archivoltas n'ont plus la simplicité solennelle des sculptures des porches de Chartres.*»<sup>36</sup> Puis, il relève le rôle des artistes locaux chargés de la diffusion des modes venues de France : « *Les artistes locaux qui s'étaient assimilés les leçons des sculpteurs étrangers firent connaître le style nouveau en dehors de Burgos*»<sup>37</sup>. Selon Bertaux, en raison du poids du passé, de l'art roman local ou venu de la France méridionale, cette pénétration s'effectue lentement. Ceci se manifeste entre autres à travers les archaïsmes présents dans la décoration des portails du XIII<sup>e</sup> siècle :

*«La sculpture française du XIII<sup>e</sup> siècle reste complètement inconnue dans une grande partie de l'Espagne chrétienne. La région de Ségovie, en particulier, conserva toutes ses traditions romanes longtemps après l'achèvement des portails de la cathédrale de Burgos. Les artistes étrangers qui furent attirés dans les capitales du royaume de Castille et de León ne firent école que dans la ville qui était le but de leur voyage. Ils ne répandirent pas sur leur chemin la connaissance de l'art nouveau. L'influence de l'art française du nord resta, au XIII<sup>e</sup> siècle, toute sporadique. Si une influence française continuait à pénétrer en Espagne par les défilés des Pyrénées, c'était toujours celle de l'art du midi, dans lequel se perpétuaient les traditions glorieuses du XI<sup>e</sup> siècle.»*<sup>38</sup>

La plupart des exemples analysés par Bertaux le sont toujours par rapport à la France :

*«Le portail de San Bartolomé de Logroño, décoré à la fin du XIII<sup>e</sup> siècle, est une sorte de compromis entre les portails du nord de la France et le portail navarrais de San Miguel de Estella. [...] À Tarragone, sur un petit portail de façade de la cathédrale, les figurines du tympan, réduites à des proportions minuscules, gardent l'allure et la draperie des statuette françaises, mais ce tympan fait partie d'un portail dont l'architecture trapue est toute romane.»*<sup>39</sup>

<sup>36</sup> BERTAUX Émile, «La Sculpture chrétienne...», p. 282.

<sup>37</sup> BERTAUX Émile, «La Sculpture chrétienne...», p. 281.

<sup>38</sup> BERTAUX Émile, «La Sculpture chrétienne...», p. 286.

<sup>39</sup> BERTAUX Émile, «La Sculpture chrétienne...», p. 288.

Ou encore, à propos des sculpteurs italiens dans le royaume de Catalogne-Aragon: «*Les seuls étrangers qui eussent travaillé pendant le XIII<sup>e</sup> siècle à la décoration sculptée des églises d'Espagne étaient venus de France. Au XIV<sup>e</sup> siècle quelques marbriers italiens furent attirés sur la côte orientale de la péninsule hispanique.*»<sup>40</sup>

Cette présence française se manifeste, selon Bertaux, dans les statues de la Vierge à l'enfant qui auraient été importées de France ou réalisées par un artiste venu des régions septentrionales: «*Nombre d'églises d'Espagne où les sculpteurs des cathédrales n'ont pas travaillé possèdent quelque statuette ou statue de travail ou de style français: le plus souvent une image de la Vierge, aujourd'hui presque invisible sous les vêtements de brocart, les bijoux et les ex-voto. Quelques-unes de ces Vierges ont été directement envoyées d'une ville française qui faisait commerce d'objets de sainteté.*»<sup>41</sup> Un phénomène qui se prolonge au cours du XIV<sup>e</sup> siècle:

«*Tandis que les imagiers français étaient attirés dans la capitale de la Navarre, des œuvres de sculpture y étaient envoyées de France. En 1349, un marchand de Pampelune, appelé Martin, fit venir de Paris une Vierge de marbre, qu'il donna à son village natal d'Huarte-Araquil. Cette statue, l'une des œuvres les plus délicates de l'ancien art français et l'un des documents les plus authentiques de son histoire, n'est plus connue que par une photographie. Elle a disparu depuis peu et sa trace est perdue. La connaissance de la sculpture française du XIV<sup>e</sup> siècle fut répandue en Navarre aussi bien par des statues de ce genre, qui étaient des objets de commerce, que par les artistes voyageurs. Cependant il n'existe pas, dans tout le royaume, un second ensemble de sculpture monumentale où l'art importé de France se montre, comme dans le cloître de Pampelune, presque pur de croisement avec l'art local.*»<sup>42</sup>

<sup>40</sup> BERTAUX Émile, «La Sculpture du XIV<sup>e</sup> siècle...», p. 651.

<sup>41</sup> BERTAUX Émile, «La Sculpture chrétienne...», p. 284.

<sup>42</sup> BERTAUX Émile, «La Sculpture du XIV<sup>e</sup> siècle...», p. 658.

## Un débat parallèle à celui du premier gothique : l'art monumental roman des routes de pèlerinage

Parallèlement à ce débat sur l'influence française, intervient une polémique franco-ibérique dans le cadre de l'approche de l'art hispanique médiéval, portant sur l'art des routes de pèlerinage et à laquelle Bertaux prend également part<sup>43</sup>. Au début du xx<sup>e</sup> siècle, le débat entre chercheurs fait rage parmi ceux qui défendent que l'art français des chemins de Saint-Jacques est antérieur à l'art hispanique du nord de la Péninsule ibérique et ceux qui prétendent le contraire<sup>44</sup>. Les églises à déambulatoire et chapelles rayonnantes sont-elles nées à Conques et à Toulouse ou à Saint-Jacques-de-Compostelle? Les modèles doivent-ils être cherchés en Auvergne et dans le Limousin ou à León et Jaca? Les nationalismes de l'époque alimentent le débat. En 1922, Émile Mâle (1862-1954) propose que la sculpture monumentale serait apparue dans le Midi de la France à la fin du xi<sup>e</sup> siècle sous l'influence de l'enluminure, à partir d'un foyer toulousain<sup>45</sup>. L'historien de l'art américain Arthur Kingsley Porter (1883-1933) répond à Mâle par une question: «L'Espagne ou Toulouse?»<sup>46</sup>. Pour lui, les créations hispaniques auraient précédé celles de la France; point de vue partagé par le savant espagnol Manuel Gómez-Moreno (1870-1970)<sup>47</sup>. Quoi qu'il

<sup>43</sup> Sur ces questions voir BARRAL I ALTET Xavier, «Le rôle des historiens de l'art dans la construction du mythe de l'existence d'un art médiéval propre aux chemins de Compostelle», in: CAZES Quitterie, RAYSSAC Sébastien (dir.), *Vers Compostelle. Regard contemporain sur les chemins de Saint-Jacques*, Toulouse, Presses universitaires du Midi, 2022, pp. 276-297.

<sup>44</sup> VALDEZ DEL ALAMO Elizabeth, «Ortodoxia y Heterodoxia en el estudio de la Escultura Románica Española: Estado de la cuestión», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte* 9-10, 1997-1998, pp. 9-34.

<sup>45</sup> Sur Émile Mâle: ÉCOLE FRANÇAISE DE ROME, *Émile Mâle (1862-1954). La construction de l'œuvre: Rome et l'Italie*, Roma, École française de Rome, 2005; AMBROSE Kirk, «Émile Mâle», in: HOURIHANE Colum (dir.), *The Routledge Companion to Medieval Iconography*, London, New York, Routledge, 2017, pp. 65-74.

<sup>46</sup> PORTER Arthur Kingsley, «Spain or Toulouse? And other Questions», *The Art Bulletin* 7, 1, 1924, pp. 3-25.

<sup>47</sup> GÓMEZ-MORENO Manuel, *El arte románico español. Esquema de un libro*, Madrid, Centro de Estudios Históricos, 1934.

en soit, désormais, et indépendamment des questions de chronologie, on admet l'existence d'un art des routes de pèlerinage qui suit le tracé du chemin de Saint-Jacques-de-Compostelle<sup>48</sup>.

Dès 1906, Bertaux<sup>49</sup>, suivi quelques années plus tard par Paul Deschamps (1888-1974)<sup>50</sup>, émet l'hypothèse que les routes de pèlerinage ont fourni le moyen de pénétration des artistes français dans la Péninsule ibérique. En 1923, Arthur Kingsley Porter dans sa monumentale compilation en dix volumes *La sculpture romane des routes de pèlerinage* soutient la primauté de l'Espagne, hypothèse appuyée quelques années plus tard par Georges Gaillard qui examine et définit par une étude minutieuse les œuvres les plus anciennes du domaine hispanique<sup>51</sup>. Pour Porter, le principal centre de création serait Saint-Jacques-de-Compostelle où aurait été créé un modèle d'architecture d'église diffusé ensuite dans toute l'Europe. De cet édifice avec déambulatoire à chapelles rayonnantes et tribunes, dériveraient la plupart des grandes églises romanes de la France du XII<sup>e</sup> siècle. Selon Porter, il en va de même pour la sculpture. Le style roman des routes de pèlerinage, que l'on observe à Saint-Jacques-de-Compostelle, se serait diffusé de ce lieu saint vers Toulouse, Moissac et Conques<sup>52</sup>. La réponse du côté français ne se fait pas attendre. Paul Deschamps, alors secrétaire de l'École des Chartes, écrit :

*« Un érudit américain, M. Kingsley Porter, qui étudie avec passion l'art roman, paraît avoir entrepris de réviser les théories des savants français sur le développement de la sculpture au XI<sup>e</sup> et XII<sup>e</sup> siècle. Il avait déjà discuté ces théories dans un article de la Gazette*

<sup>48</sup> PORTER Arthur Kingsley, *Romanesque Sculpture of the Pilgrimage Roads*, vol. 1, Boston, Marshall Jones, 1923, p. 181.

<sup>49</sup> BERTAUX Émile, « La Sculpture chrétienne... », pp. 258-260.

<sup>50</sup> DESCHAMPS Paul, « Notes sur la sculpture romane en Languedoc et dans le nord de l'Espagne », *Bulletin monumental* 82, 1923, pp. 305-351.

<sup>51</sup> GAILLARD Georges, *Les débuts de la sculpture romane espagnole. León, Jaca, Compostelle*, Paris, P. Hartmann, 1938.

<sup>52</sup> PORTER Arthur Kingsley, *Romanesque Sculpture...*, vol. 1, pp. 186-198 ; PORTER Arthur Kingsley, « Pilgrimage Sculpture », *American Journal of Archaeology* 26(1), 1922, pp. 1-53.

des Beaux-arts, sur la sculpture en Bourgogne. Il les critique à nouveau dans un article de l'American Journal of Archaeology, où il traite de l'art dans la région languedocienne et dans l'Espagne chrétienne. Les arguments des archéologues français sont, d'après lui, tendancieux et c'est l'amour de leur pays qui leur a fait voir en France la renaissance de l'art roman et par la suite l'influence exercée par l'art français sur les monuments de l'Espagne du nord. Pour lui, cette influence n'existe pas [...]. Cette opinion ne nous paraît pas conforme à ce que nous apprend l'histoire de ce temps [...]. Pendant le XI<sup>e</sup> et le XII<sup>e</sup> siècle notre pays tient le premier rang dans l'histoire du monde civilisé. C'est lui qui a fait les croisades: sans un pape français comme Urbain II, sans un soldat chrétien comme Godefroy de Bouillon, sans des entraîneurs d'hommes comme Pierre l'Ermite et Saint Bernard, on ne peut comprendre cet élan héroïque vers la Terre Sainte. [...] Ce sont les moines venus d'Auvergne et de Cluny, puis ensuite les religieux de Cîteaux qui, appelés en Italie, en Angleterre, en Allemagne, en Suède, mais surtout et plus qu'ailleurs en Espagne, furent, par leur action, par leur parole, des agents de paix et de prospérité, en colonisant, en défrichant, en construisant. [...] Les plans sur le sol et en élévation des églises qu'ils bâtissaient sont ceux des églises de France.»<sup>53</sup>

Puis Henri Focillon (1881-1943), en 1938, ajoute :

« Au terme de la route des pèlerins, les architectes de Saint-Jacques de Compostelle, entrepris en 1075, terminé pour le gros œuvre en 1122, élevaient à l'extrémité de la lointaine Galice une église qui, si elle n'est pas la fille de sa contemporaine, Saint-Sernin, est l'héritière directe des basiliques françaises de pèlerinage, Sainte-Foy de Conques, commencée du temps d'Odolric (1030-1065), Saint-Martial de Limoges, consacrée en 1095. Elle en reproduit avec exactitude tous les traits. [...] Sur de nombreux monuments espagnols, l'art roman atteste son origine: déjà Frómista nous a montré une combinaison poitevine; les façades du sud-ouest, à arcatures

<sup>53</sup> DESCHAMPS Paul, «Notes sur la sculpture romane...», pp. 305-306.

*multiplés, ne font pas défaut, et le quart de cercle auvergnat se retrouve à la cathédrale de Lugo. L'originalité créatrice de l'Espagne s'exerce dans d'autres régions de l'art monumental, et sur de nouveaux accords avec l'Islam.»<sup>54</sup>*

Ces auteurs sont fortement débiteurs des écrits de Bertaux. Ainsi, Paul Deschamps en reprend les arguments, en 1941 :

*« Dans un article paru dans le Bulletin monumental en 1923, j'ai étudié les relations entre l'art roman du Languedoc et celui de l'Espagne. Je répondais à la thèse du regretté savant américain Arthur Kingsley Porter, qui pensait que la renaissance de la sculpture monumentale s'était produite en Espagne, à Compostelle et à Silos, et que nos grandes églises du Languedoc, en particulier Saint-Sernin de Toulouse et Saint-Pierre de Moissac, n'avaient fait qu'imiter ces modèles. Depuis, plusieurs auteurs sont revenus sur ce même sujet, et surtout M. Gómez-Moreno qui maintient la thèse espagnole, et M. Georges Gaillard qui a publié une étude remarquable sur la sculpture romane dans le nord de l'Espagne, confirmant mon opinion par de nombreux arguments à propos de Saint-Sernin de Toulouse. Cet excellent érudit reconnaît toutefois à l'art espagnol une grande part d'originalité. Dans ce débat, on n'a pas fait apparaître le rôle important joué par la grande église de pèlerinage Sainte-Foy de Conques. Je voudrais montrer ce rôle par des textes et des comparaisons. Je voudrais rappeler aussi certaines des marques les plus évidentes de l'influence exercée par l'atelier de Saint-Sernin de Toulouse sur le décor sculpté des églises d'Espagne. [...] Sainte-Foy de Conques est l'aînée de cette famille d'églises de pèlerinages bâties dans la seconde moitié du XI<sup>e</sup> siècle et qui ont comme prototype l'église Saint-Martin de Tours, construite dans les premières années de ce siècle. Saint-Sernin et Saint-Jacques sont des répliques agrandies et perfectionnées de Sainte-Foy.»<sup>55</sup>*

<sup>54</sup> FOCILLON Henri, *Art d'Occident. Le Moyen Âge roman et gothique*, Paris, Armand Colin, 1938 (je cite d'après l'édition de Paris 1971, vol. 1, pp. 215-216).

<sup>55</sup> DESCHAMPS Paul, « Étude sur les sculptures de Sainte-Foy de Conques et Saint-Sernin de Toulouse et leurs relations avec celles de Saint-Isidore de León et de Saint-Jacques de Compostelle », *Bulletin monumental* 100(3-4), 1941, pp. 239-264.

## La diffusion de la pensée d'Émile Bertaux dans les guides de voyage

Les points de vue d'Émile Bertaux sur l'influence française dans la première sculpture gothique de la Péninsule ibérique castillane n'emportent pas seulement l'adhésion des historiens de l'art et des érudits et amateurs en la matière, mais bien au-delà ils atteignent le grand public, notamment les voyageurs, les explorateurs et les touristes, à un moment où la pédagogie des monuments est bien nécessaire<sup>56</sup>. Pour cela, Bertaux utilise les guides de voyage et en particulier la force de diffusion des *Guides Joanne*, devenus les *Guides Bleus*<sup>57</sup>. Son chapitre sur *Les arts en Espagne*, paru dans le guide de 1912, est repris dans toutes les éditions des *Guides Bleus* d'Espagne, jusque dans les années soixante<sup>58</sup>. Le texte de Bertaux, devenu *Aperçu artistique* dans l'introduction générale au *Guide Bleu Espagne* de 1963, porte la mention «*D'après Émile Bertaux, professeur d'histoire de l'Art à la Sorbonne*», et ceci jusqu'à sa substitution par un texte de Jacques Lassaing, alors conservateur au Musée d'art moderne de la ville de Paris, dans les années quatre-vingt.

Dans ces guides, on trouve des titres de chapitre qui orientent clairement le lecteur vers la théorie «française» de l'art médiéval hispanique, comme: «*L'importation de l'art français: la grande époque monastique*». Et des affirmations convaincantes: «*Le rôle de Cluny a été moins d'importer l'art bourguignon en Espagne que de favoriser l'expansion de l'art français du Midi et du Sud-Ouest au-delà des Pyrénées.*» En ce qui concerne les cathédrales,

<sup>56</sup> BARRAL I ALTET Xavier, «Jean-Auguste Brutails et la pédagogie des monuments de la France (1892-1917)», in: ARAGUAS Philippe (éd.), *Jean-Auguste Brutails. Journées d'étude des 17 et 18 juin 2011, organisées par l'Institut Ausonius de l'université Bordeaux-Montaigne et par la Société Archéologique de Bordeaux*, Bordeaux, Société archéologique de Bordeaux, 2014 (*Pages d'archéologie et d'histoire girondines* 10, *Revue archéologique de Bordeaux* 105), pp. 65-78.

<sup>57</sup> BARRAL I ALTET Xavier, «Les monuments artistiques. Enquêtes érudites et tourisme culturel (1841-1945)», in: LEVALLOIS Marie-Pierre (dir.), *L'art du voyage. 150<sup>e</sup> Anniversaire des Guides Bleus*, Paris, Hachette, 1991, pp. 67-77.

<sup>58</sup> BERTAUX Émile, «Les arts en Espagne. Petit guide historique», in: MONMARCHÉ Marcel (dir.), *Les Guides Bleus. Espagne*, Paris; London, Hachette; Macmillan, 1927, pp. LXIV-IC.

Bertaux résume ses études dans des titres lapidaires: «*Les cathédrales Franco-espagnoles*» et qualifie clairement de cathédrales françaises celles de Cuenca, Burgos, Tolède et León. Enfin, pour lui, le début de la sculpture gothique hispanique ne pourrait être compris sans l'apport français: «*L'art roman, qui, vers la fin de son développement était représenté en Espagne par des artistes originaux et par un sculpteur de génie, aurait pu s'y transformer spontanément en un art nouveau. L'essor de l'art espagnol fut arrêté encore une fois par une nouvelle intervention de l'art français.*»<sup>59</sup>

## **La consolidation de la théorie française du premier gothique hispanique : Focillon, Grodecki, Salet, Erlande-Brandenburg**

En 1938 paraît à Paris, chez Armand Colin, la première édition d'*Art d'Occident* d'Henri Focillon, un ouvrage appelé à connaître une postérité considérable, notamment dans les milieux universitaires, auprès des enseignants comme des étudiants. Considérons tout d'abord un préambule méthodologique :

*« Nous avons le droit de prendre pour point de départ la sculpture française, parce qu'elle est, comme l'architecture du même pays, l'expression la plus complète et la plus rapidement formée de la pensée gothique; bien plus, elle entre sans doute pour une part prépondérante dans l'unité du moyen âge au XIV<sup>e</sup> siècle et même, dans une large mesure, elle l'annonce et la prépare dès l'époque précédente, mais il faut tenir compte de phénomènes importants qui ne sont pas toujours des survivances passives, de longues décadences ou bien des anticipations dérégées. Le second principe, c'est ce que ces milieux si différents communiquent, mais l'histoire des influences n'est pas forcément l'histoire des imitations. Ces dernières sont fréquentes, mais non constantes, et la qualité de la réaction personnelle ou de la réaction locale mérite une attention particulière. »*<sup>60</sup>

<sup>59</sup> BERTAUX Émile, « Les arts en Espagne... », pp. LXXI-LXXV.

<sup>60</sup> FOCILLON Henri, *Art d'Occident...*, pp. 234-235.

Dans son analyse stylistique, Focillon déploie le plus délicat formalisme afin de témoigner de l'apport de la France :

*« En Espagne, comme en Allemagne, un art de tradition ancienne, mais d'une énergique vitalité, précède l'apparition tardive du style gothique, qui y paraît moins une conséquence naturelle et nécessaire que la combinaison d'une influence extérieure et des traditions locales. L'accent hispanique est plus catégorique et peut-être plus résistant en sculpture qu'en architecture, du moins au début de la période gothique. Deux chefs-d'œuvre qui dominent la plastique de cette première époque nous le font sentir : le portail occidental de Saint-Vincent d'Avila et surtout le porche de la Gloire à Saint-Jacques de Compostelle. Il est bien vrai que, dans l'un et l'autre cas, les influences bourguignonnes se font jour, que l'art de Vézelay et d'Avallon a eu part à leur élaboration. Mais un style ne se définit pas comme un total d'influences, il n'est pas une addition d'indices archéologiques. À Avila, la violence des flexions continue, dans une forme plus pleine, avec une intensité qui appartient en propre à l'Espagne. C'est un don analogue qui caractérise le génie de maître Mateo, architecte des figures surhumaines de Compostelle, les Prophètes, les Apôtres, qui jamais ne furent mieux investis de la majesté de leur mission. Ces blocs monumentaux, si mystérieusement dramatiques, semblent les contemporains de la Bible. Antérieurs de près d'une génération (1183) aux Précurseurs du portail nord de Chartres, ils se dressent au seuil de l'art gothique, dont ils devancent le développement. Ce dernier apparaît un demi-siècle plus tard à la cathédrale de Burgos, d'abord au portail du Sarmental. Est-ce l'œuvre d'un maître d'Île-de-France? Les Apôtres au linteau et les figures d'archivolte ne sont certes pas sans rapport avec la sculpture de Paris (les Prophètes du portail de la Vierge), mais le Christ apocalyptique du tympan, entre les symboles des Évangélistes accompagnés de leur représentation sous forme humaine, trahit une tout autre pensée, une conception iconographique plus ancienne. La petite porte du cloître est plus frappante : elle a le charme d'un art de jubé, la qualité élégamment intime qui est bien celle de l'art*

*français, de l'art parisien, dans la seconde moitié du XIII<sup>e</sup> siècle. L'intensité y fait place à l'urbanité. [...] Quant aux sculptures de la cathédrale de León, elles sont l'œuvre de plusieurs ateliers: le portail du Sarmental a inspiré le portail méridional du transept; à la façade occidentale, on a relevé l'influence de Chartres dans les portails de la Vierge. Iconographiquement, ce n'est guère douteux, mais le style des figures de l'Ensevelissement est plus grêle; d'autres différences ont été relevées dans les types et les costumes de la scène des élus à la porte du Paradis. L'artiste, quel qu'il soit, a cherché la couleur espagnole<sup>61</sup>. Peut-être en avait-il naturellement le don. Il est sûr néanmoins que la France est pour beaucoup dans son œuvre, comme dans celles de tout ce groupe.»<sup>62</sup>*

Enfin, le jugement sur la supériorité française est radical: «*L'Espagne, l'Allemagne et, dans des programmes moins développés, les Pays-Bas adoptent l'ordonnance monumentale fixée par l'art français. Les maîtres italiens travaillent sur des données beaucoup plus restreintes; ils ne sauraient adapter une pensée encyclopédique, dont ils n'ont d'ailleurs pas souci, aux dimensions des ambons, des tombeaux et des vantaux des portes.»<sup>63</sup>*

En ce qui concerne la Catalogne romane, Focillon suit Puig i Cadafalch qu'il connaissait bien et qu'il avait invité à Paris à plusieurs reprises<sup>64</sup>. Pour le début de l'art gothique catalan, en revanche, c'est Bertaux qui s'impose: «*La Catalogne est à part. À un certain moment de son histoire, elle a fait bloc avec la France méridionale, par l'unité de la langue et de la culture, par les alliances dynastiques, par une certaine communauté de desseins [...]. Dans ses liaisons avec le Midi français, on peut retenir qu'elle avait donné et qu'elle avait reçu.»<sup>65</sup>*

<sup>61</sup> Notons que même Focillon, homme érudit de son temps, tombe dans le travers constant d'oublier que l'Espagne n'existait pas en tant que telle au Moyen Âge.

<sup>62</sup> FOCILLON Henri, *Art d'Occident...*, p. 238.

<sup>63</sup> FOCILLON Henri, *Art d'Occident...*, p. 242.

<sup>64</sup> LUCHERINI Vinni, «Quelques lettres inédites d'Henri Focillon sur l'accueil de Puig i Cadafalch en France en 1936», in: JURKOVIĆ Miljenko (dir.), *De la passion à la création. Hommage à Alain Erlande-Brandenburg*, Zagreb, University of Zagreb, 2017 (Dissertationes et Monographiae 9), pp. 173-183.

<sup>65</sup> FOCILLON Henri, *Art d'Occident...*, p. 196.

C'est également Bertaux que Focillon suit pour le jeu d'influences dans la péninsule castillane :

*« À n'envisager que les plans et les élévations, l'Espagne gothique, dans le reste de la péninsule, est d'abord une province de l'art français. Mais de son imprégnation musulmane, elle conservait des traits, des indices, des aptitudes qui, d'abord plus ou moins cachés, devaient acquérir une force étrange avec le temps, et surtout au déclin du moyen âge. Ses premiers monuments à voûtes d'ogive, abbatiales et cathédrales, montrent l'influence de la Bourgogne [...]. Puis c'est l'influence des cathédrales du Nord de la France qui prévaut : nous avons vu à Tolède une réplique, plus large et plus basse, de la nef de Bourges ; Bourges et Coutances se retrouvent dans la structure et dans la composition des masses à Burgos, tandis que León se rattache directement à l'exemple de Chartres et de l'art champenois. »<sup>66</sup>*

Quelques années avant Focillon, Louis Réau (1881-1961) est encore plus radical :

*« Après l'Angleterre et l'Allemagne, c'est l'Espagne ou, pour employer un terme plus général englobant aussi le Portugal et la Catalogne, c'est la péninsule ibérique qui a joué dans l'expansion de l'art français du Moyen Âge le rôle le plus important. Elle mérite donc de prendre rang avant l'Italie, où l'art gothique n'est qu'un court intermède entre le règne de l'art byzantin et l'avènement de la Renaissance. [...] À mesure que les Musulmans reculaient, l'art arabe était remplacé par l'art chrétien, c'est-à-dire par l'art français. »<sup>67</sup>*

Par la suite, les manuels répètent inlassablement les mêmes « vérités », au-delà des écoles institutionnelles françaises. Focilloniens et chartistes se trouvent d'accord pour suivre Bertaux. Francis Salet (1909-2000), héritier de la tradition chartiste de Jules Quicherat (1814-1882),

<sup>66</sup> FOCILLON Henri, *Art d'Occident...*, pp. 197-198.

<sup>67</sup> RÉAU Louis, COHEN Gustave, *L'art du Moyen Âge et la civilisation française. Arts plastiques, art littéraire*, Paris, La Renaissance du livre, 1935, pp. 168-169.

Robert de Lasteyrie (1848-1921) et Marcel Aubert (1884-1962), écrit, à propos du XIII<sup>e</sup> siècle :

*« Cependant les moines de Cîteaux n'ont été que les "missionnaires" d'un art fort archaïque. L'art séculier produisait en même temps le chœur de la cathédrale d'Ávila dont le double déambulatoire et le voûtement, qui reproduit jusqu'aux maladresses de celui du sanctuaire de Vézelay, attestent assez l'influence française. C'est plus précisément celle de l'Anjou qui triomphe vers 1200 aux cathédrales de Ciudad Rodrigo et de Santo Domingo de la Calzada, celle de Laon et de Braisne à la cathédrale de Cuenca. Cependant les monuments majeurs de l'architecture espagnole à cette époque sont deux cathédrales aussi vastes que les nôtres et qui s'en inspirent tout en restant originales. Burgos fut commencée en 1221, achevée en 1260. Avant d'être modifiée au XV<sup>e</sup> siècle, elle présentait un déambulatoire à chapelles rayonnantes assez semblable à celui de Coutances, mais son transept a une longueur insolite; les piles à huit colonnettes, le triforium dérivent de la cathédrale de Bourges. Il en est de même à Tolède qui se rattache aussi à cet édifice français par ses bas-côtés et déambulateurs doubles, étagés en hauteur [...]. Comme auparavant, l'Espagne accepte les leçons de la France sans perdre pour autant son génie particulier. Vers la fin du XII<sup>e</sup> siècle, Saint-Vincent d'Ávila présente aux chambranles de son portail sud un groupe en relief de l'Annonciation qui trahit le peu de souci qu'avaient jusqu'alors les sculpteurs espagnols d'ordonner un décor selon les exigences de l'architecture. Le portail occidental a des statues dont les silhouettes allongées s'accordent mieux aux lignes du monument et que l'action unit deux à deux comme dans la sculpture française de ce temps [...]. Cependant l'œuvre majeure de la plastique espagnole de cette époque se voit à la cathédrale de Burgos. Au croisillon nord la portada de la Coronaria, antérieure à 1257, est d'inspiration française par son tympan du Jugement dernier. »*

Et pour le XIV<sup>e</sup> siècle : *« En Espagne la sculpture monumentale devient tributaire des modes françaises au point qu'il est difficile d'y déceler encore l'empreinte du génie national. [...] Le XIV<sup>e</sup> siècle a produit des œuvres*

*souverainement élégantes et dans le goût français – la porte de la salle capitulaire de Pampelune qui mérite à si juste titre le nom de Preciosa qu'on lui a donné.»*<sup>68</sup>

Le plus focillonien des médiévistes français, Louis Grodecki (1910-1982)<sup>69</sup>, suit indirectement Bertaux en empruntant la chronologie et le choix des monuments à Élie Lambert (1888-1961) et Pierre Lavedan (1885-1982)<sup>70</sup>. Avant Tolède, Burgos et León, Grodecki ne trouve pas de spécificités proprement « espagnoles ». Selon lui, la cathédrale de Tolède suit deux modèles: elle appartient à la famille de la cathédrale de Bourges mais les voûtes de son déambulatoire semblent dériver de celle du Mans. La cathédrale de León, quant à elle et toujours selon lui, appartient à la famille des cathédrales de Chartres et de Reims par le tracé du déambulatoire à cinq chapelles polygonales et la nef latérale double, dont le style est ici modernisé par rapport aux cathédrales françaises. De León à Burgos Grodecki suit fidèlement Lambert. Il suit à nouveau Focillon lorsqu'il considère que la Catalogne est le seul pays hispanique qui crée une architecture de grande qualité formelle et constructive, avec une nef unique et des chapelles entre les contreforts. Finalement, il reprend au pied de la lettre Lavedan quand il souligne l'opposition déclarée de l'architecture gothique catalane aux formes du gothique rayonnant septentrional<sup>71</sup>.

<sup>68</sup> SALET Francis, *L'art gothique*, Paris, Presses universitaires de France, 1963, pp. 62-63, 78-79, 109.

<sup>69</sup> Sur Louis Grodecki, voir maintenant, TIMBERT Arnaud (éd.), *Louis Grodecki. Correspondance choisie 1933-1982*, Paris, Institut national d'histoire de l'art, 2020 (Inédits, Correspondances 1); BARRAL I ALTET Xavier, «Louis Grodecki. Pierrefonds et les Monuments historiques», in: HOUBART Claudine, PIAVAUX Mathieu, TIMBERT Arnaud (dir.), *Vers une histoire matérielle du chantier de restauration (1830-1914)*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2022, pp. 81-106.

<sup>70</sup> LAMBERT Élie, *L'art gothique en Espagne aux XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles*, Paris, H. Laurens, 1931; LAVEDAN Pierre, *L'architecture gothique religieuse en Catalogne, Valence et Baléares*, Paris, H. Laurens, 1935.

<sup>71</sup> GRODECKI Louis, *Architecture gothique*, Paris, Berger-Levrault, 1979, pp. 76-77 (avec la collaboration de PRACHE Anne pour l'Angleterre et RECHT Roland pour l'Allemagne).

Alain Erlande-Brandenburg (1937-2020)<sup>72</sup>, héritier quant à lui de la tradition chartiste, est un historien de l'art médiéval particulièrement sensible à la sculpture qu'il aborde de manière comparative. Dans ses approches des diverses réalités péninsulaires, il prête une attention particulière aux artistes. Cependant, il les considère toujours, presque exclusivement, par rapport à l'art français :

*«Jusqu'à la fin du XIII<sup>e</sup> siècle, la réticence des sculpteurs espagnols vis-à-vis des formules plastiques françaises a été très nette, par fidélité aux formules romanes. Des régions entières, comme l'Aragon et la Catalogne, n'avaient pas même soupçonné l'existence d'une nouvelle esthétique. On assiste alors à un renversement de tendance, dû en grande partie à l'arrivée d'artistes étrangers, français ou italiens. Un autre caractère touche à la diversité stylistique qui reproduit fidèlement la diversité régionale d'un pays qui n'a pas encore trouvé son unité. La Castille et le León, qui avaient été les figures de proue au cours de la période précédente, passent alors au second plan au profit de la Catalogne, de l'Aragon et de la Navarre.*

*En Catalogne, l'arrivée de Maître Bartomeu de Géron, en 1277, sur le chantier de la cathédrale de Tarragone a été déterminante. Il définit aussitôt le programme du portail occidental, qu'il laisse inachevé en 1283. Il tente la synthèse délicate entre un programme sculpté qui s'étend en largeur sur les piédroits et les contreforts, et un en hauteur sur un tympan réduit en dimensions par le percement d'une rose, et sur lequel prend difficilement place un Jugement dernier. Le style des œuvres qui lui reviennent se rattache à la tradition du milieu du siècle par le sens du volume et l'ampleur des drapés (la Vierge et huit apôtres). Le tombeau du roi Pierre II le Grand, à Santa Creus (1291), qui est également son œuvre, montre au contraire une sensibilité très nette au maniérisme dans l'exécution des vêtements. Quoi qu'il en soit de la variété de son style*

<sup>72</sup> Sur Alain Erlande-Brandenburg, voir les articles introductoires de JURKOVIĆ Miljenko, BARRAL I ALTET Xavier et l'entretien de TIMBERT Arnaud, in : JURKOVIĆ Miljenko (dir.), *De la passion à la création...*, pp. 9-89 et ERLANDE-BRANDENBURG Alain, *Parcours d'un conservateur de musées. De Cluny à Écouen. Transmettre la passion des œuvres au public (1967-2005)*, Paris, Hémisphères Éditions, 2017.

*et de sa formation, qu'on dit italienne mais qui doit être française, les artistes s'engagèrent dans cette voie fortement liée à la plastique française qu'il venait d'ouvrir. [...] Elle apparaît particulièrement vive dans la sculpture funéraire [...].*

*La Navarre, sur laquelle règnent des princes français, se tourne délibérément vers ce pays. Le cloître de la cathédrale de Pampelune en témoigne avec éloquence, même si son exécution aussi longue qu'embrouillée, qui s'étendit sur tout le XIV<sup>e</sup> siècle, a été l'œuvre de plusieurs sculpteurs. L'un d'entre eux au moins est français, ce Jaques Perut qui signa le haut-relief de l'Adoration des Mages. [...]. Cependant, la tradition française demeure prépondérante à Sainte-Marie-La Royale, à Olette et au Saint-Sépulcre, à Estella.*

*La Castille se ferme davantage aux courants extérieurs, prolongeant une méditation sur un passé glorieux qu'elle tente d'assimiler: la tradition nationale demeure très forte. [...] L'Espagne partage avec la France et l'Empire le goût de la sculpture. Elle envahit plus qu'elle ne l'avait fait jusqu'alors l'intérieur des monuments, en même temps que, se mêlant d'une façon étonnante à une tradition mudéjare, elle va tapisser les façades de certains d'entre eux. La demande est si forte que les indigènes ne sont pas assez nombreux pour y répondre. Le mouvement qui pousse les artistes septentrionaux vers la péninsule ne fait que s'accroître. Ils y importent leur technique et finissent même par imposer leur style, qui se fond heureusement aux traditions régionales, créant ainsi un art très original qui ne peut se confondre avec celui des autres régions de l'Europe. [...] À Palma de Majorque, Guillermo Sagrera participe à l'exécution du portail de l'église de la Mer, exécutant en 1422 le saint Pierre et peut-être d'autres sculptures, qui témoignent par l'ampleur de leur style d'une connaissance de la sculpture bourguignonne.»<sup>73</sup>*

En citant ces quelques passages, j'ai seulement voulu montrer combien l'histoire de l'art dans ce domaine, pour cette période et dans le contexte de la Péninsule ibérique, doit être soumise à une

---

<sup>73</sup> ERLANDE-BRANDENBURG Alain, *L'art gothique*, Paris, Mazenod, 1983, pp. 100-101, p. 129.

critique radicale et à de nouvelles formes d'observation et d'enquête. Les historiens de l'art ont répété inlassablement (moi y compris) les points de vue de Bertaux en les résumant et en considérant la présence à Burgos et à León de deux ateliers de sculpteurs français. Aujourd'hui, on tend à faire attention à un point sensible de la géographie historique : on parle de Catalogne, de Castille, de León, de Galice ou de Péninsule ibérique, car l'Espagne en tant que telle n'existe pas à la période que nous étudions et encore moins cet « esprit espagnol » évoqué dans plusieurs des textes présentés dans cet article.

Dans le même temps, je veux rendre hommage au travail érudit et fort novateur d'Émile Bertaux. En effet, jamais son rôle dans la construction d'une théorie « française » du premier art gothique et du gothique en général dans la Péninsule ibérique, notamment en Castille, n'a été mis en valeur. Par ses travaux, Bertaux poursuit un but précis et déclaré : établir la primauté de la France médiévale ; un objectif qu'il vise déjà avec ses recherches en Italie. Pour ce faire, il diffuse lui-même cette théorie dans des ouvrages spécialisés comme *l'Histoire de l'Art* dirigée par André Michel, ou dans des guides de voyage destinés aux voyageurs, le grand public de son temps. Sa théorie repose sur des bases solides qui constituent sa force. De fait, dans le cadre de ses recherches, Bertaux explore pour la première fois certaines régions avec des méthodes « modernes ». Ces méthodes, issues de l'enseignement qu'il a reçu en France et de la tutelle de Camille Enlart, il les définit de la manière suivante : « *Quelle que soit l'école à étudier, la critique d'aujourd'hui réclame, pour connaître les artistes et les œuvres, des éléments d'information qui sont de deux ordres différents. La recherche et la publication des documents d'archives, comptes ou contrats, précises des noms et des dates [...]. Ces documents sont lettre morte tant que le contact des œuvres ne les a pas vivifiés.* »<sup>74</sup>

<sup>74</sup> BERTAUX Émile, « Les Primitifs espagnols », *Revue de l'art ancien et moderne* 20, 1906, pp. 417-436, en part. p. 426 (pour le texte cité).



# **PARTIE 1**

---

## **TYPLOGIES ENDOGÈNES : LE PORTAIL IBÉRIQUE ENTRE 1100 ET 1150**



**Francisco de Asís García García**

---

**Agencement, discours et corrélations  
dans les premières générations  
de portails historiés ibériques**

Cet article propose de revenir sur les questions relatives à la configuration du discours visuel dans les portails historiés ibériques de la fin du xi<sup>e</sup> siècle jusqu'au milieu du xii<sup>e</sup> siècle<sup>1</sup>. Après avoir évoqué succinctement quelques-uns des précédents de ces portails et présenté les possibles raisons de l'apparition des portails sculptés, trois aspects nous intéresseront plus particulièrement ici. Nous verrons tout d'abord les innovations typologiques qui, d'un point de vue structurel, ont donné naissance à différents modèles de portails monumentaux. Nous examinerons ensuite les arguments thématiques qui structurent ces ensembles d'images. Enfin, nous nous pencherons sur les correspondances pouvant être établies au sein de l'ensemble

---

<sup>1</sup> La bibliographie relative aux portails dont il sera question dans ces pages est extrêmement abondante et impossible à évoquer, même succinctement, dans l'espace qui nous est imparti. Nous avons, en conséquence, choisi de faire principalement référence aux travaux les plus récents, dans lesquels sont citées les études antérieures pertinentes. Cette sélection forcée ne vise en aucun cas à occulter l'apport crucial de l'historiographie du xx<sup>e</sup> siècle sur ces ensembles ni à minimiser l'élan donné à leur connaissance depuis les années 1970.

des portails sculptés de cette période. Le panorama dessiné par ces créations permettra ainsi de mieux comprendre les choix opérés dans l'élaboration des portails historiés ibériques dès le milieu du XII<sup>e</sup> siècle.

## Vers le grand portail historié

Les premiers exemples de décoration sculptée figurée associée à des entrées monumentales se trouvent en Roussillon et dans l'Alt Empordà catalan. Ils datent de la première moitié du XI<sup>e</sup> siècle. La précocité de ces témoignages, dépourvus de répercussions directes, soulève des interrogations sur les étapes franchies dans l'élaboration du grand portail historié à la fin du XI<sup>e</sup> siècle et sur les raisons qui sous-tendent une émergence étonnamment mature dès 1100. Les linteaux de Saint-Genis-des-Fontaines (1019-1020) et de Saint-André-de-Sorède, de même que l'encadrement de fenêtre de la façade de cette dernière église et le relief du tympan d'Arles-sur-Tech, figurent, à juste titre dans toutes les études consacrées aux débuts de la sculpture romane. Malgré les doutes que leur insertion dans le mur pose et leur réutilisation à des moments ultérieurs de la vie de ces bâtiments, il semble que la fonction que remplissent ces décors sculptés aujourd'hui, en solennisant l'accès aux églises, est bien celle qu'ils remplissaient à leurs débuts<sup>2</sup>. À ces exemples, très tôt mis en exergue, s'ajoute la première porte du monastère de Sant Pere de Rodes (Gérone)<sup>3</sup>. L'importance notable de cet édifice suggère qu'il constitue un moment crucial dans la volonté de doter l'entrée des églises d'un cadre monumental richement sculpté. Malgré ces premières réalisations, l'histoire des grands portails sculptés ne connaît guère d'autre jalon significatif avant les années 1080. Ainsi ces premières étapes forment-elles une histoire discontinue et fragmentaire du développement de l'ornementation des entrées, dont les lacunes ne peuvent être que

<sup>2</sup> POISSON Olivier, «Le linteau dans la façade. Notes sur les portails de Saint-Genis-des-Fontaines et de Saint-André (Roussillon)», *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa* 45, 2014, pp. 197-209.

<sup>3</sup> BARRACHINA NAVARRO Jaime, «Las portadas de la iglesia de Sant Pere de Rodes», *Locus Amœnus* 4, 1998-1999, pp. 9-12.

partiellement comblées en considérant d'autres *media* artistiques. Le stuc pourrait être une ressource utilisée pour l'incorporation de figurations, bien que les quelques traces survivantes de son utilisation dans les siècles centraux du Moyen Âge ne soient pas aisément reconnaissables sur les façades. Le cas de la décoration picturale bidimensionnelle est quant à lui différent. Ce type de décoration compte de prestigieux exemples tout au long du haut Moyen Âge occidental qui permettent en effet d'établir une continuité jusqu'à l'époque romane<sup>4</sup>.

Malheureusement, notre connaissance des portails peints ibériques du XI<sup>e</sup> siècle est très limitée. La décoration du portail de la façade de Sant Joan de Boí (Lérida) figure parmi les exemples les mieux conservés, mais elle est datée du milieu du XII<sup>e</sup> siècle. Sa réalisation semble toutefois s'appuyer sur le modèle des portails sculptés<sup>5</sup>. Pour le siècle précédent, les vestiges du portail peint de Sainte-Marie de Ripoll (Géronne) constituent un témoignage exceptionnel bien que lacunaire. Cette façade peinte, probablement réalisée au moment de la consécration de l'édifice en 1032 par l'abbé Oliba, présentait-elle alors un décor historié plus élaboré et similaire à celui qui l'a emmuré un siècle plus tard? (Fig. 1) Ou son répertoire était-il plus simple, se limitant aux éléments zoomorphes et végétaux observés lors des restaurations<sup>6</sup>? Le portail sud du monastère de Santa María de Obarra (Huesca), contemporain de celui de Ripoll, présente pour sa part un décor de faux appareil peint<sup>7</sup>. L'exemple d'Obarra, très éloigné des

<sup>4</sup> GUARDIA Milagros, MANCHO Carles, «Avant les grands portails. Les façades depuis l'Antiquité tardive jusqu'au haut Moyen Âge», *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa* 45, 2014, pp. 43-47.

<sup>5</sup> GUARDIA Milagros, «L'héritage d'Oliba de Ripoll dans l'art roman d'Aragon», *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa* 40, 2009, pp. 127-131.

<sup>6</sup> GUARDIA Milagros, «L'héritage...», p. 127; CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ Manuel A., «The Portal at Ripoll Revisited. An Honorary Arch for the Ancestors», in: McNEILL John, PLANT Richard (dir.), *Romanesque and the Past. Retrospection in the Art and Architecture of Romanesque Europe*, Leeds, Maney Publishing, 2013, pp. 124-127.

<sup>7</sup> GALTIER MARTÍ Fernando, «Problèmes posés par l'organisation de la façade dans l'art hispanique du haut Moyen Âge», in: SAPIN Christian (éd.), *Avant-nefs & espaces d'accueil dans l'église entre le IV<sup>e</sup> et le XII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Éditions du CTHS, 2002, pp. 328-329.



Figure 1. Ripoll, abbatiale Sainte-Marie, portail occidental. (Photo: Juan Antonio Olañeta)

portails sculptés des décennies postérieures (il ne compte que deux chapiteaux ornés de motifs végétaux simples), donne toutefois des indications sur le traitement ornemental des portails qui, tout au long du XI<sup>e</sup> siècle, gagne en complexité architecturale, posant ainsi les bases de l'intégration de compléments sculptés<sup>8</sup>.

Dans cette recherche, il faut considérer la possibilité que les plaques en relief aient servi à marquer l'entrée de l'église. Cette hypothèse est d'autant plus intéressante que le relief mural extérieur n'est pas inconnu du haut Moyen Âge ibérique<sup>9</sup>. Il a, par ailleurs, joué un rôle important dans le cadre de la renaissance de la sculpture monumentale dans certaines régions françaises, durant le tiers central du XI<sup>e</sup> siècle. Les modèles invoqués pour la mise en évidence figurative des entrées sont variés. On a souvent évoqué la référence à des monuments de l'époque romaine. La volonté de projeter les images du sanctuaire sur la façade a été aussi avancée. Cependant, les motivations qui ont conduit au déploiement généralisé de reliefs sculptés à l'entrée des églises ne sont pas aisées à déterminer. Dans le cas des exemples roussillonnais, on a voulu comprendre l'essor de la figuration sculptée à l'extérieur des édifices comme une conséquence des changements intervenus dans la conception même de l'église. Devenue centre structurant l'espace social, la façade devient le lieu d'un message imagé qui révèle le caractère sacré et le rôle liturgique de l'édifice et de son aire adjacente<sup>10</sup>. Toutefois, d'autres espaces géographiques ayant connu des évolutions semblables n'ont pas répondu par un développement des portails historiés si précoce.

<sup>8</sup> VERGNOLLE Éliane, «Le portail roman. Un nouveau cadre architectural pour la sculpture», *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa* 45, 2014, pp. 49-60; LORÉS Immaculada, «Des arcs romains aux portails romans, un regard critique. Le portail de Ripoll, une fois de plus», *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa* 45, 2014, pp. 107-109.

<sup>9</sup> GALTIER MARTÍ Fernando, «Problèmes posés...», pp. 332-334.

<sup>10</sup> TRIVELLONE Alessia, «Le développement du décor monumental et la conquête de l'extérieur des églises. *Sagres* et façades catalanes au cours de la première moitié du XI<sup>e</sup> siècle», *Cahiers de Fanjeaux* 46, 2011, pp. 175-227.

Depuis plusieurs décennies, l'historiographie cherche – non sans objections – dans la réforme dite grégorienne les raisons de la monumentalisation et du déploiement des programmes figuratifs en Europe occidentale, qui ont eu lieu entre la fin du XI<sup>e</sup> et le début du XII<sup>e</sup> siècle<sup>11</sup>. Pour comprendre ce phénomène artistique dans toute sa complexité, il est judicieux de mettre en relation les stratégies pastorales de l'Église – adoptées pour faire face à une société en pleine mutation – et la présence nouvelle des images et des textes dans l'espace public qui recherchent l'instruction doctrinale et la correction morale. Les changements qui interviennent dans la conceptualisation de l'édifice de culte, déjà évoqués, sont également des facteurs à prendre en compte pour expliquer ce tournant artistique. Ainsi, les images et les textes exposés à l'entrée témoignent du statut renouvelé de l'église au sein de la société entière. Il faut bien entendu considérer la nature liminale et transcendante de la porte comme une motivation additionnelle pour le développement de programmes figuratifs. Ceux-ci soulignent, par l'image et la parole, la condition de l'entrée comme une métaphore du Christ et comme l'incarnation de la porte du ciel et de l'accès à la Jérusalem céleste. Mais, ces significations ne sont pas nouvelles au XI<sup>e</sup> siècle. Ce qui est nouveau, en revanche, c'est la place que l'Église revendique dans la société et plus encore, la manière dont elle le fait. C'est probablement pour cette raison, sans que nous puissions exclure d'autres motivations, qu'il a été jugé opportun que la parole inscrite et l'image soient désormais présentes à l'extérieur des édifices. Le portail occidental de la cathédrale de Jaca (Huesca), probablement

---

<sup>11</sup> Des auteur-trice-s comme Xavier Barral ont durement remis en question le paradigme d'un « *art de la réforme grégorienne* ». Nous partageons les critiques faites à cette notion et la nécessité de développer des interprétations attentives aux réalités locales dont la somme nuancée remplace les récits englobants sur l'art de l'époque. Voir, dans ce sens, BARRAL I ALTET Xavier, « Art monumental roman et réforme grégorienne. Plaidoyer contre une fiction historiographique très enracinée », in: FRANZÉ Barbara (éd.), *Art et réforme grégorienne en France et dans la péninsule ibérique, XI<sup>e</sup>-XII<sup>e</sup> siècles*, Paris, Picard, 2015, pp. 41-56. Dans ces lignes, nous voudrions nous concentrer davantage sur les questions liées à la position sociale et doctrinale de l'Église et son éventuelle répercussion sur les manifestations artistiques que sur les vieux débats autour de la « renaissance paléochrétienne », l'Antiquité comme modèle ou l'iconographie politique dictée par Rome.

réalisé vers 1090, est l'un des premiers exemples de cette pratique. Les inscriptions qu'il porte sont des exposants doctrinaux et des admonitions adressées aux fidèles. D'autres portails monumentaux, situés aux alentours de Jaca, se convertissent en porte-voix du Christ lui-même (Santa María de Santa Cruz de la Serós). Leurs inscriptions présentent l'église comme la maison de Dieu (Santa María de Iguácel) et sa porte d'entrée est assimilée à la porte du ciel (San Juan de la Peña)<sup>12</sup>. Ces textes sont contemporains des images monumentales qui occupent les chapiteaux, tympans, écoinçons et frises à la fin du XI<sup>e</sup> siècle et dans les premières décennies du XII<sup>e</sup> siècle.

## Un cadre pour les images

Le plan architectural suivi par les portails ibériques à la période qui nous occupe est généralement constitué d'un avant-corps de pierres de taille surmonté d'une corniche, composée de modillons et éventuellement de métopes sculptées. Sur la base de cette disposition, les solutions adoptées sont variées. Les portails de la cathédrale de Jaca (Fig. 2), érigés à la fin du XI<sup>e</sup> siècle, sont considérés comme les premiers témoins de l'essor de ces structures dans le Nord ibérique. Il faut cependant relever que certaines transformations ultérieures en ont altéré l'aspect d'origine. C'est notamment le cas pour le portail sud dont Serafín Moralejo a proposé une restitution graphique<sup>13</sup>. Nous nous accordons avec son hypothèse, sur ses principaux aspects, en insistant toutefois sur la très probable existence d'un trumeau<sup>14</sup>. Tant du point de vue de la composition que de celui de la chronologie, la présence d'un trumeau est loin d'être anodine. Il s'agirait de l'un des premiers portails dotés de cet élément architectural qui, dans le monde

<sup>12</sup> OCÓN ALONSO Dulce, « *Ego sum ostium*, o la puerta del templo como puerta del cielo en el románico navarro-aragonés », *Cuadernos de Arte e Iconografía* 3, 1989, pp. 125-126.

<sup>13</sup> MORALEJO ÁLVAREZ Serafín, « La sculpture romane de la cathédrale de Jaca. État des questions », *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa* 10, 1979, pp. 99-105 et fig. 7.

<sup>14</sup> GARCÍA GARCÍA Francisco de Asís, *Las portadas de la catedral de Jaca. Reforma eclesíastica y poder real a finales del siglo XI*, Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses, 2018, pp. 156-164, p. 174.



Figure 2. Jaca, cathédrale: a) portail occidental; b) portail méridional. (Photos: Francisco de Asís García García)

ibérique, connaît un succès notable dans l'art roman tardif, bien que d'exemples tels que celui de Saint-Sauveur de Leyre (Navarre) attestent son utilisation déjà avant le milieu du XII<sup>e</sup> siècle.

Au niveau architectural, le trumeau aide à supporter un tympan de taille conséquente. Son emploi permet ainsi de disposer d'un espace plus étendu pour y placer le discours figuratif. À Jaca, son utilisation est également motivée par la nécessité de soutenir deux petits tympan, en l'absence de linteau, des éléments aujourd'hui étrangement replacés sur un linteau moderne. Malgré des restaurations abusives, le portail occidental de la cathédrale d'Oloron Sainte-Marie (Béarn) offre un parallèle très proche au trumeau de Jaca, tout comme celui de Sainte-Foy de Morlaàs. Il est également possible que le portail de Sant Pere de Rodas ait atteint une disposition similaire, avec deux petits tympan et un trumeau, lors de sa rénovation autour de 1100<sup>15</sup>. L'abbaye de Saint-Pons-de-Thomières présente, malgré des remaniements successifs qui

<sup>15</sup> BARRACHINA NAVARRO Jaime, «Las portadas...», pp. 13-20.

imposent une certaine prudence dans l'évaluation de ses structures, un portail central sur sa façade occidentale doté d'une structure similaire. Sa réalisation, probablement à la fin du XI<sup>e</sup> siècle, à l'époque du puissant abbé et légat pontifical Frotard, mérite une attention toute particulière<sup>16</sup>. En effet, Saint-Pons-de-Thomières est la maison d'origine de Pierre, évêque de Jaca entre 1087 et 1099, qui semble être le concepteur des portails de la cathédrale aragonaise. Soulignons qu'Amat d'Oloron (†1101), légat du pape en Espagne et bâtisseur de la cathédrale Sainte-Marie d'Oloron, était lui aussi étroitement lié à Saint-Pons-de-Thomières ainsi qu'à l'abbé Frotard. Par ailleurs, Sant Pere de Rodes fut l'un des établissements monastiques catalans affiliés à l'abbaye française dans la dernière décennie du XI<sup>e</sup> siècle<sup>17</sup>. Nous pensons donc que les analogies typologiques que nous retrouvons dans des églises reliées par les réseaux ecclésiastiques transpyrénéens ne sont pas dues au simple hasard.

Les origines de ces portails atypiques, composés de deux tympans et d'un trumeau, pourraient se trouver dans les architectures peintes des manuscrits ainsi que dans les doubles portails<sup>18</sup>. Les constructeurs du portail des Comtes de Saint-Sernin de Toulouse (vers 1080-1090) optent pour ce dernier agencement, un choix qui se répercute de manière évidente en territoire ibérique sur les portails des transepts de Saint-Jacques-de-Compostelle (1101-1111) (Fig. 3). Nous ne devons pas oublier que le portail occidental de la cathédrale de Pampelune, daté entre la deuxième et la troisième décennie du XII<sup>e</sup> siècle, a lui aussi suivi ce modèle<sup>19</sup>. Le portail des Comtes de Toulouse introduit également une décoration sculptée dans les écoinçons au moyen de

<sup>16</sup> BROWN Peter Scott, « Amat d'Oloron à la Sauve Majeure. L'esprit bâtisseur et son guide dans l'architecture religieuse de l'Aquitaine à la fin du XI<sup>e</sup> siècle », *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa* 49, 2018, pp. 159-162.

<sup>17</sup> RIUS SERRA José (éd.), *Cartulario de « Sant Cugat » del Vallés*, Barcelona, CSIC, 1946, vol. 2, pp. 398-399, doc. 735.

<sup>18</sup> MORALEJO ALVAREZ Serafín, « La sculpture... », pp. 100-101 ; BROWN Peter Scott, *Portal, Sculpture, and Audience of the Romanesque Cathedral Sainte-Marie d'Oloron*, thèse de doctorat (Yale University, 2004), Ann Arbor, ProQuest, 2004, pp. 25-29.

<sup>19</sup> MARTÍNEZ DE AGUIRRE Javier, « El primer tercio del siglo XII », in : FERNÁNDEZ-LADREDA AGUADÉ Clara, MARTÍNEZ DE AGUIRRE Javier, MARTÍNEZ ÁLAVA Carlos (éd.), *El Arte Románico en Navarra*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2004 [2002] (Serie Arte 37), pp. 90-95.



Figure 3. Saint-Jacques-de-Compostelle, cathédrale, portail des Orfèvres. (Photo: Francisco de Asís García García)

trois figures individuelles en relief. Il est possible que ce soit à nouveau sur le portail sud de Jaca que se cristallise le type de portail à figures aux écoinçons, bien que dans ce cas, les figures soient réduites à deux. La formule est reprise au portail de l'Agneau de Saint-Isidore de León vers 1100 (Fig. 4a) ainsi que sur la Porte Miègevillè à Toulouse dans les premières années du XII<sup>e</sup> siècle. On la retrouve également au portail de Sainte-Marie d'Oloron et aux portails des transepts de Saint-Isidore de León (Fig. 4b) vers la deuxième décennie du XII<sup>e</sup> siècle<sup>20</sup>. Le monastère

<sup>20</sup> MARTIN Therese, «Una reconstrucción hipotética de la portada norte de la Real Colegiata de San Isidoro, León», *Archivo Español de Arte* 324, 2008, pp. 357-378.



a

b

Figure 4. León, Saint-Isidore: a) portail de l'Agneau; b) portail du Pardon. (Photos: Francisco de Asís García García)

royal de León comptait donc jusqu'à trois portes avec figures flanquant le tympan. Cette formule se révèle particulièrement apte à proclamer l'identité du temple à travers l'image d'un saint patron sur les reliefs latéraux. De plus, cela permet de signaler l'existence de reliques des saints représentés ainsi que de relier l'église à d'autres sanctuaires ou à l'Église universelle elle-même. L'utilisation du couple de Pierre et Paul, en particulier, évoque le rattachement à l'Église romaine.

Bien que la présence de tympan sur ces premiers portails historiés soit fréquente, il existe des portails dépourvus de cet élément, à l'instar de celui de la façade méridionale de San Pedro de Loarre (Huesca) ou encore de ceux des monastères clunisiens de Palencia. Sur le portail de Loarre (fin du XI<sup>e</sup> siècle), le décor sculpté, qui reprend des formules de Jaca et de l'atelier de Bernard Guilduin de Toulouse, se concentre principalement sur la frise située au-dessus de l'entrée mais on le retrouve aussi sur les deux chapiteaux qui encadrent la porte (Fig. 5)<sup>21</sup>. Ce modèle d'agencement avec une frise placée en haut est repris

<sup>21</sup> ESPAÑOL BERTRAN Francesca, «El castillo de Loarre y su portada románica», *Locus Amœnus* 8, 2005-2006, pp. 7-18.



a b  
Figure 5. Loarre, église Saint-Pierre : a) portail méridional ; b) vue du côté sud de l'église. (Photos : Francisco de Asís García García)

des décennies plus tard dans les églises de Santa María del Camino et de Santiago à Carrión de los Condes (Palencia). La façade nord, aujourd'hui disparue, du monastère de San Zoilo de Carrión semble avoir pu véhiculer cette typologie<sup>22</sup>. À Santa María del Camino, la frise permet le développement d'une séquence narrative figurant le voyage des Rois Mages, qui progressent vers l'ouest dans la même direction que les marcheurs traversant la ville. À Loarre, cette solution peut être conditionnée par l'emplacement particulier du portail, érigé au niveau inférieur d'une église à deux étages, elle-même située dans un complexe fortifié. Le placement en hauteur de la frise sculptée accentue le caractère emblématique de la façade et permet ainsi d'en percevoir la décoration bien au-delà du seuil de l'édifice, magnifiant ainsi l'entrée de l'église à l'intérieur de la forteresse.

<sup>22</sup> SENRA GABRIEL Y GALÁN José Luis, «Architecture et décor dans le contexte de la colonisation clunisienne des royaumes septentrionaux de la péninsule ibérique», in: CENTRE MARCEL DURLIAT, *Hauts lieux romans dans le sud de l'Europe (XI<sup>e</sup>-XII<sup>e</sup> siècles). Moissac, Saint-Jacques de Compostelle, Modène, Bari...*, Cahors, La Louve Éditions, 2008, p. 49.

Les églises de San Quirce de Los Ausines et de San Pedro de Tejada à Burgos présentent aussi des reliefs sur des plaques disposées au-dessus de l'entrée, datant de la fin du premier tiers du XII<sup>e</sup> siècle. Toutefois, l'existence de frises figurées sur la partie supérieure des façades n'exclut pas la présence de tympan sculptés. La combinaison de frises et tympan, que nous retrouvons sur le portail de l'Agneau à Saint-Isidore de León, est portée à son paroxysme aux bras du transept de la cathédrale de Saint-Jacques-de-Compostelle. Il s'agit alors de véritables déploiements sculptés qui utilisent tant la face interne des piédroits que la surface des colonnes pour élargir le complément figuratif des entrées. Le portail de Saint-Sauveur de Leyre, où se retrouvent des éléments formels propres aux ateliers hispano-languedociens, est également généreux dans son utilisation de la sculpture qui combine tympan, frises, écoinçons et figures sur les montants (Fig. 6a). À Leyre, où les travaux se sont déroulés durant la troisième et la quatrième décennie du XII<sup>e</sup> siècle, se trouve peut-être le premier témoignage ibérique de l'utilisation des voussures comme support permettant d'enrichir le décor figuratif du portail<sup>23</sup>. Cette exploitation de la surface des voussures, déjà courante dans l'ouest et le sud-ouest de France, s'observe également sur certains portails béarnais tels que celui, déjà mentionné, de Sainte-Marie d'Oloron. Dans le cas de Leyre, le précédent direct pourrait se trouver à la cathédrale de Pampelune<sup>24</sup>. Toutefois, dans le tiers central du XII<sup>e</sup> siècle, d'autres édifices comme Santa María de Carrión de los Condes et les paroisses de Santa María (Fig. 6b) et de San Miguel à Uncastillo (Saragosse), prenant exemple sur des modèles béarnais, font usage des voussures sur leurs portails. La multiplication du nombre de voussures et leur utilisation comme support de la figuration sculptée est caractéristique des grands portails ibériques du dernier art roman. Avec des choix différents, le portail de Sainte-Marie de Ripoll présente lui aussi des voussures ornées. De même que les frises qui structurent le portail en registres horizontaux,

<sup>23</sup> MARTÍNEZ DE AGUIRRE Javier, « El primer tercio... », pp. 96-102.

<sup>24</sup> MARTÍNEZ DE AGUIRRE Javier, « Pamplona. Museo de Navarra. Piezas procedentes de la portada de la catedral románica de Pamplona », in : *Enciclopedia del Románico en Navarra*, vol. 2, Aguilar de Campoo, Fundación Santa María la Real, 2008, p. 1086.

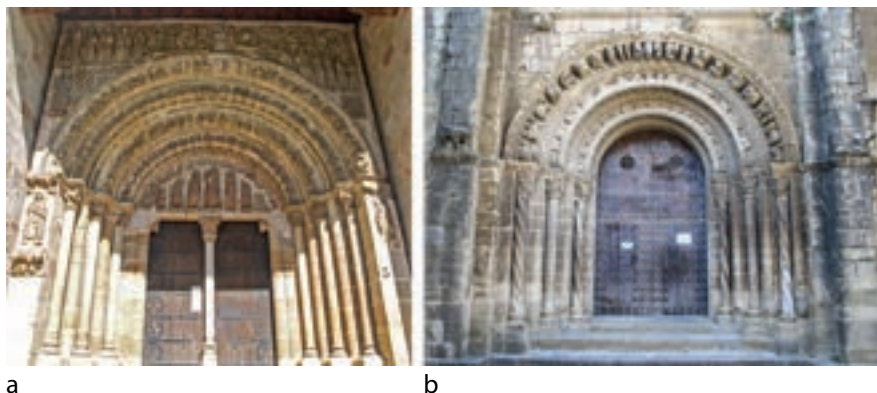


Figure 6. a) Leyre, église Saint-Sauveur, portail occidental; b) Sainte-Marie de Uncastillo, portail méridional. (Photos: Francisco de Asís García García)

elles constituent dans ce cas un support non seulement figuratif mais également narratif de la figuration sculptée. Un tel degré d'exploitation de la surface architecturale est véritablement exceptionnel. Si les modèles toulousains sont une composante importante de la définition formelle de cette sculpture, la composition de la façade dans son entier, en revanche, renvoie à des exemples romains<sup>25</sup>. Bien que pouvant être stylistiquement rapprochés de Ripoll, les reliefs attribués à la façade occidentale de la cathédrale de Vic (Barcelone), se trouvent dans un état fragmentaire qui nous empêche de connaître leur disposition d'origine qui remonte aux décennies centrales du XII<sup>e</sup> siècle.

La fortune matérielle de ces œuvres joue souvent en leur défaveur. Nombre d'entre elles ont été radicalement transformées, voire complètement détruites. Ces altérations sont particulièrement fréquentes à l'époque moderne, mais certaines se sont produites dès le XII<sup>e</sup> siècle

<sup>25</sup> LORÉS Immaculada, «Transmission de modèles toulousains dans la sculpture monumentale en Catalogne dans la première moitié du XII<sup>e</sup> siècle. Anciennes et nouvelles problématiques», *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa* 37, 2006, pp. 97-100; LORÉS Immaculada, «Des arcs romains...», p. 115. Une inspiration romaine pour le portail de Loarre a également été proposée par ESPAÑOL BERTRAN Francesca, «El castillo...», pp. 16-17.

et sont dues tant à des modifications du projet qu'à la réutilisation d'éléments préexistants. Cela s'observe parfaitement dans le cas de la cathédrale de Saint-Jacques-de-Compostelle. Les analyses stylistiques et les différentes sources textuelles, telles que le *Liber Sancti Iacobi* décrivant les portails du transept et l'*Historia Compostelana* évoquant les attaques subies par l'édifice en 1117, ont conduit les spécialistes à tenter d'identifier quels éléments des reliefs pouvaient originellement appartenir au portail des Orfèvres (sud), à la Porte de France (nord) et à l'accès occidental. Ils proposent en conséquence des hypothèses de reconstruction pour les entrées<sup>26</sup>. Dans ses travaux, Manuel Castiñeiras suggère, quant à lui, un changement précoce de projet vers 1103 visant à élargir la surface des tympanes du portail des Orfèvres avec l'ajout de nouvelles sculptures. De la même manière, l'éventuel agrandissement de la porte d'entrée ouest de San Quirce de Los Ausines vers 1147 – au moment où l'ancienne église monastique est transformée en collégiale – peut avoir entraîné la relocalisation sur le portail nord de reliefs datant de deux décennies plus tôt, destinés au portail occidental (Fig. 7a et b)<sup>27</sup>. En revanche, pour d'autres ensembles de reliefs qui semblaient avoir été déplacés, à l'instar des plaques du zodiaque de Saint-Isidore de León, l'emplacement et la disposition actuels ont été confirmés comme étant ceux d'origine<sup>28</sup>. Comme l'on verra plus loin, la syntaxe et la hiérarchie strictes que l'historien cherche dans les images des portails sculptés ne sont pas nécessairement un

<sup>26</sup> WILLIAMS John, « Framing Santiago », in: HOURIHANE Colum (éd.), *Romanesque Art and Thought in the Twelfth Century. Essays in Honor of Walter Cahn*, Princeton, Princeton University, 2008, pp. 228-232. Manuel Castiñeiras a dédié de nombreux travaux aux portails de Saint-Jacques-de-Compostelle. Pour une synthèse de ses très riches contributions, voir CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ Manuel A., « The Topography of Images in Santiago Cathedral. Monks, Pilgrims, Bishops, and the Road to Paradise », in: D'EMILIO James (éd.), *Culture and Society in Medieval Galicia. A Cultural Crossroads at the Edge of Europe*, Leiden, Brill, 2015, pp. 643-672.

<sup>27</sup> DOTSETH Amanda, *San Quirce de Burgos. Reframing Rural Romanesque Architecture in Castile*, thèse de doctorat, London, The Courtauld Institute of Art, 2017, p. 112, pp. 118-119, pp. 131-132, pp. 142-145.

<sup>28</sup> MORÁIS MORÁN José Alberto, « Pour une image passée et future du portail de l'Agneau de San-Isidoro-de-León », *Cahiers de civilisation médiévale* 60, 2017, pp. 69-80.



a b  
Figure 7. San Quirce (Los Ausines, Burgos): a) portail septentrional; b) portail occidental. (Photos: Francisco de Asís García García)

principe incontournable des discours visuels. Il ne faut pas toujours hypothétiser un remaniement qui ait altéré à un moment donné la disposition d'origine de ces ensembles. L'amalgame des formats et des thèmes du portail occidental de Leyre, probablement conçu sans ordre rigoureux, en est la preuve.

## Les sujets et leur mise en scène

Dans ses études des programmes des premiers portails romans espagnols, Serafín Moralejo souligne l'emploi d'une iconographie différente de celle choisie pour les grands portails français, moins centrée sur la *Maiestas Domini*<sup>29</sup>. John Williams attire également

---

<sup>29</sup> MORALEJO ÁLVAREZ Serafín, «Le origini del programma iconografico dei portali nel Romanico spagnolo», in: CASTELNUOVO Enrico, PERONI Adriano, SETTIS Salvatore (éd.), *Wiligelmo e Lanfranco nell'Europa romanica*, Modena, Panini, 1989, p. 43.

l'attention sur le répertoire peu canonique de ces portails<sup>30</sup>. En effet, des options singulières sont trouvées pour décorer les tympans ibériques, tels que le chrisme flanqué de lions à Jaca. À Saint-Isidore de León et à Saint-Jacques-de-Compostelle, la surprenante intensité narrative des tympans vient rompre avec l'image convenue du Christ en majesté. Le succès des figurations de l'Ascension et du Jugement dernier en France ne connaît pas d'équivalent en Espagne pour la période qui nous occupe dans ce chapitre. Un examen des divers exemples révèle la variété typologique mais aussi thématique des portes sculptées ibériques dans les dernières années du XI<sup>e</sup> siècle et dans la première moitié du XII<sup>e</sup> siècle. Or, cette pluralité s'observe particulièrement vers 1100, sur des édifices qui partagent des sources stylistiques, fruits de l'activité d'équipes de sculpteurs apparentés qui ont des liens forts avec les foyers artistiques français et qui renouvellent ainsi le paysage visuel du nord de l'Espagne<sup>31</sup>.

Les deux portails de la cathédrale de Jaca, conçus et exécutés selon le même projet et à la même époque, attestent que la théophanie – avec toutes ses variations – est un sujet clé dans la conception des premiers portails historiés. Le portail occidental présente le Christ figuré par le biais de son monogramme, le chrisme, transformé ici en symbole trinitaire, ainsi que sous la forme d'un lion. Sur le portail sud, les restes d'un tétramorphe laissent deviner la présence ancienne d'une *Maiestas Domini*. De manière générale, tant le chrisme que la *Maiestas Domini* proclament sur les portails l'identification évangélique essentielle du Christ et de la porte, mais ils peuvent également prendre des significations supplémentaires en fonction du contexte iconographique. Ces deux sujets eurent de nombreux échos tout au long du XII<sup>e</sup> siècle<sup>32</sup>.

<sup>30</sup> WILLIAMS John, «The Emergence of Spanish Romanesque Sculpture. A Century of Scholarship», in: MAXWELL Robert A., AMBROSE Kirk (éd.), *Current Directions in Eleventh- and Twelfth-Century Sculpture Studies*, Turnhout, Brepols, 2010, pp. 196-198.

<sup>31</sup> CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ Manuel A. (éd.), *Compostelle et L'Europe. L'histoire de Diego Gelmírez*, Milano, Skira, 2010.

<sup>32</sup> Sur la *Maiestas Domini*, voir POZA YAGÜE Marta, «Recuperando el pasado. Algunas notas sobre las primeras portadas teofánicas del románico castellano-leonés (acerca del relieve conservado en Rhode Island)», *Anales de Historia del Arte*, 2010 (hors-série), pp. 311-325.

Le symbole du chrisme figure sur de nombreux portails, notamment en Aragon et en Navarre ainsi qu'au versant nord des Pyrénées; on en trouve aussi quelques exemples dans les royaumes de León et de Castille<sup>33</sup>. L'incorporation de lions sculptés aux portes, principalement sur les côtés des entrées, est une constante dans l'ensemble des territoires ibériques. Toutefois, le sens christologique et salvateur des lions de Jaca n'y est pas systématiquement repris. En effet, des significations punitives, apotropaïques et judiciaires de la figure du lion sont également attestées.

À Jaca, la réalisation contemporaine de deux théophanies différentes, toutes deux placées sur des chapiteaux portant des récits de l'Ancien Testament, pose la question de la complémentarité des discours visuels déployés sur les portails d'églises pourvues de plusieurs entrées. Ces théophanies montrent deux visions différentes de la divinité construites selon des formules choisies en fonction du lieu et de l'ensemble d'images dans lesquels elles s'insèrent. Au portail ouest, espace où était célébrée la pénitence publique, c'est l'invocation de la Trinité et de la PAX du chrisme qui est privilégiée. La fortune historiographique de ce portail relègue l'accès sud de Jaca à une place secondaire qu'il n'avait pas à l'origine. En effet, le caractère marginal de l'accès sud est démenti par un plan des archives de la cathédrale du xvi<sup>e</sup> siècle qui l'identifie comme « la porte principale donnant sur la place » par opposition à la « seconde porte », celle du chrisme<sup>34</sup>. Alors que le portail occidental était utilisé occasionnellement pour des actes liturgiques précis, le portail sud, orienté vers le marché de la ville, avait une visibilité large et était adressé à l'ensemble de la population. La représentation de la divinité, la vision face-à-face – *ad faciem* – promise après le Jugement dernier, a été choisie pour illustrer cette entrée. Un projet tel que celui de Jaca permet de mieux comprendre cette complémentarité des

<sup>33</sup> OLAÑETA MOLINA Juan Antonio, « De Roma a los Pirineos. Génesis, evolución y lectura del crismón », *Enciclopedia del Románico en Aragón. Huesca*, vol. 1, Aguilar de Campoo, Fundación Santa María la Real del Patrimonio Histórico, pp. 97-130.

<sup>34</sup> BANGO TORVISO Isidro G., *Catedral de Jaca. Un edificio del siglo XI*, Aguilar de Campoo, Fundación Santa María la Real del Patrimonio Histórico, 2020, pp. 154-155.

images et des fonctions dans laquelle un matériau commun (c'est-à-dire les théophanies et les passages de l'Ancien Testament) est adapté aux différentes caractéristiques des entrées et de leurs publics.

La coordination des programmes des portails de Saint-Jacques-de-Compostelle atteint un degré de raffinement inhabituel à cette période, ce qui a valu la comparaison avec les premières cathédrales gothiques, mettant ainsi en évidence la maturité, la complexité et la cohésion des trois portails du sanctuaire apostolique de Galice. L'établissement de relations sémantiques entre les chapiteaux de l'intérieur de certaines églises et les portails de ces édifices révèle une réflexion approfondie sur la topographie des images. On retrouve cette complexité dans des exemples précoces, tels Jaca, Saint-Jacques-de-Compostelle ou Saint-Martin de Frómista (Palencia)<sup>35</sup>. La densité figurative de leurs espaces intérieurs indique que l'activation du regard des spectateurs est un effet volontairement recherché. Dans le cas de San Quirce de Los Ausines, si la proposition du déplacement des reliefs d'un portail à l'autre est acceptée, il apparaîtrait alors que les discours figuratifs, bien que conçus en fonction du public (laïc pour le portail occidental, monastique puis canonique pour celui du nord), ne constituaient pas des programmes monolithiques; leurs unités thématiques étaient capables de configurer de nouvelles connexions pour leurs publics, eux-mêmes variables<sup>36</sup>.

Outre les visions théophaniques, nous pouvons nous demander quels discours sont développés sur les portails ibériques. Serafín Moralejo souligne le ton sacramentel et plus spécifiquement pénitentiel donné à ces discours dans les premiers exemples ibériques<sup>37</sup>. Le cas de Jaca

<sup>35</sup> BOTO VARELA Gerardo, «Caracterización icónica y delimitación visual de los lugares *postliminares* en las iglesias románicas españolas», in: DAUSSY Stéphanie-Diane (éd.), *L'église, lieu de performances. In Locis competentibus*, Paris, Picard, 2016, pp. 265-281; MARTÍNEZ DE AGUIRRE Javier, «Discursos visuales secuenciales en catedrales románicas hispanas. Jaca y Santiago de Compostela», in: PAYO HERNANZ René Jesús, MARTÍN MARTÍNEZ DE SIMÓN Elena, MATE SANZ DEL BARRIO José, ZAPARAÍN YÁÑEZ María José (éd.), *Vestir la Arquitectura. XXII Congreso Nacional de Historia del Arte*, vol. 1, Burgos, Universidad de Burgos, 2019, pp. 40-46.

<sup>36</sup> DOTSETH Amanda, *San Quirce...*, pp. 107-108, pp. 146-148.

<sup>37</sup> MORALEJO ÁLVAREZ Serafín, «Le origini...», pp. 43-45.

est bien connu : ses inscriptions invitent à la conversion et au rejet du péché ; le personnage situé sous le lion-Christ qui pardonne constitue un véritable modèle pour ceux qui se soumettent à la pénitence publique. La liturgie pénitentielle permet également, selon Serafin Moralejo, de mieux comprendre les choix iconographiques du portail de Saint-Isidore de León qui reliait originellement le panthéon royal à l'église monastique. Cette même perspective pénitentielle donne du sens à certains éléments de la Porte de France et du portail des Orfèvres de Saint-Jacques-de-Compostelle. Sur la Porte de France, les scènes relatives à Adam et Ève offrent en effet un parallèle biblique aux pénitents, expulsés de l'enceinte sacrée pendant le Carême, à l'instar de ce qui s'observait sur le portail nord d'Autun. Des références baptismales et eucharistiques sont également visibles dans ces ensembles. Le Christ, présenté comme un nouvel Adam qui vainc les tentations, au portail des Orfèvres, devient un modèle pour le chrétien qui renonce aux péchés. Les inscriptions de San Pedro de Loarre et de Santa Cruz de la Serós attribuent au Christ le statut de *FONS VITAE*, une métaphore habituelle en contexte baptismal et eucharistique. L'activation liturgique et sacramentelle des images des portails est donc un effet recherché. Pour l'ensemble des sacrements mentionnés, les cérémonies de Pâques représentent un moment clé. Le portail du Pardon de Saint-Isidore de León, avec les épisodes de la Descente de Croix et de la Résurrection, nous rappelle la combinaison de ces deux mêmes sujets à Sainte-Marie d'Oloron et comment ils servaient de toile de fond à la célébration des drames de la *Depositio Crucis* et de la *Visitatio Sepulchri* durant ce temps liturgique<sup>38</sup>.

Le péché originel, avec ses conséquences, est le thème central de la corniche occidentale de San Quirce de Burgos, où résonnent les échos

<sup>38</sup> CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ Manuel A., « Topographie sacrée, liturgie pascale et reliques dans les grands centres de pèlerinage. Saint-Jacques-de-Compostelle, Saint-Isidore de León et Saint-Étienne de Ribas-de-Sil », *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa* 34, 2003, pp. 41-44 ; BROWN Peter S., « La cathédrale romane d'Oloron. Des origines jusqu'à la mort de l'évêque Roger de Saintes (1060-1114) », in : GIANNERINI Pierre-Louis, SIMON David L. (éd), *Actes du colloque Transpyrénaïa. Échanges et confrontations. Chrétiens et musulmans à l'époque du Vicomte de Béarn Gaston IV et du Roi d'Aragon Alphonse I<sup>er</sup>, fin XI<sup>e</sup> siècle – XII<sup>e</sup> siècle*, Oloron-Sainte-Marie, Maison du Patrimoine ; Association Trait d'Union Oloron-Sainte-Marie, 2021, pp. 228-230.

pénitentiels du *confiteor*<sup>39</sup>. Cette thématique est également rappelée par la représentation de l'expulsion du paradis sur un chapiteau du portail sud de Sainte-Marie d'Uncastillo. Il n'est pas rare de trouver des invitations à la conversion et à la correction des mœurs sur les portails, au travers des inscriptions ou des images (CORRIGE TE PRIMUM, comme indiqué à Santa María de Santa Cruz de la Serós). C'est bien dans ce sens correctif qu'il faut comprendre les représentations des vices et des péchés, notamment la luxure et l'avarice, ainsi que les exhortations à l'humilité et à l'obéissance qui apparaissent sur plusieurs portails bénédictins de Palencia tels que ceux de San Zoilo de Carrión de los Condes, de San Isidoro de Dueñas et de Saint-Martin de Frómista<sup>40</sup>. L'insistance sacramentelle et morale de ces portails nous ramène à ce que nous avons déjà souligné dans les premières pages de ce texte à propos de la manière dont, à cette époque, les images canalisèrent les stratégies pastorales de l'Église. La dimension eschatologique des entrées est implicite dans la symbolique du portail, mais elle devient plus claire lorsque des sépultures sont placées en amont des accès. C'est notamment le cas au portail occidental de San Zoilo de Carrión de los Condes (Fig. 8), où l'épisode de l'ânesse de Balaam rappelle l'obéissance monastique. Cet épisode représente aussi un paradigme du salut que nous retrouvons dans des sites spécifiquement funéraires, tels que le Panthéon de Saint-Isidore de León, qui possède en outre une représentation du sacrifice d'Isaac. Ces deux thèmes, l'ânesse de Balaam et le sacrifice d'Isaac, se retrouvent sur le portail sud de la cathédrale de Jaca. Bien qu'ils y fassent plutôt allusion aux vertus d'obéissance et d'humilité, il est important de souligner la proximité du portail sud avec l'un des cimetières de la ville. Du côté nord du portail de San Zoilo de Carrión, le salut de l'âme évoqué par la gueule du lion imploré dans le psaume 22 et les prières pour les morts prennent tout leur sens

<sup>39</sup> RICO CAMPS Daniel, *Las voces del románico. Arte y epigrafía en San Quirce de Burgos*, Murcia, Nausicaä Edición, 2008, pp. 79-83.

<sup>40</sup> POZA YAGÜE Marta, «Las portadas de los prioratos cluniacenses de Tierra de Campos en tiempos de Alfonso VI. Una iconografía de corte monástico para una manifestación pública», *Anales de Historia del Arte* 21, 2011 (hors-série «Alfonso VI y el arte de su época»), pp. 251-279.



Figure 8. Carrión de los Condes, San Zoilo, portail occidental. (Photo: Francisco de Asís García García)

devant les tombes du massif occidental<sup>41</sup>. Ces rappels aux espoirs du salut éternel trouvaient probablement un écho sur les façades gardées par des lions androphages.

---

<sup>41</sup> MARTÍNEZ DE AGUIRRE Javier, «Sálvame de la boca del león. Imágenes de combate espiritual e intercesión en monasterios románicos hispanos», in: GARCÍA DE CORTÁZAR José Ángel, TEJA Ramón (éd.), *Conflicto y violencia en los monasterios hispanos medievales*, Aguilar de Campoo, Fundación Santa María la Real del Patrimonio Histórico, 2021, pp. 53-89.

Nous avons déjà évoqué la place privilégiée qu'occupent les images des saints dans les écoinçons des portails. Si le développement des tympan hagiographiques est un phénomène plus spécifiquement lié au dernier art roman, il ne faut pas occulter l'hypothèse d'une possible présence de saints sur certains des premiers tympan, comme cela a été suggéré pour le portail du transept nord de Saint-Isidore de León et le portail occidental de San Esteban de Corullón (León)<sup>42</sup>. À Leyre, grâce aux larges dimensions de la frise, un nombre important de saints a pu être représenté, probablement pour faire connaître ceux dont les reliques étaient vénérées dans l'abbaye. À en juger par les exemples du portail des Orfèvres de Compostelle, de San Pedro de Tejada et peut-être de Sainte-Marie d'Uncastillo, les frises constituent des endroits appropriés pour placer les apôtres à côté du Christ – à San Quirce, le collège apostolique couronne la frise du portail nord en occupant ses modillons.

Les voussures de Leyre présentent un répertoire disparate composé d'animaux, de personnages gesticulants, de musiciens et d'avares – entre autres figures. La prédominance de motifs profanes représentés dans les voussures est particulièrement exprimée au portail de Sainte-Marie d'Uncastillo. Par le biais des scènes tirées de la vie quotidienne, ces décors visent à impliquer le spectateur, en lui évoquant des expériences personnelles<sup>43</sup>. Cette irruption du « profane », qui fait appel à des procédés rhétoriques pour capter l'attention de l'auditoire et la rediriger vers le récit sacré, était particulièrement courante dans les grands centres urbains au paysage social diversifié et changeant<sup>44</sup>. Par

<sup>42</sup> MARTIN Thérèse, «Una reconstrucción...», pp. 369-374; COSMEN ALONSO María Concepción, HERRÁEZ ORTEGA María Victoria, «De la cantería compostelana a San Esteban de Corullón (León). Un estudio de ida y vuelta», *BSAA Arte* 80, 2014, pp. 29-30.

<sup>43</sup> LE LUEL Nathalie, «Des images parlantes pour les laïcs. L'utilisation du quotidien et de la culture populaire sur les portails des églises romanes», in: MICHAUD-FRÉJEVILLE Françoise (éd.), *La porte et le passage. Porches et portails*, Châtillon-sur-Indre, Rencontre avec le patrimoine religieux, 2010, pp. 11-23.

<sup>44</sup> PERRATORE Julia, *Laity, community and architectural sculpture in Romanesque Aragon: Santa María de Uncastillo*, thèse de doctorat, Université de Pennsylvanie, Ann Arbor, ProQuest, 2012, pp. 232-272.

exemple, sur la Porte de France de Saint-Jacques-de-Compostelle, les récits épiques sont exploités pour attirer l'attention de la communauté par des histoires connues. De la même manière, la célèbre femme au crâne du portail des Orfèvres devient un *exemplum* pour l'auteur du *Liber Sancti Iacobi*<sup>45</sup>. La combinaison du vernaculaire avec un registre lettré est également une ressource utilisée dans les milieux ruraux pour s'adresser au public, comme cela s'observe à San Quirce de Los Ausines. Nous y retrouvons latin et langue vernaculaire, épisodes canoniques de la Genèse accompagnés de luttes, d'une copulation et d'une défécation<sup>46</sup>. San Quirce de Los Ausines est une fois de plus un exemple particulièrement éloquent de l'adéquation de registres narratifs différents. Le message adressé aux laïcs sur la corniche occidentale est expressif et direct par opposition aux mêmes avertissements moraux traduits en types bibliques et archétypes symboliques à l'intérieur<sup>47</sup>. Prêcher contre l'orgueil, l'avarice ou la luxure – tant aux clercs qu'aux laïcs –, exposer les points fondamentaux de la doctrine et exprimer l'espoir du salut sont des objectifs communs à l'ensemble des portails que nous avons évoqués. L'histoire sacrée, généralement au travers des épisodes de l'Ancien Testament pour les exemples cités; les images archétypales, comme la *femme aux serpents* ou le châtiment de l'avare, et les scènes de la vie quotidienne servent ces objectifs.

<sup>45</sup> MORALEJO ÁLVAREZ Serafín, «Le origini...», pp. 42-43; MORALEJO ÁLVAREZ Serafín, «Artistas, patronos y público en el arte del Camino de Santiago», *Compostellanum* 30(3-4), 1985, pp. 416-421. Manuel Castiñeiras associe l'image de la femme à l'épique arturienne des colonnes torsées de la Porte de France, comprenant qu'elles faisaient partie du même ensemble. Voir CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ Manuel A., «Au-delà de l'interprétation et de la surinterprétation de la sculpture romane. Réflexions sur la vie et la performance des images», *Annales d'Histoire de l'Art et d'Archéologie* 40, 2018, pp. 61-67.

<sup>46</sup> RICO CAMPS Daniel, *Las voces...*, p. 126.

<sup>47</sup> BOTO VARELA Gerardo, «Caracterización icónica...», pp. 274-275.

## Le regard historique et les limites interprétatives du discours

Sans chercher à minimiser la portée des leçons doctrinales et morales exprimées sur les portails, ni le dialogue entre l'image et la pratique liturgique, l'historiographie récente s'est penchée sur la question de la concordance des messages véhiculés par les portails à des événements contemporains. Il a notamment été proposé de les situer dans des contextes politiques, et même biographiques, spécifiques. L'exégèse des Écritures fournit un cadre interprétatif dans lequel se superposent différents niveaux de lecture et de signification. Les temporalités se mêlent également : temps bibliques et période contemporaine se font écho. Nous n'avons pas ici l'espace nécessaire pour nous étendre sur la dimension événementielle des discours visuels sur les portails ibériques<sup>48</sup>, mais il convient de rappeler quelques exemples qui ont fait l'objet d'analyses par les historiens de l'art. Les desseins des commanditaires, la lutte des pouvoirs chrétiens contre l'Islam et les enjeux politico-religieux de la réforme grégorienne sont des facteurs qui ont rassemblé la plupart des interprétations en accord avec cette perspective « actualisée ».

L'examen des portails de Saint-Jacques-de-Compostelle s'est renouvelé au travers du prisme de l'archevêque Diego Gelmírez, de ses revendications concernant le siège épiscopal et de ses voyages en France et en Italie<sup>49</sup>. Grâce à l'analyse du contexte de production de l'œuvre, nous pouvons mieux cerner les sens des images de ces portails et leurs références à la Rome pontificale. La contextualisation permet en outre de mieux appréhender le travail des artistes, formés en Auvergne, à Toulouse et à Jaca, qui ont participé à l'élaboration des portails compostellans<sup>50</sup>.

<sup>48</sup> Aspect déjà souligné par MORALEJO ÁLVAREZ Serafín, « Le origini... », pp. 36-41.

<sup>49</sup> CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ Manuel, « Jaca, Toulouse, Conques y Roma. Las huellas de los viajes de Diego Gelmírez en el arte románico compostelano », in : LÓPEZ ALSINA Fernando, MONTEAGUDO Henrike, YZQUIERDO PERRÍN Ramón (dir.), *O Século de Xelmírez*, Santiago de Compostela, Consello da Cultura Galega, 2013, pp. 245-298.

<sup>50</sup> LE DESCHAULT DE MONREDON Térrence, « Les modèles transpyrénéens de la sculpture du premier chantier de Compostelle. Imitation, présence réelle et usage de l'imaginaire », *Ad limina* 6, 2015, pp. 33-65.

Considérer les circonstances historiques relatives au jeune royaume d'Aragon, en particulier la réforme ecclésiastique et la consolidation du pouvoir monarchique, offre un renouvellement de l'interprétation des portails de la cathédrale de Jaca<sup>51</sup>. L'étude du portail de l'Agneau de Saint-Isidore de León et de la façade de Sainte-Marie de Ripoll a conduit à des interprétations variées et parfois discordantes, ainsi qu'à des propositions chronologiques quelques fois très différentes. Le récit biblique de ces portails a été vu comme une référence à la confrontation belliqueuse face à l'Islam de la monarchie de León et de la maison comtale de Barcelone<sup>52</sup>; il est aussi interprété comme le reflet de conflits familiaux et dynastiques ou comme celui de la polémique doctrinale entre chrétiens et musulmans<sup>53</sup>. Dans le cas de Ripoll, on analyse son portail comme l'expression des prétentions d'indépendance du monastère au XII<sup>e</sup> siècle<sup>54</sup>, ou comme le témoignage d'un passé prestigieux, rappelant notamment la consécration de son église<sup>55</sup>.

La lecture des images monumentales liée au contexte politico-religieux pose la question de l'universalité et de la continuité temporelle

<sup>51</sup> OCÓN ALONSO Dulce, «Renouveau paléochrétien et *pietas patrum* dans la sculpture aragonaise de la fin du XI<sup>e</sup> siècle au début du XII<sup>e</sup> siècle. Les œuvres du Maître de Jaca et du Maître de Doña Sancha», in: FRANZÉ Barbara (éd.), *Art et réforme grégorienne...*, pp. 108-115; GARCÍA GARCÍA Francisco de Asís, *Las portadas...*, p. 265.

<sup>52</sup> WILLIAMS John, «Generaciones Abrahæ. Reconquest Iconography in León», *Gesta* 16(2), 1977, pp. 3-14; SENRA GABRIEL Y GALÁN José Luis, «La paix durant la guerre. La conjoncture politico-religieuse et les espaces sacrés dans le royaume de León et Castille, ca. 1110-1127», *Viator* 47(2), 2016, pp. 155-164; ESPAÑOL BERTRAN Francesca, «Memòria i monument: la porta de Ripoll i els comtes de Barcelona», in: SUREDA I JUBANI Marc (éd.), *La portalada de Ripoll. Creació, conservació i restauració*, Roma, Viella, 2018, pp. 75-98.

<sup>53</sup> PRADO-VILAR Francisco, «*Lacrimae rerum*. San Isidoro de León y la memoria del padre», *Goya* 328, 2009, pp. 194-221; CALVO CAPILLA Susana, «La Mezquita de Córdoba, San Isidoro de León y el debate doctrinal entre asociados (cristianos) y agarenos (musulmanes)», in: VARELA María Elisa, BOTO Gerardo (éd.), *Islam i Cristiandat. Civilitzacions al món medieval*, Girona, Institut de Recerca Històrica de la Universitat de Girona, 2014, pp. 107-118.

<sup>54</sup> MELERO MONEO Marisa, «La propagande politico-religieuse du programme iconographique de la façade de Sainte-Marie de Ripoll», *Cahiers de civilisation médiévale* 46, 2003, pp. 135-157.

<sup>55</sup> CASTIÑERAS GONZÁLEZ Manuel A., «The Portal at Ripoll Revisited...», pp. 128-136. Voir également la contribution de Marc Sureda i Jubany dans ce volume.

du message. Un autre enjeu majeur de ces figurations réside dans la question de la notion de programme de ces portails, ainsi que dans la détermination des relations qui unissent les images entre elles. Nous avons présenté ici des ensembles inégalement cohérents sur les plans formel et sémantique. Considérer les portails historiés comme des « textes figuratifs », parlants et performatifs, nous invite à y reconnaître différents genres, lexiques et grammaires mais aussi différentes manières de les lire<sup>56</sup>. Les spécialistes ont cherché de manière constante à percevoir des programmes dans la conception de ces portails, remettant parfois par là même l'existence de telles organisations en question. La cohérence d'ensembles comme celui du portail occidental de Jaca, si brillamment démontrée par la lecture pénitentielle qu'en fait Serafín Moralejo, reste un cas particulier. Les portails de Leyre ou d'Uncastillo par exemple, ne présentent en effet pas ce type de programme. Ces derniers évitent une approche séquentielle et hiérarchique de leurs images et invitent, au contraire, à un regard multifocal ainsi qu'à l'établissement de connexions multidirectionnelles entre les différentes unités figuratives<sup>57</sup>. Il pourrait être avancé que la multiplication des images et des espaces qui leur sont dédiés, sur les portails de la seconde moitié du XII<sup>e</sup> siècle, a ouvert de nouvelles possibilités pour concevoir des discours en s'éloignant de la linéarité argumentative. Cependant, la densité figurative des portails des bras du transept de Saint-Jacques-de-Compostelle, bien antérieurs, n'empêcha pas la cohérence programmatique de l'ensemble et la possibilité d'une lecture séquentielle de celui-ci. Par ailleurs, Javier Martínez de Aguirre a récemment suggéré que le programme du portail des Orfèvres traduit en images, avec un haut degré de littéralité, un contenu textuel précis : l'Épître de Saint Jacques, commentée par Bède le Vénérable dans un sermon inséré au début du *Liber Sancti Iacobi*<sup>58</sup>. De même, Daniel Rico reconnaît dans la corniche occidentale de San Quirce de Los Ausines la glose par l'image des chapitres 5 et 7 de l'Épître de Saint

<sup>56</sup> CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ Manuel A., « Au-delà de l'interprétation... », pp. 46-58.

<sup>57</sup> PERRATORE Julia, *Laity, community...*, pp. 159-190.

<sup>58</sup> MARTÍNEZ DE AGUIRRE Javier, « Discursos visuales... », pp. 44-45.

Paul aux Romains<sup>59</sup>. Il s'agirait, dans ce cas, de l'emploi d'un argument biblique sur un portail qui combine, comme peu d'autres exemples, le solennel et le vulgaire dans leur double registre iconique et textuel, montrant à quel point la capacité discursive des images (et des mots) est ductile. Force est de constater que seules des analyses individuelles permettent de tirer des conclusions sur le fonctionnement des images de ces portails, malgré la tentative, au travers ces quelques pages, d'en offrir une vue d'ensemble.

L'ère des grands portails historiés ibériques commence à la fin du XI<sup>e</sup> siècle, des décennies après les premières tentatives connues. Dans la gestation et le développement de ces ensembles, les apports typologiques et stylistiques des œuvres se trouvant de l'autre côté des Pyrénées sont évidents. La participation d'artistes de formation transpyrénéenne constitue un facteur important dans la conception de ces structures. Cependant, il convient de souligner l'originalité conceptuelle des portails ibériques et la capacité des artistes à réviser de manière créative les stimuli étrangers en fonction des circonstances et besoins propres au contexte ibérique. La définition de différents types d'entrée au temple et la configuration de leurs discours visuels placent la première génération de portails historiés de la fin du XI<sup>e</sup> siècle et des débuts du XII<sup>e</sup> siècle, à l'avant-garde expérimentale de ce médium. La comparaison entre ces premières formulations de portail dans le monde ibérique et le développement des entrées monumentales, dans la seconde moitié du XII<sup>e</sup> siècle, illustre les expériences réalisées dans la première moitié du XII<sup>e</sup> siècle, tant dans les structures que dans les discours visuels. La complexité des portails monumentaux, à partir du milieu du XII<sup>e</sup> siècle, ne peut ainsi être comprise sans la contribution des décennies précédentes à l'élaboration de l'articulation de ces ensembles sculptés.

---

<sup>59</sup> RICO CAMPS Daniel, *Las voces...*, pp. 65-66.

## Résumé

Le présent chapitre propose une synthèse des grands portails historiés sculptés entre la fin du XI<sup>e</sup> siècle et le milieu du XII<sup>e</sup> siècle dans les territoires ibériques. Il examine leurs antécédents, leur relation avec des exemples français ainsi que les différents types de portails monumentaux qui se sont développés durant cette période dans ces régions. Ce chapitre présente également certaines des principales thématiques des portails sculptés ibériques et les problèmes posés par la lecture de leurs images.



**Marc Sureda i Jubany**

---

**Mémoire, liturgie, narration :  
des enjeux de la liminarité au portail de Ripoll**

L'extraordinaire portail sculpté de Ripoll (Fig. 1) a déjà fait l'objet de nombreuses études au cours du xx<sup>e</sup> siècle et cet élan ne s'essouffle pas en ce début de xxi<sup>e</sup> siècle, compte tenu de la richesse de l'œuvre et au vu du renouvellement périodique des perspectives de recherche<sup>1</sup>. Cet essai, qui laisse volontairement de côté les aspects stylistiques, s'interroge dans une portée générale sur quelques questions liées à une lecture iconologique du monument, tout en ayant conscience qu'il est peut-être vain de chercher une seule réponse<sup>2</sup>. En effet, bien que

---

<sup>1</sup> La bibliographie a été mise à jour en 2018, sans prétendre toutefois à l'exhaustivité, dans SUREDA Marc (éd.), *La portalada de Ripoll. Creació, conservació i recuperació*, Roma, Viella, 2018.

<sup>2</sup> Sur l'atelier de sculpteurs de Ripoll et les analyses stylistiques, voir entre autres BARRAL I ALTET Xavier, « Le portail de Ripoll. État des questions », *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa* 4, 1973, pp. 139-161 ; BARRAL I ALTET Xavier, « La sculpture à Ripoll au xii<sup>e</sup> siècle », *Bulletin monumental* 131(4), 1973, pp. 311-359 ; YARZA Joaquín, « [Portalada de Ripoll] », *Catalunya Romànica*, vol. 10, Barcelona, Enciclopèdia Catalana, 1987, pp. 245-252, et, en dernier lieu, CAMPS Jordi, « De la portada i el claustre de Ripoll. Funcionament i irradiació d'un taller », in : SUREDA Marc (éd.), *La portalada de Ripoll...*, pp. 111-122.



Figure 1. Portail de Ripoll, vue d'ensemble. (Photo : Eudald Rota)

l'identification de la plupart des figures et scènes représentées – avec quelques exceptions – soit assez claire depuis plus d'un siècle, et que les études en ce domaine ont progressivement éclairé ou ouvert des pistes contribuant à préciser les raisons d'être de l'ensemble, il faut reconnaître qu'aucune des interprétations avancées, prises isolément, n'est capable d'expliquer l'œuvre d'une façon exhaustive et complètement satisfaisante. Par conséquent, de nombreuses incertitudes demeurent.

Un point commun unit toutes ces lectures : la considération du portail en tant qu'espace liminaire. Toute porte d'église médiévale accumule des implications symboliques particulières, car il s'agit d'un filtre entre l'espace profane et l'espace sacré, établi au sein d'une structure concentrique. Dans le cas d'un monastère, cet espace s'étend à partir d'un centre symbolique (le maître-autel) vers une hiérarchie de périphéries : la clôture du cœur, le seuil de l'église, les limites de l'enceinte monastique, celles de sa juridiction

paroissiale et même celles de la juridiction temporelle de l'abbaye<sup>3</sup>. Cette qualité symbolique s'exprime avec toute sa force dans ce que l'on a appelé les « portails parlants » qui prolifèrent à partir du XII<sup>e</sup> siècle et dont celui de Ripoll est un exemple remarquable<sup>4</sup>. L'identité liminaire du portail doit aussi être estimée dans une double perspective. D'une part, pour saisir la portée iconologique du portail, au programme iconographique déterminé dans le moment de sa conception, il faut ajouter la ou les significations liées à l'utilisation du portail et de l'espace dans lequel il se trouve. D'autre part, par rapport à ces fonctions, il faut considérer les images du portail comme décor à la fois d'un lieu précis ou *locus* et d'un seuil ou endroit de passage situé sur le cours d'un *iter* plus ou moins formalisé. Ce sont là des angles d'approche qui ne s'opposent pas, mais qui sont nécessairement complémentaires<sup>5</sup>. Nous proposons ici de soumettre le monument à cette perspective d'analyse au travers de trois sujets exploités par l'historiographie : la mémoire dynastique (et donc les implications politiques), les fonctions liturgiques ainsi que les stratégies narratives.

<sup>3</sup> KENDALL Calvin B., *The Allegory in the Church. Romanesque Portals and their Verse Inscriptions*, Toronto, University of Toronto Press, 1998; BASCHET Jérôme, *L'iconographie médiévale*, Paris, Gallimard, 2008, pp. 73-80.

<sup>4</sup> CAHN Walter, « Romanesque Sculpture and the Spectator », in: KAHN Deborah (dir.), *The Romanesque Frieze and Its Spectator. The Lincoln Symposium Papers*, London, Harvey Miller, 1992, pp. 45-60; CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ Manuel A., « Da Conques a Compostella. Retorica e performance nell'era dei portali parlanti », in: QUINTAVALLE Arturo C. (éd.), *Medioevo. Immagine e Memoria. Atti del Convegno internazionale di studi, Parma, 23-28 settembre 2008*, Milan, Electa, 2009, p. 242.

<sup>5</sup> BASCHET Jérôme, *L'iconographie médiévale...*, pp. 77-79; BASCHET Jérôme, « L'image et son lieu. Quelques remarques générales », in: VOYER Cécile, SPARHUBERT Éric (éd.), *L'image médiévale. Fonctions dans l'espace sacré et structuration de l'espace culturel*, Turnhout, Brepols, 2011, pp. 194-200. Pour le concept de réception de l'œuvre d'art médiéval, un résumé historiographique dans FASSLER Margot, *The Virgin of Chartres. Making History through Liturgy and the Arts*, New Haven, Yale University Press, 2010, pp. 282-283.

## Mémoire et politique : des enjeux multidirectionnels

Plusieurs études essaient d'interpréter le portail en fonction des circonstances historiques entourant le moment de sa réalisation. Ceci entraîne des identifications divergentes pour certaines images ainsi que des propositions de datations variées et parfois contradictoires. L'importance de ce facteur historique n'est toutefois pas négligeable. Au milieu du XII<sup>e</sup> siècle, lorsque le portail est érigé, le monastère de Ripoll n'est pas seulement en train de revendiquer son indépendance institutionnelle vis-à-vis de l'abbaye Saint-Victor de Marseille à laquelle il est soumis depuis 1070, mais il se voit aussi et surtout reconnu comme lieu d'ensevelissement des descendants du comte Guifred le Velu. Ce dernier est le fondateur au IX<sup>e</sup> siècle aussi bien de l'abbaye que de la dynastie comtale de Barcelone qui, à sa tête, va réunir sous son pouvoir presque tous les territoires de l'ancienne Marche d'Espagne et même, dès 1137, le royaume d'Aragon. Après la mort sans descendance du dernier comte de Besalú (1111), Ramon Berenguer III de Barcelone hérite du comté et de la fonction de patron de l'abbaye ripollaise dans laquelle reposent le Velu et la plupart de ses descendants. À sa mort en 1131, son fils Ramon Berenguer IV lui succède dans ce rôle et le fait enterrer dans l'abbaye. Ramon Berenguer IV y fut ensuite également enseveli selon ses souhaits en 1162. La tradition fut interrompue par le fils de ce dernier, Alphonse, héritier de la couronne d'Aragon par sa mère, qui désigne l'abbaye cistercienne de Poblet près de Tarragone, fondée par son père en 1150, pour devenir le nouveau panthéon des comtes-rois. Quant à l'indépendance du monastère, elle est acquise en 1169<sup>6</sup>.

Cela n'aurait rien d'étonnant qu'en ces circonstances les concepteurs du portail – sans doute des membres de la communauté monastique – manifestent la volonté d'évoquer et de projeter dans le présent, sinon

---

<sup>6</sup> L'identification de ces circonstances historiques est généralisée dans les travaux. Citons-en deux exemples classiques: JUNYENT Eduard, *El monestir romànic de Santa Maria de Ripoll*, Barcelona, Rieusset, 1975, p. 37 et pp. 6-58; PLADEVALL Antoni, « Santa Maria de Ripoll: dades històriques », *Catalunya Romànica*, vol. 10, Barcelona, Enciclopèdia Catalana, 1987, pp. 206-221.

dans le futur, le passé glorieux de l'abbaye par le biais du programme sculpté, afin de revendiquer une importance en train de leur échapper. Siège d'une école intellectuelle et plus précisément historiographique remarquable, l'abbaye est alors le lieu de rédaction d'une *Brevis historia Rivipullensis* (vers 1147), embryon de ce qui va devenir les *Gesta comitum Barcinonensium*<sup>7</sup>. En se spécialisant ainsi dans la rédaction des faits historiques, l'abbaye affirme son prestige et son statut de lieu mémoriel de la dynastie. La présence dans le clos monastique de plusieurs tombeaux comtaux, les deux plus récents étant le dernier maillon d'une chaîne formée par les plus anciens, constitue un facteur essentiel à cet égard, sur lequel nous reviendrons plus tard. D'ailleurs, le lien pourrait être encore plus direct, car il est possible que les revenus nécessaires à l'édification du portail proviennent de la concession de l'alleu de Molló de la part de Ramon Berenguer IV en 1141. Le don de cette possession à l'abbaye est en réalité une compensation de la part du comte après le prélèvement de tout l'argent de l'abbaye pour soutenir les campagnes militaires de conquête de Lérida et de Tortosa (1148-1149). Les conséquences de ce don pour le renouvellement des *ornamenta* de l'église abbatiale durant les années 1140 sont bien attestées et il n'est pas impossible d'y voir un rapport avec les travaux du portail<sup>8</sup>.

<sup>7</sup> Sur l'école historiographique de Ripoll voir, en dernier lieu, les travaux de CINGOLANI Stefano M., notamment «Del monasterio a la cancellería. Construcción y propagación de la memoria dinástica en la Corona de Aragón», in : MARTÍNEZ Pascual, RODRÍGUEZ Ana María (éd.), *La construcción medieval de la memoria regia*, València, Universitat de València, 2011, pp. 363-386. Un bon résumé de la problématique, avec la bibliographie, se trouve dans ORRIOLS Anna, «Entre souvenir et prestige. Commémorations visuelles dans les abbayes catalanes (XI<sup>e</sup>-XII<sup>e</sup> siècles)», *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa* 49, 2018, pp. 105-106, notamment dans les notes 3 et 10-11.

<sup>8</sup> ALTÉS Francesc Xavier, «La institució de la festa de Santa Maria en dissabte i la renovació de l'altar major del monestir de Ripoll a mitjan segle XII», *Studia Monastica* 44(1), 2002, pp. 61-69. La concession de l'alleu avait été déjà prévue par Ramon Berenguer III, lequel ne put cependant pas la mettre en œuvre à cause de l'hostilité de l'évêque de Vic Ramon Gausfred contre l'abbaye de Ripoll, ce qui se traduit par la promulgation de l'interdit sur le monastère en 1132, juste après la mort du comte. La sanction dura jusqu'en 1134, date après laquelle Ramon Berenguer IV put envisager l'organisation de l'enterrement solennel de son père à Ripoll (MASNOU Josep M., «El bisbat de Vic durant l'episcopat de Ramon Gaufréd [1110-1145]», *Revista Catalana de Teologia* 27(2), 2002, pp. 281-282) et la sculpture de son sépulcre. L'abbaye subit d'ailleurs une excommunication ultérieure en 1150 à cause

Dans le portail de Ripoll, l'écho du passé est repérable par plusieurs aspects, dont la forme elle-même<sup>9</sup>. L'ensemble sculpté au XII<sup>e</sup> siècle consiste en un imposant rectangle d'environ 11 mètres de largeur sur 7 mètres de hauteur pour un mètre d'épaisseur. Il est plaqué autour de la porte qui perce la façade occidentale de l'abbatiale consacrée par l'évêque Oliba en 1032. Ce décor, ne se limitant pas à quelques colonnes et archivoltés installées dans des ébrasements étroits, se déploie pour atteindre plus du double de la largeur de la porte. Cette structure originale compose ainsi une sorte d'arc de triomphe organisé en sept niveaux, du socle à l'attique. Ce possible renvoi, par la disposition générale, à la fois au passé romain (ou paléochrétien) et à une typologie monumentale de caractère commémoratif est souligné par plusieurs auteur·trice·s, qui adoptent toutefois chacun des approches divergentes<sup>10</sup>.

Un autre héritage du passé, dont la provenance cette fois est liée à l'abbaye elle-même, réside dans l'origine des images ornant le quatrième et le cinquième registre du portail. Bien que d'un

---

de sa rébellion contre l'autorité de l'abbaye Saint-Victor de Marseille (RICO Francisco, *Signos e indicios en la portada de Ripoll*, Barcelona, Fundación Juan March, 1976, p. 40). L'intervalle 1141-1147 (ou 1150) est aujourd'hui le plus largement accepté pour la datation du portail sculpté.

<sup>9</sup> Un dernier résumé des implications mémorielles du portail dans ORRIOLS Anna, «Entre souvenir et prestige...», pp. 106-109.

<sup>10</sup> La comparaison avec un arc de triomphe romain fut établie pour la première fois dans PELLICER José M., *El monasterio de Ripoll. Memoria descriptiva de este célebre monumento en sus relaciones con la religion, las ciencias y el arte*, Girona, Manuel Llach, 1873, p. 126. La fortune de cette idée prit cependant sa grande volée grâce à son inclusion dans le poème épique de VERDAGUER Jacint, *Canigó*, Barcelona, Librería Católica, 1886, chant XI. Dans la critique moderne, l'idée a permis l'établissement de plusieurs liens, en particulier par CHRISTE Yves, «La colonne d'Arcadius, Sainte-Pudentienne, l'Arc d'Éginard et le portail de Ripoll», *Cahiers Archéologiques* 21, 1971-1972, pp. 31-42; CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ Manuel A., «Un passaggio al passato. Il portale di Ripoll», in: QUINTAVALLE Arturo C. (éd.), *Medioevo...*, pp. 365-381, repris dans CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ Manuel A., «The Portal at Ripoll Revisited. An Honorary Arch for the Ancestors», in: McNEILL John, PLANT Richard (dir.), *Romanesque and the Past. Retrospection in the Art and Architecture of Romanesque Europe*, Leeds, Maney Publishing, 2013, pp. 121-141, ou LORÉS Immaculada, «Des arcs romains aux portails romans, un regard critique. Le portail de Ripoll, une fois de plus», *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa* 45, 2014, pp. 105-115.

point de vue stylistique l'ensemble soit bien ancré dans la première moitié du XII<sup>e</sup> siècle, on ne peut pas expliquer le choix de ces cycles iconographiques sans faire appel aux bibles illustrées à Ripoll dans la première moitié ou le milieu du XI<sup>e</sup> siècle. Plus précisément, les épisodes des livres de l'Exode (du passage de la mer Rouge jusqu'à la bataille de Refidim) (Fig. 2) et des Rois (du transfert de l'Arche d'Alliance par David jusqu'au songe de Salomon et l'ascension d'Élie) (Fig. 3) représentés sur ces frises se retrouvent illustrés dans la Bible de Ripoll, conservée au Vatican. La disposition des images sur l'un et l'autre des supports est assez similaire; les éventuelles adaptations (fusions, élisions, reflets en miroir), si elles ne sont pas toujours anecdotiques, n'empêchent nullement l'identification indubitable du rapport entre manuscrit et sculpture. La similitude est telle que, pour Josep Pijoan qui a découvert ce rapport, le portail devrait nécessairement dater du temps d'Oliba, soit de la première moitié du XI<sup>e</sup> siècle<sup>11</sup>. De façon plus nuancée, on peut observer que cette ressemblance témoigne surtout de la présence dans le scriptorium de l'abbaye de modèles utilisés pour l'illustration de la Bible de Ripoll dans la première moitié ou le deuxième tiers du XI<sup>e</sup> siècle<sup>12</sup>. La découverte en 1972 de quelques restes de décor pictural derrière la partie supérieure du portail sculpté, plus précisément dans deux écoinçons de la frise d'arcatures aveugles décorant le mur d'origine de style «premier art roman»<sup>13</sup> (Fig. 4), ajoute un élément au débat. Il s'agit de la possibilité que la façade de

<sup>11</sup> PIJOAN Josep, «Les Miniatures de l'Octateuch a les Bibles romàniques catalanes», *Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans* 1911-12, 1913, pp. 475-507.

<sup>12</sup> CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ Manuel A., LORÉS Immaculada, «Las Biblias de Rodes y Ripoll. Una encrucijada del arte románico en Catalunya», in: GUARDIA Milagros, MANCHO Carles (éd.), *Les fonts de la pintura romànica*, Barcelona, Universitat de Barcelona, pp. 219-260; en dernier lieu, CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ Manuel A., «Les bibles de Ripoll et de Rodes et les ivoires de Salerne. La narration biblique appliquée à des supports variés: modèles, adaptations et discours», in: ANGHEBEN Marcello (dir.), *Les stratégies de la narration dans la peinture médiévale*, Turnhout, Brepols, pp. 67-100. Pour la chronologie discutée des Bibles, voir les notices dans SUREDA Marc (éd.), *Oliba episcopus. Mil·lenari d'Oliba, bisbe de Vic* (catalogue d'exposition), Vic, Museu Episcopal, 2018, cat. 47-49, avec bibliographie.

<sup>13</sup> TARRACÓ Emilia, «La pintura mural romànica en el monestir de Ripoll», in: *Miscel·lània en homenatge a Joan Ainaud de Lasarte*, Barcelona, PAM, 1998, pp. 161-169.



Figure 2. Détail des quatrième et cinquième registres du côté droit, scènes tirées de l'Exode. (© Centre de Restauració de Béns Mobles de Catalunya)

l'abbatiale consacrée par Oliba ait été peinte déjà au XI<sup>e</sup> siècle. Ceci fait émerger de nouvelles questions quant à l'impact du décor peint sur le décor sculpté: transposition littérale de la peinture à la sculpture, simple inspiration ou absence totale d'échos?<sup>14</sup> Par ailleurs se pose aussi la question de la motivation qui préside au recours éventuel à ces cycles vétérotestamentaires pour organiser la sculpture du portail. Soit les concepteurs du portail ont puisé ces cycles d'images dans le répertoire disponible à la bibliothèque monastique, tout comme ils choisissent les sujets généraux d'après leur vaste culture biblique;

<sup>14</sup> Quelques œuvres du XII<sup>e</sup> siècle, parmi d'autres en Ribagorça, ont été parfois estimées comme des résultats d'un héritage de l'art olibien, antérieur d'environ un siècle: GUARDIA Milagros, «L'héritage d'Oliba de Ripoll dans l'art roman d'Aragon», *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa* 40, 2009, pp. 113-131.



Figure 3. Détail des quatrième et cinquième registres du côté gauche, scènes des vies de David et de Salomon. (© Centre de Restauració de Béns Mobles de Catalunya)

soit ils ont fait reproduire ce qui était déjà peint sur le même mur, dans un format plus ambitieux et dans une technique, celle de la sculpture, plus innovante en cette région dans la première moitié du XII<sup>e</sup> siècle. Ce pourrait également être une évocation consciente d'un moment précis de l'histoire de l'abbaye, celui de la confection des bibles ou plus particulièrement une évocation du temps de l'abbatiate d'Oliba, perçu parfois comme plus brillant que la période vécue par les commanditaires et sculpteurs du portail?

Si la présentation et l'adoption de ces différentes hypothèses change selon les études, les questions de réception des sujets iconographiques pour un spectateur du milieu du XII<sup>e</sup> siècle font l'objet d'un consensus plus large. D'un côté, l'histoire du peuple élu – guidé et nourri par



Figure 4. Restes de peintures du XI<sup>e</sup> siècle conservés derrière le portail de Ripoll. (Photo : Marc Sureda i Jubany)

Moïse et Aaron, choisis de Dieu, dont la médiation a permis la victoire de Josué sur les ennemis amalécites – mettrait en lumière celle des chrétiens habitant les comtés au sud-est des Pyrénées, qui, guidés par Ramon Berenguer III et IV, font substantiellement avancer la frontière de la chrétienté vers le sud et aident à la prise des dernières grandes villes musulmanes de la région<sup>15</sup>. De l'autre, les actions de

---

<sup>15</sup> JUNYENT Eduard, *Catalogne Romane*, vol. 1, La Pierre-qui-Vire, Zodiaque, 1960, pp. 255-256. L'identification des amalécites aux musulmans est suggérée

David et de Salomon, rois oints parmi les prophètes et images parfaites du souverain, démontreraient que le sort des sujets des comtes de Barcelone dépend de la responsabilité, de la droiture et de la fidélité aux lois divines de leurs seigneurs. Tout ceci suffirait à justifier le choix indéniablement original de ces deux cycles en lien avec une circonstance historique précise : les comtes, qui ont renouvelé (pour la dernière fois) leurs liens séculaires avec le monastère, guident le peuple vers la victoire sur les musulmans lors des conquêtes de Lérida et de Tortosa. En cas d'égarement, ils retrouvent le chemin de la sagesse, voire de la sainteté, après un retour à l'obéissance des lois divines transmises par l'Église, à l'instar de Ramon Berenguer IV, ainsi auréolé par la tradition locale<sup>16</sup>. La présence de ces mêmes scènes dans un hypothétique décor pictural, un siècle avant la réalisation du décor sculpté, ne serait pas exempte de sens. D'une part, d'après la *Brevis historia*, Guifred le Velu a lui aussi affermi l'autorité chrétienne dans le pays en expulsant les *agareni*, imitant en cela les actions du cycle de l'Exode. D'autre part, l'identification des souverains avec David et Salomon est un *topos* bien établi dans la culture politique et visuelle carolingienne et post-carolingienne<sup>17</sup>. Dans ce dernier cas, l'ensemble sculpté au XII<sup>e</sup> siècle aurait mis l'accent autant sur les actions des comtes contemporains que sur celles de leurs ancêtres. Cette hypothèse semble sensée au vu de l'intérêt du monastère pour l'organisation de l'écriture de son histoire.

L'ensemble de cette discussion se cristallise autour de l'interprétation de certaines figures sculptées au troisième niveau du portail sur la

---

dans la *Glossa Ordinaria*, voir SANFAÇON Roland, « Le Portail de Ripoll, les hérons et l'Apocalypse », *Cahiers de civilisation médiévale* 13, 1970, p. 144. Pour l'usage de cette source en contexte hispanique, se référer à RICO Francisco, *Signos e indicios...*, pp. 41-42, pp. 9-53.

<sup>16</sup> Interprétation particulièrement soulignée, entre autres, par MELERO Marisa, « La propagande politico-religieuse du programme iconographique de la façade de Sainte-Marie de Ripoll », *Cahiers de civilisation médiévale* 46, 2003, pp. 135-157. Les notices sur la sainteté présumée de Ramon Berenguer IV, claires seulement à partir du XVII<sup>e</sup> siècle, furent déjà recueillies par PELLICER José M., *El monasterio de Ripoll...*, p. 111.

<sup>17</sup> YARZA Joaquín, « [Portalada de Ripoll] »..., p. 248.



Figure 5. Détail du registre médian à droite: cinq personnages sous des arcatures. (© Centre de Restauració de Béns Mobles de Catalunya)

droite et dont l'identité reste mystérieuse (Fig. 5). Chacune des cinq arcatures de cette section abrite une figure humaine. La première en partant de la gauche ne présente pas de difficultés d'interprétation: le nimbe crucifère permet d'identifier le Christ. La deuxième est presque unanimement interprétée par la critique comme une représentation de Moïse qui, légèrement incliné, reçoit de Dieu les Tables de la Loi. Le débat touche principalement les trois figures suivantes, et tout particulièrement les deux premières, moins détériorées. L'une représente un personnage laïc, dont on voit les jambes, tenant de sa main gauche un objet mince et long, et l'autre un évêque, caractérisé par la mitre (visible seulement sur des photos anciennes), la crosse et l'ensemble complet des vêtements sacerdotaux (aube, étole, dalmatique et chasuble). L'allure de la cinquième figure, presque complètement détruite, rappelle celle d'un personnage laïc. Malheureusement, ces représentations ne sont accompagnées d'aucun reste de *titulus*. Les avis des chercheur·se·s se réunissent en trois groupes. Le premier comprend les interprétations donnant à ces figures une orientation générale ou sans rapport avec un moment historique précis; le deuxième

rassemble les analyses axées sur les liens avec l'histoire de l'abbaye durant la première moitié du XI<sup>e</sup> siècle, et un troisième comprend le portail comme un écho des événements historiques au moment de la réalisation des sculptures<sup>18</sup>.

Dans le premier groupe se rangent les écrits de Pijoan, qui voit dans la deuxième figure située après la figure du Christ celle de Pierre en train de recevoir la Loi. Ce dernier la passerait ensuite aux figures suivantes représentant un évêque, un moine et un guerrier, c'est-à-dire aux pouvoirs du pays. Eduard Junyent identifie, avec un regard comparable, après les figures de Moïse et Aaron (respectivement deuxième et troisième depuis la gauche), les images d'un prince et d'un évêque, symboles de l'État et de l'Église, hypothèse suivie par Joaquín Yarza, avec le remplacement du personnage d'Aaron par celui de Josué. Selon Xavier Barral i Altet, qui suit en cela Émile Mâle, les reliefs représentent des prophètes participant à un drame liturgique<sup>19</sup>. Dans le deuxième groupe se situe Josep Gudiol qui, en 1909 déjà, propose d'identifier l'ecclésiastique avec Oliba, abbé de Ripoll et évêque de Vic au siècle antérieur à la réalisation du portail et constructeur puis consécrateur de la basilique abbatiale. Il considère par conséquent les figures situées aux côtés d'Oliba comme des membres de sa famille, à savoir, juste après le Christ, son père le comte Oliba Cabreta (†990), puis son frère Guifred, comte de Cerdagne (†1049) et à l'extrémité droite un autre frère, le comte Bernat de Besalú dit *Tallaferro* (†1020)<sup>20</sup>. On ignore jusqu'à quel point Gudiol,

<sup>18</sup> Les avis des chercheurs regroupés selon ces trois opinions ont été commentés notamment par MELERO Marisa, «La propagande politico-religieuse...», p. 143, note 13, et ESPAÑOL BERTRÁN Francesca, «Memòria i monument: la porta de Ripoll i els comtes de Barcelona», in: SUREDA Marc (éd.), *La portalada de Ripoll...*, pp. 87-90. Ce qui suit est un résumé de ces travaux, avec l'ajout des contributions plus récentes.

<sup>19</sup> PIJOAN Josep, «Els educadors de la gent catalana. I Oliba», *Empori* 1, 1907, pp. 231-232; JUNYENT Eduard, *Catalogne Romane...*, vol. 1, p. 254; JUNYENT Eduard, *Cataluña*, vol. 1, 9<sup>e</sup> édition, Madrid, Ediciones Encuentro, 1980, p. 266; JUNYENT Eduard, *El monestir romànic de Santa Maria de Ripoll*, Barcelona, Rieusset, 1975, p. 56; YARZA Joaquín, «[Portalada de Ripoll]...», p. 248; BARRAL I ALTET Xavier, «Le portail de Ripoll...», p. 148.

<sup>20</sup> GUDIOL Josep, «Iconografia de la portalada de Ripoll», *Butlletí del Centre Excursionista de Catalunya* 19(172), 1909, pp. 128-129.

qui ne connaissait pas l'existence des peintures retrouvées derrière le portail ni apportait une datation clairement établie à celui-ci, pourrait avoir subi l'influence du poème *Canigó* de Jacint Verdaguer. En effet, les personnages que Gudiol identifie aux figures sont les protagonistes de ce poème dans lequel, qui plus est, la conception du portail est attribuée directement (et anachroniquement) à l'évêque-abbé<sup>21</sup>. Un siècle après, Manuel Castiñeiras reprend la même idée en soutenant le caractère mémoriel du portail. Selon lui, le deuxième personnage serait bien Moïse, tandis que les trois suivants seraient *Tallaferro* (l'objet dans sa main gauche étant un cierge, attribut habituel dans la figuration des défunts), Oliba et finalement le comte de Besalú Guillem el Gras, respectivement fils et neveu du susnommé<sup>22</sup>. Or, la plupart des auteurs, regroupés dans un troisième groupe, préfèrent voir dans ces figures la représentation de personnages vivants pendant l'exécution du portail sculpté, ou morts peu avant. Pour Roland Sanfaçon, le chevalier serait Ramon Berenguer IV, et l'ecclésiastique un archevêque de Tarragone, peut-être Grégoire, abbé de Cuxa et archevêque entre 1143 et 1146, devenu le métropolitain des diocèses catalans à la restauration du siège de Tarragone entre 1089 et 1154<sup>23</sup>. Pour Francisco Rico, les personnages laïcs seraient les comtes Ramon Berenguer III, déjà défunt au moment de la création du portail (portant peut-être un sceptre) et IV (personnage à l'extrémité droite), tandis que l'ecclésiastique serait soit Berenguer Dalmau, évêque de Gérone et ancien moine de Ripoll (1114-1146), soit un abbé de Ripoll, peut-être Pere Ramon (1125-1153)<sup>24</sup>. D'après Marisa Melero Moneo, le personnage au centre serait Josué; l'ecclésiastique, l'abbé Gausfred de Ripoll (1153-1169) et la dernière figure Ramon Berenguer IV<sup>25</sup>. C'est également ce que propose Español Bertrán, à l'exception de l'ecclésiastique, lequel ne pourrait être, selon

<sup>21</sup> Voir note 10.

<sup>22</sup> CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ Manuel A., «Un passaggio al passato...», pp. 373-374; CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ Manuel A., «The Portal at Ripoll Revisited...», p. 130.

<sup>23</sup> SANFAÇON Roland, «Le Portail de Ripoll...», p. 146. Pour la conquête de Tarragone, voir MCRANK Lawrence J., «Tarragona medieval. Reconquista y restauración», *Butlletí Arqueològic de la Reial Societat Arqueològica Tarraconense* 19-20, 1998, pp. 207-230.

<sup>24</sup> RICO Francisco, *Signos e indicios...*, p. 154.

<sup>25</sup> MELERO Marisa, «La propagande político-religieuse...», pp. 143-145.

l'auteur, qu'un archevêque de Tarragone en raison du pallium qu'il porte<sup>26</sup>. En dernier lieu, Anna Orriols propose, elle aussi, de voir un métropolitain tarragonais (toujours non précisé) entre les deux comtes Ramon Berenguer III (centre) et IV (droite)<sup>27</sup>.

L'interprétation controversée de cette dernière série de figures constitue un bon point de départ pour envisager l'adoption d'une approche caléidoscopique de l'ensemble. S'il est vraisemblable de penser que les promoteurs du portail aient voulu représenter des personnages précis, rien n'empêche de supposer qu'ils aient admis en même temps une certaine polysémie<sup>28</sup>. Dès l'achèvement de l'œuvre, des interprétations diverses ont par ailleurs pu être avancées. Nous pouvons, par exemple, nous interroger sur le contenu du message portant sur ces personnages énoncé par le moine âgé que l'on sait chargé, à la fin du XII<sup>e</sup> siècle, de prêcher un sermon devant les portes de l'église tous les 2 février, juste avant la grand-messe de la Purification. Ce contenu vraisemblablement différent en fonction du sujet du sermon (la commémoration liturgique de ce jour-là ou encore l'histoire de l'abbaye) a sans doute varié également au fil des décennies et, plus encore, des siècles<sup>29</sup>. Un récit sur l'histoire de l'institution pourrait aisément faire intervenir à un moment ou à un autre tous les personnages évoqués plus haut (de Guifred le Velu à

<sup>26</sup> ESPAÑOL Francesca, «Panthéons comtaux en Catalogne à l'époque romane. Les inhumations privilégiées du monastère de Ripoll», *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa* 42, 2011, p. 111-114; ESPAÑOL Francesca, «Memòria i monument: la porta de Ripoll i els comtes de Barcelona», in: SUREDA Marc (éd.), *La portalada de Ripoll...*, pp. 87-90.

<sup>27</sup> ORRIOLS Anna, «Entre souvenir et prestige...», pp. 106-109. Par rapport à cette hypothèse et aux hypothèses antérieures, il est significatif que la figure de l'ecclésiastique n'ait jamais été rattachée à un évêque de Vic, à l'exception d'Oliba, mort un siècle avant la création du portail. En effet, un interdit a été promulgué contre le monastère entre 1132 et 1134 par l'évêque de Vic de l'époque, Ramon Gausfred (MASNOU Josep M., «El bisbat de Vic...», pp. 281-282).

<sup>28</sup> RICO Francisco, *Signos e indicios...*, p. 54: «*el examen de puntos cuestionables no debe ocultarnos que la polisemia de cada elemento se integra unitariamente en unas grandes líneas de fuerza: la anécdota sólo vale en un marco de categorías.*»

<sup>29</sup> Sur ce sermon, dont on va reparler plus tard, SUREDA Marc, «*Ostium et Statio. Imatges i litúrgia a la portada de Ripoll (1150-1300)*», in: SUREDA Marc (éd.), *La portalada de Ripoll...*, pp. 67-74.

Ramon Berenguer IV, d'Oliba à l'abbé Pere Ramon) : le prédicateur peut ainsi se servir indistinctement de l'une ou de l'autre figure sculptée du portail. De la même façon que, d'après Anna Orriols, il n'est pas absolument nécessaire de trancher trop précisément sur la datation du portail<sup>30</sup>, on pourrait peut-être faire de même quant à la signification du programme. Les figures et scènes peuvent en effet être, nous l'avons vu, polysémiques : un renvoi simultané au XI<sup>e</sup> siècle et à la première moitié du XII<sup>e</sup> siècle aussi bien à partir des cycles de l'Ancien Testament que des figures sculptées sur le flanc droit du portail semble tout à fait envisageable. En fait, Yarza avait déjà considéré le portail comme un « *essai heureusement accompli d'intégrer dans un même programme des aspirations de nature très diverse* »<sup>31</sup>. Cette multiplicité des renvois pourrait en outre être renforcée si elle était le résultat d'une reprise, d'une relecture ou d'une actualisation des scènes peintes un siècle auparavant. D'après Matthew Westerby, le centenaire de la consécration de l'abbatiale (1132), coïncidant avec le premier anniversaire du décès de Ramon Berenguer III, constitue un moment propice pour concevoir un portail aux stratégies narratives inscrites dans différentes temporalités : à la fois le passé de l'abbaye, son histoire contemporaine et l'histoire sacrée<sup>32</sup>.

## Images et liturgie : entre évocation et utilité

Jusqu'à récemment, l'étude du portail de Ripoll du point de vue de ses possibles implications liturgiques n'a pas été l'angle d'approche le plus intensément exploité dans l'histoire des recherches sur le monument. Ceci s'explique par la disparition de la plupart des livres

<sup>30</sup> Une allusion, dans les cycles de l'Ancien Testament, aux conquêtes de Lérida et de Tortosa n'entraînerait pas forcément une datation du portail postérieure à 1149, car ces projets étaient prévus de longue date et attendus depuis des années voire des décennies : ORRIOLS Anna, « Entre souvenir et prestige... », p. 108.

<sup>31</sup> YARZA Joaquín, « [Portalada de Ripoll] »..., p. 250.

<sup>32</sup> WESTERBY Matthew, *Religious Experience and Monastic Identity in Romanesque Sculpture at Santa Maria de Ripoll, 1030-1180*, thèse de doctorat, Madison, University of Wisconsin-Madison, 2017, pp. 68-69.

liturgiques médiévaux de l'abbaye d'une part<sup>33</sup>, et l'évolution de l'historiographie de l'art d'autre part. En outre, aucun acte rituel à proprement parler ne semble être représenté dans les scènes sculptées du portail. Comme plusieurs chercheurs l'ont souligné avec plus ou moins d'étonnement, on n'y trouve aucune image de la Vierge, patronne titulaire de l'église abbatiale<sup>34</sup>. Sa présence aurait favorisé une interprétation liturgique de l'ensemble. Or, déjà en 1976, Rico propose une lecture orientée sur la liturgie, en s'appuyant sur un certain nombre d'indices. Partant de sa vaste culture de professeur de littérature, Rico organise sa recherche autour de la signification de l'œuvre en mettant en évidence les liens entre les images du portail et quelques textes produits dans le *scriptorium* de l'abbaye, parmi lesquels un calendrier liturgique (x<sup>e</sup> siècle), des messes copiées dans un sacramentaire (xi<sup>e</sup> siècle), des antiennes issues d'un bréviaire (xii<sup>e</sup> siècle) et des vers paraliturgiques dédiés aux saints Pierre et Paul (xi<sup>e</sup> siècle) et à la louange funèbre de Ramon Berenguer IV (xii<sup>e</sup> siècle)<sup>35</sup>. Trente ans plus tard, Castiñeiras invoque d'autres sources liturgiques du xi<sup>e</sup> siècle, notamment un fragment de litanies et les bibles de Ripoll elles-mêmes, argumentant en faveur d'un rapport essentiel entre le portail conçu à la mémoire des temps d'Oliba et la dédicace de l'abbatiale en 1032<sup>36</sup>. C'est cependant lors d'un colloque en 2013 qu'apparaissent des études principalement axées sur le rapport avec la liturgie. À cette occasion, Westerby analyse les figures et les cycles des saints Pierre et Paul. Il s'intéresse tout particulièrement aux connotations liturgiques et spirituelles de la tonsure que portent ces personnages sur le portail. Nous-mêmes avons étudié le possible écho de certaines cérémonies organisées

<sup>33</sup> Un résumé avec bibliographie dans SUREDA Marc, « Santa Maria de Ripoll. Liturgie, identité et art roman dans une grande abbaye catalane », *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa* 49, 2018, pp. 212-213.

<sup>34</sup> Par exemple SUREDA Marc, « *Ostium et Statio...* », p. 69; ORRIOLS Anna, « Entre souvenir et prestige... », p. 108.

<sup>35</sup> RICO Francisco, *Signos e indicios...*, pp. 18-26 et 41.

<sup>36</sup> Voir les travaux de cet auteur cités dans la note 10.

devant la porte de l'abbatiale sur les sculptures<sup>37</sup>. En 2017, un an avant la parution des actes dudit colloque, Westerby soutient sa thèse de doctorat consacrée à l'abbaye de Ripoll et plus précisément au portail<sup>38</sup>. Dans cette étude approfondie, il suit l'approche proposée par Margot Fassler pour la façade occidentale de la cathédrale de Chartres<sup>39</sup>, en mettant en relation chaque élément iconographique avec un texte liturgique ou paraliturgique.

Ces études argumentent en faveur du fait qu'aussi bien les concepteurs du portail (sans doute des clercs cultivés) que ceux qui le voyaient régulièrement (des moines et des convers, plus ou moins lettrés, mais habitués à prononcer et entendre des textes rituels) établissaient des rapports entre les sculptures, des textes et des pratiques liturgiques. Cependant, le degré d'intensité de ces connexions devait forcément varier, passant de l'allusion générale à un retentissement direct lors de la célébration de rites particuliers, et ceci durant une même période mais également au fil des décennies voire des siècles. La perception de ces rapports était-elle automatique ou fallait-il la provoquer? Était-elle précise ou plutôt floue? Intervenait-elle de façon permanente ou variait-elle selon les temps liturgiques? Dans nos études antérieures, nous avons tenté d'identifier les circonstances précises dans lesquelles certaines sculptures de l'ensemble pouvaient trouver un écho liturgique particulier. Nous avons pour cela tenu compte aussi bien de la position du portail dans les réseaux de circulation de l'abbaye (selon nos connaissances du *cursus* rituel du monastère) que des textes supposément prononcés ou chantés devant le portail. En suivant cette approche, il est par exemple possible de se demander si la scène du transport de l'Arche

<sup>37</sup> WESTERBY Matthew, «*In capite demonstrari*. Tonsure, Liturgy and Monastic Identity in the Peter and Paul Archivolt of the Ripoll Portal», in: SUREDA Marc (éd.), *La portalada de Ripoll...*, pp. 99-109 et SUREDA Marc, «*Ostium et Statio...*», pp. 57-74.

<sup>38</sup> WESTERBY Matthew, *Religious Experience...*, p. iii, l'auteur déclare que son étude considère le portail comme «*interfaces between liturgy and history, outlining the affective religious experiences and stimuli to multi-sensory religious experience that this sculpture engendered.*»

<sup>39</sup> FASSLER Margot, *The Virgin of Chartres. Making History through Liturgy and the Arts*, New Haven; London, Yale University Press, 2010.



Figure 6. Détail du cycle des Rois : l'Arche d'Alliance transportée vers Jérusalem.  
(© Centre de Restauració de Béns Mobles de Catalunya)

d'Alliance qui se trouve au début du cycle des Rois (Fig. 6) évoque la procession du dimanche des Rameaux durant laquelle l'évangélique était porté sur un *portariorium* ou si elle rappelle le transport des reliques lors des processions solennelles ou leur présentation en mémoire de la dédicace de l'église, ou encore si elle renvoie à l'image typologique de la Vierge dans le cadre d'un sermon pour une fête mariale<sup>40</sup>. Ces deux dernières références à la liturgie auraient pu être mobilisées lors de la

<sup>40</sup> SUREDA Marc, « *Ostium et Statio...* », pp. 63-67 (Rameaux), pp. 67-74 (Chandeleur); SUREDA Marc, « Lipsanothèques, reliques et autels en Catalogne romane », in: DESSÌ Rosa M., MÉHU Didier (dir.), *Images, signes et paroles dans l'Occident médiéval*, Turnhout, Brepols, 2022, pp. 26-27 (dédicace). Le peu de notices médiévales sur les processions à Ripoll ont été étudiées dans SUREDA Marc, « Santa Maria de Ripoll... », pp. 213-218, et les sources éditées en pages 224-226.

fête de la Purification de la Vierge, célébrée à Ripoll le 2 février avec une solennité particulière en raison, non seulement de son probable statut de fête patronale de l'abbaye, mais aussi parce qu'elle tombait à peine deux semaines après la célébration de la dédicace de l'abbaye, le 15 janvier. Ceci est d'autant plus vraisemblable que, grâce aux fragments de coutumiers ripollais conservés, nous savons que ce jour-là constituait l'une des rares occasions pour les laïcs de pénétrer à l'intérieur de l'église abbatiale pour la grand-messe, et que, de plus, avant leur entrée dans le bâtiment, on leur adressait un sermon *ante portas*<sup>41</sup>.

Étroitement liée aux questions mémorielles évoquées plus haut, la dimension funéraire du portail a toujours été reconnue, d'une part à cause de la construction du portail à une date proche de la mort de Ramon Berenguer III et des liens stylistiques avec le sarcophage de ce dernier, d'autre part en raison de l'identification de sujets iconographiques connexes, telle que l'histoire de Lazare et Épulon sur le flanc saillant droit, les châtiments infernaux, la psychostasie ou encore la résurrection des morts sur les rinceaux du socle droit<sup>42</sup>. En effet, la façade occidentale de l'abbatiale est marquée de connotations funéraires, comme c'est souvent le cas<sup>43</sup>. Dès la conception de l'église dans la première moitié du XI<sup>e</sup> siècle, cette façade consistait en un massif occidental avec galilée au rez-de-chaussée et chapelle à l'étage, le tout flanqué de deux tours. La chapelle haute était probablement dédiée au Sauveur et si l'on considère l'intérêt d'Oliba pour la liturgie funéraire, qui relierait cet héritage architectural carolingien avec un esprit clunisien alors en vogue, on peut émettre l'hypothèse qu'elle accueillait des messes de suffrage aux défunts<sup>44</sup>. Quant à la galilée, outre

<sup>41</sup> SUREDA Marc, « *Ostium et Statio...* », p. 72; pour le rapport entre fête patronale et dédicace, voir FASSLER Margot, *The Virgin of Chartres...*, p. 173.

<sup>42</sup> MELERO Marisa, « La propagande politico-religieuse... », pp. 148-150, avec bibliographie. Cependant, les scènes sculptées dans ce socle, dont il ne sera pas question ici, se trouvent très endommagées.

<sup>43</sup> Voir entre autres MAXWELL Robert, « Les portails romans d'Aquitaine et leurs implications funéraires », *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa* 45, 2014, pp. 117-129.

<sup>44</sup> ESPAÑOL Francesca, « L'arquitectura romànica », in: ESPAÑOL Francesca, YARZA Joaquín, *El romànic català*, Barcelona, Angle Editorial, 2007, pp. 85-91; SUREDA Marc, « Architecture autour d'Oliba. Le massif occidental de la cathédrale

les connotations liées à la condition liminaire du portail lui-même comme passage de la terre au Ciel (par exemple, lors de la réception processionnelle des corps avant la messe funéraire prévue dans un rituel ripollais)<sup>45</sup>, la question la plus brûlante est de savoir si elle abritait la nécropole comtale, comme l'a suggéré Francesca Español, ou si les tombes se trouvaient dans le cloître, comme l'atteste une source tardive<sup>46</sup>. L'hypothèse d'une nécropole dans la galilée a été acceptée par plusieurs chercheur-se-s en raison du statut lacunaire des données archéologiques et documentaires<sup>47</sup>. D'une façon ou d'une autre, le constat de la présence de sépultures près du portail – que ce soit juste devant ou sur le parvis situé plus à l'ouest alors utilisé comme cimetière<sup>48</sup> – suffit à déduire que des textes du rituel funéraire étaient

---

romane de Gérone», *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa* 40, 2009, pp. 232-233; ESPAÑOL Francesca, «Panthéons comtaux en Catalogne...», pp. 103-114; un dernier résumé dans SUREDA Marc, «Santa Maria de Ripoll...», p. 221.

<sup>45</sup> «*In processionibus que fiunt in suscipiendis corporibus mortuorum...*» (SUREDA Marc, «Santa Maria de Ripoll...», p. 224, ap. I-8).

<sup>46</sup> En faveur de cette hypothèse, les travaux de Francesca Español cités en note 26. Contre l'hypothèse, CINGOLANI Stefano M., «Rituales funerarios y mausoleos reales en la Corona de Aragón (1196-1410). Posibilidades de una investigación global», in: MIRANDA Fermín, LÓPEZ DE GUEREÑO M. Teresa (dir.), *La muerte de los príncipes en la Edad Media. Balance y perspectivas historiográficas*, Madrid, Casa de Velázquez, 2020, pp. 177-196.

<sup>47</sup> Par exemple, ORRIOLS Anna, «Entre souvenir et prestige...», p. 108, a soutenu aussi cette hypothèse, bien que sans citer Español, PEIG Concepció, «L'espai arquitectònic i la seva funció. Les portes a l'església monàstica de Santa Maria de Ripoll i la seva funció funerària entre els segles IX i XII», *Annals del Centre d'Estudis Comarcals del Ripollès 2011-2012*, 2013, pp. 32-48. Cette autrice fournit des arguments contextuels additionnels pour la localisation du panthéon comtal aux XI-XII<sup>e</sup> siècles. Ses hypothèses quant à l'organisation de l'église avant l'an 1000 manquent d'une démonstration convaincante.

<sup>48</sup> L'utilisation du parvis comme cimetière paroissial et la présence de tombeaux anciens près du portail est indiquée encore dans un plan de 1731 (PELLICER Josep M., «Antiguo plano inédito del Real Monasterio de Ripoll», *Revista de Bellas Artes*, 1886, p. 27). Ces derniers éléments, censés appartenir à des comtes ou, au moins, à des personnages importants sont encore décrits en 1806 (VILLANUEVA Jaime, *Viage literario á las Iglesias de España*, vol. 8, Madrid, Imprenta de Fortunat, 1806, pp. 20-21); Voir aussi PEIG Concepció «L'espai arquitectònic...», pp. 174-176. Pour l'idée d'attente devant la porte des Cieux que ces tombeaux pouvaient susciter, et pour son rapport avec la compréhension du portail de l'église comme structure pour un *adventus* triomphal (ce qui convient d'ailleurs parfaitement à la disposition

chantés à proximité des sculptures, aussi bien lors d'ensevelissements en ces tombeaux que, plus couramment, lors du passage des processions qui parcouraient les cimetières de l'abbaye les lundis de Carême et tous les vendredis<sup>49</sup>.

Sur le portail, deux groupes de reliefs présentent un rapport particulièrement direct avec les rites et les textes liturgiques funéraires. Le premier groupe, réparti sur toute la surface du portail, évoque l'antienne *oratio in exitu animae*, une vénérable prière connue également sous le nom *Libera*, du premier mot qui la compose, qui fait partie de l'*ordo commendationis animae* ou rite d'accompagnement du trépas. Dans cette oraison à structure litanique, attestée pour la première fois dans un sacramentaire du VIII<sup>e</sup> siècle, mais provenant d'une tradition plus ancienne, on demande à Dieu de délivrer l'âme du mourant en s'appuyant sur l'exemple de quinze personnages bibliques ou de saints qui ont bénéficié de son action salvatrice<sup>50</sup>. Une version canonique de cette prière se retrouve copiée dans deux sources liturgiques ripollaises du XI<sup>e</sup> siècle: un morceau de rituel funéraire et un sacramentaire presque complet<sup>51</sup>. À l'occasion du colloque de 2013, nous avons

---

proche d'un arc de triomphe du portail de Ripoll), voir MAXWELL Robert, «Les portails romans d'Aquitaine...», pp. 123-125.

<sup>49</sup> SUREDA Marc, «Santa Maria de Ripoll...», pp. 216 et 225-226, ap. IIa-12 et IIb-11.

<sup>50</sup> CABROL Ferdinand, LECLERCQ Henri, *Dictionnaire d'Archéologie Chrétienne et de Liturgie*, vol. 4, 1, Paris, Letouzey et Ané, 1924-1953, col. 223; GOUGAUD Louis, «Étude sur les *Ordines commendationis animae*», *Ephemerides Liturgicae* 44, 1935, pp. 3-27.

<sup>51</sup> Barcelone, Arxiu de la Corona d'Aragó, Fragments de manuscrits, n° 401; GROS Miquel S., «Fragment d'un unic ordre d'enterrament del Monestir de Ripoll», *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins* 54, 2013, pp. 327-336; Arxiu Capitular de Vic, ms. 67 (LXX); OLIVAR Alejandro (éd.), *Sacramentarium Rivipullense*, Madrid, CSIC, 1954; voir aussi GROS Miquel S., «Noves dades sobre el Sagramentari de Ripoll», *Butlletí de la Reial Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona* 46, 1998, pp. 347-355. Bien que conservé à Vic à la fin du XI<sup>e</sup> siècle déjà, ce sacramentaire témoigne des habitudes liturgiques de Ripoll un siècle avant la conception du portail. La prière se trouve dans la section finale du manuscrit, contenant principalement des rites funéraires et a été ajoutée immédiatement après la composition de la partie principale du volume (vers 1160-1170) d'après OLIVAR Alejandro, *Sacramentarium Rivipullense...*, pp. 17-18 et 48-49, et non pas vers 1100, comme le soutient



Figure 7. Scènes ou personnages présents au portail et mentionnés dans l'*oratio in exitu animae*. (Dessin : Marc Sureda i Jubany)

souligné dans notre exposé la présence sur le portail de huit des entités bibliques mentionnés dans la prière : Élie, Moïse, Daniel, les trois enfants dans la fournaise, Jonas, David, Pierre et Paul (Fig. 7). Cette coïncidence se cumule à la concordance des mots gravés près des scènes aux expressions de la prière. Dans un même temps, nous avons constaté l'absence des sept autres noms présents dans l'oraison (Noé, Enoch, Lot, Isaac, Job, Susanne et Thècle)<sup>52</sup>. C'est probablement par

---

WESTERBY Matthew, *Religious Experience...*, p. 103. D'ailleurs, la version de l'*ordo commendationis* copiée à Ripoll n'est très pas éloignée de celle du rituel romain plus tardif et correspondant, avec des variations logiques, à ce que l'on trouve dans la plupart des sacramentaires du Moyen Âge central. On peut toutefois remarquer l'absence d'Abraham dans l'*oratio*, tandis que Jonas est présent, comme dans d'autres manuscrits. GOUGAUD Louis, « Étude sur les *Ordines...* ».

<sup>52</sup> Nous avons laissé de côté cet aspect dans la version publiée : SUREDA Marc, « *Ostium et Statio...* », p. 58, note 4. Pour les inscriptions, relevons entre autres, Daniel *de lacu leonum* (manuscrit), *in lacu leonum* (portail) ; *tres pueros de camino ignis* (manuscrit),

rapport aux images du *Libera* que Yarza relève l'insistance du portail sur les messages « de salut et d'aide »<sup>53</sup>. Dans un sens général, on a identifié depuis plus d'un siècle et à de nombreuses reprises des scènes de salut liées aux personnages mentionnés dans cette ancienne prière dans le décor de sarcophages, d'objets, de mosaïques et de cycles picturaux de l'Antiquité tardive<sup>54</sup>. Mais, à Ripoll, ces sujets sont intégrés dans un ensemble iconographique très vaste. Ils doivent par conséquent être envisagés de manière plus nuancée. Pour Westerby, par exemple, outre les connotations funéraires sur lesquelles nous reviendrons, la considération de cette prière dans l'analyse du portail contribue à faire ressortir un aspect du programme iconographique qui relie des images des parties latérales et des voussures des archivoltes, organisées

---

*tres in camino ignis* (portail); *Jonas de ventre ceti* (manuscrit), *in ventre cete* (portail), *Pierre de carcere* (manuscrit), *traditum ad carcerem* (portail). Les inscriptions ne sont presque pas visibles de nos jours. Des calques et une minutieuse documentation photographique sont fournis dans ALIMBAU Salvador, LLAGOSTERA Antoni (dir.), *Pantocràtor de Ripoll. La portada romànica del monestir de Santa Maria*, Ripoll, Centre d'Estudis Comarcals del Ripollès, 2009. En ce qui concerne la proximité du portail avec la prière, il faut relever que le naufrage de Paul n'est pas représenté dans les voussures, mais il est peut-être symbolisé par son baptême, en guise de contre-modèle incluant la présence de l'eau.

<sup>53</sup> YARZA Joaquín, « [Portalada de Ripoll] »..., p. 248.

<sup>54</sup> À commencer par le célèbre travail de LE BLANT Edmond F., *Études sur les sarcophages antiques de la ville d'Arles*, Paris, Imprimerie nationale, 1878, en part. p. 26; un raisonnement semblable a été suivi plus récemment par PIGENT Pierre, *L'art des premiers chrétiens. L'héritage culturel et la foi nouvelle*, Paris, Desclée de Brouwer, 1995, en part. p. 211, ou DEL AMO M. Dolores, *La plegaria del « Ordo commendationis animae » letánico. Versiones escritas. Representaciones plásticas desde el s. II al s. V d.C.*, Barcelona, à compte d'auteur, 2005. Cependant, d'après l'avis de plusieurs chercheur-se-s, ces images ne suffisent pas à démontrer l'ancienneté de la prière dans la forme connue dans les manuscrits médiévaux à partir de la fin du VIII<sup>e</sup> siècle. GOUGAUD Louis, « Étude sur les *Ordines*... », pp. 24-27; MARTIMORT Aimé G., « L'iconographie des catacombes et la catéchèse antique », *Rivista di Archeologia Cristiana* 25, 1949, p. 106. La problématique a été bien résumée récemment par OLAÑETA Juan Antonio, « La imagen de Daniel como paradigma de salvación y como intercesor para satisfacer el anhelo de vida eterna de donantes y comitentes », *Codex Aquilarensis* 34, 2018, pp. 263-290, (mention de la version du sacramentaire de Ripoll à la page 290). On peut souligner en tout cas une communauté d'usages rituels et iconographiques, faciles à mettre en rapport avec une idée élémentaire de l'espoir chrétien devant la mort.

à son avis en deux moitiés : à gauche, Élie, Jonas et Pierre, et à droite, Daniel, Paul et le sein d'Abraham<sup>55</sup>.

Le second ensemble de sculptures se trouve en revanche concentré sur la partie basse du flanc saillant droit du portail. Il renvoie, comme mentionné plus haut, à la célèbre parabole de Lazare et Épulon (Lc 16, 19-31), un sujet courant dans l'art roman catalan, aux implications funéraires parfaitement reconnues<sup>56</sup>. Quatre scènes du portail (présentées ici de bas en haut) sont concernées par cet épisode : Lazare prostré dont les plaies sont léchées par des chiens, Épulon assis au festin, Épulon plongé en enfer, et finalement Lazare accueilli dans le sein d'Abraham (Fig. 8)<sup>57</sup>. Si l'image de Lazare gisant rappelle les défunts ensevelis à proximité, la dernière scène de la série est souvent évoquée dans les textes de la liturgie funéraire, par exemple dans le répons *Subvenite* (particulièrement dans le vers *Suscipiat te Christus*) ou dans l'antienne *Chorus angelorum*. Une confusion avec le Lazare ami de Jésus (Jn 11), courante au Moyen Âge, permet d'y associer également le répons *Qui Lazarum*<sup>58</sup>. Westerby remarque judicieusement que dans le fragment

<sup>55</sup> WESTERBY Matthew, *Religious Experience...*, pp. 74-107. La connexion précise avec le *Libera* aux pages 103-104.

<sup>56</sup> PAGÈS Montserrat, «El Pobre Llätzer i el si d'Abraham en l'art monumental de la Catalunya Romànica», *Miscellània Litúrgica Catalana* 15, 2007, pp. 87-121. Dans le cloître de Sant Cugat del Vallès, par exemple, le chapiteau orné de ce sujet doit être mis en rapport avec la charité offerte aux pauvres par les moines; tandis que celui presque identique dans le cloître de la cathédrale de Gérone avait probablement des connotations funéraires. LORÉS Immaculada, «Sculptures, emplacements et fonctions des cloîtres romans en Catalogne», *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa* 46, 2015, pp. 53-55.

<sup>57</sup> Pour ce sujet, voir en particulier BASCHET Jérôme, *Le sein du père. Abraham et la paternité dans l'Occident médiéval*, Paris, Gallimard, 2000. Ripoll y est mentionné dans une note en p. 372 (cité dans WESTERBY Matthew, *Religious Experience...*, pp. 99-100).

<sup>58</sup> MAXWELL Robert, «Les portails romans d'Aquitaine...», pp. 122-123; LORÉS Immaculada, «Sculptures, emplacements et fonctions...», p. 54. La connotation funéraire de ce second Lazare devait être très évidente à Ripoll car l'abbé-évêque Oliba avait institué une fête en mémoire des défunts de l'abbaye précisément le vendredi de la quatrième semaine de Carême, le jour où était proclamée la péripécie de la résurrection de Lazare et chantés les *responsoria Lazari*. Cette fête était différente de la commémoration générale des défunts du 2 novembre, calquée elle, sur les usages clunisiens et instituée dans tout le diocèse de Vic par l'abbé lui-même. MUNDÓ Anscarí M. (éd.), *Diplomatari i escrits literaris de l'abat i*

de rituel funéraire mentionné plus haut, l'antienne *Chorus angelorum* et le vers *Suscipiat te Christus* sont prescrits pour le moment de l'agonie, tandis que dans les préfaces des messes *ad infirmum ad exitum* et *in deposicione unius defuncti* copiées dans le sacramentaire, le nom de Lazare et le sein d'Abraham y sont aussi clairement mentionnés<sup>59</sup>. On peut ajouter que dans le même sacramentaire, le chant des répons *Subvenite* et *Qui Lazarum* est prévu après la messe des funérailles, le second étant répété plus tard au moment de la déposition du corps dans le sépulcre<sup>60</sup>.

Peut-on juger des circonstances précises d'utilisation de ces images en rapport avec l'exécution d'actions liturgiques, à l'instar de ce que nous avons proposé pour le relief de l'Arche d'Alliance? Westerby suggère que la prière *Libera* était prononcée précisément devant le portail, juste avant l'entrée du corps du défunt dans l'église pour les funérailles<sup>61</sup>, et que les préfaces mentionnant Lazare pouvaient être dites au cimetière devant le tombeau, à l'exemple de certaines habitudes clunisiennes<sup>62</sup>. Pour cet auteur, l'*ordo commendationis animae* – le rite funéraire le plus complet contenu dans le sacramentaire ripollais – était probablement réservé aux funérailles des protecteurs de l'abbaye, notamment des comtes. L'intégration des personnages et sujets du *Libera* et des autres textes liturgiques dans la composition générale du programme mais surtout leur utilisation rituelle, constitueraient donc une combinaison parfaite des dimensions représentative et performative de l'ensemble<sup>63</sup>.

---

*bisbe Oliba*, Barcelona, IEC, 1992, pp. 334-336 et 340-341; GROS Miquel S., «El Llibre de refeccions del Monestir de Santa Maria de Ripoll», *Studia Monastica* 46, 2004, pp. 366-367 et 376. Ce fait a été aussi remarqué par WESTERBY Matthew, *Religious Experience...*, p. 105.

<sup>59</sup> WESTERBY Matthew, *Religious Experience...*, pp. 103-104 et 135-136. Les morceaux concernés dans GROS Miquel S., «Fragment d'un unic ordre...», n° 3, et OLIVAR Alejandro, *Sacramentarium Rivipullense*, n° 1709 et n° 1713.

<sup>60</sup> OLIVAR Alejandro, *Sacramentarium Rivipullense...*, n° 1830, n° 1833 et n° 1842.

<sup>61</sup> WESTERBY Matthew, *Religious Experience...*, pp. 103-104.

<sup>62</sup> WESTERBY Matthew, *Religious Experience...*, p. 104: «*While no rubric is included for this passage in the Ripoll Sacramentary it likely was also performed in the cemetery, the place of deposition*».

<sup>63</sup> WESTERBY Matthew, *Religious Experience...*, pp. 101-104, dans le contexte du chapitre II voué à la dimension politique et mémorielle.



Figure 8. Cycle de Lazare et Épulon sur le côté droit du portail.  
(© Centre de Restauració de Béns Mobles de Catalunya)

Mais malheureusement, pour ces deux sources (la prière du *Libera* et les textes mentionnant Lazare) dont l'utilisation semblerait justifiée d'un point de vue historique et politique, les rubriques des prières ne permettent pas d'affirmer que de tels rapports fussent établis dans un contexte formel lors de célébrations de rites devant le portail. En effet, la comparaison des deux versions ripollaises du rite funéraire avec d'autres manuscrits et avec les caractères généraux de cet *ordo* confirme que l'*oratio in exitu* n'était pas prononcée devant le portail au moment d'amener le corps dans l'église pour la messe, mais bien avant, *ante decessum* ou pendant l'agonie. Par conséquent, la prière funéraire était en principe dite dans la chambre du mourant<sup>64</sup>. Ceci est confirmé aussi par la rubrique qui suit la prière et les cinq oraisons postérieures dans le sacramentaire, d'après laquelle le corps doit être, suite au décès, lavé puis apporté dans l'église pour la veillée et la messe<sup>65</sup>. Quant aux antiennes *Chorus angelorum* et *Suscipiat te Christus* mentionnant Lazare et le sein d'Abraham, elles sont également prévues dans le passage de rituel funéraire ripollais dédié au moment même de l'agonie, tandis que d'après le sacramentaire les répons *Subvenite* et *Qui Lazarum* ne sont pas chantés lors du transfert du corps vers l'église, mais plutôt

<sup>64</sup> Seuls deux des soixante-neuf manuscrits étudiés par Gougoud placent la prière après le trépas ou même à la fin des obsèques. Les autres, incluant le rituel romain en vigueur avant le Concile Vatican II, la prescrivent *ante decessum*. GOUGAUD Louis, « Étude sur les *Ordines...* », p. 14; voir aussi MAXWELL Robert, « Les portails romans d'Aquitaine... », pp. 119-120.

<sup>65</sup> « *His expletis lavetur corpus defuncti, et deportetur in ecclesiam, et agantur vigiliae, atque offeratur pro eo sacrificium* » (OLIVAR Alejandro, *Sacramentarium Rivipullense...*, p. 244). Dans le rituel fragmentaire, en revanche, elle est suivie par d'autres antiennes et répons (*Subvenite*, *Chorus angelorum*, *Suscipiat te*) et trois oraisons. Le reste du texte est perdu, mais l'éditeur du morceau suppose que la rubrique à propos du lavage se trouvait dans la partie disparue (GROS Miquel S., « Fragment d'un unic ordre... », n° 2-3 et pp. 332-333). D'ailleurs, la même prière se trouve en position analogue dans le rituel monastique de Sant Cugat del Vallès, l'unique rituel monastique de ce type conservé en Catalogne, daté du début du XIII<sup>e</sup> siècle (ACA, ms. St Cugat 73, f. 131ss). WESTERBY Matthew, *Religious Experience...*, p. 102 connaît cette rubrique du sacramentaire ripollais, mais il en tire la conclusion que la prière était prononcée « *perhaps directly in front of the portal to the abbey church* », ce que, à la vue du texte et des parallèles cités, nous avons du mal à accepter, entre autres parce que le lavage du corps demandait forcément un certain laps de temps.

après la messe<sup>66</sup>. Il est vrai que, outre l'indication temporelle *ante sepulturam*, aucune rubrique n'indique le lieu de ces derniers chants, mais il s'agit vraisemblablement de l'intérieur de l'église, car ces rites semblent continuer immédiatement la messe, comme ils le font encore de nos jours. Le déplacement du corps est en fait indiqué dans la rubrique suivante (*tunc deportetur in tumulo*), et c'est finalement en ce lieu-là – c'est-à-dire devant le tombeau, quel que fût son emplacement dans l'ensemble des cimetières de l'abbaye – que l'on chante encore une fois le répons *Qui Lazarum* pendant l'ensevelissement du corps<sup>67</sup>.

En somme, l'étude minutieuse des rubriques ne permet pas de supposer qu'un des textes liturgiques funéraires mentionnant les personnages sculptés fût prononcé ou chanté devant le portail, sauf dans les cas (forcément limités, pour des raisons d'espace) où l'emplacement des tombeaux se situait juste devant les reliefs de la parabole de Lazare et Épulon<sup>68</sup>. Il est par ailleurs possible de supposer la pratique d'autres rites, non documentés, puisque nous savons que les pratiques liturgiques changeaient au fil du temps, voire présentaient des variations à une même époque<sup>69</sup>. En ce sens, la position des reliefs du cycle de Lazare

<sup>66</sup> Comme on le retrouve, par exemple, dans les habitudes clunisiennes de la fin du XI<sup>e</sup> siècle: BERNARDUS MONACHUS, *Ordo Cluniacensis*, ch. XXIV, in: HERGOTT Marquard (éd.), *Vetus disciplina monastica*, Paris, Typis Caroli Osmont, 1726, p. 195.

<sup>67</sup> OLIVAR Alejandro, *Sacramentarium Rivipullense...*, n° 1842.

<sup>68</sup> Sur cette possibilité, voir note 48 et aussi WESTERBY Matthew, *Religious Experience...*, p. 169, note 49. Ceci vaut en même temps, bien entendu, pour les absoutes commémoratives à exécuter chaque année devant les tombeaux dignes de ce type de commémorations. Cette pratique est parfois indiquée sur les inscriptions tombales comme on le documente par exemple à la cathédrale de Gérone: MARQUÈS Josep M., *Inscriptions i sepultures a la catedral de Girona*, Girona, Diputació de Girona, pp. 32-33 et n° 179.

<sup>69</sup> Comme semblent l'attester les deux sources ripollaises citées, les rituels prévus dans l'une et dans l'autre n'étant pas totalement identiques. En ce sens, il faut ne pas oublier que le document liturgique est un objet en soi, produit en fonction d'un contexte et de besoins spécifiques, et non pas simplement l'attestation «légale» d'une seule forme possible de célébration des rites enregistrés. En fait, c'est souvent le décalage entre la source écrite et les traces matérielles des pratiques liturgiques qui constitue le domaine le plus intéressant pour l'historien. Voir GITTO Helen, «Researching the History of Rites», in: GITTO Helen, HAMILTON Susan (éd.), *Understanding Medieval Liturgy. Essays in Interpretation*, Farnham, Burlington, 2016, pp. 13-36.

et Épulon s'avère intéressante. Comme l'a remarqué Westerby, ces reliefs sont visibles, encore de nos jours, par toute personne qui monte la volée d'escalier qui conduit du cloître au portail. L'ascension dévoile progressivement les scènes du cycle évoquant l'ascension de l'âme de Lazare ou le regard d'Épulon tourné vers le haut<sup>70</sup>. Malheureusement, nous ne savons pas quel était le parcours précis de la procession funéraire hebdomadaire dont il est fait mention plus haut ni quel répertoire de chants y était dédié. Dans le cas où le cortège aurait circulé du cloître au portail<sup>71</sup>, on pourrait imaginer que l'une des antiennes nommant Lazare ou le sein d'Abraham était chantée en chemin, ou même que la vision du relief était, pour le chantre, le signal pour l'entonner, comme cela se passe pour d'autres processions<sup>72</sup>. Mais, en réalité, il faut admettre que ce que l'on sait avec quelque certitude au sujet du développement spatial de ces rites ne nous permet pas d'affirmer qu'ils ont eu une influence sur la présence des reliefs sur le portail<sup>73</sup>.

Cela ne fait néanmoins aucun doute que dans l'esprit des moines de Ripoll, qui connaissaient probablement par cœur les textes liturgiques

<sup>70</sup> WESTERBY Matthew, *Religious Experience...*, pp. 99-100 qui cite BASCHET Jérôme, *Le sein du père...*, p. 188 à propos de la dynamique de *velatio/desvelatio* dans le cycle de Lazare et Épulon. Cette position face à la porte du cloître justifie probablement le fait que seule la partie basse du côté droit du portail soit dotée de décors à portée iconographique, tandis que de l'autre côté ne furent sculptés que des couples d'animaux entourés de rinceaux.

<sup>71</sup> La seule rubrique connue évoquant cette procession indique qu'elle se déroule après la messe, mais sans déterminer de parcours précis. En tout cas, l'itinéraire comportait vraisemblablement l'absoute générale ou l'aspersion des cimetières. Voir note 49.

<sup>72</sup> D'après un coutumier des alentours de 1360, c'est par exemple le cas à Gérone lors des processions funéraires urbaines (SUREDA Marc, « Dos itineraris litúrgics per la Girona medieval i moderna », *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins* 42, 2001, pp. 291 et 297). Au XIV<sup>e</sup> siècle, à Tarragone, cela semble également se produire lors du dimanche des Rameaux (SUREDA Marc, BOTO Gerardo, « Los lugares y los protocolos del Domingo de Ramos en la Tarragona medieval. Liturgia, ciudad e imagen », in: LUCHERINI Vinni, BOTO Gerardo (dir.), *La cattedrale nella città medievale. I rituali*, Roma, Viella, 2020, pp. 247-283, en part. p. 271).

<sup>73</sup> De même, aussi séduisante que soit l'idée, il n'est pas possible de mettre en rapport direct les scènes de l'Exode sculptées sur le côté droit du portail avec le chant du psaume 113 (*In exitu Israel de Aegypto*). En effet, il figure dans le rituel funéraire ripollais pour le moment de l'agonie, mais non pas pour accompagner une itinérance quelconque (GROS Miquel S., « Fragment d'un unic ordre... », n° 3).

évoqués, la vision de ces images sculptées leur évoquait les rites funéraires et les passages bibliques correspondants. En fait, dans une communauté où la liturgie est très étroitement liée à l'ensemble de la vie quotidienne, ces implications funéraires n'étaient certainement pas étrangères aux réflexions des concepteurs du portail. Certaines prières (que ce soit celles de la messe ou des rites funéraires) auraient pu être formulées devant n'importe quel tombeau, hors d'un contexte liturgique collectif et formalisé<sup>74</sup>. Mais tout ceci ne suffit certes pas à affirmer, données documentaires en main, que les images du portail, en particulier celles que nous venons d'étudier, sont disposées selon un programme de type liturgique, ou que la liturgie constitue la seule clé utile à leur interprétation. Une dimension strictement fonctionnelle des images n'a pas pu être démontrée même dans les cas où le lien entre certains rites, les lieux où ceux-ci étaient célébrés et les images les décorant est plus direct<sup>75</sup>. La correspondance plus ou moins proche des images avec des rites liturgiques et l'autonomie de ce que l'on nomme, de nos jours, le discours des images, font partie d'un tissu complexe, animé par des tensions narratives que nous allons ici essayer de mettre en évidence.

## **Stratégies narratives : plusieurs fils pour un tissu complexe**

Il est clair que les scènes sculptées sur le portail ont été ordonnées d'une façon consciente et savante. L'identification, notamment, des illustrations de la bible de Ripoll – et dans une moindre mesure de celle

---

<sup>74</sup> On trouve un appel à considérer largement les implications liturgiques des portails – et plus précisément en ce qui concerne la liturgie funéraire – dans MAXWELL Robert, « Les portails romans d'Aquitaine... », en part. pp. 121-123. Dans ce contexte plus large l'approche de Westerby est excellente.

<sup>75</sup> Par exemple, dans les cloîtres de Sant Cugat del Vallès et, notamment, de la cathédrale de Gérone : voir KLEIN Peter K., « The Iconography of the Cloister of Gerona Cathedral and the Functionalist Interpretation of Romanesque Historiated Cloisters. Possibilities and Limitations », in : BOTO Gerardo, KROESEN Justin E. A. (dir.), *Romanesque Cathedrals in Mediterranean Europe. Architecture, Ritual and Urban Context*, Turnhout, Brepols, 2016, pp. 259-274.

de Rodes – comme source essentielle des cycles vétérotestamentaires du portail a amené les chercheur-se-s à comparer la distribution des scènes dans les manuscrits et dans la sculpture. Les histoires de l'Exode et des Rois, qui dans la bible de Ripoll occupent des pages entières, illustrées sur des bandeaux superposés qui se lisent de gauche à droite et de haut en bas, ont été adaptées assez fidèlement, avec quelques élisions et abréviations, sur les deux registres centraux du portail. La lecture de ces derniers se fait cependant en boustrophédon. Le cycle de l'Exode commence à l'extrémité droite du registre supérieur et se déroule vers la gauche. Les histoires des Rois commencent au registre inférieur à gauche et se déroulent vers la droite. Pour sa part, le cycle de Jonas dans les voussures du côté gauche de la deuxième archivolt semble emprunté à la bible de Rodes, où les épisodes sont disposés selon une structure verticale comparable à celle des voussures<sup>76</sup>.

L'adaptation de la structure en bandeaux horizontaux du manuscrit aux deux registres médians renforce l'idée selon laquelle les bibles, en plus d'être des livres à usage liturgique, théologique et scolastique, faisaient office de répertoires d'images pouvant être transposées dans un format monumental. De surcroît, la conversion des bandeaux, lus de gauche à droite, en deux registres en boustrophédon et la parenté d'idées qui les unit peuvent être rapprochées du rapport qui lie l'illustration des premiers codex bibliques et les rouleaux antérieurs, nommé par Kurt Weitzmann *papyrus-style*<sup>77</sup>. L'organisation différente du récit dans les deux

<sup>76</sup> CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ Manuel A., LORÉS Immaculada, «Las Biblias de Rodes y Ripoll...», pp. 248-250. Pour ces auteurs, les illustrations de la bible de Sant Pere de Rodes auraient pu servir aussi à la conception de certains cycles présents sur un premier portail sculpté de cette abbaye au XII<sup>e</sup> siècle, remplacé plus tard par les célèbres sculptures du Maître de Cabestany.

<sup>77</sup> CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ Manuel A., LORÉS Immaculada, «Las Biblias de Rodes y Ripoll...», pp. 232-234; CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ Manuel A., «Les bibles de Ripoll et de Rodes...», p. 75. Sur le boustrophédon, voir DEUCHLER Florens, «À propos du boustrophédon. Le sens de la lecture», in: CROSBY Sumner (éd.), *Études d'art médiéval offertes à Louis Grodecki*, Paris, Ophrys, 1981, pp. 251-258; BASCHET Jérôme, «Logique narrative, nœuds thématiques et localisation des fresques. Remarques sur un livre récent et un cas célèbre de boustrophédon», in: SÉMINAIRE



Figure 9. Sens de lecture des quatrième et cinquième registres et des deuxième et quatrième archivoltés. (Dessin : Marc Sureda i Jubany)

archivoltes fait également preuve d'une maîtrise de la narrativité. Si celle dédiée aux histoires de Jonas et de Daniel se lit depuis la clé de voûte vers les côtés, celle qui présente les épisodes de la vie des saints Pierre et Paul commence en revanche à gauche et se poursuit jusqu'au-dessus de la tête (disparue) de Paul (Fig. 9). Les autres registres ne semblent, quant à eux, pas avoir fait l'objet de telles élaborations narratives. Les deux frises supérieures montrent une simple tension concentrique, les vieillards et les saints regardant et marchant vers la *Maiestas Domini* centrale, entourée des Vivants et signalée par les échassiers des écoinçons. Les deux registres principaux, chacun à cinq arcades, révèlent deux organisations différentes : centrée (autour de David entouré de ses musiciens, à gauche) et animée par des dynamiques internes plus simples (l'ensemble de droite, évoqué plus haut). Les socles, des deux côtés,

---

INTERNATIONAL D'ART MURAL (éd.), *L'emplacement et la fonction des images dans la peinture murale du Moyen Âge*, Bordeaux, Mollat, 1993, pp. 103-115.

sont signalés par deux lions qui se tournent vers la porte<sup>78</sup>, les autres images des parties basses ne pouvant pas être interprétées avec sûreté.

Rico est le seul à proposer une clé de lecture pour l'ensemble du portail, prenant en compte toutes les dynamiques évoquées ci-dessus. Selon lui, sur la partie droite, Dieu envoie son aide pour protéger le peuple élu, de sa traversée de la mer Rouge à la bataille de Réfidim. Cette aide se matérialise par la remise de la loi divine à Moïse, qui est représenté la remettant aux comtes et aux ecclésiastiques situés à sa droite. Sur la partie gauche du portail, les modèles bibliques des comtes, David et Salomon, adressent leurs chants et leurs actions à Dieu. Les générations des recteurs du peuple se succèdent en direction du haut, également dans un concert de louanges, jusqu'à ce que les plus parfaits, comme le prophète Élie, soient emportés au Ciel et reçus parmi les saints et bienheureux de la Jérusalem céleste. De cette façon, le message véhiculé indique que tout descend de Dieu et que tout retourne vers lui, dans un mouvement circulaire affirmant sa condition d'alpha et d'oméga, de début et fin de la création et de toute chose<sup>79</sup>. Bien que difficile à vérifier d'après les sources, cette proposition donne au moins un sens plausible et cohérent à l'organisation très élaborée des récits bibliques dans les registres médians et, dans un même temps, à celle, plus ordinaire, des bandeaux supérieurs et inférieurs.

D'autres indices visuels disséminés çà et là témoignent, comme de petits clins d'œil, de l'esprit cultivé des concepteurs du portail. Rico lui-même souligne la présence, au sein du cycle des mois qui décore l'intérieur des montants de la porte, de deux petites croix gravées à mi-hauteur, l'une au-dessus du mois de septembre, l'autre au-dessous du mois de mai (Fig. 10). Pour lui, celles-ci signaleraient les fêtes de la Sainte-Croix et seraient à mettre en rapport avec l'intérêt des moines de Ripoll

<sup>78</sup> Sur ces animaux et, plus largement, sur l'insertion d'éléments profanes dans le décor du portail, voir LE LUEL Nathalie, « Un socle terrestre d'images pour le message chrétien. La fonction de support de l'iconographie profane en façade des églises romanes », in: HECK Christian (dir.), *Thèmes religieux et thèmes profanes dans l'image médiévale. Transferts, emprunts, oppositions*, Turnhout, Brepols, 2013, pp. 118-120.

<sup>79</sup> RICO Francisco, *Signos e indicios...*, pp. 54-55.



Figure 10. Croix gravées sur les piédroits des portails près des mois de mai et de septembre. (© Miquel Bosch)

pour le calcul du temps<sup>80</sup>. Selon Castiñeiras, cependant, ces signes seraient plutôt placés en mémoire de la croix que l'évêque inscrivait sur

<sup>80</sup> RICO Francisco, *Signos e indicios...*, pp. 26-30. À propos des travaux de chronologie et de cosmographie issus du scriptorium de Ripoll depuis les temps d'Oliba et même avant, voir GÓMEZ Juan, «La literatura de cómputo en la Cataluña de los siglos X-XII. El caso de Ripoll», in: TORO M. Isabel (éd.), *Actas del III Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Salamanca, Gráficas Varona, 1994, pp. 407-418; CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ Manuel A., «Diagramas y esquemas cosmográficos en dos misceláneas de cómputo y astronomía de la abadía de Santa María de Ripoll (ss. XI-XII)», *Compostellanum* 43, 1998, pp. 593-646.

la porte de l'église pendant le rite de dédicace<sup>81</sup>. Ces deux hypothèses ne sont pas, en fait, incompatibles. Quoi qu'il en soit, l'inclusion de ces croix dans le programme plus vaste du portail, comme si elles servaient à marquer deux points précis dans le cours du temps (ordinaire, liturgique, cosmique), rappelle des usages que l'on retrouve dans d'autres œuvres de l'époque, telle la cuve baptismale de Freckenhorst<sup>82</sup>.

Le cycle de Lazare et Épulon évoqué plus haut constitue un autre témoignage de l'érudition des concepteurs du portail. Les quatre scènes sont organisées non pas en une simple séquence, mais de façon à créer des parallélismes entre les figures organisées par paires : le bas du cycle présente le corps mortifié de Lazare, qui s'oppose au festin d'Épulon situé juste au-dessus, tandis que dans la partie supérieure, ce sont les peines éternelles d'Épulon qui contrastent avec la figure de Lazare accueilli dans le sein d'Abraham, évocation du festin éternel (Fig. 8)<sup>83</sup>. Dans certaines représentations volumétriques de ce sujet, comme sur les chapiteaux des cloîtres de Gérone et de Sant Cugat, ce sont les deux festins et les deux morts qui se situent sur les faces opposées. À Ripoll, en revanche, l'adaptation de ce dispositif en chiasme à une surface unique et verticale aboutit à des résultats encore plus éloquents. Les critères terrestres, selon lesquels, dans la partie basse, Épulon est supérieur à Lazare, se voient inversés dans la moitié supérieure, qui présente les critères célestes. Lazare s'élève en effet du niveau le plus bas de la société (et du décor) vers la demeure des Justes, tandis qu'Épulon fait le cheminement inverse, d'une haute position sociale vers les enfers.<sup>84</sup>

<sup>81</sup> CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ Manuel A., « Un passaggio al passato... », p. 377.

<sup>82</sup> MÉHU Didier, « Images, signes et figures de la consécration de l'Église dans l'Occident médiéval. Les fonts baptismaux de l'église Saint-Boniface de Freckenhorst (XII<sup>e</sup> siècle) », in : MÉHU Didier (dir.), *Mises en scènes et mémoires de la consécration de l'église dans l'Occident médiéval*, Turnhout, Brepols, 2007, pp. 285-326.

<sup>83</sup> Le parallélisme entre la nappe du festin d'Épulon et le voile du sein d'Abraham est souligné par BASCHET Jérôme, *Le sein du père...*, p. 188, et relevé pour Ripoll par WESTERBY Matthew, *Religious Experience...*, pp. 99-100.

<sup>84</sup> L'usage de structures complexes et de figures de style comme le chiasme peut être attesté dans les compositions de l'école poétique de Ripoll depuis les temps d'Oliba. Voir NICOLAU D'OLWER Lluís, « L'escola poètica de Ripoll en els segles X-XIII »,

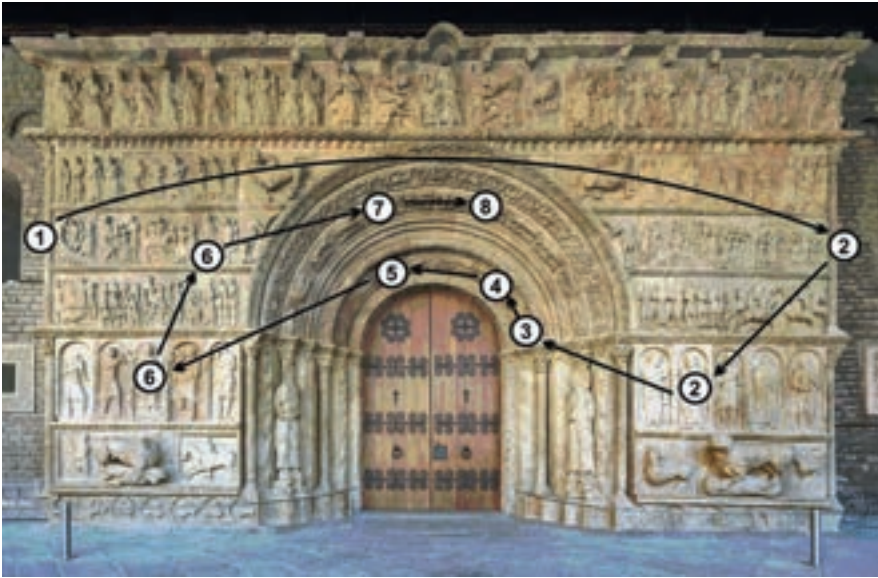


Figure 11. Ordre de citation des scènes marquées en fig. 7 d'après l'*oratio in exitu animae*. (Dessin : Marc Sureda i Jubany)

Une autre structure narrative peut être dégagée, nous semble-t-il, en lien avec l'*oratio in exitu animae* évoquée plus haut. Comme nous l'avons dit, seuls huit des quinze personnages nommés dans cette oraison furent sculptés sur le portail. L'ordre de leur mention dans la prière semble justifier leur position au sein de l'ensemble sculpté (Fig. 11). En effet, la figure d'Élie citée en premier dans l'oraison est représentée sur le flanc gauche du portail (1) et celle de Moïse, mentionnée en second, est placée à l'extrémité opposée du portail ainsi que sur la frise principale, en dessous (2). Les autres trois figures évoquées, celles de Daniel (3), des trois enfants dans la fournaise (4) et de Jonas (5), sont disposées sur les voussures de la deuxième archivolt, de gauche à droite. De l'autre côté de la porte, sur la frise principale

---

*Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans* 6, 1915-1920, pp. 3-84. Par ailleurs, cette école développe des diagrammes cosmographiques et des méthodes de calcul du temps. Voir note 80.

se trouve la représentation de David (6). On la retrouve plus haut, ce qui renvoie le regard sur les figures de Pierre (7) et Paul (8), situées sur l'archivolte extérieure. Il pourrait s'agir d'une simple coïncidence, mais au regard de la subtilité intellectuelle du milieu responsable de l'organisation des images du portail, cela nous semble peu probable<sup>85</sup>. D'ailleurs, l'*oratio in exitu animae* n'étant pas propre à Ripoll, mais d'un usage largement répandu, le choix de certains personnages mentionnés dans l'oraison pour les intégrer au portail doit s'expliquer en fonction de besoins particuliers. Aux raisons invoquées par Westerby pour justifier l'organisation du décor des flancs et des archivoltes en deux moitiés (Pierre, Jonas et Élie à gauche, Paul, Daniel et Abraham à droite)<sup>86</sup>, on pourrait donc ajouter la volonté d'organiser ces contenus en fonction de l'ordre dans lequel la prière prononcée au moment de la mort d'un moine énumère les manifestations de la grâce salutaire de Dieu. Une certaine volonté rhétorique ou même mnémotechnique de cette disposition ne serait par conséquent pas à exclure<sup>87</sup>. Nous avons proposé plus haut que les références à l'*oratio in exitu* repérables sur l'ensemble sculpté ne peuvent être reliées rigoureusement aux rites exécutés devant le portail. Il en va de même pour le cycle de Lazare sculpté sur le flanc droit. Cela n'empêche évidemment pas que les concepteurs du portail aient voulu combiner ces sujets avec l'histoire de l'abbaye et la mémoire des comtes dans une conception globale, capable de tisser un réseau de connotations à partir d'images individuelles et de cycles iconographiques, formant ainsi un riche canevas à lectures multiples.

Outre la comparaison des cycles sculptés au XII<sup>e</sup> siècle avec ceux illustrés dans les bibles de Ripoll et de Rodes au XI<sup>e</sup> – qui suffit à attester la richesse intellectuelle et visuelle du milieu artistique ripollais – d'autres

---

<sup>85</sup> L'organisation narrative différente des deux archivoltes (la vétérotestamentaire lue depuis la clé, celle de Pierre et Paul de gauche à droite) ne gêne pas la suite de l'ordre de mention des personnages dans la prière.

<sup>86</sup> WESTERBY Matthew, *Religious Experience...*, pp. 55-107.

<sup>87</sup> Voir note 84 et dans un sens plus général, récemment, RICCONI Stefano, *The Visual Experience of the Triumphant Church. The Mosaic of S. Maria in Trastevere*, Roma, Scienze e Lettere, 2021, pp. 63-64.

éléments permettent d'affirmer que la fabrication du portail est inscrite dans une période de grande vivacité culturelle et artistique. Ripoll a également joué un rôle non négligeable en ce qui concerne la peinture romane sur bois, une typologie qui se développe en Catalogne surtout à partir du deuxième quart du XII<sup>e</sup> siècle et qui est peu conservée ailleurs en Europe<sup>88</sup>. Si le rapport de ces objets avec le décor d'orfèvrerie des maîtres-autels catalans du XI<sup>e</sup> siècle et avec la peinture murale qui se répand en Catalogne à partir de la seconde moitié du XI<sup>e</sup> siècle a toujours été reconnu, Manuel Castiñeiras a récemment souligné l'apport, en quelque sorte indépendant et en tout cas significatif, de la tradition miniaturiste développée dans les écoles monastiques et cathédrales. Dans ce contexte, on attribue à l'atelier ripollais quelques-uns des plus anciens et des plus splendides exemples de panneaux peints, tels que le fragment de baldaquin de Ribes ou le devant d'autel d'Esquiús, mais aussi quelques autres jugés moins raffinés, comme le devant d'autel de Puigbò<sup>89</sup>. À ce dernier groupe appartiendrait également l'autel de Sant Andreu de Sagàs, daté de la deuxième moitié du XII<sup>e</sup> siècle. Cet autel est, par ailleurs, un des représentants d'une typologie encore plus rare, celle des ensembles de devants d'autel avec panneaux latéraux, qui devait exister un peu partout en Europe, mais dont seuls neuf exemples catalans ont été préservés<sup>90</sup>.

Malgré leur dessin moins soigné, on reconnaît dans les panneaux de Sagàs des liens iconographiques et de composition avec la culture visuelle ripollaise, que ce soit avec les bibles (les panneaux latéraux

<sup>88</sup> Voir le récent aperçu sur l'originalité de ce patrimoine catalan, qui n'a de comparaison qu'avec des exemples en Norvège, dans KROESEN Justin E. A., LEEFLANG Micha, SUREDA Marc (dir.), *Nord & Sud. Art medieval de Noruega i Catalunya*, Zwolle, WBooks, 2019.

<sup>89</sup> CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ Manuel A., «Entorn els orígens de la pintura romànica sobre taula a Catalunya. Els frontals d'Urgell, IX, Esquiús i Planès», *Bulletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya* 9, 2008, pp. 15-41, et puis dans plusieurs publications postérieures du même auteur; spécifiquement pour Puigbò et son rapport avec la sculpture ripollaise, voir CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ Manuel A., VERDAGUER Judit (éd.), *Pintar fa mil anys. Els colors i l'ofici del pintor romànic*, Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, 2014, pp. 71-85.

<sup>90</sup> Sur ces ensembles et la typologie qu'ils représentent, voir SUREDA Marc, «*Circumdabo altare tuum Domine*. Conjuntos de antependios y laterales de altar pintados en Catalunya, siglos XII-XIV», *Codex Aquilarensis* 38, 2022, pp. 89-116.

organisent leur récit en bandeaux) ou par rapport à quelques détails du portail (comme l'image de l'homme qui joue du cor depuis le haut de la tour sur le côté gauche du devant d'autel). On constate également que l'organisation iconographique générale de l'ensemble de Sagàs est plus savante que ce que l'on peut penser au premier regard. Un devant d'autel à sujet hagiographique se combine avec des panneaux latéraux comportant l'histoire de l'enfance du Christ (côté nord) et de sa Passion combinée avec le péché originel (côté sud) (Fig. 12). La présence du cycle christologique sur les côtés n'est pas un simple complément décoratif. Les épisodes peints sur le devant d'autel, quant à eux, illustrent les déclarations de saint André qui, d'après les *Actes* narrant sa Passion et la *Légende Dorée*, professe sa foi et prêche l'histoire du salut aussi bien devant le proconsul que sur la croix<sup>91</sup>. Mais, en plus de cela, l'étude du devant d'autel et des panneaux latéraux démontre que la tension des deux narrations a été ordonnée de manière à « coudre » le bloc de l'autel, au moyen de la création de liens entre les cycles, notamment entre les images situées des deux côtés des arêtes inférieure gauche et supérieure droite. Dans le premier cas, l'image de l'Enfant-Dieu assis sur la Vierge-trône, dans la scène de l'Épiphanie avec laquelle se termine le récit de l'Incarnation, se trouve placée en contact direct avec celle du proconsul trônant juste de l'autre côté de l'arête. On suppose en outre que le récit du registre inférieur du panneau débutait, à gauche, avec une image d'Hérode trônant. Dans ce cas, l'Enfant tenu par la Vierge était situé entre une double représentation de figure antithétique. Ce jeu de types positifs et négatifs se retrouve d'une façon encore plus évidente dans l'angle opposé, mais cette fois, il est organisé en sens inverse: l'arbre du péché originel, à l'extrémité gauche du bandeau supérieur du panneau latéral droit, est encadré, à

<sup>91</sup> LLARÀS Celina, VIGUÉ Jordi, « [altar de Sant Andreu de Sagàs] », in: *Catalunya Romànica*, vol. 12, Barcelona, Enciclopèdia Catalana, 1985, pp. 432-434; CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ Manuel A., « Altar de Sant Andreu de Sagàs », in: CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ Manuel A., CAMPS Jordi, LORÉS Immaculada (éd.), *El romànic i la Mediterrània* (catalogue d'exposition), Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, 2008, cat. 95-97, pp. 388-391; ORRIOLS Anna, « Altar de Sant Andreu de Sagàs », in: *Enciclopèdia del Romànic*, vol. 1, Barcelona, Aguilar de Campoo, Fundación Santa María la Real, 2014, pp. 730-734.



a



b

Figure 12. Tables d'autel de Sagàs: a) frontal d'autel avec scènes hagiographiques; b) panneaux latéraux avec scènes de la vie du Christ. (© Museu Episcopal de Vic, photo: Gabriel Salvans (a); © Museu Diocesà i Comarcal de Solsona (b))

droite, par la Croix du Christ et, à gauche, de l'autre côté de l'arête, par la croix d'André. Ceci explique probablement, d'une part, que la croix sur laquelle est attaché le saint ait abandonné sa forme habituelle en sautoir, afin de souligner son christomimétisme. D'autre part, cela aide à comprendre pourquoi la lecture du panneau latéral droit se fait de bas en haut (contrairement à celui de gauche) et pour le registre du bas de gauche à droite alors que le bandeau supérieur se lit de droite à gauche. Cette disposition permet de placer le péché originel à côté de la croix d'André, la rédemption de ce péché par la croix du Christ étant, d'après les sources, le sujet des derniers mots du saint apôtre avant de rendre l'âme. De cette façon, l'histoire de saint André auquel l'autel est dédié – autel qui contient, en théorie, les reliques du saint – et celle du Christ – que l'on célèbre sur ce même autel lors de l'Eucharistie et qui est la raison du martyre de saint André – restent intimement unies autour de la *Maiestas Domini* centrale. Leur évocation démontre, dans un même temps, la double identité de l'autel : lieu de la présence divine et de repos éternel des martyrs. Cette démonstration aboutit, comme au portail de Ripoll, à une toile tissée de plusieurs fils, adaptée à la configuration tridimensionnelle du bloc de l'autel<sup>92</sup>. On peut émettre l'hypothèse que, en même temps, on aurait produit à Ripoll d'autres ensembles de panneaux destinés au décor des autels de l'abbatiale, avec des organisations narratives et symboliques encore plus riches, exécutés avec plus de soin technique et esthétique. Malheureusement, il n'est pas possible de l'assurer<sup>93</sup>. Cependant, en dépit de leur exécution formelle

<sup>92</sup> Ce raisonnement, complété par d'autres éléments, se trouve développé dans SUREDA Marc, « *Circumdabo altare tuum...* », pp. 110-116.

<sup>93</sup> La production de plusieurs objets de ce type au milieu du XII<sup>e</sup> siècle peut être supposée avec certitude à cause du prélèvement de tout l'argent du monastère (y compris le mobilier d'autel) par le comte Ramon Berenguer IV (voir plus haut et note 8), ce qui obligea sans doute à redécorer les autels de l'abbatiale ultérieurement. Le seul devant d'autel roman provenant de Ripoll et daté de ce moment, en bois taillé et peint, est conservé au Museu Episcopal de Vic et présente tout simplement une *Maiestas Domini* entourée des douze Apôtres (dont la plupart sont aujourd'hui disparus). La partie postérieure des montants conserve les trous pour la fixation de deux tables latérales, malheureusement disparues. Voir VERDAGUER Judit, « Frontal d'altar de Sant Pere de Ripoll », in : SUREDA Marc (dir.), *Oliba episcopus...*, cat. 38, pp. 141-142.

plutôt simple et d'une organisation narrative pas toujours cohérente, les panneaux de Sagàs témoignent de la maîtrise d'un discours visuel complexe qui, en accord avec les indices stylistiques, peut seulement s'expliquer par un rapport très étroit avec le milieu artistique de Ripoll, gouverné par des esprits extrêmement cultivés, versés dans les questions aussi bien iconographiques que rhétoriques.

Finalement, la considération du milieu qui a conceptualisé le portail de Ripoll nous met sans doute face à un ou plusieurs clercs cultivés, conscients de la période riche artistiquement traversée par l'abbaye et dotés d'une forte volonté de s'y insérer. Imprégnées d'une culture monastique théologique, biblique, mais aussi liturgique – dimension intimement liée aux pratiques rituelles et à leurs textes – et au bénéfice d'une vaste culture visuelle ainsi que d'une remarquable maîtrise rhétorique, ces personnalités choisirent les images, les ordonnèrent, écrivirent les textes les accompagnant, fournirent aux artistes les modèles et les *tituli*, en leur laissant peut-être la liberté de les adapter. En faisant cela, avaient-ils en tête un seul message ?

Il n'est pas difficile d'imaginer qu'une explication globale du portail ait pu être donnée à un certain moment avec plus ou moins d'éclat. Si, par exemple, le moine chargé de prêcher aux fidèles le matin du 2 février utilisait les sculptures comme soutien de son discours, une clé de lecture devait être proposée pour l'ensemble ou pour certaines images, appuyée par exemple sur les *tituli* que le religieux, à la différence des laïcs, pouvait lire et interpréter<sup>94</sup>. Des traces d'une explication populaire de ce « portail parlant » en guise de *sermo humilis* offert par les moines auraient pu survivre même jusqu'à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et exercer encore leur influence sur la première interprétation des images proposée par un érudit moderne, celle de Josep M. Pellicer i Pagès en 1873<sup>95</sup>. Mais cela pouvait sans doute varier d'une année

<sup>94</sup> KESSLER Herbert L., « Storie sacre e spazi consacrati », in : PIVA Paolo (dir.), *L'arte medievale nel contesto 300-1300*, Milano, Jaca Book, 2006, pp. 448-449.

<sup>95</sup> D'après Josep Gudiol, la lecture de Pellicer aurait pu trouver ses racines dans le « *el recit d'un vell ripollenc que tenia a gran gloria recordar y repetir davant de qui volgués sentir-lo l'explicació que de les estranyes escenes y figures donaven els monjos abans de sa expulsió* » (GUDIOL Josep, « Iconografia de la portalada de Ripoll... », p. 103).

à l'autre, plus encore au fil des siècles : nous avons vu qu'autant par une lecture historique et mémorielle, que par une approche de type liturgique, plusieurs possibilités existaient, même simultanément à une certaine époque. Des possibilités de lectures différentes et simultanées semblent d'ailleurs suggérées par la présence de plusieurs récits visuels entrecroisés, lesquels pouvaient fonctionner aussi bien de façon autonome que comme parties d'un tout plus complexe. Se dessine dès lors un panorama très élaboré, pour lequel il paraît difficile de proposer une clé de compréhension herméneutique unique et exclusive, en dehors d'idées très générales.

### **Résumé**

Le portail de Ripoll, érigé dans les années 1140, est la plus riche œuvre de ce type conservée en Catalogne et l'une des plus remarquables en son genre en Europe. Outre les questions stylistiques et un certain consensus à propos de sa datation, de son contexte historique général et de certaines de ses sources visuelles, l'œuvre continue de poser des questions à propos du sens de son programme iconographique, complexe et original. Cet essai se propose d'analyser le portail à partir de trois axes déjà exploités, bien qu'inégalement, par l'historiographie : la mémoire dynastique et politique, les fonctions liturgiques et les stratégies narratives. La pluralité de réponses pour chacune de ces approches suggère que plusieurs possibilités de lecture coexistent de manière intentionnelle, ce qui rend difficile l'adoption d'une unique et vraie clé iconologique pour la compréhension de l'ensemble.

## Térence Le Deschault de Monredon

---

### Les modèles français de la cathédrale de Saint-Jacques-de-Compostelle avant l'arrivée du gothique

J'ai déjà eu l'occasion de communiquer les conclusions de mes recherches sur la question des transferts artistiques entre les chantiers romans d'Auvergne, de Sainte-Foy de Conques et de Saint-Sernin de Toulouse d'une part et de la cathédrale de Compostelle d'autre part dans deux articles parus en Espagne en 2015 et en 2017<sup>1</sup>. Il ne s'agira donc pas de les reprendre *in extenso*, mais d'en rappeler les points significatifs afin d'offrir au lecteur un panorama des liens qui peuvent être établis, dès l'époque romane, entre les grands chantiers commencés vers la fin du XI<sup>e</sup> siècle au nord des Pyrénées et le chantier majeur que

---

<sup>1</sup> Ces deux articles sont le fruit de ma recherche postdoctorale que j'ai pu mener à bien à l'Université autonome de Barcelone grâce à l'aide du Fonds national suisse de la recherche scientifique (FNS): LE DESCHAULT DE MONREDON Térence, «Les modèles transpyrénéens de la sculpture du premier chantier de Compostelle. Imitation, présence réelle et usage de l'imaginaire», *Ad Limina* 6, 2015, pp. 33-65; LE DESCHAULT DE MONREDON Térence, «Formación, viaje y memoria visual. Los escultores de Auvernia y su evolución artística», in: CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ Manuel (dir.), *Entre la letra y el pincel. El artista medieval. Leyenda, identidad y estatus*, Roquetas de Mar, Círculo Rojo, 2017, pp. 121-134.

représentait à la même époque la construction de la nouvelle cathédrale dédiée au saint apôtre à Compostelle. Les différents exemples étudiés permettront en outre d'aborder la question de la nature des transferts artistiques, question sur laquelle un court préambule proposera des pistes de réflexion qui trouveront leur concrétisation dans le développement de chacun des cas traités. Un rappel de l'importance stratégique des sources choisies à Compostelle viendra conclure ce rapide parcours d'un sujet extrêmement riche.

## L'artiste roman et la circulation des modèles

La compilation d'archives mentionnant le travail des artistes médiévaux réalisé par Victor Mortet et Paul Deschamps entre 1911 et 1929 constitue une référence fondamentale pour l'histoire de l'organisation du travail à l'époque médiévale<sup>2</sup>. Les volumes publiés sous la direction de Xavier Barral i Altet, les travaux de Jean Wirth et ceux de Manuel Castiñeiras, entre autres, viennent compléter un tableau qui reste, malgré tout, assez lacunaire et énigmatique<sup>3</sup>. Cependant, la conclusion que l'on peut tirer de ces différents travaux est que l'artiste roman possédait un niveau culturel élevé et une formation polyvalente. Il appartenait souvent au clergé ou évoluait en tout cas dans ce milieu. Par conséquent, son état facilitait ses déplacements, étant donné qu'il était assuré de trouver refuge auprès des établissements cléricaux lors de ses longs périple. De plus, la multiplicité des édifices relevant de l'Église à travers toute l'Europe constituait un véritable réseau professionnel qui était bénéfique aussi bien aux commanditaires qu'aux artistes.

<sup>2</sup> MORTET VICTOR, DESCHAMPS Paul, *Recueil de textes relatifs à l'histoire de l'architecture en France au Moyen Âge*, t. 1, Paris, Picard, 1911 et t. 2, 1929.

<sup>3</sup> BARRAL I ALTET Xavier (dir.), *Artistes, artisans et production artistique au Moyen Âge*, 3 volumes, Paris, Picard, 1986-1990; WIRTH Jean, *L'image à l'époque romane*, Paris, Le Cerf, 1999, pp. 61-72; CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ Manuel A., «Artiste-clericus ou artiste-laïque? Apprentissage et *curriculum vitae* du peintre en Catalogne et en Toscane», *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa* 43, 2012, pp. 15-30.

Le statut de l'artiste, dans ce contexte de creuset savant, lui donnait accès à des œuvres de petit format conservées dans les trésors de cathédrales ou d'abbayes (manuscrits, ivoires, orfèvrerie) qui offraient autant de modèles potentiels et servaient ainsi à sa formation. Or si l'usage de la mémoire a largement été sous-estimé dans les pratiques des artistes médiévaux<sup>4</sup>, on n'ignore pas son importance centrale dans l'éducation cléricale contemporaine<sup>5</sup>. Par conséquent, on peut estimer que l'entraînement de la mémoire jouait certainement un rôle de premier plan dans la transmission des modèles et permettait de mémoriser des formes en les retranscrivant par la suite à des échelles différentes, à l'aide de techniques diverses et sur des supports variés. Du point de vue de l'analyse stylistique, on parvient parfois à repérer un vocabulaire de formes particulier dans une œuvre que l'on peut rapprocher d'antécédents qui ne sont que similaires et jamais identiques. C'est le cas pour le chapiteau de l'avare du transept de la cathédrale de Compostelle et pour les reliefs des tympans du portail des Orfèvres qui témoignent, à mon avis, du passage en Galice du principal maître du tympan de Conques. Effectivement, on y reconnaît facilement le style conquis, qui, en l'espèce, n'a pas subi d'évolution particulière.

En revanche, lorsque l'on examine les réalisations du Maître de la Porte de France et du Maître de la Transfiguration, tous deux œuvrant d'une manière indubitablement redevable à la sculpture toulousaine de la basilique Saint-Sernin, il est plus difficile de déterminer ce qui dépend chez eux de l'imitation et ce qui relève d'un style en plein développement. En effet, quand il s'agit de «repérer des mains», cela ne peut se faire qu'en partant du principe, forcément biaisé, que l'artiste n'évolue pas, ne s'adapte pas aux modes et n'intègre jamais de nouveaux éléments stylistiques empruntés à ses confrères. Nous raisonnons à partir d'une histoire de l'art conçue sur l'étude d'artistes qui cherchent à affirmer leur identité artistique pour se démarquer

<sup>4</sup> LE DESCHAULT DE MONREDON TERENCE, «Formación, viaje y memoria visual...».

<sup>5</sup> CARRUTHERS Mary, *The Book of Memory. A Study of Memory in Medieval Culture*, Cambridge, Cambridge University Press, 2008 [1<sup>re</sup> éd. 1990]; CARRUTHERS Mary, *Machina memorialis. Méditation, rhétorique et fabrication des images au Moyen Âge*, Paris, Gallimard, 2002 [1<sup>re</sup> éd. Cambridge, 1998].

au sein d'un marché de l'art dont le Moyen Âge ignore tout. Par conséquent, comment être sûr qu'un sculpteur venu d'Auvergne n'est pas «contaminé» sur un chantier comme celui de Compostelle par le contact d'autres sculpteurs provenant de Toulouse ou de Jaca?

## Avant les portails : la sculpture du chevet et du transept

L'influence de l'art franc sur la construction et la décoration sculptée de la cathédrale de Compostelle ne commence pas aux portails de cet édifice<sup>6</sup>. Le plan de ce dernier reprend déjà un modèle à trois vaisseaux, transept, déambulatoire et chapelles rayonnantes bien connu au nord des Pyrénées. Nous ne serons donc pas étonnés de constater que les deux premiers architectes cités par les textes, Bernard et Robert, portent des noms dont les consonances, bien éloignées de celles que l'on peut rencontrer en Galice, sont en revanche fréquentes chez les Francs et en particulier autour du Massif central (que l'on se souvienne notamment des chapiteaux signés respectivement de ces deux noms à Conques et à Notre-Dame-du-Port)<sup>7</sup>.

Dans l'historiographie de la cathédrale de Saint-Jacques-de-Compostelle, les rapports qui relient la sculpture du premier chantier (entre 1075 et 1111)<sup>8</sup> aux importants centres d'innovation artistiques qui se sont

<sup>6</sup> Il est toujours délicat de désigner l'ensemble territorial situé au nord des Pyrénées et correspondant imparfaitement aux limites actuelles de la France, en raison du morcellement de celui-ci en un royaume dirigé par un « roi des francs » (*rex francorum*) et une multiplicité de comtés, dont certains sont bien plus proches politiquement de la Catalogne, de l'Aragon ou de la Navarre que du royaume capétien septentrional. Cependant, les textes ibériques de l'époque qui nous concernent désignent indistinctement les habitants ultramontains de « Francs ».

<sup>7</sup> DURLIAT Marcel, *La sculpture romane sur la route de Saint-Jacques. De Conques à Compostelle*, Mont-de-Marsan, Comité d'études sur l'histoire et l'art de la Gascogne, 1990, pp. 106-108.

<sup>8</sup> Pour une discussion de ces dates voir CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ Manuel, « *Didacus Gelmirus*, mécène des arts. Le long chemin de Compostelle : de périphérie à centre du roman », in : CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ Manuel A. (éd.), *Compostelle et l'Europe. L'histoire de Diego Gelmírez*, Milano, Skira, 2010, pp. 32-97, en part.

développés au nord des Pyrénées, en Auvergne, à Conques et à Toulouse, ont été soulignés depuis les années 1920, entraînant de nombreuses hypothèses sur la circulation des artistes, des modèles et sur la chronologie des différents chantiers<sup>9</sup>. Il est indéniable que l'érection de la cathédrale galicienne constitue un point de confluence pour des sculpteurs venus de divers horizons, étant donné que la volonté du clergé local était de bâtir un édifice devant surpasser tout ce qui avait été réalisé jusqu'alors dans la région et même dans toute la Marche hispanique. Il s'agissait de rivaliser avec les grands centres de pèlerinage de l'ancienne Gaule : Tours, Vézelay, Le Puy-en-Velay, Saint-Sernin de Toulouse, etc. C'est pourquoi rien n'y est comparable à la sculpture existant alors en Galice et le seul édifice ibérique auquel il est fait référence à travers l'imitation de sa sculpture est la cathédrale aragonaise de Jaca. Cette référence n'est pas dénuée d'intentions, puisque le roi d'Aragon Sanche Ramirez est le premier à adopter le rite romain dans la Péninsule en 1071, peu avant d'installer la capitale de

---

pp. 41-48 et 78-79; voir également RODRÍGUEZ IGLESIAS Francisco (dir.), *Galicia, Arte Medieval (I)*, t. 10, A Coruña, Hércules de Ediciones, 1995, pp. 192-220. Pour une analyse des différentes étapes de construction du chevet, voir en dernier lieu NICOLAI Bernd, RHEIDT Klaus, «Nuevas investigaciones sobre la historia de la construcción de la catedral de Santiago de Compostela», *Ad limina* 1, 2010, pp. 53-79, en part. pp. 63-65; SENRA José Luis (dir.), *En el principio. Génesis de la Catedral Románica de Santiago de Compostela. Contexto, construcción y programa iconográfico*, Santiago de Compostela, Teófilo, 2014; NICOLAI Bernd, RHEIDT Klaus (dir.), *Santiago de Compostela. Pilgerarchitektur und bildliche Repräsentation in neuer Perspektive*, Bern, Peter Lang, 2015.

<sup>9</sup> La bibliographie sur le sujet est pléthorique, des travaux fondateurs de PORTER Arthur Kingsley, *Romanesque Sculpture of the Pilgrimage Roads*, vol. 1, Boston, Marshall Jones Company, 1923 et de CONANT John Kenneth, *The Early Architectural History of the Cathedral of Santiago de Compostela*, Cambridge, Harvard University Press, 1926, jusqu'au très fameux ouvrage de DURLIAT Marcel, *La sculpture romane sur la route de Saint-Jacques. De Conques à Compostelle*, Mont-de-Marsan, Comité d'études sur l'histoire et l'art de la Gascogne, 1990 en passant par les nombreux articles de J. Williams, G. Gaillard, P. Deschamps, S. Moralejo, ou plus récemment M. Castiñeiras, J. Wirth, J. L. Senra, et bien d'autres auteur-trice-s encore. Les liens entre la sculpture de Compostelle et la France ont été amplement soulignés, donnant cependant lieu à des interprétations divergentes, tant sur le plan matériel de la réalisation de ces transferts artistiques, que sur le plan chronologique de la succession des chantiers.

son royaume dans cette ville qui devient, en 1077, un siège épiscopal. Peu de temps après, c'est au tour de l'évêché de Compostelle de faire sien le rituel romain, tout en évoquant par la sculpture de sa cathédrale celle de la cathédrale de Jaca, édifice dédié à saint Pierre<sup>10</sup>.

C'est dans la sculpture des chapiteaux du déambulatoire (commencé vers 1075) et de la partie nord du transept de la cathédrale de Compostelle (dont la dernière chapelle est consacrée à saint Nicolas en 1107), qu'apparaissent les premières citations de la sculpture franque. Trois exemples sont particulièrement significatifs de la nature de ces emprunts : tout d'abord un chapiteau figurant des griffons affrontés autour d'une coupe – un motif très fréquent dans les églises d'Auvergne – ; ensuite un chapiteau représentant un homme tenant deux oiseaux par le cou ; et enfin une version de la fameuse scène du supplice de l'avare dans une composition rappelant fortement le style de l'enfer du tympan de l'abbatiale Sainte-Foy de Conques.

## **Le chapiteau aux griffons**

Le chapiteau aux deux griffons affrontés de part et d'autre d'un calice reprend un thème antique, récupéré avec une nouvelle symbolique à l'époque paléochrétienne, et qui a connu une fortune toute particulière en Auvergne<sup>11</sup>. Il est absent du reste de la Galice, alors qu'on le rencontre dans de nombreuses églises auvergnates où le rôle de l'héritage antique se révèle plus prégnant. Un seul autre exemple, dans le panthéon royal de la collégiale Saint-Isidore de León, stylistiquement très différent de l'exemple galicien, a été repéré au sud des Pyrénées. Zigmunt Swiechowski distingue plusieurs variantes du

<sup>10</sup> En 1074 Grégoire VII demande l'abandon du rite wisigothique, mais l'adoption officielle du rite romain semble progressive et Alphonse VI ne l'adopte officiellement qu'en 1080, lors du concile de Burgos. Voir à ce sujet LÓPEZ-MAYÁN Mercedes, « Culto y cultura en la catedral compostelana en el siglo XI », in : SENRA José Luis (dir.), *En el principio...*

<sup>11</sup> SWIECHOWSKI Zigmunt, *Sculpture romane d'Auvergne*, Clermont-Ferrand, Éditions de Bussac, 1973, pp. 292-326.

thème en Auvergne et si l'on veut retracer la genèse du chapiteau de Compostelle (a), on peut dire qu'il est tributaire de trois occurrences de cette iconographie se trouvant dans les églises d'Ennezat (d), de Notre-Dame-du-Port à Clermont-Ferrand (c) et de Saint-Pierre de Mozac (b) (Fig. 1)<sup>12</sup>. Le prototype est l'un des deux chapiteaux de très belle facture de l'abbaye Saint-Pierre de Mozac traitant ce thème (b). En effet, on retrouve à Notre-Dame-du-Port (c) certains détails significatifs des exemplaires de Mozac comme le calice godronné, les longues oreilles et l'attache des ailes qui se démarque par un motif dentelé. En revanche, de nouveaux éléments sont apparus, tels que les deux cordons qui délimitent le renflement du pied du calice, les palmettes à trois feuilles stylisées qui forment comme des arcades au-dessus des griffons ou encore la sorte de rouleau que les animaux tiennent dans l'une de leur patte refermée. Ces trois derniers détails se retrouvent à Ennezat (d), témoignant de la filiation entre les deux œuvres.

Il semble que le sculpteur du chapiteau de Compostelle ait vu au moins Ennezat et Mozac. D'une part, les griffons paraissent saisir un objet dans leurs griffes, comme à Ennezat, tandis que le demi-disque sculpté au-dessus des becs de ces animaux correspond sans doute à une tentative maladroite de copier le motif de palmettes présent à cet endroit sur les exemples auvergnats, lequel a été compris comme une série d'arcades dont une seule a été reproduite et placée au niveau du dé médian du chapiteau, tel un soleil. D'autre part, les griffons se font face sans incliner la tête vers le calice (ainsi qu'à Mozac et contrairement à Notre-Dame-du-Port et Ennezat) et leur queue végétalisée se sépare en deux brins, dont l'un s'épanouit entre leurs pattes arrière, comme à Mozac et Ennezat. En outre, les griffes de leur patte levée s'enroulent rappelant en cela le chapiteau d'Ennezat. Du point de vue stylistique, le sculpteur de Compostelle se distingue des trois modèles auvergnats qui viennent d'être cités. Entre autres détails, il escamote les belles oreilles de ces animaux fabuleux, ce qui semble impensable chez un sculpteur auvergnat compétent. Il paraît vouloir imiter l'hiératisme des griffons de Mozac et leurs élégantes silhouettes qui se détachent

<sup>12</sup> SWIECHOWSKI Zigmunt, *Sculpture romane d'Auvergne...*



a



b



c



d

Figure 1. Chapiteaux aux griffons affrontés de part et d'autre d'une coupe: a) Saint-Jacques-de-Compostelle, cathédrale, chapelle du Sauveur; b) Mozac, ancienne abbatale Saint-Pierre, chapiteau de la nef; c) Clermont-Ferrand, Notre-Dame-du-Port, chapiteau du chevet; d) Ennezat, collégiale Saint-Victor et Sainte-Couronne, chapiteau de la nef. (Photos: TERENCE LE DESCHAULT DE MONREDON)

avec une précision calligraphique sur un fond lisse, sans atteindre la virtuosité, nécessitée par l'important relief, à laquelle parvient le maître auvergnat. Nous sommes, de toute évidence, en présence d'un sculpteur qui cherche à créer, à partir de différents modèles, une œuvre

qui a pour objectif de rappeler l'origine de ses fameux prototypes. Le fait qu'il utilise plusieurs références en les adaptant permet de penser qu'il fait usage de sa mémoire plutôt que du dessin d'une œuvre en particulier. Il s'agit donc probablement soit d'un sculpteur de second plan venu d'Auvergne, soit d'un sculpteur envoyé en Auvergne pour imiter les plus grands maîtres-sculpteurs de l'époque.

## Chapiteau de l'homme aux oiseaux

Le deuxième chapiteau qui doit être mis en relation avec l'Auvergne fait face au chapiteau aux griffons dans la chapelle du Sauveur. On y voit un homme assis de face saisissant par le cou deux oiseaux (Fig. 2a). Victoriano Nodar a proposé d'interpréter la scène comme une ascension d'Alexandre<sup>13</sup>. Cependant, comme l'a récemment fait remarquer José Luis Senra, ce chapiteau s'éloigne trop de l'iconographie traditionnelle du thème, en particulier parce que les deux oiseaux que tient le personnage sont clairement distincts l'un de l'autre et ne sont ni l'un ni l'autre des griffons<sup>14</sup>. Le sujet reste donc mystérieux, malgré la découverte récente d'une inscription inachevée comportant les lettres « SIN »<sup>15</sup>. Quoi qu'il en soit, la composition et le style de ce chapiteau sont redevables à Mozac. La posture du personnage, assis les pieds posés sur l'astragale du chapiteau, son habit composé d'une cape et d'une tunique relevée au-dessus du genou et le décor végétal à pomme de pin sont autant d'éléments empruntés à la sculpture de l'abbaye auvergnate. D'un point de vue général, le personnage est à rapprocher de l'homme tenant un singe de Mozac (Fig. 2c). Outre la position, on retrouve la même manière de représenter la chevelure, en larges mèches enroulées se séparant symétriquement au milieu du front pour former une boucle à droite et une autre à gauche. La forme du visage, quoique

<sup>13</sup> NODAR Victoriano, *Los inicios de la catedral románica de Santiago. El ambicioso programa iconográfico de Diego Peláez*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 2004, pp. 65-69.

<sup>14</sup> SENRA José Luis, *En el principio...*, pp. 190-196.

<sup>15</sup> SENRA José Luis, *En el principio...*, pp. 190-196.

plus lourde à Compostelle, la bouche droite, très légèrement souriante, les manches de l'habit froncées aux poignets et les yeux en amande creusés au trépan rappellent le personnage de Mozac.

Cependant, ces similitudes ne sont pas suffisantes pour abolir les différences, en particulier en ce qui concerne l'habileté à représenter l'espace et la profondeur. Si le personnage de Mozac tenant un singe se détache du fond du chapiteau, d'autant mieux que le sculpteur l'a placé dans l'angle de la corbeille, le personnage de Compostelle se dégage beaucoup plus difficilement de l'arrière-plan. À Compostelle, la tête du personnage s'enfonce dans la corbeille jusqu'aux oreilles qui, elles, débordent sur le fond lisse, tandis que la tête du montreur de singe de Mozac est sculptée dans un relief suffisant pour que ses oreilles soient parfaitement découpées et que le personnage se détache du bloc. De plus, du point de vue de la composition, les feuilles d'acanthé sur lesquelles est assis le jeune homme de Mozac ont disparu à Compostelle, donnant l'impression que la figure est assise dans le vide. On remarquera aussi que le sculpteur de Compostelle réinterprète la manière auvergnate (très répandue) de représenter une pomme de pin entre deux rameaux feuillus (Fig. 2b). Non seulement il ajoute une pomme de pin dans un angle, qui ainsi ressemble à une fleur dans un calice de feuilles, créant un motif qui n'existe pas en Auvergne, mais il fait aussi disparaître la petite corolle végétale qui se trouve au sommet de la tige, avant que celle-ci ne se dédouble, et qui se révèle caractéristique du motif en Auvergne (Fig. 2d).

Le sculpteur de Compostelle reprend de toute évidence des caractéristiques typiques de la sculpture auvergnate et, en l'occurrence, probablement de l'abbaye de Mozac. Sa maladresse souligne la distance qui le sépare de ses modèles et plaide en faveur d'une imitation commandée expressément par le clergé de Compostelle dans le but de faire référence à un prototype prestigieux par sa qualité artistique et par la notoriété de l'abbaye dont il provient. Ces deux chapiteaux évoquant des œuvres auvergnates sont sans doute dus à un même sculpteur qui reproduit ses modèles avec une distance stylistique qui le désigne clairement comme un imitateur ne possédant pas les qualités techniques des maîtres dont



Figure 2. Chapiteau de l'homme aux oiseaux et ses modèles: a) Saint-Jacques-de-Compostelle, cathédrale, chapelle du Sauveur, chapiteau de l'homme aux oiseaux vu de face; b) Saint-Jacques-de-Compostelle, cathédrale, chapelle du Sauveur, chapiteau de l'homme aux oiseaux vu de trois quarts; c) Mozac, ancienne abbatale Saint-Pierre, chapiteau du montreur de singe; d) Mozac, ancienne abbatale Saint-Pierre, chapiteau à motif floral. (Photos: Térance Le Deschault de Monredon)

il s'inspire. Il est à noter que les deux chapiteaux de la chapelle du Sauveur sont réalisés dans un matériau (du marbre) distinct du reste de la construction granitique.

## Le chapiteau de l'avare

Comparons à présent le chapiteau bien connu du supplice de l'avare, situé dans le bras nord du transept de la cathédrale de Compostelle avec le tympan de l'abbaye Sainte-Foy de Conques. S'il s'agit d'un rapprochement régulièrement proposé dans l'historiographie depuis des décennies, celui-ci mérite une analyse de détail<sup>16</sup>. En effet, la date tardive longtemps proposée pour le tympan de Conques (vers 1120-1140) allait à l'encontre de l'idée qu'un même sculpteur ait pu être présent successivement sur les chantiers rouergat et galicien<sup>17</sup>. Les études récentes permettent au contraire de situer les deux œuvres autour de 1100, confirmant ainsi la pertinence de la présence du chapiteau de Compostelle au sein de la phase de construction du bras nord du transept<sup>18</sup>. Ce qui nous incite à première vue à rapprocher les deux œuvres, c'est la présence d'un gibet au centre de la composition, auquel un damné, tourmenté par un serpent, est pendu par un démon

<sup>16</sup> PORTER Arthur Kingsley, «Pilgrimage Sculpture», *American Journal of Archaeology* 26(1), 1922, pp. 1-53, en part. pp. 25 et suivantes, propose le rapprochement avec Conques pour la sculpture du portail des Orfèvres, mais pas pour le chapiteau du transept. Voir notamment MORALEJO Serafin, «Artistas, patronos y público en el arte del camino de Santiago», *Compostellanum* 30(3-4), 1985, pp. 395-430, note 21; DESCHAMPS Paul, «Étude sur les sculptures de Sainte-Foy de Conques et de Saint-Sernin de Toulouse et leurs relations avec celles de Saint-Isidore de León et de Saint-Jacques-de-Compostelle», *Bulletin monumental* 100(3-4), 1941, pp. 239-264; repris dans «Les relations de l'église Sainte-Foy de Conques avec la Catalogne et l'Espagne», *Miscel.lània Puig i Cadafalch*, vol. 2, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 1947-1951, pp. 15-24.

<sup>17</sup> Entre autres, VERGNOLLE Éliane, *L'art roman en France. Architecture, sculpture, peinture*, 2<sup>e</sup> édition, Paris, Flammarion, 2003, p. 236; DURLIAT Marcel, *La sculpture romane de la route de Saint-Jacques...*, pp. 442-443.

<sup>18</sup> HUANG Lei, *L'abbatiale Sainte-Foy de Conques (X<sup>e</sup>-XII<sup>e</sup> siècles)*, thèse de doctorat sous la direction de Florence Journot et Quitterie Cazes, Université Paris 1, 2018, t. 1, p. 358; HUANG Lei, «Le maître du tympan de l'abbatiale Sainte-Foy de Conques : état de la question et perspectives», *Études aveyronnaises, Recueil des travaux de la Société des lettres, sciences et arts de l'Aveyron*, 2014, pp. 87-100. Pour des propositions de datation haute voir aussi CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ Manuel A., «Da Conques a Compostella. Retorica e performance nell'era dei portali parlanti», in: QUINTAVALLE Arturo Carlo (éd.), *Medioevo. Immagine e memoria. Atti del Convegno internazionale di studi, Parma, 23-28 settembre 2008*, Milano, Electa, 2009, pp. 233-250; WIRTH Jean, *La datation de la sculpture médiévale*, Genève, Droz, 2004, pp. 236-242.

qui prend appui de son pied pour mieux tirer sur la corde (Fig. 3a et 3b). Cependant, en ce qui concerne la composition des deux scènes, les similitudes s'arrêtent là. En effet, contrairement à ce que l'on peut voir à Conques, le condamné de Compostelle tourne le dos au diable qui le pend, il est nu, il porte une barbe très courte et peu visible, ses jambes disparaissent dans les flammes, le serpent lui mord l'oreille et non l'œil et surtout, il n'arbore pas sa bourse attachée autour du cou.

Il faut toutefois souligner que d'autres points communs permettent de rapprocher le chapiteau de Compostelle du tympan de Conques. Par exemple, le motif infernal du feu qui brûle les jambes du condamné existe bien à Conques où il est l'instrument du châtement d'un autre condamné, situé juste à côté de l'avare. De plus, il est facile d'énumérer les nombreuses ressemblances entre les démons des deux sites. Il s'agit dans les deux cas de figures cadavériques. Leurs bras et leurs jambes sont toujours formés de trois os proéminents et parallèles, leurs coudes et leurs genoux sont des sphères et leurs poignets ressemblent à de larges bracelets (Fig. 3c et 3d). Leurs côtes apparaissent sous une peau formant d'épaisses rides et l'on peut constater, à la fois à Conques et à Compostelle, une façon identique de former des plis concentriques entre la fesse et la cuisse. Enfin, certains démons portent des jupes formées de lambeaux triangulaires. À Compostelle, celui qui porte le sac contenant les richesses de l'avare paraît de prime abord se distinguer le plus du style de Conques (Fig. 3c). Pourtant, à y regarder de plus près, il présente lui aussi de nombreux points communs avec ses congénères conquois. Il est édenté, tire la langue, a des yeux enfoncés sous des sourcils proéminents et sa mimique provoque des rides concentriques sur la joue, autant de détails que l'on retrouve disséminés sur plusieurs démons du tympan rouergat (Fig. 3b). De plus, il est coiffé de larges mèches, élément fréquent dans la sculpture de Conques. Ce faisceau d'indices conduit à conclure que le sculpteur de Compostelle ne réalise pas une simple copie des personnages du tympan de Conques, mais connaît intimement le vocabulaire stylistique et iconographique des reliefs de l'enfer rouergat. Ainsi, il utilise des détails caractéristiques qu'il combine selon un nouvel agencement pour parvenir à une création originale. Il agit à l'inverse d'un copiste qui reproduirait des personnages entiers, ou du moins des



a



b



c



d

Figure 3. a) Saint-Jacques-de-Compostelle, cathédrale, bras nord du transept, chapiteau du supplice de l'avare; b) Conques, abbatale Sainte-Foy, tympan, supplice de l'avare, détail de l'enfer; c) Saint-Jacques-de-Compostelle, cathédrale, bras nord du transept, chapiteau du supplice de l'avare (détail); d) Conques, abbatale Sainte-Foy, tympan, démon, détail de l'enfer. (Photos: TERENCE LE DESCHAULT DE MONREDON)

têtes et des corps à l'identique, qui serait incapable d'imiter si fidèlement un style particulier requérant une grande dextérité<sup>19</sup>. Par conséquent, un même sculpteur a, selon toute probabilité, œuvré à Conques puis à Compostelle, réalisant dans ces cathédrales une œuvre inédite, mais reconnaissable à son style propre.

## Les reliefs du portail des Orfèvres

Qu'en est-il des reliefs, sans doute réalisés peu après 1100<sup>20</sup>, situés aux tympan du portail des Orfèvres et généralement attribués à un sculpteur également venu de Conques? Le premier groupe, sur le tympan de droite, est constitué d'une longue plaque de granite faisant office de linteau, sur laquelle se déploient des scènes de la Passion du Christ (Fig. 4). Le deuxième groupe, quant à lui, représente les Tentations du Christ sculptées dans le marbre (Fig. 5). On peut tout d'abord se demander si les deux groupes sont l'œuvre d'un même sculpteur. Le relief en granite de la Passion du Christ paraît d'une organisation plus simple et d'une exécution plus rapide, alors qu'au contraire les reliefs en marbre de la Tentation du Christ présentent un aspect bien plus élaboré notamment de par le foisonnement de détails décoratifs. En effet, le dos du Christ n'est sculpté que sur environ la moitié de son épaisseur – détail qui a bien été repéré sur le tympan de Conques<sup>21</sup> –, alors que le dos du Christ de la Tentation l'est entièrement.

Afin de comparer ce qui est comparable, il convient de rappeler que le marbre permet au sculpteur un travail minutieux qu'interdit la granulosité du granite, ce qui entraîne des différences apparentes de

<sup>19</sup> J'ai développé cette idée en relation avec le thème de l'usage de la mémoire dans l'art roman dans: LE DESCHAULT DE MONREDON TERENCE, «Formación, viaje y memoria visual...», pp. 121-134.

<sup>20</sup> La datation de ce portail a souvent été discutée. Une inscription sur l'un des piédroits donne la date de 1103, tandis qu'une autre inscription mentionnant le roi Alphonse (septième du nom) donne un *terminus post quem* de 1111 au relief sur lequel elle se trouve. Voir CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ Manuel, «*Didacus Gelmirus...*».

<sup>21</sup> HUANG Lei, *L'abbatiale Sainte-Foy de Conques...*, t. 1, p. 274.



Figure 4. Saint-Jacques-de-Compostelle, cathédrale, portail des Orfèvres, détail du tympan de droite, relief de la Passion. (Photo: TERENCE LE DESCHAULT DE MONREDON)



Figure 5. Saint-Jacques-de-Compostelle, cathédrale, portail des Orfèvres, détail du tympan de gauche, reliefs des Tentations du Christ. (Photo: TERENCE LE DESCHAULT DE MONREDON)



Figure 6. a) Saint-Jacques-de-Compostelle, cathédrale, portail des Orfèvres, détail du tympan de droite, tête du Christ de la Passion ; b) Saint-Jacques-de-Compostelle, cathédrale, portail des Orfèvres, détail du tympan de gauche, tête du Christ des Tentations. (Photos : Térance Le Deschault de Monredon)

style, en particulier dans la finesse des drapés. De plus, le fait qu'il s'agisse dans un cas d'un épisode glorieux du Christ et dans l'autre d'un épisode douloureux pourrait aussi expliquer le choix d'un décorum plus somptueux dans le cas de la représentation des Tentations où le Christ était couronné par un ange aujourd'hui disparu. Plus concrètement, si les plis sont difficilement comparables, malgré une même rigidité, les visages restent quant à eux très proches, en dépit de l'érosion de la pierre. La mise en parallèle des deux têtes du Christ fait ressortir une réalisation identique. Tout d'abord, l'auréole est composée de la même manière, présentant des incisions aux mêmes endroits. On y trouve inscrit le mot PAX ainsi que l'alpha et l'oméga. Sur cette auréole se détache un visage barbu allongé qui se caractérise par un front très haut couvert de cheveux divisés en larges mèches. On observe également une façon identique de traiter la barbe et les yeux (Fig. 6a et 6b). Autant de points communs que nous devons mettre en parallèle avec le tympan de l'abbatiale de Conques pour parfaire la comparaison.



a



b



c



d

Figure 7. a) Conques, abbatale Sainte-Foy, tympan, tête de souverain (Charlemagne?), détail du cortège des élus; b) Saint-Jacques-de-Compostelle, cathédrale, portail des Orfèvres, tympan de droite, bourreau du Christ, détail du relief de la Passion; c) Conques, abbatale Sainte-Foy, tympan, détail du cortège des élus, tête d'abbé; d) Conques, abbatale Sainte-Foy, tympan, détail de l'enfer, tête de damné. (Photos: TERENCE LE DESCHAULT DE MONREDON)

## Les reliefs du tympan de droite (Passion du Christ)

Commençons par comparer le relief du tympan de droite de Compostelle avec le tympan de Conques. Lorsque l'on rapproche les deux principaux types de visages, barbus et glabres, on note une très

grande proximité entre le sculpteur de Conques et celui de Compostelle, jusque dans certains détails comme la fossette qui anime le menton des personnages glabres (Fig. 7b et 7c), la forme des yeux ou les longues moustaches qui se détachent de la barbe (Fig. 6a et 7a). Cependant, on remarque un caractère un peu plus grossier à Compostelle, trahit par l'épaisseur des lèvres de la plupart des personnages. Pourtant deux facteurs peuvent expliquer cela. D'une part, la figure lippue appartient à un bourreau du Christ et cette caractéristique se retrouve à Conques chez certains damnés (Fig. 7b et 7d). Ce serait donc un trait intentionnel et significatif. D'autre part, il ne faut pas oublier que la différence de matériau peut aussi jouer un rôle important, puisque le tympan de Conques est sculpté dans un calcaire à grain fin, tandis que le relief de la Passion de Compostelle est réalisé dans un granite présentant une granulométrie bien supérieure et dans lequel il est plus difficile de sculpter de petits détails.

### **Les reliefs du tympan de gauche (Tentations du Christ)**

Lorsqu'il s'agit de comparer les reliefs du tympan de gauche avec la sculpture de Conques, il n'est pas inutile de prendre en compte la graphie des inscriptions que l'on retrouve de part et d'autre. On trouve dans les deux cas le même mélange de majuscules romaines et d'onziales, par exemple dans l'usage des «E». Les «O», formés de deux incisions, présentent une même forme oblongue, en navette. On reconnaît le même type de ligature entre le «T» et le «U». À Conques comme à Compostelle deux types de «A», l'un comportant une traverse droite et l'autre brisée en «V» s'alternent. Ce constat de proximité de tracé peut aussi être fait pour le reste. Bien que n'étant pas totalement déterminant, ce premier rapprochement doit être resitué dans le contexte de l'abandon récent de l'écriture wisigothique au profit de l'écriture romaine en Galice, qui eut d'ailleurs du mal à s'imposer<sup>22</sup>. Ainsi, les deux œuvres appartiennent bien à un même contexte culturel

<sup>22</sup> LÓPEZ-MAYÁN Mercedes, «Culto y cultura en la catedral compostelana...», p. 43.

et chronologique, celui de l'Église romaine au tournant des XI<sup>e</sup> et XII<sup>e</sup> siècles<sup>23</sup>.

Quant à la sculpture proprement dite, elle présente également de nombreuses similitudes. Le visage de l'ange thuriféraire de Compostelle ressemble parfaitement à ceux des anges portant les instruments de la Passion à Conques : même chevelure en mèches striées, mêmes oreilles, mêmes joues marquées de rides faisant ressortir une bouche pincée, esquissant une légère moue un peu triste. Les auréoles, concaves et serties d'un cercle gravé, sont identiques (Fig. 8a et 8b). Cette parenté s'observe à nouveau dans le rejet du vêtement sur l'épaule, sur laquelle le pan de tissu s'écrase en larges plis. Le goût du détail, visible par exemple dans l'orfèvrerie des encensoirs, est présent dans les deux cas. Les nuages dentelés typiques de Conques se retrouvent aussi à Compostelle. On remarque également une manière caractéristique d'inverser la forme de l'œil chez les personnages à caractère négatif ou tourmenté, en plaçant le trait horizontal au niveau de la paupière supérieure et en arrondissant la paupière inférieure (Fig. 5 et 7d). Comme dans le cas des chapiteaux, c'est l'utilisation d'un vocabulaire identique pour créer de nouvelles scènes qui plaide en faveur de la présence d'un même artiste. On ne constate pas de copie de l'iconographie, mais une invention à partir d'un répertoire de formes commun. En définitive, il est très vraisemblable qu'un sculpteur à l'œuvre sur le tympan de Conques soit venu à Compostelle pour réaliser le chapiteau du transept nord et les reliefs s'insérant aujourd'hui dans les deux tympan du portail des Orfèvres.

<sup>23</sup> Sur la question des inscriptions du portail des Orfèvres, voir CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ Manuel A., «Da Conques a Compostella. Retorica e performance nell'era dei portali parlanti», in: QUINTAVALLE Arturo Carlo (éd.), *Medioevo. Immagine e memoria. Atti del Convegno internazionale di studi, Parma, 23-28 settembre 2008*, Milano, Electa, 2009, pp. 233-250; CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ Manuel A., «Jaca, Toulouse, Conques y Roma. Las huellas de los viajes de Diego Gelmírez en el arte románico compostelano», in: LÓPEZ ALSINA Fernando, MONTEAGUDO Henrique, YZQUIERDO PERRÍN Ramón José (dir.), *O Século de Xelmírez*, Santiago de Compostela, Consello da Cultura Galega, 2013, pp. 245-298.



Figure 8. a) Saint-Jacques-de-Compostelle, cathédrale, portail des Orfèvres, tympan de gauche, détail du relief des Tentations du Christ, ange thuriféraire; b) Conques, abbatale Sainte-Foy, détail du tympan, ange thuriféraire. (Photos: Térance Le Deschault de Monredon)

## Les reliefs redevables à Saint-Sernin de Toulouse

Une autre référence évidente qui apparaît au portail des Orfèvres renvoie à la sculpture toulousaine, plus concrètement à la porte Miègeville de la basilique Saint-Sernin de Toulouse<sup>24</sup>. On a nommé « Maître de la Transfiguration » et « Maître de la Porte de France » ou « *Porta Francigena* » les deux sculpteurs de Compostelle responsables des

<sup>24</sup> L'analogie entre les deux œuvres a souvent été démontrée depuis les travaux précurseurs de PORTER Arthur Kingsley, « Pilgrimage Sculpture », *American Journal of Archaeology* 26(1), 1922, pp. 1-53, en part. pp. 25 et suivantes.

reliefs de style toulousain. Ce sont les premiers à proposer de grandes figures en pied se détachant distinctement de la plaque sur laquelle elles sont ciselées. Le Maître de la Transfiguration est sans doute le plus difficile à cerner, car il possède une excellente connaissance de la sculpture de Saint-Sernin jusque dans les petits détails. Il reprend de nombreux traits spécifiques au style du maître toulousain responsable de la porte de Miègeville, semblant même parfois les faire évoluer. C'est à lui que l'on doit notamment le saint Jacques surmontant le double portail de Compostelle, lequel comporte de nombreux points communs avec le saint Jacques surmontant la porte Miègeville (Fig. 9a et 9b). Parmi ceux-ci, on peut mentionner les bâtons écôtés qui se dressent à côté du relief du saint, à Toulouse comme à Compostelle. Si l'on note une grande proximité stylistique, l'ensemble diffère toutefois assez fortement en raison de l'exécution, plus aboutie à Compostelle. Le modèle toulousain a été dépassé et la figure de saint Jacques galicienne paraît moins massive et plus sophistiquée. Sa silhouette est plus élancée, sa tête mieux dégagée du torse, son vêtement animé de plis plus variés et orné de galons absents à Toulouse.

C'est dans un cas comme celui-ci que se pose la question cruciale de l'évolution de l'artiste. Ne serait-il pas raisonnable de penser qu'il puisse s'agir d'un même sculpteur dont le style a, à quelques années d'intervalle, évolué tout en conservant de nombreux éléments du vocabulaire d'origine? Pourquoi ne serions-nous pas ici en présence du même sculpteur qui aurait été appelé à Saint-Jacques après avoir achevé son œuvre à Toulouse? On retrouve d'ailleurs à Compostelle le choix du marbre, caractéristique de la sculpture de la porte Miègeville, alors que l'immense majorité de la sculpture de la cathédrale galicienne est en granite. Cela pourrait aussi constituer un indice.

Le cas du Maître de la Porte de France est également complexe. Cet artiste est, entre autres, l'auteur du roi David jouant de la vielle, sculpture qui reprend le motif assez discret de l'un des deux corbeaux soutenant le linteau de la porte Miègeville à Toulouse (Fig. 10a et 11). Sous le ciseau du sculpteur de Compostelle, le sujet acquiert de l'ampleur et devient un relief monumental sur le pilastre précédant l'ébrasement gauche du portail. L'emplacement du relief et la posture



a

b

Figure 9. a) Saint-Jacques-de-Compostelle, cathédrale, portail des Orfèvres, saint Jacques; b) Toulouse, basilique Saint-Sernin, porte Miègeville, saint Jacques. (Photos: Térance Le Deschault de Monredon)

du roi David annoncent ce que seront les statues-colonnes quelques décennies plus tard. Ce sculpteur n'atteint en revanche pas le niveau du Maître de la Transfiguration et son œuvre semble relever de l'imitation. Il fait visiblement usage de sa mémoire plutôt que d'un dessin lorsqu'il copie le motif du roi David. En effet, les différences sont nombreuses entre l'œuvre de Compostelle et celle de Toulouse et, à part la posture assise, les jambes croisées et la forme des plis



Figure 10. a) Saint-Jacques-de-Compostelle, cathédrale, relief du portail des Orfèvres, roi David; b) Toulouse, Musée des Augustins, relief provenant de la basilique Saint-Sernin de Toulouse, signes du Lion et du Béliér. (Photos: TERENCE Le Deschault de Monredon)

concentriques des vêtements, il n'y a aucune ressemblance. Un roi David joue de son instrument et l'autre non, l'un à la tête tournée vers la droite et l'autre vers la gauche, l'un est assis sur des lions et l'autre sur un trône. Pourtant, plusieurs détails prouvent que le sculpteur de Compostelle a bien voulu faire référence à la sculpture de Toulouse. C'est le cas de la couronne qui coiffe le roi dont la particularité, de petites arcades et deux arceaux se croisant sur le sommet du crâne, est



Figure 11. Toulouse, basilique Saint-Sernin, corbeau de la porte Miègeville, roi David. (Photo: Térence Le Deschault de Monredon)

assez spécifique pour ne pas laisser de place au doute. C'est également le cas du manteau, accroché sur l'épaule et laissant le bras droit s'échapper entre ses deux pans. C'est le cas, enfin, des mèches de cheveux lisses qui s'étalent sur l'épaule, tandis que le reste de la chevelure présente de petits nodules caractéristiques des figures toulousaines. Cependant, le

Maître de la Porte de France utilise un système de plis concentriques qui est étranger au Maître de la Transfiguration. Il copie la cascade de plis qui tombe du genou et qui caractérise aussi bien le roi David de Toulouse que les personnifications des signes du Lion et du Bélier sur le célèbre relief conservé au musée des Augustins (Fig. 10b). Cependant, il ne comprend pas que cette cascade est due au fait que la tunique est, à Toulouse, remontée au-dessus du genou du roi. En revanche, il utilise un motif présent sur le relief des signes zodiacaux et absent du David qui consiste à tracer une ligne droite tout le long du tibia des personnages. Le motif d'écailles qui apparaît sous les pieds du roi à Compostelle provient également du même relief des signes zodiacaux et non du modèle iconographique de la porte Miègeville. On peut donc penser que ce sculpteur connaît bien la sculpture toulousaine et qu'il en a mémorisé aussi bien l'iconographie que le style. Ses compositions mélangent différents aspects de l'art toulousain sans égaler les inventions aventureuses des sculpteurs de Saint-Sernin. Ainsi, il ne relève pas la tunique pour laisser voir la jambe et transforme le trône formé par deux lions à Toulouse en un vrai siège, à pattes de lion terrassant des têtes léonines.

Le constat qui s'impose et auquel on pouvait s'attendre, c'est qu'un chantier aussi considérable que celui de la cathédrale de Compostelle a nécessité l'intervention de nombreux sculpteurs venus d'horizons divers, ce qui implique des modalités de transferts de modèles différents. Il apparaît de toute évidence que pour les raisons qui seront évoquées plus loin, les commanditaires de la cathédrale galicienne désirent élever un temple à la hauteur des plus audacieuses réalisations architecturales érigées au nord des Pyrénées. Le décor sculpté est sans doute le moyen le plus sûr de faire référence à des sites célèbres. De par leur notoriété, les sculpteurs ayant œuvré sur ces chantiers fameux se révèlent ainsi incontournables pour l'édification du sanctuaire de l'apôtre Jacques. Il devient donc impérieux de parvenir à les embaucher directement ou à missionner des sculpteurs pour les imiter au mieux. Dans ce dernier cas, si l'on peut avoir recours à des apprentis ayant bénéficié des maîtres en question, cela permet de gagner du temps et d'assurer un meilleur résultat.

## Le choix des sources

Dans son souci d'élever un sanctuaire abritant les restes d'un apôtre du Christ et d'en faire un lieu de pèlerinage fréquenté, le clergé de Compostelle a recours à des références architecturales et artistiques à même de convertir sa future église en la plus remarquable curiosité de la chrétienté. S'il est uniquement question dans cet article des références à l'art des Francs, les allusions à Rome ne sont pas absentes non plus dans l'architecture compostellane. Et si une chapelle est dédiée à sainte Foy (de Conques), les pèlerins pouvaient vénérer saint Pierre (de Rome) ou encore saint Nicolas (de Bari) dans d'autres chapelles<sup>25</sup>. Au moment où l'on décide de décorer les portails du transept de la cathédrale de Compostelle, deux chantiers d'une qualité de sculpture extraordinaire sont en cours : Saint-Pierre de Mozac et Saint-Sernin de Toulouse. On remarque dans ces chantiers, références « françaises » pour Compostelle, de fortes allusions à la romanité. Les nombreuses références à l'Antiquité dans la sculpture de Mozac rappellent que la fondation de l'abbatiale est censée remonter à un sénateur romain nommé Calminius<sup>26</sup>. En créant une basilique au décor pseudo-antique, les abbés de Mozac élèvent une sorte de faux monument de l'Antiquité. L'insistance sur les sources tarde-antiques dans la sculpture de la basilique Saint-Sernin de Toulouse, abritant les reliques du premier évêque de Toulouse martyrisé au III<sup>e</sup> siècle, constitue là encore une référence à ces temps reculés. Cette référence est revendiquée à travers l'inscription du relief des signes du Lion et du Bélier qui

<sup>25</sup> CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ Manuel A., « Compostela, Bari and Jerusalem. In search of the footsteps of a figurative culture on the Roadsof Pilgrimage », *Ad Limina* 1, 2010, pp. 17-53.

<sup>26</sup> DIERKENS Alain, « Une abbaye médiévale face à son passé. Saint-Pierre de Mozac, du IX<sup>e</sup> au XII<sup>e</sup> siècle », in : *Écrire son histoire. Les communautés régulières face à leur passé, actes du 5<sup>e</sup> Colloque international du C.E.R.C.O.R. (Saint-Étienne, 6-8 novembre 2002)*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2006, pp. 71-105 ; REMENSNYDER Amy Goodrich, *Remembering Kings Past. Monastic Foundation Legends in Medieval Southern France*, Ithaca ; London, Cornell University Press, 1996, en part. pp. 137-141.

prétend que l'œuvre fut réalisée au temps de Jules César (Fig. 10b)<sup>27</sup>. Par ailleurs, Toulouse apparaît sans doute pour Compostelle comme un modèle idéal, puisque cette cité a été la capitale des Wisigoths avant de devenir, à la suite de la déroute de ces derniers face au roi chrétien Clovis, à Vouillé en 507, une ville symboliquement rattachée à l'Église chrétienne de Rome. En passant du rite dit « mozarabe » hérité des Wisigoths au rite romain à partir de 1075, l'Église de Saint-Jacques-de-Compostelle suit donc, avec cinq siècles de retard, les pas du clergé toulousain. En outre, si Compostelle a été ravagée par les troupes musulmanes d'Al-Mansour en 997, Toulouse a quant à elle su résister à la rapide expansion arabe vers le nord en remportant une victoire de grande importance en 721. De ce point de vue également, la capitale aquitaine sert d'exemple à Alphonse VI, puisque ce dernier parvient à reconquérir Tolède en 1085, seconde capitale des Wisigoths qui, elle, était réellement tombée aux mains des musulmans<sup>28</sup>.

À cette première série de références s'ajoutent celles liées à la dynastie carolingienne – dynastie qui fait précisément renaître la gloire de l'Empire romain – mais surtout celles renvoyant à l'époque de la redécouverte du tombeau de saint Jacques. En effet, le texte du Pseudo-Turpin, copié au 4<sup>e</sup> livre du *Codex Calixtinus*, affirme que le corps de saint Jacques fut découvert sous le règne de Charlemagne et que l'apôtre en personne apparut en songe à l'empereur pour l'inciter à entreprendre un long voyage – ou plutôt un pèlerinage – jusqu'en Galice, afin de délivrer son tombeau oublié des mains des Infidèles. Comme l'a montré Fernando López Alsina, la première version du texte semble remonter à la fin du XI<sup>e</sup> siècle, alors que le siège épiscopal de Galice cherche à se rapprocher de Rome<sup>29</sup>. Faire référence aux Carolingiens,

<sup>27</sup> CAZES Quitterie, CAZES Daniel, *Saint-Sernin de Toulouse. De Saturnin au chef-d'œuvre de l'art roman*, Grailhet, Odyssée, 2008.

<sup>28</sup> SCHMIDT Joël, *Le Royaume Wisigoth d'Occitanie*, Paris, Perrin, 1992; CALVO José Miranda, « La conquista de Toledo por Alfonso VI », *Toletum. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo* 7, 1976, pp. 101-151.

<sup>29</sup> LÓPEZ ALSINA Fernando, « Diego Gelmírez, las raíces del *Liber Sancti Jacobi* y el Códice Calixtino », in: LÓPEZ ALSINA Fernando, MONTEAGUDO Henrique, YZQUIERDO PERRÍN Ramón José (dir.), *O Século de Xelmírez*, Santiago de Compostela, Consello da Cultura Galega, 2013, pp. 301-386; pp. 314 et suivantes.

et en particulier à Charlemagne, c'est donc faire référence aux libérateurs de saint Jacques. Dans ce sens, l'abbaye de Mozac détient un faux diplôme attribuant à Pépin le Bref, fondateur de la dynastie carolingienne, la refondation de l'abbaye en 764. C'est à partir de cette époque qu'elle devient abbaye royale, c'est-à-dire qu'elle est placée sous la protection du souverain et qu'elle abrite les reliques de saint Austremonne, évangéliste de l'Auvergne<sup>30</sup>. Quant à l'abbaye de Conques, elle est censée être la première abbaye de l'empire de Charlemagne, distinguée par l'empereur lui-même grâce au don d'une lettre «A» orfèvrée – toujours conservée dans son trésor – symbolisant sa primauté dans le rang des abbayes impériales. Il n'est donc pas étonnant de trouver dans la première sculpture de Compostelle un mélange de références à Mozac, Conques et Toulouse, puisque la cathédrale galicienne est précisément construite pour célébrer le nouveau rite romain adopté en 1075 et cherche par conséquent à renforcer son origine latine. La dédicace d'une chapelle à saint Pierre, à la droite de celle du Sauveur, rappelle également les dédicaces de Jaca et de Mozac et s'inscrit parfaitement dans la volonté de se rallier à la réforme entreprise par l'Église romaine.

L'étude des modèles français convoqués à Compostelle dans la partie romane du chantier permet d'établir plusieurs constats pouvant s'avérer utiles lors de l'examen des transferts transpyrénéens du premier gothique. Il est évident que dès le début de sa construction, la cathédrale de Saint-Jacques de Compostelle a entretenu des liens très forts avec les chantiers du nord des Pyrénées, cherchant à imiter les églises de rite romain renommées. Les modèles utilisés autour de 1100 (les plus belles églises auvergnates, Conques et Toulouse) sont tous à leur apogée artistique au moment où ils sont choisis. De la même manière, le style de maître Mateo environ un siècle plus tard correspond à une nouvelle tendance qui s'est développée en premier lieu en Île-de-France. On peut donc parler d'un véritable phénomène de mode qui a pour conséquence que les évêques de Compostelle, dotés de moyens financiers importants, n'hésitent pas à faire venir à eux, aux confins du monde connu, ce

---

<sup>30</sup> DIERKENS Alain, « Une abbaye médiévale... ».

qu'ils considèrent comme le plus raffiné en matière d'architecture et de sculpture. Parvenir à embaucher les meilleurs sculpteurs disponibles et les faire voyager jusqu'au Finistère galicien ne devait pas être une tâche aisée. C'est pourquoi la question de l'imitation se pose et avec elle celle de sa mise en œuvre (dessin ou mémoire). L'extrême rareté d'exemples de « carnets de modèles » pour l'époque romane ainsi que le profil du sculpteur qui se dessine à travers les textes de cette époque plaident pour un usage étendu de la mémoire<sup>31</sup>.

Une autre question qui, dans certains cas, devrait être sérieusement considérée et qui se pose de façon accrue face aux conditions du chantier de Compostelle est l'éventualité d'une commande d'œuvres à des sculpteurs se trouvant sur un autre chantier et l'acheminement des pièces jusqu'au chantier de destination. En effet, les reliefs que l'on peut attribuer à des maîtres connus pour leurs chefs-d'œuvre français ou à des sculpteurs intimement familiers avec le style de ces derniers ne sont pas nombreux, ce qui permet d'envisager un transport par voie terrestre pouvant se combiner à un transport fluvial et maritime. D'ailleurs, l'agencement chaotique des reliefs en question dans les tympanes du portail des Orfèvres laisse songeur au regard à la fois de la qualité recherchée par les commanditaires et de la parfaite maîtrise des architectes dirigeant le chantier. L'intégration, à la partie supérieure du portail, d'éléments provenant de la porte de France après la modernisation de cette dernière au XVIII<sup>e</sup> siècle, amplifie aujourd'hui cet aspect hétérogène. Quant aux modèles choisis, ils impliquent également des messages à teneur politique et témoignent d'une volonté d'inscrire la cathédrale compostellane dans le courant des églises franques remontant à l'Antiquité tardive, fortes de fondations carolingiennes et entretenant des liens solides avec Rome. Les références se multiplient et se croisent dans le sanctuaire roman, suscitant probablement la délectation du clergé savant. On peut toutefois se demander quels échos de telles références étaient en mesure de produire dans l'esprit des pèlerins.

---

<sup>31</sup> La question de la mobilité des artistes et de la circulation des carnets de modèles a récemment été traitée par TERRIER ALIFERIS Laurence, *Questions de mobilités au début de la période gothique. Circulation des artistes ou carnets de modèles?*, Turnhout, Brepols, 2020.

## Résumé

Avant que maître Mateo n'imprime sa marque, inspirée du gothique d'Île-de-France, au massif occidental de la cathédrale de Saint-Jacques-de-Compostelle, le clergé de la cité galicienne s'était déjà tourné vers le nord des Pyrénées pour y copier les plus belles réalisations de l'époque romane alors qu'il s'agissait d'élever un nouveau temple dédié à l'Apôtre. Le présent article propose un rappel de ces principaux emprunts, antérieurs à l'arrivée du gothique, et avance des hypothèses quant aux différents modes de transmission qui semblent avoir été à l'œuvre sur le premier chantier de la cathédrale compostellane.



## **PARTIE 2**

---

### **RENOUVEAU : TRANSFERTS ET ACCULTURATIONS**



**Laurence Terrier Aliferis**

---

## **Les piédestaux des statues monumentales aux portails ibériques entre 1150 et 1250**

L'arrivée des formes gothiques développées en Île-de-France est marquée, dans la Péninsule ibérique, par le chantier du portail del Sarmental, vers 1230. Ce portail adopte de nouvelles structures, à commencer par des ébrasements lisses, sans ressauts, et un large linteau. L'iconographie et le style sont directement redevables aux nouveautés mises en place précédemment à Amiens et à Reims<sup>1</sup>. Quelques décennies auparavant, vers 1160, une autre innovation française amenée à s'implanter dans la péninsule connaît une première expérimentation: la statue-colonne. L'historiographie considère que la statue-colonne est apparue aux portails occidentaux de l'église abbatiale de Saint-Denis, dont la reconstruction

---

<sup>1</sup> DEKNATEL Frederick B., «The Thirteenth Century Gothic Sculpture of the Cathedrals of Burgos and León», *The Art Bulletin* 17(3), 1935, pp. 243-389; KARGE Heinrich, *Die Kathedrale von Burgos und die spanische Architektur des 13. Jahrhunderts. Französische Hochgotik in Kastilien und Leon*, Berlin, Gebr. Mann, 1989; HEDIGER Carole, «Un portail construit en deux temps. La Puerta del Sarmental de la cathédrale de Burgos», in: KASARSKA Iliana (dir.), *Mise en œuvre des portails gothiques. Architecture et sculpture*, Paris, Picard, 2011, pp. 79-94.

fut initiée par l'abbé Suger<sup>2</sup>. Avant 1135, aucun édifice se trouvant au nord des Alpes ne présente en effet un portail avec un tel ensemble de statues monumentales aux ébrasements. L'avènement de la statue-colonne est certainement redevable aux précédents réalisés en Italie (Vérone et Ferrare), mais tandis que la formule se développera considérablement au nord des Alpes, elle ne connaîtra pas la même fortune au sud<sup>3</sup>. Dans la Péninsule ibérique, elle connaît un beau succès environ trois décennies après les premières expérimentations dionysiennes. C'est sans doute au sculpteur qui signa le portail de Sangüesa, Leodegarius que l'on doit le transfert de cette nouveauté qui modifie totalement non seulement les formes du portail, mais aussi ses fonctions et la rhétorique mise en place au seuil de l'espace sacré<sup>4</sup>. Néanmoins la datation controversée de l'abbatiale de Ripoll, oscillant entre 1134 et 1170 selon les chercheurs et dont le portail comporte également des statues-colonnes, met un grain de sable dans le rouage de cette écriture de l'histoire<sup>5</sup>. La durée de vie de la statue-colonne est bien définie, puisqu'elle ne dépasse pas le siècle d'existence. Celle-ci est supplantée dès les années 1220 par des statues sculptées en ronde-bosse qui prennent alors place aux ébrasements des portails. À partir du déploiement du décor sculpté aux portails des édifices religieux et de l'installation d'une horde de personnages en pied sur cet emplacement stratégique, la statue monumentale connaît une évolution spectaculaire<sup>6</sup>. Si l'étude stylistique et l'analyse iconographique des statues ont été menées avec assiduité par les historiens de l'art, certains éléments, qui sont

<sup>2</sup> La littérature est pléthorique. Voir la publication récente BERNÉ Denis, PLAGNIEUX Philippe (dir.), *Naissance de la sculpture gothique. Saint-Denis, Paris, Chartres 1135-1150*, Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 2018.

<sup>3</sup> PORTER Arthur Kingsley, «Two Romanesque Sculptures in France by Italian Masters», *American Journal of Archaeology* 24, 1920, pp. 121-135.

<sup>4</sup> L'apparition des statues-colonnes dans la Péninsule ibérique à partir de Sangüesa et sa dette envers la cathédrale de Chartres sont relevées très tôt : PORTER Arthur Kingsley, *Romanesque Sculpture...*, p. 254.

<sup>5</sup> À propos de Ripoll, voir BARRAL I ALTET Xavier, «Le portail de Ripoll. État des questions.», *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa* 4, 1973, pp. 139-161 et le compte rendu historiographique dressé par Marc Sureda i Jubany dans ce volume.

<sup>6</sup> TERRIER ALIFERIS Laurence, «L'Antiquité dans l'art médiéval. Regards historiographiques et méthodologiques», *Hortus Artium Medievalium* 25(1), 2019, pp. 36-41.

pourtant intrinsèquement liés aux statues, ont fait l'objet d'une attention moins soutenue. Toute statue possède en effet un support, un piédestal nommé également un socle, destiné à la stabiliser. Cet élément inférieur est susceptible, par son étude, d'apporter des indices complémentaires à l'histoire de la sculpture gothique. Son examen permet d'appréhender par un autre angle les problématiques traitant de la structure des portails, de leur agencement iconographique et de la portée de leur message ainsi que de la question de la circulation des sculpteurs. L'histoire des socles de la statue monumentale aux ébrasements des portails ibériques n'a pas encore été écrite. Pourtant, examiner de ce point de vue les transferts de la France vers le territoire ibérique permet de mettre en exergue les modalités d'adaptation de certaines innovations structurelles et leurs spécificités.

C'est au sculpteur qu'il incombe de trouver une solution technique satisfaisante pour permettre de lier la verticalité du fût à l'horizontalité des pieds de la statue. La première option trouvée est la forme en monticule ; on la perçoit sur les gravures de l'ouvrage de Montfaucon présentant les statues-colonnes disparues de Saint-Denis et sur les portails occidentaux de la cathédrale de Chartres (années 1140) (Fig. 1). Ce dispositif sert à munir la colonne d'un renflement permettant le soutien des pieds de la sculpture. Parallèlement, à Chartres, des piédestaux figurés apparaissent sous les pieds des personnages vétérotestamentaires (Fig. 1). Il s'agit de marmousets représentant des êtres démoniaques foulés par le saint représenté en statue ou percés par sa lance. Ces marmousets peuvent être les bourreaux ou les instruments du martyre des saints qui les piétinent ; on les trouve par exemple dès 1210 aux portails des bras nord et sud du transept de la cathédrale de Chartres. Ils peuvent soutenir directement les pieds de la statue-colonne, être placés sous une plateforme comme à Chartres, ou sous une console comme à Amiens. Dernière solution recensée : une simple base rectangulaire ou polygonale, souvent moulurée ou ornée de motifs végétaux ou figuratifs. Ce socle prend également parfois la forme d'une nuée ou d'un amas de pierres comme au trumeau du transept sud de Bourges. Finalement, la variété typologique des socles est relativement restreinte, mais démontre une formidable inventivité des formes grâce auxquelles il est possible de dresser des étapes de



Figure 1. Chartres, cathédrale, façade occidentale, portail de droite, ébrasement gauche. (© MedFrameS – Laurence Terrier)

l'évolution et de la diffusion de cette structure<sup>7</sup>. Deux moments sont, selon les historiens de l'art, charnières quant à la conception structurelle des portails ibériques: les chantiers de Sangüesa et de Burgos. En effet, avant tous les autres, le portail méridional de Santa María de Sangüesa (années 1160) adopte la statue-colonne développée en Île-de-France quelques années plus tôt tandis que le portail del Sarmental de la cathédrale de Burgos (années 1230) est le lieu d'apparition à la fois du dais microarchitecturé (au trumeau) et des ébrasements configurés de manière à recevoir des statues autonomes<sup>8</sup>. Ainsi, en examinant de plus près les options formelles et techniques trouvées par les sculpteurs pour disposer les statues monumentales sur les portails au moyen des piédestaux, la manière dont le portail développé en Île-de-France a été adapté dans la Péninsule ibérique peut être précisée.

## Les premières statues-colonnes et leurs piédestaux

Au moment de l'émergence des statues-colonnes en Île-de-France, le type de portail privilégié sur le territoire ibérique comporte des archivoltes reposant sur des colonnes au fût torsadé ou lisse, orné de motifs sculptés ou peints, parfois végétalisés. Le décor sculpté se déploie surtout en hauteur, sur le linteau, le tympan, les voussures, mais aussi sur une bonne partie de la façade; c'est le cas au portail des Orfèvres de Saint-Jacques-de-Compostelle (vers 1100), au Panthéon des Rois à León (vers 1100), ou encore au portail du monastère Saint-Sauveur de Leyre (entre 1120-1140)<sup>9</sup>. Il est souvent admis que

<sup>7</sup> Pour plus de détails sur l'évolution des piédestaux, leur typologie et le lien créé entre le piédestal figuré et la statue qu'il soutient, voir TERRIER ALIFERIS Laurence, «L'agentivité des portails à l'épreuve des socles figurés des statues des ébrasements», in: JURKOVIĆ Miljenko, SCIROCCO Elisabetta, TIMBERT Arnaud (éd.), *Repenser l'histoire de l'art médiéval en 2023. Recueil d'études offertes à Xavier Barral i Altet*, Turnhout, Brepols, 2023, pp. 405-414. Voir également TERRIER ALIFERIS Laurence, «Dispositifs de présentation des personnages bibliques au portail: microarchitectures et socles», in: LE LUEL Nathalie, FILLION Bénédicte, MATURIN Clémentine (dir.), *Le portail d'Angers*, Rennes, Presses universitaires, 2024.

<sup>8</sup> À propos du portail de Sangüesa, voir l'article de Laura Acosta dans ce volume.

<sup>9</sup> Sur le monastère Saint-Sauveur de Leyre, voir MARTÍNEZ DE AGUIRRE ALDAZ Javier, «Monasterio de San Salvador de Leire», in: *Enciclopedia del Románico en Navarra*,

c'est Leodegarius qui a introduit les statues-colonnes au sud des Pyrénées, d'abord à Sangüesa puis à Uncastillo, bousculant dès lors l'évolution de la sculpture monumentale dans la Péninsule ibérique<sup>10</sup>. Cette nouvelle typologie trouve sans aucun doute un écho dans ce qui est mis en place à Chartres dans les années 1140<sup>11</sup>. Les liens stylistiques et iconographiques avec la sculpture des portails occidentaux de la cathédrale de Chartres et celles de Bourgogne (Vézelay et Autun en particulier) sont relevés très tôt dans l'historiographie<sup>12</sup>. Si les analyses portent principalement sur l'examen des statues et des reliefs des tympans, l'examen des socles des statues permet lui aussi de confirmer la descendance notamment chartraine de ces édifices. À Sangüesa, les six statues-colonnes sont taillées dans un fût monolithe, y compris le support de leurs pieds qui prend l'aspect d'une feuille simple et large, sculptée dans le fût et se recourbant pour accueillir les pieds de la statue. Seule la représentation de la pendaison de Judas fait exception, les pieds de celui-ci, suspendus dans le vide, étant simplement sculptés

---

vol. 3, Aguilar de Campoo, Fundación Santa María la Real, 2008, pp. 1503-1535. Sur des exemples de portails au décor se répandant sur tout le mur de façade, voir LACOSTE Jacques, *Les maîtres de la sculpture romane...*, p. 88.

<sup>10</sup> CLAUSSEN Peter Cornelius, «Zentrum, Peripherie, Transperipherie. Überlegungen zum Erfolg des gotischen Figurenportals an den Beispielen Chartres, Sangüesa, Magdeburg, Bamberg und den Westportalen des Domes S. Lorenzo in Genua», in: BECK Herbert, HENGEVOSS-DÜRKOP Kerstin (dir.), *Studien zur Geschichte der Europäischen Skulptur im 12./13. Jahrhundert*, Frankfurt am Main, Heinrich Verlag, 1994, pp. 665-687, en part. p. 668; LACOSTE Jacques, *Les maîtres de la sculpture romane...*, p. 88; FERNANDEZ-LADRERA AGUADE Clara, «La portada de Santa María la Real de Sangüesa (Navarra)», *Romanico. Revista de arte de amigos románico* 10, 2010, pp. 60-67; ANCHO VILLANUEVA Alicia, FERNÁNDEZ-LADREDA AGUADÉ Clara, *Portada de Santa María de Sangüesa. Imaginario románico en piedra*, Pamplona, Fundación para la Conservación del Patrimonio Histórico de Navarra, 2010; ANGEBEN Marcello, «The Role of Burgundy...».

<sup>11</sup> La bibliographie sur la sculpture des portails occidentaux chartrains est conséquente. Nous nous permettons de renvoyer à la bibliographie mentionnée dans notre ouvrage TERRIER ALIFERIS Laurence, *Questions de mobilités artistiques au début de la période gothique. Circulation des artistes ou carnets de modèles?*, Turnhout, Brepols, 2021, p. 63 ainsi qu'à la bibliographie présentée dans la base de données [MedFrameS](#). Voir également l'ouvrage de WIRTH Jean, *La cathédrale de Chartres. Sculpture et vitraux*, Genève, Droz, 2023.

<sup>12</sup> PORTER Arthur Kingsley, *Spanish Romanesque Sculpture*, Paris; Florence, Pegasus Press; Pantheon, 1928, pp. 29-31.



Figure 2. Sangüesa, Santa Maria la Real, portail du flanc sud, ébrasement gauche, vue d'ensemble et détail du piédestal de la Vierge (deuxième statue-colonne). (© MedFrameS – Laura Acosta)

en relief sur le fût. Les piédestaux des statues de l'ébrasement gauche sont les mieux conservés ce qui permet d'apprécier la manière dont ils ont été travaillés (Fig. 2). Une simple feuille recourbée sert de support à Marie Jacobé et Marie-Madeleine (statues-colonnes 1 et 3). En revanche, le piédestal de la Vierge a fait l'objet d'un travail plus élaboré, soulignant encore ainsi sa mise en exergue, déjà signalée par sa position centrale. Son socle, constitué d'une large feuille d'acanthe, part de la base de la colonne et remonte le long du fût avant de se recourber au niveau des pieds. Ce type de support ne connaît que deux occurrences parmi l'ensemble des portails conservés des XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles : en dessous d'une statue-colonne de l'ébrasement à l'extrémité gauche du triple portail de Chartres (années 1140) (Fig. 3) et sur le socle d'une



Figure 3. Chartres, cathédrale, façade occidentale, portail de gauche, ébrasement gauche, piédestal de la première statue-colonne. (© MedFrameS – Laurence Terrier)

statue-colonne (probablement des années 1170) qui dépend peut-être directement de la statue de Chartres, réalisé au nord de l'Italie et conservé au Metropolitan Museum of Art<sup>13</sup>.

Au sein de l'ensemble des piédestaux des statues-colonnes végétalisés conservés ou connus par des gravures anciennes, trois groupes peuvent être formés. Le premier groupe contient le socle de la statue chartraine due à un maître isolé et dont l'écho se retrouve à Sangüesa et au nord de l'Italie. Le deuxième comprend les portails de filiation chartraine. Sont placées ici les reprises d'un type de socle présent à deux reprises sur le portail principal de Chartres, élaboré par le maître dit « principal » de Chartres – dont l'origine bourguignonne avancée par Wilhelm Vöge n'a jamais été démentie<sup>14</sup>. À Chartres, la partie inférieure du socle est travaillée en relief avec de belles feuilles d'acanthe ornant le pourtour tandis que la statue repose ses pieds sur une plateforme lisse<sup>15</sup>. Le même procédé se retrouve dans les années suivantes sur les portails d'Angers, du Mans et de Saint-Loup-de-Naud<sup>16</sup>. Finalement, une adaptation du socle feuillu chartrain est conçue à Bourges, vers 1150 : la partie supérieure du piédestal est ornée de feuilles d'acanthe aplaties sur lesquelles repose la statue. Cette formule est reprise par maître Mateo au portail de la Gloire à Saint-Jacques-de-Compostelle (voir *infra*).

Lorsqu'à Sangüesa Leodegarius adapte les statues-colonnes vues en Île-de-France, il est confronté à la difficulté de faire ressortir la statue du fût et de lui donner une posture convaincante en la

<sup>13</sup> CASTELNUOVO-TEDESCO Lisbeth, SOULTANIAN Jack (dir.), *Italian Medieval Sculpture in The Metropolitan Museum of Art and The Cloisters*, New York, The Metropolitan Museum of Art, cat. 23, pp. 97-99. <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/466398> Column Statue of an Apostle | North Italian | The Metropolitan Museum of Art (metmuseum.org). Le piédestal de la statue-colonne chartraine diffère du reste des socles des statues-colonnes des portails occidentaux et a été réalisé par un sculpteur qui n'a exécuté que cette pièce. Pour un rappel des différents sculpteurs actifs au décor des portails de la cathédrale de Chartres, voir TERRIER ALIFERIS Laurence, *Questions de mobilités...*, pp. 63-104.

<sup>14</sup> VÖGE Wilhelm, *Die Anfänge des monumentalen Stils...*

<sup>15</sup> Voir la quatrième statue de l'ébrasement droit et la cinquième de l'ébrasement gauche dans la base de données MedFrameS.

<sup>16</sup> TERRIER ALIFERIS Laurence, « Dispositifs de présentation des personnages... ».

stabilisant dans l'espace au moyen d'un socle. Il s'approprie le piédestal travaillé en feuille d'acanthé recourbée, certainement d'exécution difficile, le simplifiant en remplaçant la feuille d'acanthé par une large feuille lisse. À Uncastillo, quelques années plus tard, il reprend le socle simplifié pour toutes les statues-colonnes de l'abside de l'église Saint-Martin<sup>17</sup>. La culture visuelle de Leodegarius, acquise vraisemblablement en Île-de-France et en Bourgogne, lui aurait permis d'opter pour d'autres solutions, puisque deux autres types de socles existent à Chartres : le socle-monticule, iconographiquement neutre, et le socle-marmouset, figuré, établissant un lien entre la statue et son support<sup>18</sup>. Ce lien se base sur une rhétorique antithétique : la statue – apôtre ou prophète – piétine ou transperce de sa lance la figure diabolique à ses pieds, laquelle peut prendre des aspects divers. Dans l'économie générale du message véhiculé par le décor du portail, ce choix important n'est pas guidé par le hasard ou déterminé par la simple capacité technique du sculpteur. Poser les figures bibliques sur un piédestal végétalisé, c'est présenter celles-ci au fidèle dans un lieu apaisé, après la victoire contre le diable. Ces figures se situent dans le Jardin d'Éden, lieu promis au fidèle lorsqu'il aura gagné sa place parmi les élus. Pour un portail tel que celui de Sangüesa, dont le message était articulé sur la promesse de rédemption, cette formule convenait en effet mieux<sup>19</sup>.

L'adoption des statues-colonnes dans la Péninsule ibérique aurait été effectuée à Sangüesa grâce à Leodegarius et à ses connaissances des portails érigés en Île-de-France et en Bourgogne dans les années 1140. L'historiographie n'a que peu abordé le rôle du portail de Ripoll dans ce contexte, et pour cause... La date de réalisation du portail fluctue

<sup>17</sup> Si l'attribution des statues de l'abside de Saint-Martin d'Uncastillo à Leodegarius a été établie dès leur découverte et est consensuelle, la chronologie relative entre Sangüesa et Uncastillo est davantage controversée. Voir EGRY Ane de, «Esculturas románicas inéditas en San Martín de Uncastillo», *Archivo español de arte* 36(143), 1963, pp. 181-188; LACOSTE Jacques, *Les maîtres de la sculpture romane...*, pp. 104-112.

<sup>18</sup> Sur la formation de Leodegarius, voir l'article de Laura Acosta dans ce volume.

<sup>19</sup> Voir l'article de Laura Acosta dans ce volume et voir les références bibliographiques regroupées dans la base de données [MedFrameS](#).

entre 1134 et 1170 selon les auteur·trice·s<sup>20</sup>. Si l'on accepte la datation la plus haute, le portail serait donc antérieur non seulement à celui de Sangüesa, mais également à ceux de Saint-Denis ou de Chartres<sup>21</sup>. Nous ne pouvons que souscrire aux affirmations de Xavier Barral i Altet, qui appréhende les statues-colonnes de Ripoll en dehors d'une évolution directement redevable à Saint-Denis et à Chartres<sup>22</sup>. En effet, celles-ci diffèrent du reste de la production du milieu du XII<sup>e</sup> siècle. À Ripoll, le large socle, incliné et dédoublé, qui soutient les deux pieds est une solution trouvée par le sculpteur pour libérer la statue de la colonne<sup>23</sup>. Le fût de la colonne est fin, permettant un dégagement important de la figure qui se déploie à l'intérieur des redents laissés volontairement plus larges. Ailleurs, en Île-de-France et en Bourgogne, cette émancipation se produit progressivement, grâce à d'autres solutions. Au portail de Senlis (vers 1170), les statues prennent appui sur des marmousets de plus grande ampleur tandis que quelques décennies plus tard, à Chartres (vers 1210), aux portails latéraux du bras nord du transept, les pieds des figures sont positionnés sur une plateforme, sous laquelle le marmouset prend place. L'élargissement du socle et la libération de la statue du fût de la colonne sont un point d'aboutissement

<sup>20</sup> La littérature sur le sujet est abondante, mais elle est dominée par les travaux de Xavier Barral i Altet, de Manuel Castiñeras et de Marc Sureda i Jubany. BARRAL I ALTET Xavier, «La sculpture à Ripoll au XII<sup>e</sup> siècle», *Bulletin monumental* 131, 4, 1973, pp. 311-359; BARRAL I ALTET Xavier, «Le portail de Ripoll. État des questions», *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa* 4, 1973, pp. 139-161; CASTIÑERAS GONZÁLEZ Manuel A., «Un passaggio al passato: il portale di Ripoll», in: QUINTAVALLE Arturo Carlo (éd.), *Medioevo. Il tempo degli antichi*. Milano, Electa, 2006, pp. 365-381; BARRAL I ALTET Xavier, *L'art romànic català a debat*, Barcelona, Edicions 62, 2009; CASTIÑERAS GONZÁLEZ Manuel A., «The Portal at Ripoll Revisited. An Honorary Arch for the Ancestors», in: McNEILL John, PLANT Richard (dir.), *Romanesque and the Past. Retrospection in the Art and Architecture of Romanesque Europe*, Leeds, Maney Publishing, 2013, pp. 121-141; LORÉS Immaculada, «Des arcs romains aux portails romans, un regard critique. Le portail de Ripoll, une fois de plus», *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa* 45, 2014, pp. 105-116; SUREDA I JUBANY Marc (éd.), *La portalada de Ripoll. Creació, conservació i recuperació*, Roma, Viella, 2018. Voir également l'article de Marc Sureda i Jubany dans ce volume.

<sup>21</sup> Les portails occidentaux de Saint-Denis et de Chartres sont datés entre 1135 et 1145.

<sup>22</sup> BARRAL I ALTET Xavier, «La sculpture à Ripoll au XII<sup>e</sup> siècle», *Bulletin monumental* 131(4), 1973, pp. 311-359.

<sup>23</sup> Illustrations dans la base de données [MedFrameS](#).

auquel le maître de Ripoll parvient en s'appuyant sur une base encore indéterminée. La sculpture qui nous paraît la plus proche est celle du portail de Bourg-Argental, les propositions de datation ne permettant toutefois pas de se prononcer sur l'antériorité de l'un par rapport à l'autre<sup>24</sup>. La maîtrise technique dont le sculpteur de Ripoll fait preuve dans l'exécution de ses statues-colonnes semble néanmoins indiquer une date postérieure au milieu du siècle, pas avant les années 1160<sup>25</sup>.

Ce serait ensuite à la Cámara Santa d'Oviedo qu'une rupture se produit avec une innovation conséquente dans la Péninsule ibérique autour de 1180 : l'apparition des socles-marmousets, repérée par Jacques Lacoste<sup>26</sup>. Les statues-colonnes d'apôtres jalonnent les murs de la nef de cette chapelle et se tiennent en effet sur des figures taillées en bas-relief sur le tambour inférieur des colonnes, se développant en haut-relief pour servir de piédestal. Le répertoire iconographique que l'on y découvre est varié. Des êtres hybrides (placés sous les figures de Simon et Judas), des atlantes (sous Philippe et Jacques le Mineur), des dragons et serpents (sous Jacques et Thomas), un lion bifide (sous Barthélemy), un quadrupède qui s'apparente à une hyène (sous André), un aigle attribut (sous Jean) et des végétaux (sous Matthieu, Paul et Pierre). Les hybrides, dragons, serpents et animaux bifides sont connotés très négativement, ils font partie des monstres et sont tous des entités démoniaques. Les êtres monstrueux, d'après la théorisation donnée par saint Augustin, violent la norme et renvoient ainsi à des valeurs physiques et morales non acceptées par une structure sociale

<sup>24</sup> PORTER Arthur Kingsley, «Two Romanesque Sculptures...», datait ce portail entre 1135 et 1140 sur la base des liens stylistiques et structurels avec la sculpture de Niccolò à la cathédrale de Ferrare. GOUIN-BEDUNEAU Sarah, *Le portail de l'église de Bourg-Argental (XII<sup>e</sup> siècle)*, mémoire de master dirigé par Cécile Voyer, Université de Poitiers, U.F.R. Sciences humaines et arts, 2019, propose quant à elle une datation tardive, vers 1160 et 1170, essentiellement à partir d'arguments historiques. Entre ces deux propositions, celle du milieu du siècle, vers 1150, avancée par DE FRANCOVICH Geza, *Benedetto Antelami – Architetto e scultore e l'arte del suo tempo*, vol. 1, Milano; Firenze, Electa, 1952, p. 141, nous semble la plus vraisemblable. Voir TERRIER ALIFERIS Laurence, *Mobilités artistiques...*, pp. 21-22.

<sup>25</sup> Cela correspond à la tranche chronologique à laquelle parvient Xavier Barral i Altet : dans le troisième quart du XII<sup>e</sup> siècle.

<sup>26</sup> LACOSTE Jacques, *Les maîtres de la sculpture romane...*, p. 231.

donnée<sup>27</sup>. Il en va de même pour les atlantes, qui, bien que plus ambivalents, sont principalement associés aux hérétiques et au diable<sup>28</sup>. L'animal qui nous semble être une hyène, placé sous saint André intègre lui aussi l'univers démoniaque, puisque ce charognard est depuis l'époque patristique perçu comme sexuellement désaxé, perturbant ainsi l'ordre divin<sup>29</sup>. L'iconographie antithétique, du bien écrasant le mal, domine largement l'œuvre, puisqu'elle concerne sept des douze statues-colonnes. Seuls trois piédestaux sont formés de feuilles grasses et charnues et d'acanthé remontant le long du fût avant de se recourber pour accueillir les pieds de la statue, formule privilégiée lors de l'adoption des statues-colonnes à Sangüesa. À côté des liens antithétique et végétalisé, un troisième type de relation socle-statue est présent à la Cámara Santa: le rapport épithétique. Le socle constitue un attribut du personnage représenté en statue, il le désigne, le glose, l'identifie. C'est le cas ici pour Jean, accompagné de son aigle qui lui sert de support. D'après les chronologies privilégiées par l'historiographie, les marmousets d'Oviedo ne représentent pas, contrairement à l'affirmation de Lacoste, une nouveauté<sup>30</sup>. Ils

<sup>27</sup> KIM Susan M., MITTMAN Asa Simon, *Monstruous Iconography*, in: HOURIHANE Colum (dir.), *The Routledge Companion to Medieval Iconography*, New York, Routledge, 2016, pp. 518-533.

<sup>28</sup> RUIZ DE LA PEÑA GONZÁLEZ Isabel, «El atlante en el arte románico. La reinterpretación de una imagen mitológica del poder en la Edad Media», in: *Imágenes del poder en la Edad Media. Estudios in Memoriam del Profesor Dr. Fernando Galván Freile*, t. 2, León, Universidad de León, 2011, pp. 457-474; GARCÍA GARCÍA Franciso de Asís, *Atlante, Base de datos digital de Iconografía Medieval*, Madrid, 2016 (<https://www.ucm.es/bdiconografiamedieval/atlante>). Au Moyen Âge, la version du mythe d'Atlas la plus répandue est celle transmise par Hésiode, qui perçoit négativement le personnage condamné par Zeus. La version plus positive d'Ovide, selon qui Atlas est changé en montagne pour porter le ciel et les astres, est moins retenue. Voir également ANGHEBEN Marcello, *Les chapiteaux romans de Bourgogne. Thèmes et programmes*, Turnhout, Brepols, 2002, pp. 70 et suivantes.

<sup>29</sup> TRACHSLER Richard, «La pire de toutes les bêtes. Observations sur l'hyène médiévale», *Reinardus. Yearbook of the international Reynard Society* 24, 2012, pp. 201-2014.

<sup>30</sup> Sur la Cámara Santa, voir LACOSTE Jacques, *Les maîtres de la sculpture romane...*, pp. 228-338; ÁLVAREZ MARTÍNEZ María Soledad, *El Románico en Asturias*, Gijón, Trea, 1999, pp. 91-110; DE AZCÁRATE José María, *Las esculturas de la Cámara Santa de la catedral de Oviedo*, Oviedo, Servicio de Publicaciones del Principado de Asturias,

apparaissent en effet antérieurement sur le chantier du porche de la Gloire à Compostelle.

Maître Mateo élabore le triple portail occidental de la cathédrale compostellane dans les années 1180, ainsi que l'atteste l'inscription du linteau qui nous révèle le nom de l'artiste et la date de fin de chantier, 1188<sup>31</sup>. Seize statues-colonnes ornent les ébrasements des trois portails, la statue du trumeau du portail central complétant l'ensemble. La majorité des statues-colonnes est campée sur un socle de forme tout à fait caractéristique du travail de maître Mateo. Il s'agit d'un socle circulaire orné de feuilles d'acanthé aplaties et accolées les unes aux autres. On le retrouve sur les trois portails ainsi que sur le trumeau représentant saint Jacques (Fig. 4). Fait intéressant, ce type de piédestal ne connaît qu'un seul précédent connu et il se trouve aux

---

1993; DURLIAT Marcel, *L'art roman...*, p. 42. La plupart des auteurs attribuent la commande de la chapelle à Ferdinand II, vers 1180. Mais, l'hypothèse d'une commande vers 1161, par sa demi-sœur Urraca a été émise par ÁLVAREZ MARTÍNEZ María Soledad, *El Románico en Asturias*, Gijón, Trea, 1999. Nous adoptons l'opinion majoritaire, bien que l'analyse stylistique pourrait autoriser une datation dans les années 1160. Toutefois, l'examen des socles et l'aisance dans la taille des parties inférieures des colonnes nous incitent à situer cet ensemble sculpté après le décor du portail de Compostelle.

<sup>31</sup> La littérature sur le porche de la Gloire est abondante. Se référer en particulier à MORALEJO ÁLVAREZ Serafín, «Le Porche de la Gloire de la cathédrale de Compostelle. Problèmes de sources et d'interprétation», *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa* 16, 1985, pp. 92-116; WARD Michael, *Studies on the Pórtico de la Gloria at the Cathedral of Santiago de Compostela*, New York, University Press, 1978; GARCÍA IGLESIAS José Manuel, *La Catedral de Santiago de Compostela Patrimonio Histórico*, Gallego, La Coruña, 1993; LACOSTE Jacques, *Les maîtres de la sculpture romane...*, pp. 195-228; RÜCKERT Claudia, STAEBEL Jochen (dir.), *Mittelalterliche Bauskulptur in Frankreich und Spanien. Im Spannungsfeld des Chartrezer Königspfortals und des Pórtico de la Gloria in Santiago de Compostela. La escultura medieval en Francia y España. Las zonas de confluencia entre el Pórtico Real de Chartres y el Pórtico de la Gloria en Santiago de Compostela*, Madrid; Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert, 2010; VILLANUEVA Carlos, *El Pórtico de la Gloria. Música, arte y pensamiento*, Santiago de Compostela, Universitat de Santiago de Compostela; Consorcio de Santiago, 1988; YZQUIERDO PEIRÓ Ramón (dir.), *Maestro Mateo* (catalogue d'exposition, Musée du Prado), Madrid; Santiago de Compostela, Real Academia de Bellas Artes; Fundación Catedral de Santiago; Museo Nacional del Prado, 2019. Voir en outre les articles de TERENCE Le Deschault de Monredon et de Manuel Castiñeiras dans ce volume.



Figure 4. Saint-Jacques-de-Compostelle, cathédrale, porche de la Gloire, portail central, ébrasement gauche, détail des piédestaux des statues-colonnes. (© MedFrameS – Laura Acosta)

portails des flancs nord et sud de la cathédrale de Bourges (Fig. 5). La statue de l'ébrasement gauche du portail nord ainsi que la statue centrale de l'ébrasement droit du portail sud présentent en effet des piédestaux circulaires décorés de feuilles d'acanthe. Ceux-ci sont certes moins travaillés que ceux de maître Mateo, mais leur structure anticipe directement celle présente sous le porche de Compostelle. Sans confirmer toutefois que maître Mateo ait vu la cathédrale de Bourges, une probable connaissance de la sculpture de l'Île-de-France et de la Bourgogne est souvent évoquée. Cependant, c'est avec le sens de la gestuelle et du dynamisme des statues de Senlis que les rapprochements ont été mentionnés avec le plus d'insistance<sup>32</sup>. Et c'est justement à Senlis même qu'apparaissent les premiers socles-marmousets

<sup>32</sup> WARD Michael, *Studies on the Pórtico...*; LACOSTE Jacques, *Les maîtres de la sculpture romane...*, pp. 218-224.



Figure 5. Bourges, cathédrale, portail du flanc sud, ébrasement droit, détail des piédestaux des statues-colonnes et portail du flanc nord, ébrasement gauche, détail du piédestal de la statue-colonne. (© MedFrameS – Laurence Terrier)

à valeur épithétique, dans les années 1160<sup>33</sup>. Dans l'ébrasement de gauche, un bélier figure sous Abraham tandis qu'un veau fait office de piédestal à Moïse. Pour la première fois, les socles sont un complément attributif qui fournit des renseignements sur l'identité des personnages représentés. Ils se joignent alors aux socles monstrueux en vigueur depuis les portails de Saint-Denis et de Chartres dans les années 1140. D'une rhétorique fortement ancrée sur un rapport duel,

<sup>33</sup> Des tentatives de faire remonter la datation du portail de Senlis avant 1151 ont été avancées récemment, à la suite de la révision de la date du portail des Valois. La mise en doute de la datation longtemps admise vers 1170 pour le portail de Senlis repose sur le rôle présupposé de l'évêque Pierre, proche de Suger, dans la construction et sur une éventuelle construction d'ouest vers l'est de l'édifice (ERLANDE-BRANDENBURG Alain, «Le portail du Couronnement de la Vierge à Senlis», in: *L'art gothique dans l'Oise et ses environs, XII<sup>e</sup>-XIV<sup>e</sup> siècle*, Beauvais, Gemob, 2001, pp. 177-183; CHRISTOPHE Delphine, *Notre-Dame de Senlis. Une cathédrale au cœur de la cité*, Beauvais, Gemob, 2006). Mais une telle datation ne résiste pas à l'examen stylistique et une datation vers 1160 semble l'hypothèse la plus raisonnable, pour le portail de Senlis tout comme pour celui des Valois de Saint-Denis (BLUM Pamela Z., «The Lateral Portals of the West Façade of the Abbey Church of Saint-Denis. Archaeological and Iconographical Considerations», in: GERSON Paul (dir.), *Abbot Suger and Saint-Denis*, New York, The Metropolitan Museum of Arts, 1987, pp. 199-227).

sur la manifestation de la puissance victorieuse des représentants de la foi chrétienne sur les forces démoniaques, le message véhiculé par le portail devient plus apaisé et prend une valeur d'exemplarité<sup>34</sup>. Maître Mateo développe ainsi à Compostelle un nouveau type de statue-colonne, en effectuant une synthèse harmonieuse de la statuaire qu'il a certainement vue autour de 1170 en Île-de-France. Il retient le rendu extrêmement naturaliste des statues, l'assouplissement des formes et des drapés ainsi que les gestuelles dynamiques et expressives des corps et des visages. Il retient également la façon convaincante de camper les statues en pied aux ébrasements, sur des socles arrondis ou figuratifs. L'aigle, attribut de Jean, lui offre une forme opportune pour soutenir l'apôtre. Il expérimente également des socles antithétiques, mettant en exergue le combat du saint contre les vices. Dans l'ébrasement gauche du portail de gauche, un prophète (Osée?) se dresse sur un dragon tandis que le prophète lui faisant face sur l'ébrasement opposé (Joël) écrase de ses pieds un quadrupède. Visiblement, la composition générale du porche, la mise en scène des statues, leur puissance expressive ainsi que leur dynamisme convaincant sont des solutions qui reflètent une connaissance élargie de l'art des sculpteurs actifs entre 1150 et 1170 en France. Le porche de la Gloire présente une synthèse harmonieuse de différentes expérimentations concrétisées sur divers chantiers situés au nord et au sud des Pyrénées.

Mais, avant même Compostelle, un autre maître, avec lequel maître Mateo est souvent rapproché, fait poser les pieds des statues sculptées aux piédroits d'un portail sur des couples de lions travaillés en très haut-relief. Il s'agit du maître d'Ávila, qui réalise autour de 1170 le portail occidental de la collégiale Saint-Vincent. Un maître qui, lui aussi, connaît la sculpture d'Île-de-France. Si la culture visuelle de celui-ci est largement débattue, et que la proximité de ses œuvres avec les ensembles sculptés bourguignons – ceux de Vézelay et d'Avallon – est majoritairement relevée, le maître pourrait, nous semble-t-il, également connaître la sculpture de la façade de Saint-Denis<sup>35</sup>. La frise d'arcatures

<sup>34</sup> TERRIER ALIFERIS Laurence, « L'agentivité des portails... ».

<sup>35</sup> Pour les rapprochements avec la sculpture de la Bourgogne, voir LACOSTE Jacques, *Les maîtres de la sculpture romane...*, pp. 137-164.

sous laquelle se tient une série de personnages aux postures variées ressemble de manière étonnante aux niches des Vierges folles et des Vierges sages des piédroits du portail central de la façade occidentale de l'abbatiale dionysienne. Ces microarchitectures, retaillées aux XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles, mais dont l'aspect général est bien celui du XII<sup>e</sup> siècle, sont constituées d'une arcature proéminente sur l'extrados duquel se tient un groupement tripartite d'édifices, le principal étant crénelé et flanqué de tourelles<sup>36</sup>. Toutefois, la perte des décors sculptés réalisés au XII<sup>e</sup> siècle ne nous permet pas de pousser plus avant l'étude d'un éventuel lien entre Ávila et Saint-Denis. La comparaison des microarchitectures étoffe cependant, tout en le complexifiant, le dossier de la culture visuelle supposée du maître d'Ávila et confirme une connaissance des formes et des techniques élaborées sur les chantiers français. Quant aux piédestaux des statues-colonnes, ils sont formés d'une plateforme semi-circulaire simple qui soutient à la fois le fût de la colonne, dont la base est moulurée, et les pieds de la statue, selon une composition qui renvoie à des antécédents bourguignons, à Avallon en particulier. Ce lien entre Ávila et Avallon dans la disposition des statues d'ébrasements rejoint les conclusions formulées par Camille Enlart et Émile Bertaux, confirmées ultérieurement par d'autres chercheurs<sup>37</sup>.

L'origine des statues-colonnes dans la Péninsule ibérique est redevable à des maîtres très au courant des techniques et des innovations architectoniques et sculpturales provenant d'Île-de-France et de Bourgogne ainsi qu'à leur expérience de ces régions. C'est ainsi que s'est implanté, par des voies diverses et avec des maîtres distincts dotés d'une culture visuelle personnelle, le type de portail dit « français » dans les différents royaumes de la Péninsule ibérique entre 1155 et 1170 environ.

<sup>36</sup> CROSBY Sumner McK., BLUM Pamela Z., « Le portail central de la façade occidentale de Saint-Denis », *Bulletin monumental* 131, 1973, pp. 209-266.

<sup>37</sup> LAMBERT Élie, *L'art gothique en Espagne...*, pp. 51-59; RICO CAMPS Daniel, *El románico de San Vicente de Ávila (Estructuras, imágenes, funciones)*, Murcia, Nausicaä Edición, 2002; LACOSTE Jacques, *Les maîtres de la sculpture romane...*, pp. 139 et 155-164; ANGHENEN Marcello, « The Role of Burgundy... ». Voir également l'article de Gerardo Boto Varela dans ce volume.

## De Lausanne à Tui

Sur le territoire ibérique, un seul portail, celui de la cathédrale de Tui, utilise massivement des marmousets pour l'ensemble de ses statues-colonnes<sup>38</sup>. L'unique jalon documentaire conservé pour cet édifice est sa date de consécration en 1225 par l'évêque Esteban Egea. Serafin Moralejo, à la suite d'une analyse stylistique, propose une large fourchette de datation du portail allant de 1218 à 1236<sup>39</sup>. Du côté des influences stylistiques, il paraît incontestable que l'architecte du portail connaissait des édifices français, picards en particulier. Mais si les parallèles avec Laon, tout comme avec Senlis, sont souvent évoqués, il existe un autre monument qui présente des similarités extrêmement proches : la cathédrale de Lausanne. Le lien entre Tui et Lausanne, passé jusqu'à présent inaperçu, semble toutefois évident, voire incontestable. C'est l'examen des socles-marmousets qui nous a permis de découvrir cette nouvelle piste. Les statues-colonnes du portail occidental de Tui se dressent en effet sur des figures variées. Dans l'ébrasement gauche, de droite à gauche (Fig. 6), Jean-Baptiste est accompagné d'un monstre grimaçant, à l'épine dorsale prononcée, pourvu de sabots et dans une posture qui caractérise les marmousets de Tui, à savoir les pattes et les mains jointes de manière à offrir l'entier du dos en support aux pieds de la statue. Pierre foule, tout comme le prophète à ses côtés, également un monstre recroquevillé de cette façon tandis que Moïse se tient sur un buisson ardent. Dans l'ébrasement opposé (Fig. 7), Daniel piétine un dragon, l'homme barbu portant un crucifix – que nous identifions à Isaïe – se dresse sur un amas duquel sortent des rinceaux, la reine de Saba est campée sur un atlante tenant sa barbe bifide et Salomon

<sup>38</sup> Voir l'article de Gerardo Boto Varela dans ce volume. Voir également CENDÓN FERNÁNDEZ Marta, «El arte medieval en Tui la catedral como foco receptor y difusor del románico y gótico», in: GONZÁLEZ SOUTELO Silvia, CENDÓN FERNÁNDEZ Marta (dir.), *Tui, presente, pasado y futuro. I coloquio de historia de Tui*, Pontevedra, Deputación Provincial de Pontevedra, 2006, pp. 121-155; MORALEJO ÁLVAREZ Serafin, *Escultura gótica en Galicia (1200-1350)*, thèse de doctorat, Santiago de Compostela, Universitat de Santiago de Compostela, 1975; DEKNATEL Frederick B., «The Thirteenth Century...».

<sup>39</sup> MORALEJO ÁLVAREZ Serafin, *Escultura gótica...*, p. 7.



Figure 6. Tui, cathédrale, façade occidentale, portail, ébrasement gauche, détail des piédestaux des statues-colonnes. (© MedFrameS – Laura Acosta)

marche sur un homme caché sous sa robe. L'iconographie de ces piédestaux renvoie incontestablement à des exemples d'Île-de-France, de Chartres en particulier, et offre trois types de rapport statue-socle. Les figures monstrueuses soutenant Jean-Baptiste, Pierre, le prophète et Daniel établissent un discours antithétique présent dès les premières statues-colonnes en Île-de-France dans les années 1140. Isaïe, la reine de Saba et Salomon se tiennent sur des socles qui renvoient directement à la figure en statue. L'amas de rinceaux sur lequel se tient Isaïe nous semble en effet autoriser une identification de cette figure à ce prophète, qui serait ainsi représenté posé sur l'arbre de Jessé dont il a prophétisé la généalogie<sup>40</sup>. Le crucifix formé de bois ramifié qu'il tient dans ses

<sup>40</sup> La figure de l'homme barbu portant un crucifix n'a pas été formellement identifiée dans les recherches antérieures. Moralejo suggère qu'il s'agit de Jérémie ou d'Isaïe. Un regard attentif porté au socle permet d'identifier Isaïe.



Figure 7. Tui, cathédrale, façade occidentale, portail, ébrasement droit, détail des piédestaux des statues-colonnes. (© MedFrameS – Laura Acosta)

bras présente l'aboutissement de la lignée. Une telle relation est déjà établie au portail central du bras nord du transept de la cathédrale de Chartres, autour de 1210. Là en effet, dans l'ébrasement gauche, le prophète Isaïe se tient sur un amas de rinceaux sur lequel dort Jessé<sup>41</sup>. On retrouve ce duo à la cathédrale de Reims, au portail de droite de la façade occidentale, dont les sculptures sont de peu postérieures à celles de Chartres. De l'ensemble des portails connus, Chartres, Reims et Tui sont les seuls qui établissent un lien entre Isaïe et son socle. Un écho à la cathédrale chartraine s'observe également pour les deux statues-colonnes adjacentes à celle d'Isaïe au portail de Tui, la reine de Saba et Salomon. À Chartres, ces deux figures sont représentées côte à côte, toujours au bras nord du transept, sur le portail de droite, dans l'ébrasement gauche<sup>42</sup>.

<sup>41</sup> Illustration disponible sur la base [MedFrameS](#).

<sup>42</sup> Illustration disponible sur la base [MedFrameS](#).

Le marmouset sous Salomon représente le fou Marcoulf en posture de *spinario* tandis que la reine de Saba se tient sur un homme africain présentant des cadeaux, en référence à la visite de la reine africaine au roi Salomon et aux dons apportés par celle-ci (1 Rois 10, 1-10). À Tui, le personnage caché sous Salomon revêt comme à Chartres, nous semble-t-il, des traits africains et est tourné vers le marmouset de la reine de Saba, un atlante à la physionomie inquiétante tirant sur sa barbe bifide. La signification précise de cette figure barbue nous échappe toutefois. Si deux personnages se tirant respectivement la barbe représentent la Discorde et qu'un homme seul se tirant la barbe est assimilé à un sentiment de colère, se tirer une barbe divisée en deux est un motif un peu plus rare<sup>43</sup>. On le trouve par exemple sur un chapiteau du cloître de Silos. Dans un contexte proche du roi Salomon, on ne peut s'empêcher d'y voir une allusion à Salomon ordonnant que le nourrisson soit coupé en deux pour résoudre le conflit qui oppose deux jeunes mères. Quoi qu'il en soit, il est important de relever ici que les deux socles en question sont intégrés dans un schéma narratif; ils dialoguent à la fois entre eux et avec les personnages représentés en statue. Ce type de relation narrative trouve sa genèse à la cathédrale de Chartres, avant d'être pleinement développé à la cathédrale d'Amiens.

Frederick Deknatel et Serafín Moralejo relèvent les rapports entre le tympan et les statues-colonnes de l'ébrasement droit de la cathédrale de Tui et la sculpture des cathédrales de Sens, de Laon et de Chartres<sup>44</sup>. L'analyse des marmousets confirme la connaissance des portails du bras

<sup>43</sup> ENDOLTSEVA Ekaterina, VINOGRADOV Andrey, « Beard Pulling in Medieval Christian Art. Various Interpretations of a Scene », *Anastasis. Research in Medieval Culture and Art* 3(3), 2016, pp. 88-98; BOUILLOT Carine, « La chevelure. La tirer ou l'arracher, étude d'un motif pathétique dans l'épique médiéval », in: CONNOCHIE-BOURGNE Chantal (dir.), *La chevelure dans la littérature et l'art du Moyen Âge*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 2004, pp. 35-45; JACOBY Zehava, « The Beard Pullers in Romanesque Art. An Islamic Motif and its Evolution in the West », *Arte medievale. Periodico internazionale di critica dell'arte medievale* 2(1), 1987, pp. 65-85.

<sup>44</sup> DEKNATEL Frederick B., « The Thirteenth Century Gothic Sculpture of the Cathedrals of Burgos and Leon », *The Art Bulletin* 17(3), 1935, pp. 243-389; MORALEJO ÁLVAREZ Serafín, *Escultura gótica... et se référer à l'article de Gerardo Boto Varela dans ce volume.*

nord du transept de Chartres. Mais la proximité est particulièrement frappante avec un autre portail: celui du flanc sud de la cathédrale de Lausanne. Il présente de telles similarités à la fois dans la structure même des ébrasements, des colonnettes, des chapiteaux, au niveau de la place qu'occupe la statue dans l'espace, ou encore dans le style et la conception des socles-marmousets de l'ébrasement gauche qu'il est impossible de ne pas envisager une parenté, bien que la nature précise de celle-ci soit difficile à déterminer (Fig. 8a et b)<sup>45</sup>. En premier lieu, on constate une grande proximité sur le plan de la structure de l'élévation des ébrasements. Dans les deux cas, les soubassements sont travaillés en redents, avec des pierres d'assise présentées par l'angle. Ce premier niveau soutient les colonnes, qui alternent entre des colonnes monolithes, fines et hautes, au fût lisse, et des colonnes de diamètre identique dont le traitement continu du fût est interrompu à peu près à mi-hauteur par une bague à trois tores à partir de laquelle sont taillées les statues et des piédestaux figurés. Chaque colonne est surmontée d'un chapiteau végétalisé, dont la forme est homogène sur l'ensemble de chacun des deux portails. Ces chapiteaux végétalisés, à crochets à deux registres, sont conçus de la même manière à Tui et à Lausanne, avec toutefois des divergences de qualité technique et esthétique. Entre les bases des feuilles formant crochets sont taillées en relief des feuilles aplaties (Fig. 9). En outre, des correspondances étroites sont à relever au niveau des marmousets. La conception des trois monstres de l'ébrasement gauche trouve en effet aussi des parallèles étroits avec Lausanne. La façon tout à fait caractéristique qu'ont ceux-ci de se recroqueviller en joignant leurs membres supérieurs et inférieurs pour offrir tout le plat de leur dos à la statue s'observe sur les deux sites. À Lausanne, le marmouset du prophète Jérémie se tient de la même manière que les trois monstres (Fig. 10), dans une posture qui ne trouve pas facilement de correspondance ailleurs. En outre, le marmouset situé à côté, sous David, représente un monstre terrible, à l'épine dorsale fortement marquée, semblable aux monstres de Tui.

<sup>45</sup> L'ensemble des illustrations est disponible sur la base de données [MedFrameS](#).



a



b

Figure 8. a) Tui, cathédrale, portail occidental; b) Lausanne, cathédrale, portail du flanc sud. (© MedFrameS – Laura Acosta et Laurence Terrier)



a

b

Figure 9. a) Lausanne, cathédrale, porche du flanc sud, détail des chapiteaux au-dessus de Matthieu et de Luc; b) Tui, cathédrale, façade occidentale, ébrasement gauche, détail des chapiteaux au-dessus de Pierre et de Jean-Baptiste. (© MedFrameS – Laurence Terrier et Laura Acosta)

Lausanne, tout comme Tui, n'a pas intégré de dais au-dessus des statues-colonnes, spécificité suffisamment inhabituelle, après le tournant du XIII<sup>e</sup> siècle, pour être relevée. Dans le cas de Lausanne, celle-ci pourrait trouver une explication. Heinz Horat a interprété la forme du porche, de structure octogonale formant un édicule indépendant accolé au flanc sud de l'édifice comme une évocation d'un martyrium ou d'un tombeau<sup>46</sup>. Cette architecture nous paraît fonctionner comme un unique dais monumental, couvrant à la fois les statues et les fidèles se tenant à l'intérieur, supprimant ainsi la nécessité de couvrir les statues d'édifices miniatures individuels. En revanche, l'absence de dais à Tui ne saurait être résolue de la même manière. Néanmoins, des éléments de microarchitecture s'y développent au linteau ainsi que, sommairement, dans la ligne de l'entablement courant d'un ébrasement à l'autre. Aucun motif microarchitecturé n'est présent

<sup>46</sup> HORAT Heinz, *Sakrale Bauten*, Disentis, Disertina Verlag, 1983, p. 186.



Figure 10. Lausanne, cathédrale, porche du flanc sud, détail des piédestaux de Jérémie, David et Isaïe. (© MedFrameS – Laurence Terrier)

à Lausanne, à l'exception du socle de la statue du trumeau, statue qui pourrait représenter saint Michel. Cette infime présence est précieuse, car elle permet elle aussi d'établir un lien étroit avec le portail de Tui. Les architectures sont conçues sur les deux sites de la même manière, elles sont simples, massives et crénelées, aux baies homogènes (Fig. 11).

Sans entrer ici dans les détails, il faut tout de même relever que la parenté se perçoit également au niveau stylistique. La conception et la réalisation des drapés, leur rapport aux corps des statues, les lignes des plis ainsi que les gestuelles des figures sont apparentées aux deux portails. Depuis l'analyse de Moralejo, il est admis que deux maîtres ont œuvré au portail de Tui, l'un réalisant le tympan et l'ébrasement droit et l'autre le linteau et l'ébrasement gauche<sup>47</sup>. Si la

<sup>47</sup> MORALEJO ÁLVAREZ Serafín, *Escultura gótica...*



Figure 11. a) Tui, cathédrale, façade occidentale, linteau, détail de la frise microarchitecturée; b) Lausanne, cathédrale, portail du flanc sud, détail du piédestal de saint Michel au trumeau. (© MedFrameS – Laura Acosta et Laurence Terrier)

tendance des années 1970 parmi les historiens de l'art était de voir une multiplication des mains à l'œuvre sur un ensemble sculpté, en faisant de toute variation stylistique la marque de l'intervention d'une main supplémentaire, les recherches actuelles tendent à nuancer nettement ces hypothèses et à attribuer les différences stylistiques mineures à une même équipe dirigée par un maître principal. C'est le cas pour Tui, où les divergences stylistiques entre les différentes parties du portail nous semblent ténues et où l'hypothèse d'un chantier fait en deux temps, dans les années 1210 puis une reprise après 1220, est improbable en raison de l'homogénéité de l'ensemble<sup>48</sup>.

Moralejo relève les éléments qui lient les sculptures du linteau et des statues-colonnes de l'ébrasement gauche de Tui avec le tympan du Jugement dernier de Laon<sup>49</sup>. Le portail de Tui révèle également une parenté stylistique avec Senlis, Chartres et les œuvres

<sup>48</sup> D'autres hypothèses que les nôtres sont amenées par Gerardo Boto Varela dans ce volume.

<sup>49</sup> MORALEJO ÁLVAREZ Serafín, *Escultura gótica...*

de maître Mateo<sup>50</sup>. Les nombreux parallèles qui unissent Lausanne et Tui permettront peut-être d'apporter des éléments de réponse aux questions que posent respectivement ces deux portails. Grâce à l'étude archéologique du bâti entreprise par Werner Stöckli, nous savons que les parties occidentales du chantier de construction de la cathédrale de Lausanne sont dues à un architecte venu de la Flandre, Jean Cotereel, qui succède au Maître de Lausanne, venu d'Angleterre pour diriger le chantier entre 1190 et 1215<sup>51</sup>. Jean Cotereel est responsable de la nef et de la tour-porche, mais c'est également au moment de sa direction qu'intervient l'érection du porche du flanc sud, dès 1225. La question de l'origine du ou des sculpteurs qui réalisent ce portail agite les chercheurs depuis plusieurs décennies sans qu'une réponse tout à fait satisfaisante ne soit avancée. C'est exclusivement vers la France que les rapprochements ont été effectués. Déjà en 1918, Emma Blaser suggère, dans un ouvrage en allemand, des comparaisons avec la sculpture contemporaine du maître de Strasbourg et de Besançon<sup>52</sup>. Des rapports avec Braine et Senlis, soit avec la sculpture des années 1170-1180, sont également proposés, tout comme des liens la cathédrale de Laon, dans ce cas-là, surtout au niveau architectural<sup>53</sup>. Les mêmes rapprochements sont

<sup>50</sup> Voir le rappel fait par CENDÓN FERNÁNDEZ Marta, «El arte medieval en Tui...».

<sup>51</sup> STÖCKLI Werner, «La chronologie de la cathédrale de Lausanne et du portail peint. Une recherche selon les méthodes de l'archéologie du bâti», in: KURMANN Peter, ROHDE Martin (dir.), *Die Kathedrale von Lausanne und ihr Marienportal im Kontext der europäischen Gotik*, Berlin; New York, Walter de Gruyter, 2004, pp. 45-59; STÖCKLI Werner, «Chronologie du portail peint de la cathédrale de Lausanne, une recherche selon les méthodes de l'archéologie du bâti», in: KURMANN Peter, ROHDE Martin (dir.), *Le portail peint de la cathédrale de Lausanne. Chef-d'œuvre de la sculpture gothique*, Lausanne, Musée historique Lausanne, 2006 (*Mémoire Vive* 15), pp. 10-19.

<sup>52</sup> BLASER Emma Maria, *Gotische Bildwerke der Kathedrale von Lausanne, ein Beitrag zur Kenntnis französischer Provinzialkunst des XIII. Jahrhunderts*, Basel, Benno Schwabe, 1918 dont les propositions ont été reprises et accentuées par REINERS Heribert, *Burgundisch-alemannische Plastik*, Strasbourg, Huenenburg, 1943, p. 34; voir le rappel historiographique et l'ensemble des pistes proposées dans LAPAIRE Claude, «La sculpture», in: BIAUDET Jean-Charles et al. (dir.), *La cathédrale de Lausanne*, Bern, Société d'histoire de l'art en Suisse, 1975, pp. 175-220.

<sup>53</sup> SANDRON Dany, «La cathédrale de Lausanne et l'architecture du Nord de la France à la fin du XII<sup>e</sup> et au début du XIII<sup>e</sup> siècle», in: KURMANN Peter, ROHDE Martin

donc établis pour le portail de Tui et pour celui de Lausanne. Les chercheur-se-s évoluent dans des cercles tributaires de références aux mêmes travaux, manquant ainsi parfois des possibilités de dégager de nouvelles perspectives. Nous avons ici l'occasion de croiser les approches, grâce à l'analyse d'un corpus extrêmement large réuni dans le cadre de notre projet de recherche MedFrameS. Malgré le fait que des rapprochements avec les mêmes édifices (Laon, Senlis, Braine) sont faits pour Lausanne et Tui, les liens directs entre ceux-ci n'ont jamais été repérés. Ces liens sont pourtant trop étroits pour être le fruit du hasard ou passer par l'intermédiaire d'un autre monument. Mais de quelle manière le transfert de Lausanne vers Tui, ou vice-versa, s'est-il effectué? Nous ne sommes, pour le moment, pas en mesure de répondre à cette question. En revanche, la supériorité de la qualité artistique du portail de Lausanne est indéniable et laisse supposer que le sculpteur actif à Tui aurait vu le chantier du portail lausannois en cours de construction, après avoir vu celui de la cathédrale de Chartres. Les nombreux liens établis entre Chartres et Lausanne ainsi que la présence abondante du chapiteau à crochets animés de feuilles en aplats à Lausanne, que l'on retrouve à Tui, et qui semble être la seule occurrence dans la Péninsule ibérique – du moins à notre connaissance – nous amènent à proposer l'hypothèse suivante. Un tailleur de pierre actif à Chartres aurait suivi une équipe appelée sur le chantier de la reconstruction de Lausanne. Il y aurait complété sa formation, en étant certainement amené à tailler des chapiteaux à crochets, qui jalonnent l'ensemble de l'édifice de Lausanne. Ce type de chapiteau se retrouve en effet dans le déambulatoire, dans la nef, dans les parties basses, mais aussi dans le triforium. Ce tailleur, actif dans la campagne des travaux qui se déroule vers 1225 aurait été en contact avec le sculpteur responsable du portail peint avant de se voir confier la direction du portail de Tui. Nous ignorons en revanche de quelle manière un sculpteur actif

---

(dir.), *Die Kathedrale von Lausanne und ihr Marienportal im Kontext der europäischen Gotik*, Berlin; New York, Walter de Gruyter, 2004, pp. 125-138; KASARSKA Iliana, *La sculpture de la façade de la cathédrale de Laon. Eschatologie et humanisme*, Paris, Picard, 2008, pp. 230 et suivantes.

à Lausanne aurait pu être amené à œuvrer à Tui. Nous proposons ici une hypothèse et ouvrons des voies d'exploration qui devront faire l'objet de recherches plus approfondies. Rappelons encore que Porter considérait le porche de Lausanne comme une copie du porche de la Gloire de maître Mateo<sup>54</sup>. Toutefois cette hypothèse n'a jamais été envisagée avec attention. Les rapports entre la Galice et Lausanne, ville à l'intersection du chemin de Saint-Jacques-de-Compostelle et de la Via Francigena, devraient sans doute être sérieusement pris en compte et étudiés.

Le portail de Tui est le seul dans la Péninsule ibérique qui adopte massivement les statues-colonnes dressées sur des socles figurés. On retrouve de tels piédestaux figurés de manière ponctuelle, au triple portail occidental de la cathédrale d'Ourense, copie du porche de la Gloire. Sous la statue de saint Jean se trouve, comme au porche de la Gloire, un oiseau et sous celle de Paul se tiennent deux oiseaux enlacés. Mais à Ourense, ce sont les socles végétaux constitués de feuilles qui se redressent en rouleau, comme celui de Moïse du piédroit gauche du portail central de la cathédrale de Saint-Jacques-de-Compostelle, qui sont privilégiés. Le portail de Laguardia contient également un marmouset, un quadrupède recroquevillé, sous la statue de Gabriel de l'ébrasement droit<sup>55</sup>. Au portail de l'abbatiale San Esteban de Sos del Rey Católico, daté du dernier quart du XII<sup>e</sup> siècle, on trouve une réminiscence de la solution adoptée à Sangüesa sous les deux statues-colonnes de l'extrémité de l'ébrasement gauche, à savoir une feuille simple, large et lisse partant du fût se recourbant pour offrir une surface de soutien à la statue. Sous la figure de l'évêque, au centre de l'ébrasement, un couple de quadrupèdes est représenté. Les socles des statues de l'ébrasement gauche ne sont plus conservés, mais les traces des arrachements permettent de supposer qu'ils étaient en partie figurés, sous la forme de marmousets. Certaines solutions moins élégantes furent par ailleurs adoptées, comme à Saint-Martin de Ségovie, avant 1200, où les statues-colonnes sont maladroitement posées sur un simple renflement du fût inférieur de la colonne<sup>56</sup>.

<sup>54</sup> PORTER Arthur Kingsley, *Romanesque Sculpture...*, p. 265.

<sup>55</sup> Voir la contribution de Lahoz Gutiérrez dans ce volume.

<sup>56</sup> LACOSTE Jacques, *Les maîtres de la sculpture romane...*, p. 268.

## Déclin des socles figurés

La chronologie du socle-marmouset n'est pas la même dans la Péninsule ibérique qu'en France. Les socles-marmousets y apparaissent plus tardivement, dans les années 1180. Ils sont adoptés ponctuellement dans quelques lieux ancrés dans la descendance compostellane, avant d'être pleinement exploités à Tui dans les années 1220. Bien plus tard, dans le troisième quart du XIII<sup>e</sup> siècle, des marmousets placés sous une plateforme servent de piédestaux à seize statues qui ornent les quatre piliers du porche occidental de la cathédrale de León. Certaines statues sont mal conservées, mais pour la plupart, leur identification reste possible. Il s'agit de prophètes ainsi que de la personnification de l'Église et de la Synagogue qui surmontent diverses figures, personnages accroupis et masques humains végétalisés<sup>57</sup>. L'architecture et l'agencement des statues-colonnes du porche font écho au porche du bras nord du transept de la cathédrale de Chartres, antérieur de quelques décennies<sup>58</sup>. Bien que la présence du végétal lui soit propre, le répertoire formel et iconographique de León est proche de celui de Chartres. Les quatre socles du portail occidental évoquent quant à eux directement ceux de Chartres, en particulier ceux des statues-colonnes des portails du bras sud du transept. Sur le deuxième pilier, du côté nord-est, une statue-colonne se dresse sur une plateforme sous laquelle se tient, recroquevillée, une figure masculine avec les mains dans les cheveux, qu'elle semble tirer. Motif suffisamment rare pour être relevé, il trouve son pendant à Chartres, sous la statue de Jude Thadée, au montant droit du portail central (Fig. 12). D'autres parallèles peuvent être dressés entre les deux sites, tels les masques qui apparaissent à plusieurs reprises à León et dérivent de ceux de Chartres. Par exemple, les têtes qui émergent du socle du pilier 4, au nord-est du porche, en dessous d'un prophète, ont pour modèles celles qui sortent d'un amas nébuleux sur le socle d'un pape au portail droit du bras sud du transept chartrain (3<sup>e</sup> statue-colonne de l'ébrasement gauche)<sup>59</sup>. La posture de la figure du socle du

<sup>57</sup> Voir les photographies dans la base de données [MedFrameS](#).

<sup>58</sup> DEKNATEL Frederick B., « The Thirteenth Century... », pp. 345-346.

<sup>59</sup> Pour les illustrations se référer à la base de données [MedFrameS](#): [León](#) et [Chartres](#).



Figure 12. a) Chartres, cathédrale, montant droit du portail central du bras sud du transept, détail du piédestal de la statue-colonne; b) León, cathédrale, porche de la façade occidentale, deuxième pilier, statue nord-est, détail du piédestal. (© MedFrameS – Laurence Terrier et Laura Acosta)

pilier 2 du porche de León de la statue située du côté nord-ouest, avec ses jambes repliées en appui contre le fût, dérive des marmousets du portail central méridional de Chartres, en particulier de la figure située sous la troisième statue-colonne de l'ébrasement gauche<sup>60</sup>. Le sculpteur de León connaissait vraisemblablement le décor de la cathédrale de Chartres et s'en est directement inspiré. L'analyse des socles corrobore ainsi les conclusions obtenues à partir de l'analyse de l'architecture et de la sculpture principale tout en permettant d'affiner les hypothèses sur le niveau de proximité avec la sculpture chartraine<sup>61</sup>.

<sup>60</sup> Pour les illustrations se référer à la base de données MedFrameS: [León](#) et [Chartres](#).

<sup>61</sup> KARGE Heinrich, «La arquitectura de la cathedral de León en el contexto del gótico europeo», in: YARZA LUACES Joaquín et al., *La Cathedral de León en la Edad Media*, León, Universidad, 2004, pp. 113-144.

La différence majeure entre le nord et le sud des Pyrénées est le manque d'attrait pour une hiérarchie antithétique entre le personnage représenté et son socle. Les figures démoniaques écrasées par un saint, un apôtre ou un prophète ne sont pas privilégiées au sud. C'est surtout une iconographie tournée vers le végétal qui obtient les faveurs du monde ibérique. Les statues monumentales accueillant le fidèle à la porte de l'édifice sacré ibérique se situent dans un espace végétalisé, symbolisant le jardin d'Éden. Elles présentent ainsi au chrétien le séjour qui l'attend à la fin des temps, dans lequel elles se trouvent déjà. La rhétorique des portails étudiés tend davantage vers une présentation des récompenses à venir que vers celle des peines encourues, et ce pour l'éternité, en cas de mauvais comportement. Elle montre la voie à suivre davantage que celle à ne pas suivre<sup>62</sup>. En cela, les portails ibériques se démarquent de ceux situés dans les diocèses français qui, au moins jusqu'au tournant du XIII<sup>e</sup> siècle, mettent en scène une rhétorique de la peur, par une mise en scène du bien victorieux du mal.

L'arrivée de la ronde-bosse sonne le glas des socles-marmousets. Véritable révolution, l'arrivée de la statue autonome monumentale modifie la structure et le décor de l'ensemble des ébrasements d'un portail. À partir de ce moment, un nouveau rapport entre les sculptures elles-mêmes, mais aussi entre les sculptures et le fidèle est obtenu par des gestuelles accentuées et des mouvements naturels que ne permettaient pas les statues-colonnes. L'illusion de vie, objectif auquel tendaient les artistes depuis un siècle – depuis l'arrivée des statues-colonnes – est, grâce à cette innovation, tout à fait aboutie. On attribue les premières statues monumentales en ronde-bosse aux ateliers actifs sur le chantier de la cathédrale de Bourges avant 1230<sup>63</sup>. En réalité, cette innovation est certainement due à l'initiative du maître de Strasbourg qui place, non pas aux ébrasements mais de part et d'autre du portail, des statues autonomes représentant l'Église et la Synagogue devant la paroi du bras sud du transept de la cathédrale de Strasbourg, dans les années 1220 et

<sup>62</sup> Le portail de Tudela en revanche présente de manière appuyée les tourments infernaux. Voir à ce sujet l'article de Jorge Jiménez López dans ce volume.

<sup>63</sup> PONSOT Pierre, «Le portail Saint-Ursin de la cathédrale de Bourges. Un gothique sédimentaire?», in: KASARSKA Ilana (dir.), *Mise en œuvre des portails gothiques. Architecture et sculpture*, Paris, Picard, 2011, pp. 95-110.

qui accomplit tout à fait le passage de la statue-colonne à la ronde-bosse au portail de Besançon quelques années plus tard<sup>64</sup>. Aux portails de Saint-Ursin et de Saint-Étienne de la cathédrale de Bourges, des ébrasements avec des entablements permettant de déposer des statues autonomes sont conçus probablement par l'architecte responsable du chantier<sup>65</sup>. L'intégration de cette innovation décisive – après 1230 pratiquement plus aucun portail n'est conçu avec des statues-colonnes – est immédiate dans la Péninsule ibérique, et passe par le chantier du portail du Sarmantal de Burgos. L'architecte de ce projet connaissait certainement non seulement Bourges mais aussi Paris, ainsi que l'attestent les parentés architecturales relevées par Heinrich Karge<sup>66</sup>. À celles-ci s'ajoutent les rapprochements que nous observons dans la structure en entablement arcaturé du couronnement des statues, qui remplacent les dais microarchitecturés habituels<sup>67</sup>. Les statues des ébrasements du portail de Burgos ont disparu et avec elles leurs piédestaux. Toutefois, les statues des portails postérieurs conservés permettent de supposer que les piédestaux prenaient l'aspect de simples plateformes polygonales. C'est

---

<sup>64</sup> TERRIER ALIFERIS Laurence, «L'Antiquité dans l'art médiéval. Regards historiographiques et méthodologiques», *Hortus Artium Medievalium* 25(1), 2019, pp. 36-41; TERRIER ALIFERIS Laurence, «Les sculptures de l'Église et de la Synagogue de Strasbourg. Réflexions sur la connaissance de l'art antique du maître du transept sud de la cathédrale», *Cahiers alsaciens d'archéologie, d'art et d'histoire* 53, 2010, pp. 95-107. Voir également TERRIER ALIFERIS Laurence, «Le style 1200 et ses sources antiques», in: DUPEUX Cécile, WIRTH Jean (dir.), *Strasbourg 1200-1230. La révolution gothique* (catalogue d'exposition), Strasbourg, Musées de la Ville de Strasbourg, 2015, pp. 118-125.

<sup>65</sup> Sur les portails occidentaux de la cathédrale de Bourges, voir KARGE Heinrich, *Die Kathedrale von Burgos und die spanische Architektur des 13 Jahrhunderts. Französische Hochgotik in Kastilien und Leon*, Berlin, Gebr. Mann, 1989, pp. 95-100; CLOART-PAWLAK Sophie, *Au seuil de l'église. La micro-architecture sculptée des portails gothiques au nord de la Loire, XII<sup>e</sup>-XIII<sup>e</sup> siècles*, thèse de doctorat dirigée par Anne-Marie Legaré, Université Charles de Gaulle – Lille 3, 2011, pp. 104-108; JOURD'HEUIL Irène, *Cathédrale de Bourges*, Tours, Presses universitaires François Rabelais, 2017. Pour la chronologie de ces portails, voir BRUGGER Laurence, CHRISTE Yves, *Bourges. La cathédrale*, La-Pierre-qui-Vire, Zodiaque, 2000, pp. 272-278.

<sup>66</sup> KARGE Heinrich, *Die Kathedrale von Burgos...*, pp. 95-100.

<sup>67</sup> Sur les entablements arcaturés du portail septentrional de la façade occidentale de la cathédrale de Paris et leur reprise au portail de Bourges, voir CLOART-PAWLAK Sophie, *Au seuil de l'église...*, pp. 232-236.

en effet l'option la plus couramment utilisée, que l'on retrouve sur le même édifice au portail de la *Coronería*, construit quelques années après le portail du *Sarmental*, au portail septentrional de la collégiale Sainte-Marie-Majeure de Toro exécuté dans les années 1230 et au portail méridional de Burgo de Osma vers 1270<sup>68</sup>. Bien que les statues ne soient pas disposées sur un entablement, mais dans des niches créées par des dais individuels et des colonnes intercalaires, les piédestaux sont également polygonaux au portail des Apôtres de la cathédrale d'Ávila, probablement monté et décoré dans le troisième quart du XIII<sup>e</sup> siècle<sup>69</sup>. Ainsi, on constate que l'avènement de la ronde-bosse annihile le lien iconographique qui unissait la statue-colonne à son piédestal lorsque celui-ci était figuré.

En définitive, l'examen des piédestaux des statues monumentales des portails ibériques permet d'aborder la question des transferts sous un autre angle. Les données ainsi obtenues confortent, dans la plupart des cas, les résultats amenés par l'analyse stylistique de la statue principale. Le maître de Sangüesa a connu Chartres et la Bourgogne, ce point-ci semble tout à fait assuré. Il a certainement œuvré à l'un ou l'autre des chantiers en construction dans ces régions au milieu du XII<sup>e</sup> siècle avant de se voir confier la responsabilité du portail de Santa Maria la Real. L'examen des piédestaux confirme sa provenance au-delà de la

<sup>68</sup> Pour les illustrations, consulter la base de données [MedFrameS](#). Pour Toro, se référer à GARZÓN FERNÁNDEZ Marina, *Santa María la Mayor de Toro (Zamora) Iglesia y ciudad (1157-1312)*, thèse de doctorat, dir. Rocío SÁNCHEZ AMEIJERAS, Ana SUÁREZ GONZÁLEZ, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 2019; PEDREIRO ENCABO Claudio I., «Toro y su Colegiata. La construcción del Templo en los siglos XII y XIII», *Studia Zamorensia* 17, 2018, pp. 271-272; SALVADOR GONZÁLEZ José María, «The Portal of the Majesty in the Collegiate Church of Toro. An iconographic interpretation from literary sources», *Art Studies and Architectural Journal* 10(7), 2015, pp. 1-21; HERNÁNDEZ PÉREZ Ana, «La Portada de la Majestad de la Colegiata de Toro», *Revista de arqueología* 341, 2009, pp. 32-43. Pour Burgo de Osma, se référer à MARTINEZ FRIAS Jesús, «Catedral de El Burgo de Osma», in: RIVERA BLANCO Javier, PASTOR Vicente (dir.), *Las catedrales de Castilla y León*, León, Ediciones Leonesas, 1992, pp. 85-101; LAMBERT Élie, *L'art gothique en Espagne...*, pp. 249-256.

<sup>69</sup> CHRISTE Yves, «La Portada de los Apostolos à la Cathédrale d'Ávila», in: BORLÉE Denise, RIVIÈRE CIAVALDINI Laurence (dir.), *Faire et bien faire. Commande et création artistiques au Moyen Âge. Mélanges offerts à Fabienne Joubert*, Florence, L.S. Olschki, 2017 (Rivista d'Arte 7), pp. 3-12.

chaîne pyrénéenne. Maître Mateo possède lui aussi une connaissance des socles-marmousets développés à partir des années 1140 pour les statues-colonnes de l'Île-de-France. Mais c'est surtout vers Senlis que la piste des socles nous amène et d'une manière ou d'une autre, Mateo apprend le rapport entre le socle figuré et la statue qui s'y établit dans les années 1160-1170. Le résultat le plus inédit de notre enquête reste toutefois le rapprochement, inattendu, entre les cathédrales de Tui et de Lausanne, dont les portails datés des années 1220 présentent de fortes similarités architecturales et sculpturales. Les liens qui unissent la Galice à Lausanne au début du XIII<sup>e</sup> siècle mériteraient des études complémentaires que nous n'avons pas encore menées. À Burgos, c'est à nouveau de l'Île-de-France, et de Bourges, que proviennent les dernières innovations qui sont intégrées et adaptées par l'introduction de la ronde-bosse. La conséquence de cette innovation se répercute immédiatement sur le piédestal qui perd toute charge iconologique en devenant une simple plateforme. Après le milieu du siècle, le regard continue de se porter vers les édifices du royaume de France, puisque le sculpteur du porche occidental de la cathédrale de León, comme ses prédécesseurs, exploite le répertoire des socles figurés des portails du bras sud de la cathédrale de Chartres. Si la structure des statues-colonnes et les moyens techniques permettant leur assise sur les ébrasements trouvent leurs racines dans les mêmes creusets artistiques au XII<sup>e</sup> et au XIII<sup>e</sup> siècle, il ne s'agit pas de simple copie. Les innovations sont adaptées et intégrées avec des spécificités bien locales. Parmi celles-ci, le désintérêt flagrant, au sud des Pyrénées, pour les socles figurés monstrueux au profit d'une rhétorique végétale bien accentuée montre certainement une manière différente d'envisager la rhétorique exposée au fidèle au seuil de l'édifice religieux. Le discours est ici adouci pour présenter les saints et les prophètes comme l'assemblée des élus résidant dans la Jérusalem céleste. L'église est une représentation terrestre de ce qui attend les fidèles lorsqu'ils entreront au paradis à la fin des temps, accueillis par la communauté divine.

## Résumé

Les piédestaux des statues monumentales ont fait l'objet d'une attention moins accrue que la statuaire principale. Or, l'analyse des éléments sculptés qui servent de soutien aux statues des ébrasements des portails ibériques, entre 1150 et 1250, offre des résultats fructueux. Elle permet de corroborer les conclusions antérieures sur les questions de transferts artistiques, mais également d'amener de nouvelles pistes, la plus inédite étant certainement l'hypothèse d'un maître venu de Lausanne diriger la construction du portail occidental de la cathédrale de Tui. Par ailleurs, à travers les choix formels de ces piédestaux, il est possible de mieux comprendre quel type de rhétorique était privilégié dans l'élaboration du message véhiculé par le portail.



**Laura Acosta Jacob**

---

## **Le portail de Santa María la Real de Sangüesa : transferts et innovations**

Notre attention s'est portée sur le portail sculpté de l'église paroissiale de Santa María la Real de Sangüesa – située à mi-chemin entre Jaca et Pampelune. Cette recherche repose sur le croisement de données obtenues au travers de deux axes principaux: le premier mobilise l'analyse stylistique, tandis que le second engage la circulation des courants de pensée. Cette méthodologie croisée nous offre l'occasion d'identifier la provenance de différentes sources et de différents modèles qui transparaissent dans ce programme iconographique. Nous entendons ainsi proposer une lecture globale de ce portail afin de mieux cerner le paysage intellectuel et artistique qui lui a donné naissance.

Il ne subsiste aucune source qui puisse nous renseigner sur la construction de l'actuelle église de Santa María la Real de Sangüesa, hormis une charte datée de 1131 par laquelle le roi Alphonse I<sup>er</sup> d'Aragon (1104-1134) fait don aux chevaliers de l'Hôpital de Saint-Jean de Jérusalem de l'église de Santa María et de son palais, situés près du pont de Sangüesa<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> «*Similiter dono ibi ecclesiam beate Marie que est intus in meo corral, que est in capite de illo Burgo Novo de Sangossa*», cité par LOJENDIO Luis María, GAILLARD Georges, *Navarra. La España románica*, vol. 7, Madrid, Encuentro,

Le portail de Santa María (Fig. 1) appartient à une seconde campagne de construction de l'église menée dans le dernier quart du XII<sup>e</sup> siècle, l'analyse architecturale situant son *terminus post quem* autour de 1160-1170<sup>2</sup>. À ce stade, l'on détecte l'intervention d'une nouvelle équipe qui modifie le projet en remplaçant le transept initialement prévu par une façade sud dotée d'un portail sculpté par Leodegarius, le tout richement décoré. Dans chaque ébrasement de ce portail se dressent trois statues-colonnes dont l'identification est confirmée par des inscriptions encore lisibles<sup>3</sup>. À gauche (Fig. 2) prennent place, de l'intérieur vers l'extérieur, Marie Jacobé, la Vierge couronnée et Marie-Madeleine. Leodegarius a apposé sa signature sur le codex que tient la Vierge, avec l'inscription

---

1982, p. 161. À la charnière du premier tiers du XII<sup>e</sup> siècle, l'ordre de l'Hôpital de Saint-Jean de Jérusalem rejoint les armées chrétiennes pour combattre les Maures. C'est justement dans ces mêmes années que le roi Alphonse le Batailleur lui fait don de l'église de Santa María à Sangüesa pour que les chevaliers de l'ordre protègent cette frontière du royaume d'Aragon. Voir à ce propos: *Diccionario histórico geográfico de España, por Real Academia de la Historia*, vol. 2, sect. 1, p. 297; MILTON WEBER Cynthia, «La portada de Santa María la Real de Sangüesa», *Príncipe de Viana* 20, 1959, p. 140. L'église est consacrée en 1155 par l'évêque de Pampelune Pedro de Artajona. Voir FERNÁNDEZ-LADREDA AGUADÉ Clara, «El último tercio del siglo XII y los comienzos del XIII. El foco de Sangüesa», in: FERNÁNDEZ-LADREDA AGUADÉ Clara (éd.), *El arte románico en Navarra*, 2<sup>e</sup> édition, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2004, p. 39. Pour les questions de datation voir aussi MÜLLER Beatrix, «La arquitectura plástica de Santa María de Sangüesa (Navarra)», *Príncipe de Viana* 57, 1996, pp. 247-282, p. 257; LACOSTE Jacques, *Les maîtres de la sculpture romane dans l'Espagne du pèlerinage à Compostelle*, Bordeaux, Éditions Sud-Ouest, 2006, pp. 89-91.

<sup>2</sup> La première campagne de construction est communément datée vers 1140-1150, elle concerne le chevet avec les trois absides romanes. La présence d'un escalier, intégré dans le mur épais entre l'abside sud et l'actuel portail, est encore visible sur le plan. Actuellement, cet escalier ne conduit nulle part, mais dans le projet initial il devait servir à donner accès à une galerie ou à une tour-porche. Le changement d'atelier est visible grâce à l'analyse stylistique de la sculpture des chapiteaux qui se trouvent sous les arcs d'entrée des absidioles et les autres chapiteaux de la nef. LACOSTE Jacques, *Les maîtres de la sculpture romane...*, pp. 89-91.

<sup>3</sup> En dépit des différents types de lettres qui interviennent dans les inscriptions taillées, toutes sont datées du XII<sup>e</sup> siècle, contrairement aux inscriptions peintes qui sont plus tardives, voir ANCHO VILLANUEVA Alicia, FERNÁNDEZ-LADREDA AGUADÉ Clara, *Portada de Santa María la Real de Sangüesa. Imaginario románico en piedra*, Pamplona, Fundación para conservación del Patrimonio Histórico de Navarra, 2010, pp. 122-123. Pour des photographies de détail, voir la base de données [MedFrameS](#).



Figure 1. Sangüesa, église Santa María la Real, portail. (© MedFrameS – Laura Acosta)



Figure 2. Sangüesa, église Santa María la Real, portail, ébrasement gauche. (© MedFrameS – Laura Acosta)

«MARIA MATER XPI LEODEGARIUS ME FECIT» (Fig. 3). L'impact de l'emplacement privilégié de cette signature se trouve encore renforcé par l'index de la Vierge qui pointe le nom de son sculpteur. Dans l'ébrasement droit (Fig. 4), de l'intérieur vers l'extérieur, on trouve saint Pierre tenant la clé du paradis<sup>4</sup>, saint Paul chauve muni d'un évangile et Judas pendu qui porte l'inscription «JUDAS MERCATOR»

---

<sup>4</sup> Ce personnage ne porte pas d'inscription, pourtant les traces d'un objet qu'il devait tenir à la main au niveau de la poitrine permettent de penser qu'il s'agissait d'une clé. Cette hypothèse se voit confirmée par la comparaison avec le saint Pierre parfaitement



Figure 3. Sangüesa, église Santa María la Real, portail, ébrasement gauche, détail du codex de la Vierge couronnée. (© MedFrameS – Laura Acosta)

sur sa poitrine (Fig. 5). Le tympan, qui présente un Jugement dernier avec une séparation des justes et des damnés, date de cette même campagne, tandis que le fronton de cette façade sud est une œuvre plus

---

conservé d'Uncastillo ainsi que le signale MÜLLER Beatrix, «La arquitectura plástica de Santa María de Sangüesa...», p. 250.



Figure 4. Sangüesa, église Santa María la Real, portail, ébrasement droit.  
(© MedFrameS – Laura Acosta)

tardive attribuée à Juan de la Peña<sup>5</sup>, remontant aux ultimes décennies du XII<sup>e</sup> siècle ou aux premières années du XIII<sup>e</sup> siècle.

---

<sup>5</sup> MELERO MORENO Marisa, «Navarra y Aragón en las décadas centrales del siglo XII (1120 a 1180)», in: CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ Manuel A., CAMPS Jordi (dir.), *El Románico y el Mediterráneo. Cataluña, Toulouse y Pisa (1120-1180)*, Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, 2008, pp. 99-109 [p. 106]; MÜLLER Beatrix, «La arquitectura plástica de Santa María de Sangüesa...», p. 91; MELERO MONEO María Luisa, «Modelos y relaciones en la escultura de Navarra y Aragón en la segunda mitad del siglo XII», in: RÜCKERT Claudia, STAEBEL Jochen (dir.), *Mittelalterliche Bauskulptur in Frankreich und Spanien. Im Spannungsfeld des Chartreser Königsportals und des Pórtico de la Gloria in Santiago de Compostela. La escultura medieval en Francia y España. Las zonas de confluencia entre el Pórtico Real de Chartres y el Pórtico de la Gloria en Santiago de Compostela*, Madrid; Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert, 2010, p. 135, note 6.



Figure 5. Sangüesa, église Santa María la Real, portail, ébrasement droit, détail de l'inscription du Judas pendu. (© MedFrameS – Laura Acosta)

D'emblée, le portail de Sangüesa apparaît comme un excellent exemple de l'adoption des techniques artistiques développées au nord des Pyrénées telles que la statue-colonne, l'archivolte en arc brisé et l'organisation longitudinale des scènes qui agrémentent les voussures. En outre, ses statues-colonnes représentent l'une des premières manifestations de l'incorporation de cette innovation dans la Péninsule ibérique<sup>6</sup>. Jacques Lacoste considère qu'elles en seraient même la

<sup>6</sup> PORTER Arthur Kingsley, *Spanish Romanesque Sculpture*, vol. 2, New York, Éditions Hacker Art Books, 1969, Part IV «The Second Half of the Twelfth Century», p. 29. Pour Porter, les statues-colonnes de Sangüesa dateraient d'après 1132 et d'avant 1170, alors que Georges Gaillard les considère comme étant plus tardives que les statues-colonnes de la Cámara Santa d'Oviedo, du portail de Saint-Martin de Ségovie et de celles de Saint-Vincent de Ávila. GAILLARD Georges, «Introduction», in: DE LOJENDIO Luis-María, *Navarre Romane*, Saint-Léger-Vauban, Éditions Zodiaque, 1967, pp. 11-24. À la page 192 de ce même ouvrage, Luis María Lojendion considère les statues-colonnes de Sangüesa comme étant antérieures à celles

première manifestation aboutie<sup>7</sup>. Bien que nous souscrivions à cette dernière assertion, celle-ci laisse une marge d'appréciation liée aux datations imprécises du portail de Sangüesa et d'autres monuments contemporains comportant des statues-colonnes<sup>8</sup>. Dans tous les cas, dès le dernier quart du XII<sup>e</sup> siècle, nous observons la propagation dans un laps de temps restreint de cette nouvelle technique au nord de la péninsule; Sangüesa en constitue incontestablement un témoin des plus précoces et des plus remarquables par la facture. De plus, à notre connaissance, le portail de Sangüesa offre l'une des premières occurrences sculptées d'un dais arcaturé au sud des Pyrénées<sup>9</sup>: placé sur un chapiteau, ce petit dais coiffe l'Enfant Jésus dans la scène de la Présentation au temple (Fig. 6a). Il évoque sans doute le ciborium placé au-dessus de l'autel et rappelle ainsi la réalité eucharistique du corps sacrifié durant la messe<sup>10</sup>. Mais, contrairement aux ciboria, cette structure arcaturée apparaît ici suspendue, couronnant seulement l'Enfant Jésus, à la manière d'un dais. Il s'agit donc là d'un cas particulier puisque nous constatons que les dais individuels ne se répandent pleinement dans la Péninsule ibérique qu'à partir de la seconde moitié du XIII<sup>e</sup> siècle dans de grands monuments tels que la cathédrale de León ou celle d'Ávila<sup>11</sup>. Et même à cette époque, ils ne

---

des monuments déjà mentionnés. Voir également l'article de Laurence Terrier Aliferis dans ce volume.

<sup>7</sup> LACOSTE Jacques, *Les maîtres de la sculpture romane...*, p. 88 et note 2.

<sup>8</sup> Tels que le portail de l'abbatiale de Sainte-Marie de Ripoll, l'abside de l'église paroissiale de Sainte-Marie d'Uncastillo, la Cámara Santa de la cathédrale d'Oviedo ou encore le portail de l'église paroissiale de Saint-Vincent d'Ávila.

<sup>9</sup> Un autre exemple précoce d'un dais arcaturé placé sur un chapiteau intervient à Santo Domingo de la Calzada à Logroño dans la scène de l'adoration des rois mages daté par Kingsley Porter entre 1158-1180, voir PORTER Arthur Kingsley, *Spanish Romanesque Sculpture...*, pl. 96.

<sup>10</sup> Le ciborium apparaît dans l'art monumental, sur les mosaïques de l'église de Santa María dell'Ammiraglio à Palerme datées du XII<sup>e</sup> siècle ou encore sur le linteau du portail sud de Notre-Dame-du-Port de Clermont-Ferrand également daté du XII<sup>e</sup> siècle. On le retrouve représenté dans des manuscrits comme le Ménologe de Basile II (976-1025) (Bibliothèque apostolique vaticane, codex gr. 613, fol. 365) ou dans le lectionnaire des Évangiles (fin XII<sup>e</sup> -début XIII<sup>e</sup> siècle) (Paris, BnF, ms Syriacque 355, fol. 2).

<sup>11</sup> Les portails et le porche de la façade occidentale de la cathédrale Sainte-Marie de León (1275-1280); le portail nord de la cathédrale d'Ávila (1280-1290). Nous pouvons encore mentionner la présence de dais au portail occidental de



Figure 6. Sangüesa, église Santa María la Real, deuxième chapiteau de l'ébrasement gauche, présentation au temple, vues des deux faces du chapiteau. (© MedFrameS – Laura Acosta)

constituent toujours pas une norme, comme en témoigne, entre autres, le portail de la cathédrale de Tui<sup>12</sup>. En effet, ce portail, appartenant à la fin du premier tiers du XIII<sup>e</sup> siècle, présente encore des statues-colonnes couronnées de chapiteaux feuillus, eux-mêmes surmontés d'une frise arcaturée. La frise est plus sobre, mais du même type que celles qui interviennent au portail central de la façade occidentale de la cathédrale de Chartres ou au portail d'Étampes.

## Transferts : style et agencement

Le lien avec l'Île-de-France, et avec Chartes en particulier, s'établit avec notre portail, qui s'inscrit d'évidence dans le lignage des portails chartrains, notamment en ce qui concerne la facture des statues-colonnes

---

San Estéban de Bourgos (1270-1280) et au portail occidental de Santa María la Mayor de Toro (1270-1280).

<sup>12</sup> Pour les questions de datation et la bibliographie sur la cathédrale de Tui, voir les articles de Gerardo Boto et Laurence Terrier Aliferis dans le présent volume.



Figure 7. a) Chartres, cathédrale, façade occidentale, statues-colonnes du portail central; b) Sangüesa, église Santa María la Real, statues-colonnes du portail, ébrasement gauche; c) Sangüesa, église Santa María la Real, statue-colonne, Paul. (© MedFrameS – Laura Acosta)

avec leurs proportions très allongées, leurs postures rigides et les plis rectilignes et rapprochés de leurs robes (Fig. 7 a, b et c)<sup>13</sup>. Dans le même esprit, nous pouvons signaler la configuration des parties hautes du portail de Sangüesa. En effet, ici, tympan et linteau proposent le même type d'organisation de l'espace que celui proposé à Chartres: le tympan est divisé en quatre parties avec le Christ trônant au centre et le linteau structuré par une arcature sous laquelle les apôtres sont disposés.

<sup>13</sup> Ce lien avec Chartres est bien établi, et ce, à partir de 1949. VAZQUEZ DE PARGA Luis, LACARRA José M., URÍA RIU Juan (dir.), *Las Peregrinaciones a Santiago, de Compostela*, t. 2, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1949, p. 427; PORTER Arthur Kingsley, *Spanish Romanesque Sculpture...*, 1969, p. 29; MELERO MONEO María Luisa, «Modelos y relaciones en la escultura de Navarra y Aragón en la segunda mitad del siglo XII. Borgoña, Isla de Francia y Compostella», in: RÜCKERT Claudia, STAEBEL Jochen (dir.), *Mittelalterliche Bauskulptur...*, pp. 135 et suivantes.



Figure 8. a) Vermenton, église paroissiale, portail occidental; b) Sangüesa, église Santa Maria la Real, portail; c) Chartres, cathédrale, façade occidentale, portail central. (© MedFrameS – Laurence Terrier et Laura Acosta)

Pourtant, le portail de Sangüesa échappe à la conformité de la copie en révélant l'intégration de modèles et techniques issus de monuments bourguignons et des pays de la Loire, affichant ainsi une façade hétérogène. Comme remarqué par Jacques Lacoste, Leodegarius associe les statues-colonnes à des ébrasements à ressaut profonds typiquement bourguignons, tels qu'ils se présentent à Avallon, Vermenton, Charlieu, Autun ou encore à Vézelay<sup>14</sup> (Fig. 8 a, b, et c). À ceci s'ajoute l'analyse stylistique des statues elles-mêmes à partir de laquelle Jacques Lacoste émet l'hypothèse que Leodegarius, bourguignon d'origine, se serait rendu à Sangüesa à la suite d'un séjour en Île-de-France<sup>15</sup>. Cette hypothèse, plausible, a le mérite d'expliquer le rapprochement tant avec les modèles d'Île-de-France qu'avec ceux de Bourgogne. Marcello Angheben nuance cependant cette approche, car les statues de Sangüesa lui paraissent à ce point simplifiées par rapport aux modèles français qu'il lui semble difficile d'établir avec certitude leur origine<sup>16</sup>. Il adhère pourtant au fait que Leodegarius devait connaître de manière

<sup>14</sup> LACOSTE Jacques, *Les maîtres de la sculpture romane...*, p. 102.

<sup>15</sup> LACOSTE Jacques, *Les maîtres de la sculpture romane...*, p. 103; DE LOJENDIO Luis-Maria, *Navare Romane...*, p. 192.

<sup>16</sup> ANGHEBEN Marcello, «The Role of Burgundy in the Development of the First Column-Statues», in: BOTO VARELA Gerardo, SERRANO COLL Marta, McNEILL John (dir.), *Emerging Naturalism. Contexts and Narratives in European Sculpture 1140-1220*, Turnhout, Brepols, 2020, pp. 49-69.

directe ou indirecte Chartres, ce qu'il perçoit avant tout à partir de la comparaison d'éléments secondaires<sup>17</sup>. Malgré cela, il relève que les piliers intérieurs des ébrasements décorés de cannelures du portail de Sangüesa le rapprochent des portails occidentaux d'Autun, Dijon et Avallon, tandis que ses socles non décorés l'écartent du Mans et de Chartres. Marcello Angheben signale également la correspondance stylistique entre les drapés des statues de Sangüesa et ceux du Mans. Cette dernière comparaison est pertinente, mais, de notre côté, nous observons, à l'instar de Arthur Kingsley Porter et Jacques Lacoste les correspondances entre les drapés des statues de Sangüesa et celles du tombeau de Saint-Lazare d'Autun<sup>18</sup>. Bien qu'à Sangüesa les retombées des robes et des tuniques soient travaillées avec moins de volume, elles concordent plus nettement avec les drapés du tombeau d'Autun qu'avec ceux de Chartres. Cette concordance s'observe notamment dans la manière dont les robes sont nouées au niveau de la taille, ainsi que dans la façon dont elles retombent, légèrement évasées, sur les pieds des statues<sup>19</sup>, de la même manière qu'à Autun et contrairement à Chartres, où les robes s'arrêtent net au niveau des chevilles. Notons que l'absence totale de poitrine des figures féminines constitue un élément de correspondance commun autant avec les statues d'Autun qu'avec celles du Mans. Ainsi, nous le constatons, si cette façade met en évidence l'adoption récente et maîtrisée des techniques artistiques

---

<sup>17</sup> Il constate que les deux statues intérieures de l'ébrasement gauche sont séparées par une colonnette décorée de feuillages dans sa partie inférieure comme à Chartres, Il signale encore les similitudes entre les pignons microarchitecturés des chapiteaux qui coiffent les deux premières statues-colonnes de Sangüesa et ceux qui interviennent sur un dais appartenant à l'ébrasement gauche de Étampes et sur de nombreux chapiteaux à Chartres. Il relève aussi des correspondances avec Chartres et Étampes concernant les proportions des statues-colonnes. Les statues de Sangüesa sont en effet plus petites que leurs colonnes dorsales; laissant visibles les fûts des colonnes au-dessus des têtes des statues de la même manière qu'aux portails de Chartres et d'Étampes. ANGHEBEN Marcello, «The Role of Burgundy in the Development of the First Column-Statues», in: BOTO VARELA Gerardo, SERRANO COLL Marta, McNEILL John (dir.), *Emerging Naturalism. Contexts and Narratives in European Sculpture 1140-1220*, Turnhout, Brepols, 2020, pp. 49-69.

<sup>18</sup> PORTER Arthur Kingsley, *Spanish Romanesque Sculpture...*, p. 29; LACOSTE Jacques, *Les maîtres de la sculpture romane...*, pp. 101-103.

<sup>19</sup> LACOSTE Jacques, *Les maîtres de la sculpture romane...*, p. 102.

développées au nord des Pyrénées, elle montre aussi l'apport de modèles provenant de Chartres, du Mans et de Bourgne.

Pour autant, la conception de cette façade ne procède pas de la seule incorporation de modèles transpyrénéens. À ceux-ci s'ajoutent des spécificités ibériques telles que l'agencement d'un décor sculpté sous la forme d'un patchwork se déployant aux écoinçons de la façade, comme, entre autres, au portail des Orfèvres à Compostelle, à Saint-Isidore de León ou à l'abbatiale Saint-Sauveur de Leyre (Fig. 9). Sur ce point, d'autres détails du portail de Sangüesa peuvent s'apparenter à des marqueurs caractéristiques des portails ibériques ou pyrénéens de cette époque : la richesse et les variations du travail sculpté sur l'ensemble des archivoltes – tant sur les parties concaves que convexes<sup>20</sup> – ou la présence des têtes de lions dévorant des hommes, très répandues dans les consoles soutenant les linteaux des portails de ces régions<sup>21</sup>.

La période de la fin du XII<sup>e</sup> siècle est souvent considérée comme une période de transition marquée par des sensibilités artistiques hétérogènes, ce que dévoilent l'emprunt de sources diversifiées et leur juxtaposition dans les œuvres monumentales<sup>22</sup>. L'articulation du portail de Sangüesa épouse pleinement cette description. Ce portail répond ainsi au phénomène de renouvellement artistique qui touche la conception du décor sculpté des édifices religieux de ce siècle. Cette impulsion est expliquée depuis longtemps par le rôle prépondérant

<sup>20</sup> À l'instar de Sainte-Marie de Uncastillo, de Saint-Sauveur de Leyre, de San Pedro de Echano de Olóriz ou encore de Sainte-Marie d'Oloron.

<sup>21</sup> Les têtes de lion dévorant des hommes placées aux consoles des portails apparaissent aussi à Saint-Vincent de Ávila, à Saint-Sauveur de Leyre, à San Lorenzo et San Felices de Uncastillo, à Saint-Michel de Estella, et à Santiago de Agüero.

<sup>22</sup> BOERNER BRUNO, «The Gothic Last Judgment Portal c.1210. Visual strategies and Communicative Function», in: BOTO VARELA Gerardo, SERRANO COLL Marta, MCNEILL John (dir.), *Emerging Naturalism. Contexts and Narratives in European Sculpture 1140-1220*, Turnhout, Brepols, 2020, pp. 197-212; SAUERLÄNDER Willibald, «1188. Les contemporains du Maestro Mateo», in: *O Pórtico da Gloria e a Arte do seu Tempo. Actas del Simposio Internacional, Santiago de Compostela, 3-8 outubro de 1988*, Santiago de Compostela; A Coruña, Xunta de Galicia; Gráfico Galaico, 1991, pp. 7-42.



a b  
Figure 9. a) Leyre, abbatale Saint-Sauveur, portail occidental ; b) Saint-Jacques-de-Compostelle, cathédrale, façade sud, portail des Orfèvres. (© MedFrameS – Laura Acosta)

qu'acquiert le pèlerinage à Saint-Jacques-de-Compostelle<sup>23</sup>, encouragé dès le milieu du XI<sup>e</sup> siècle par les rois de Castille et de León qui bénéficient du soutien de Cluny et des papes<sup>24</sup>. Sangüesa, ville à

<sup>23</sup> « *Croisades et pèlerinage; combat contre les infidèles et les hérétiques et culte des reliques, voilà, des mouvements et des passions qui avaient joué un rôle capital pendant tout le douzième siècle et stimulé la construction de nombreux sanctuaires et dicté à l'art religieux une grande partie de ses thèmes. Le pèlerinage à Saint-Jacques avait été depuis la fin du onzième siècle peut-être le plus important de tous [...]. Égalé seulement par le pèlerinage en Terre Sainte et à Rome même* » (SAUERLÄNDER Willibald, « 1188. Les contemporains du Maestro Mateo... », p. 7). L'importance du rôle du pèlerinage dans cet essor de renouvellement des édifices religieux est traitée dans de nombreux ouvrages, voir MÂLE Émile, *L'art religieux du XI<sup>e</sup> siècle en France*, Paris, Armand Colin, 1922, en particulier pp. 274 et 303 ; DURLIAT Marcel, *L'art roman en Espagne*, Paris, Braun, 1962, p. 91 ; LACOSTE Jacques, « L'art roman en Espagne », in : AUGÉ Jean-Louis, BAUDOT Georges, PÉREZ SÁNCHEZ Alfonso Emilio, Díez José Luis (dir.), *L'art en Espagne et au Portugal*, Paris, Éditions Citadelles & Mazenod, 2000, pp. 138-163.

<sup>24</sup> « *Cet engouement pour le pèlerinage détient un rôle majeur dans l'intégration de l'Église ibérique dans l'Église romaine et participe à l'ouverture des États chrétiens de la péninsule sur l'Europe* » (LACOSTE Jacques, « L'art roman en Espagne... », p. 138). Le rôle du pèlerinage dans le développement des nouvelles formes artistiques et conceptuelles est d'abord exploré par Émile Mâle, et est par la suite défendu par Marcel Durliat et par Willibald Sauerländer qui soutiennent une corrélation entre les programmes sculptés et la quête d'une valorisation des saintes reliques, conception dans laquelle les saints dont les églises possèdent les reliques trouvent une place de choix au sein des portails, voir DURLIAT Marcel, *La sculpture romane de la route de Saint-Jacque. De*

mi-chemin entre Jaca et Pampelune, constitue une étape sur les différentes routes de pèlerinage provenant des villes de Catalogne et du sud de la France. L'église est en effet implantée à proximité directe d'un pont qui enjambe la rivière Aragon<sup>25</sup>. Ce dernier forme donc un point de passage obligé pour les pèlerins désireux de poursuivre leur itinéraire en direction de Puente la Reina, rejoignant ainsi *el camino frances*<sup>26</sup>, route principale du pèlerinage vers laquelle convergent les différents tracés débouchant des cols pyrénéens. C'est en particulier le long de cet axe du *camino frances* et à ses abords qu'essaient les nouveautés artistiques et intellectuelles venues principalement du nord. À ce titre, l'église de Santa María située dans l'axe principal de Sangüesa bénéficie d'un emplacement stratégique et privilégié, car toute personne entrant ou sortant de la cité est amenée à passer devant son portail. Encore aujourd'hui, le portail borde la route d'accès à la ville, *la calle mayor*, «antigua rúa de peregrinos»<sup>27</sup>. La dynamique du pèlerinage impose de bâtir des églises attrayantes sur le parcours afin de drainer les pèlerins et de satisfaire à leurs besoins (pénitentiel, liturgique, dévotionnel...). Répondre aux nécessités de la construction en nombre de ces nouveaux édifices produit mécaniquement un appel

---

*Conques à Compostelle*, Mont-de-Marsan, Comité d'études sur l'histoire et l'art de la Gascogne, 1990; SAUERLÄNDER Willibald, «1188. Les contemporains du Maestro Mateo...», pp. 7-42.

<sup>25</sup> D'après Cruz Labeaga Mendiola, qui est le seul à s'être attardé sur la question, un pont était déjà en usage à cet emplacement à l'époque de la construction du portail, voir CRUZ LABEAGA MENDIOLA Juan, «Historia del puente de Sangüesa sobre el Aragón», *Príncipe de Viana* 197, 1992, pp. 617-628, p. 622. Par ailleurs, Crozet signale que la situation topographique de l'église, placée sur la rive du fleuve Aragon, explique que le portail sculpté soit au sud et non pas à l'ouest, car il aurait été inaccessible, voir CROZET René, «Recherche sur la sculpture en Navarre et Aragon (suite et fin)», *Cahiers de civilisations médiévales* 45, 1969, pp. 47-61, p. 38.

<sup>26</sup> LÓPEZ DE OCÁRIZ Y ALZOLA José Javier, «Un trazado regular sucesivo oval y envolvente. La villa medieval de Vitoria», *Cuadernos de investigación histórica* 32, 2008, pp. 7-52, p. 46, note 78.

<sup>27</sup> FERNÁNDEZ-LADREDA AGUADÉ Clara, «Santa María la Real de Sangüesa», in: GARCÍA GUINEA Miguel Ángel, PÉREZ GONZÁLEZ José María (dir.), *Enciclopedia del románico en Navarra*, Aguilar de Campoo, Fundación Santa María La Real & Centro de Estudios del Románico, 2008, pp. 1258-1293, en part. p. 1258.

d'air propice aux transferts des artistes et des maîtres d'œuvre, et donc de modèles ou de techniques récentes.

## Innovation iconographique : une pensée avertie

Si, techniquement, le portail de Santa Maria s'inscrit dans la filiation chartraine, il s'en éloigne de toute évidence par la thématique. Le tympan du portail occidental de Chartres présente une théophanie explicitement reliée à l'Apocalypse par la présence des vingt-quatre vieillards représentés au sein des deux premières archivoltas et d'un cortège de prophètes sur les ébrasements. A contrario, à Sangüesa, on puise la thématique du tympan dans le Jugement dernier tel que décrit par Matthieu (Mt. 24, 29-31 et 25, 31-46) avec la pesée des âmes et la séparation des justes et des damnés représentés dans la gueule du Léviathan (Fig. 1). Ce thème se retrouve sur les tympan d'Autun, de Conques ou de Beaulieu, tous datés des premières décennies du XII<sup>e</sup> siècle<sup>28</sup>. Toutefois, si la thématique du Jugement dernier est très clairement développée à Sangüesa, le Christ n'y adopte pas la posture du Juge qui sépare les justes des damnés. Nous reviendrons sur cette posture, inhabituelle dans ce contexte, lorsque nous aborderons la question des ébrasements.

Dans les portails que nous venons de citer, deux vices se trouvent particulièrement mis à l'honneur : la luxure et l'avarice<sup>29</sup>. Sangüesa ne fait pas exception, la luxure y est illustrée à deux reprises dans la gueule du Léviathan sur le tympan et intervient à trois reprises sur l'archivolte, toujours avec des iconographies habituelles : une femme accompagnée d'un serpent ou d'un crapaud lui dévorant les seins ou une sirène. Dans les archivoltas, deux autres représentations, moins courantes, désignent encore ce vice en empruntant des personnages masculins : un

<sup>28</sup> À Sangüesa l'âme est représentée par un oiseau, ce qui n'est pas le cas à Autun.

<sup>29</sup> Les thématiques de l'avarice et de la luxure « *apparaissent conjointement sur des chapiteaux autour de 1080, en Espagne et dans le sud de la France, à Saint-Jacques-de-Compostelle, à Saint-Sernin de Toulouse, puis au Panthéon des rois de León* » (WIRTH Jean, *L'image à l'époque romane*, Paris, Le Cerf, 1999, p. 308).

masturbateur et un exhibitionniste. À proprement parler, l'avarice n'intervient qu'une seule fois sur l'archivolte, mais le discours qui met en garde les laïcs face à ce dernier vice est développé, à notre sens, au-delà des parties hautes du portail et se retrouve sur les ébrasements avec la figure de Judas.

Dans la bibliographie peu abondante consacrée au programme iconographique de Santa María la Real de Sangüesa, seules quelques tentatives globales d'explications sont avancées, les chercheur-se-s s'attachant notamment à cerner la singulière présence du Judas pendu au sein de l'ébrasement droit<sup>30</sup>. Il faut dire que, d'emblée, l'emplacement et le caractère monumental de cette figure interrogent profondément le statut et le sens que l'on accordait à celle-ci. Bien que Kingsley Porter et Georges Gaillard aient émis des réserves quant à cette identification<sup>31</sup>, elle a été assez largement confortée ultérieurement<sup>32</sup>. René Crozet, s'appuyant sur d'anciennes photos, évoque la présence d'un diable surplombant Judas. Il ajoute que ce diable est « [...] *souvent lié au thème de Judas pourchassé par le remords et voué au châtement* »<sup>33</sup>. Comme le montrent nos photos récentes (Fig. 10), les griffes de ce diable, encore bien visibles, renforcent cette hypothèse, d'autant qu'il existe d'autres

<sup>30</sup> Rappelons que seuls l'Évangile de Matthieu (Matt 27, 5) et l'Épître aux Galates de saint Paul (Ga 3, 13) mentionnent la Pendaison de Judas. Les Actes des Apôtres rapportent bien un récit de sa mort, mais, en lieu et place de pendaison, son ventre éclate et ses entrailles se répandent (Ac 1,18).

<sup>31</sup> GAILLARD Georges, « L'influence du pèlerinage... », p. 185 ; PORTER Arthur Kingsley, *Spanish Romanesque Sculpture...*, p. 29. MÜLLER Beatriz, « La arquitectura plástica de Santa María... », p. 262, considère que cette figure serait un ajout postérieur, et sans relation avec les autres figures.

<sup>32</sup> CROZET René, « Recherches sur la sculpture romane... », p. 49 ; MÜLLER Beatriz, « La arquitectura plástica de Santa María... », p. 251 ; MARTINEZ DE AGUIRRE Javier, « En torno a la escultura tardorrománica en Navarra: una revisión documental », in: RÜCKERT Claudia, STAEBEL Jochen (dir.), *Mittelalterliche Bauskulptur...*, pp. 179-196, p. 193 ; LACOSTE Jacques, *Les maîtres de la sculpture romane...*, p. 92 ; FAVREAU Robert, « Controverses judéo-chrétiennes et iconographie. L'apport des inscriptions », *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres* 145(3), 2001, pp. 1267-1303, en part. p. 1276 ; FERNÁNDEZ-LADREDA AGUADÉ Clara, « El último tercio del siglo XII... », p. 40.

<sup>33</sup> CROZET René, « Recherches sur la sculpture romane... », p. 49.



Figure 10. Sangüesa, église Santa María la Real, portail, ébrasement droit, détail des griffes du démon surplombant Judas. (© MedFrameS – Laura Acosta)

occurrences de cette formulation<sup>34</sup>. Concernant l'inscription gravée sur la poitrine de Judas, Robert Favreau, qui ne s'est malheureusement pas tellement attardé sur notre portail dans son étude épigraphique, adopte bien la mention «JUDAS MERCATOR» à partir d'une photo conservée au CESC (Centre d'études supérieures de civilisation médiévale)<sup>35</sup>. Selon lui, ces mots renvoient au «JUDAS MERCATOR PESSIMUS», lu à l'office des ténèbres le Jeudi saint et qui rappelle le Décret de Gratien (vers 1140), qui stipule qu'«*Aucun chrétien ne doit être marchand, ou, s'il a voulu l'être, qu'il soit chassé de l'Église de Dieu.*»<sup>36</sup> Dans le même sens, Jacques Lacoste, Clara Fernandez Ladrera et Javier Martínez de Aguirre soutiennent que cette inscription traduirait le discrédit de la classe marchande malhonnête, notamment celle des juifs<sup>37</sup>. À noter que ce sujet apparaît aussi sur l'archivolte de Sainte-Marie de Uncastillo, où des personnages portant des bonnets juifs sont postés derrière un étal<sup>38</sup>.

<sup>34</sup> Judas pendu, accompagné d'un ou plusieurs démons, se trouve sur des chapiteaux à Autun et à Saulieu.

<sup>35</sup> FAVREAU Robert, «Controverses judéo-chrétiennes et iconographie...», p. 1276.

<sup>36</sup> FAVREAU Robert, «Controverses judéo-chrétiennes et iconographie...», p. 1276.

<sup>37</sup> FERNÁNDEZ-LADREDA AGUADÉ Clara, «El último tercio del siglo XII...», p. 40; FERNÁNDEZ-LADREDA AGUADÉ Clara, «Santa María la Real de Sangüesa...», p. 1264; MARTINEZ DE AGUIRRE Javier, «En torno a la escultura tardorrománica en Navarra...», p. 194; LACOSTE Jacques, *Les maîtres de la sculpture romane...*, p. 95.

<sup>38</sup> LACOSTE Jacques, *Les maîtres de la sculpture romane...*, p. 95. Par ailleurs, la persistance de ce sujet dans la région s'observe sur l'archivolte de la cathédrale de

Jacques Lacoste est parmi les seuls à proposer une analyse globale du programme de ce portail estimant que l'iconographie cohérente des ébrasements proclame « *la possibilité du salut par le Christ* » et introduit la vision eschatologique du tympan<sup>39</sup>. Selon lui, dans l'ébrasement gauche, les trois Marie évoquent la Crucifixion, cette construction narrative trouvant déjà son amorce dans les chapiteaux historiés<sup>40</sup>. En effet, la scène de l'*Annonciation* met l'accent sur l'Avènement du Christ, tandis que la Prédiction de Siméon – inhérente à la scène de la Présentation au Temple qui surmonte la Vierge – préfigure le récit de la Mort et du Triomphe du Christ<sup>41</sup>. D'ailleurs, la présence du daïs dans cette dernière scène apparaît, à notre sens, comme une stratégie narrative accentuant l'importance de celle-ci au sein du programme. Selon Jacques Lacoste, la relation à la Crucifixion se répercute dans l'ébrasement droit où l'association de Paul et de Judas rappelle « *l'immense abnégation et la victoire du Christ en Croix* », tandis que le tandem Paul et Pierre fait référence à la Nouvelle Loi dont tous deux sont dépositaires et qui renverrait sous forme allégorique au Jugement de Salomon placé sur le chapiteau qui surmonte Paul<sup>42</sup>. En outre, toujours selon lui, la présence singulière de Judas fait écho à la réflexion paulienne, et ce, jusque dans la portée moralisatrice de son inscription<sup>43</sup>.

Si nous rejoignons globalement l'analyse de Jacques Lacoste, il nous semble que la compréhension du programme pourrait être

---

Tudela (vers 1200), tandis que sa présence dans la frise du massif occidental de l'abbatiale d'Andlau (1130) montre sa diffusion en dehors de la Péninsule.

<sup>39</sup> LACOSTE Jacques, *Les maîtres de la sculpture romane...*, pp. 94-99.

<sup>40</sup> Le seul évangile à rassembler explicitement ces trois Marie au moment de la Crucifixion est celui de Jean XIX, 25 : « *Or, près de la croix de Jésus se tenaient sa mère et la sœur de sa mère, Marie, femme de Cléophas, et Marie Madeleine* ». Rappelons que Marie Jacobé, mère de Jacques, est généralement assimilée à l'épouse de Cléophas dans les commentaires exégétiques.

<sup>41</sup> Lc II, 34-35 : « *Syméon les bénit, puis il dit à Marie sa mère: Voici que cet enfant provoquera la chute et le relèvement de beaucoup en Israël. Il sera un signe de contradiction. [...] – et toi, ton âme sera traversée d'un glaive –: ainsi seront dévoilées les pensées qui viennent du cœur d'un grand nombre.* »

<sup>42</sup> LACOSTE Jacques, *Les maîtres de la sculpture romane...*, pp. 94-95.

<sup>43</sup> Saint Paul 1Tm VI, 1 : « *la racine de tous les maux est l'amour de l'argent* ». LACOSTE Jacques, *Les maîtres de la sculpture romane...*, p. 95.

renforcée, sachant que l'on est encore en droit de se questionner au sujet du Judas de l'ébrasement droit et du message que les concepteurs ont cherché à transmettre en prenant la décision rare de placer une telle figure au premier plan du programme iconographique de cette église. Notre approche consiste tout d'abord à examiner Judas dans son mode d'interaction avec la thématique du Jugement dernier et de ses éléments périphériques. Avant tout, la pendaison de Judas véhicule un discours de moralité évoquant le régime des valeurs inhérent au Jugement. Elle permet de communiquer un message d'une portée universelle en ce qu'elle articule et condense la relation entre les choix terrestres et leurs conséquences, elle possède valeur de mise en garde. Passé cela, certaines questions restent ouvertes, comme de savoir si l'on doit considérer le remords que suggère Matthieu<sup>44</sup>, car, dans les schémas artistiques qui nous concernent, la figure de Judas pendu n'est effectivement pas exempte d'ambiguïté. Cette représentation peut être employée parfois pour témoigner de la divinité et de l'abnégation du Christ comme le laisse à penser le Judas pendu jouxtant la Descente de croix de Saint-Savin-sur-Gartempe<sup>45</sup>.

Nos recherches nous ont conduit à analyser une autre composante émanant de cette représentation de Judas, celle qui se rapporte à l'antagonisme du tandem cupidité/humilité et à ses répercussions sur le salut. Il faut rappeler que l'opposition entre le vice et la vertu

---

<sup>44</sup> Matt. XVII, 3: «*Alors, en voyant que Jésus était condamné, Judas, qui l'avait livré, fut pris de remords; il rendit les trente pièces d'argent aux grands prêtres et aux anciens.*»; Matt. 27, 4: «*Il leur dit: "J'ai péché en livrant à la mort un innocent." Ils répliquèrent: "Que nous importe? Cela te regarde!"*»; Matt. 27, 5: «*Jetant alors les pièces d'argent dans le Temple, il se retira et alla se pendre.*»

<sup>45</sup> Dans les fresques de la chapelle haute de Saint-Savin (fin du XI<sup>e</sup> siècle), la construction narrative et l'iconographie du programme font référence à l'Évangile de Matthieu qui présente le suicide de Judas comme un acte motivé par le remords de sa trahison, la pendaison de Judas témoignant de la nature divine du Christ. De la même manière, sur un ivoire romain (V<sup>e</sup> siècle), Judas pendu à un arbre est représenté à côté du Christ crucifié (coffret, ivoire, Rome, vers 420-430, Londres, British Museum, inv. 1856,0623.5). Concernant ces questions, nous nous permettons de renvoyer à notre travail de mémoire, ACOSTA JACOB Laura, *Les stratégies narratives dans les cycles peints de la tour-porche de l'abbaye de Saint-Savin-sur-Gartempe*, travail de Master, Lausanne, Université de Lausanne, 2018.

accompagne souvent les représentations du Jugement dernier et sert, à l'instar d'autres éléments périphériques, d'«adjuvant» rhétorique<sup>46</sup>. Cette dichotomie vient préciser un discours lié à l'économie du salut et à la rédemption, vient l'appuyer dans ses points cruciaux. Prise isolément, la figure de Judas possède une incontestable portée illustrative du vice qu'est la cupidité<sup>47</sup>. À Sangüesa cela prend une autre dimension et dépasse la simple évocation, puisque l'on peut mettre la statue de Judas en corrélation avec celle de Marie-Madeleine, la pécheresse repentie par excellence, qui lui fait face au sein du portail. Opposition spatiale certes, mais aussi iconographique: Marie-Madeleine est vêtue d'une robe et munie d'un nimbe, son statut de sainte est réaffirmé par une inscription, alors que, Judas, torse nu, est suspendu à une corde et surmonté d'un démon. Rappelons que Marie-Madeleine abandonne ses possessions les plus chères pour suivre le Christ alors que Judas le livre pour une bourse d'argent. Cet antagonisme trouve également son pendant dans Jn 12, 3. Dans ce passage, Marie-Madeleine utilise un parfum très précieux pour oindre les pieds de Jésus, ce qui suscite l'ire de Judas<sup>48</sup>: *«Pourquoi n'a-t-on pas vendu ce parfum pour trois cents pièces, que l'on aurait données à des pauvres? [...] Il parla ainsi, non par souci des pauvres, mais parce que c'était un voleur: comme il tenait la bourse commune, il prenait ce que l'on y mettait.»*<sup>49</sup> Cet épisode

<sup>46</sup> De nombreux exemples de ces associations allégoriques existent au nord de Pyrénées, comme à Beaulieu où des figures monumentales de l'avare, de la gourmandise et de la luxure flanquent le portail du Jugement.

<sup>47</sup> Voir BLUMENKRANZ Bernard, *Juifs et chrétiens dans le monde occidental (430-1096)*, Paris, La Haye, Éditions Mouton, p. 271.

<sup>48</sup> Les exégètes n'assimilent pas tous la Marie de Jn XII, 3 à Marie-Madeleine. Cet amalgame touche plus largement la pécheresse de Lc VII, 37 que l'on relie fréquemment à la Marie-Madeleine *«de laquelle étaient sortis sept démons»* de Lc VIII, 2. Ces confusions, qui se sont perpétuées à travers le temps, sont relativement courantes chez des commentateurs d'importance dont nous fournissons une liste non exhaustive: Grégoire I, Bède, Raban Maur, Bernard de Clairvaux, Hugues de Saint-Victor, Pierre Abélard. Dans tous les cas, l'interprétation de ces différents commentateurs ne permet pas de présumer de la perception que l'on avait de cet épisode dans une zone géographique à une époque donnée, elle nous informe seulement que ces conceptions étaient répandues. Jean est le seul évangéliste à citer nommément Judas et Marie comme les protagonistes du Lavement des pieds.

<sup>49</sup> Jn XII, 3-6.

rapporté par Jean tient une bonne place dans les commentaires et participe à l'articulation polarisante d'un discours sur la piété/dévotion mise en opposition avec la notion d'avarice. Un texte de Raban Maur exprime bien l'usage qui est fait de ce passage de l'Évangile de Jean dans l'exégèse pour souligner la juste dévotion de Marie-Madeleine en opposition à Judas. Raban Maur y commente Jn 12, 3-6 en établissant un parallèle avec le *Cantique des cantiques*; Marie-Madeleine avec son geste d'amour accomplit l'œuvre de piété décrite dans les chants du roi Salomon et reçoit dans son cœur l'abondance des dons du Saint-Esprit. Alors que Judas « [...] entra en fureur contre Marie, accomplissant en sa personne ce que David dit: le pécheur verra et se mettra en colère; il grincera des dents, et séchera de dépit. C'est qu'il était possédé du démon, et coupé de desseins de ténèbres, lui qui cachait sous son zèle pour les pauvres les sentiments de son avarice [...] »<sup>50</sup> L'on peut aussi percevoir en filigrane, comme chez saint Ambroise, la formulation à partir de la figure de Marie-Madeleine d'une pensée liée à la rémission des péchés par le don à l'Église dans le cadre d'une charité bien ordonnée<sup>51</sup>. Par ailleurs, cette thématique opposant avarice/cupidité *versus* humilité/charité rappelle d'autres cycles aux abords des chemins de Saint-Jacques-de-Compostelle, à l'instar de celui de l'église paroissiale de

<sup>50</sup> « *Quanta tunc fuit Mariae fragrantia capillorum, manuum et labiorum, ex contactu pedum Christi, cujus odor unguentorum super omnia aromata (Cant. IV, 10)! Nam et domus impleta est ex odore unguenti, et mundus fama facti. Quanta tunc fuit in mente Mariae abundantia charismatum Spiritus sancti, quando ei desursum datum est a Patre luminum (Jn XII, 3), tanta perfrui familiaritate Filii Dei! Quam grata fuerit denique Dei omnipotentis Filio Mariae devotio, quam dulcis amor, quam acceptum obsequium, evangelistae testantur: qui Judam Scarioth indignatum dicunt, dum sentiret quam dulce spiraverint pedes, et caput Domini Salvatoris balsamo reliquato, et proditoris animo et voce pariter proclamasse: Ut quid perditio haec? Potuit enim unguentum istud venundari multo, et dari pauperibus (Matt. XXVI, 8). Et fremebat in Mariam ut impleretur in eo quod David dicit: Peccator videbit, et irascetur; dentibus suis fremet et tabescet (Psal. III, 9). Plenus erat daemonio meridiano, simul et negotio perambulante in tenebris (Psal. XC, 6), qui avaritiae suae sentimenta cura pauperum palliabat* » (RABAN MAUR, *De vita B. Mariae Magdalenae et Marthae*, CAP. XVIII). Voir la traduction de MILLION Jérôme, *Marie Madeleine. Anthologie*, vol. 3, Grenoble, 2019 (Collection Atopia), chap. 18, pp. 77-79.

<sup>51</sup> « *Prior ergo fides, secunda misericordia* » (SAINT AMBROISE DE MILAN, « *Psalmul XL Enarratio* » *Enarrationes in XII psalmos Davidicos*, PL 14 1068C, vers. 3-4).

Saint-Vincent d'Ávila contemporaine, à quelques années près, de celle de Sangüesa –, dans laquelle la parabole de Lazare et du mauvais riche se déploie sur les deux lunettes du tympan<sup>52</sup>.

On retrouve aussi Judas et Marie-Madeleine dos à dos dans un texte attribué sans certitude à Hugues de Saint-Victor quand il traite de la recevabilité de la pénitence et des voies que celle-ci doit emprunter, ceci d'une façon remarquablement didactique: «*Il y a trois sortes de pénitences: celle simulée et infructueuse, dont l'exemple est chez Ésaü et Saül, celle cruelle et désespérée, comme chez Caïn et Judas et celle qui est utile et aboutie comme chez Marie-Madeleine et Zachée et pour laquelle il y a cinq parties. Ces cinq parties sont la contrition dans le cœur, la confession dans la bouche, la mortification dans la chair, la correction dans l'œuvre, la persévérance dans la vertu.*»<sup>53</sup> Ce texte peut être rattaché aux débats qui animent la théologie des pénitences au milieu du XII<sup>e</sup> siècle concernant la rémission des péchés et l'absolution. Alimentées par les écrits de Bernard de Clairvaux et de l'école victorine, ces réflexions aboutissent à «*la naissance de la confession moderne et sa diffusion*»<sup>54</sup>. À partir de ce

<sup>52</sup> Comme à Sangüesa, l'opposition iconographique s'établit clairement à Ávila. La lunette de droite divisée en deux parties présente le sort réservé à l'âme de chacun des deux protagonistes. La partie supérieure gauche montre l'âme nue du mauvais riche emportée par les démons, alors que, sur la partie supérieure droite, deux anges en vol couronnent l'âme de Lazare et la recueillent dans un linceul. L'avare est représenté sur un lit, dans son palais, muni d'un couvre-chef, puis, après sa mort, entièrement nu, la tête découverte, alors que Lazare, nu lors de sa mort, est couronné sur son linceul.

<sup>53</sup> «*Tres sunt species poenitentiae. Simulatoria et infructuosa, cujus exemplum est in Esau et in Saul. Crudelis et desperata, sicut in Cain et Juda. Utilis et consummata, sicut in Maria Magdalena et Zacchaeo: cujus partes sunt quinque; contritio in corde, confessio in ore, maceratio in carne, correctio in opere, perseverentia in virtute*» (HUGUES DE SAINT VICTORE (Incertus), *Miscellanea* - TIT. CXIII. *De tribus speciebus poenitentiae*). Ce texte d'attribution incertaine est relié à l'école victorine. Il fait écho à RABAN MAUR, *Allegoriae in universam sacram scripturam*, PL 112, col. 1070C. La structuration de ces deux textes paraît reposer sur un sermon de saint Augustin en partie synthétisé et exemplifié: «*Tres sunt autem actiones poenitentiae, [...]*» (HIPPONENSIS Augustinus, *Sermones de diversis*, Sermo CCCLI, *De utilitate agenda poenitentiae* I, PL 39, col. 1535-1549).

<sup>54</sup> ECKERT Raphaël, «Peine judiciaire, pénitence et salut entre droit canonique et théologie (XII<sup>e</sup> s.- début du XIII<sup>e</sup> s.)», *Revue de l'histoire des religions* 4, 2011, pp. 483-508.

milieu de siècle, le rachat des fautes par la contrition et par la pénitence est possible. Pour effacer le péché, la pénitence passe par la contrition (*contritio in corde*), la confession (*confessio in ore*) et la prestation d'une satisfaction (*correctio in opere*). Cette dernière, imposée par le prêtre, « peut prendre la forme de prières, d'oboles, de pèlerinages [...] »<sup>55</sup>. Dans le cas des églises jalonnant le pèlerinage de Saint-Jacques-de-Compostelle, le rôle de la pénitence et son imprégnation dans le message sculpté ne sont donc pas à négliger. Cette conception trouve d'ailleurs un écho remarquable dans l'une des inscriptions du portail de Jaca sous forme de leçon morale: « *Si tu cherches à vivre, toi qui es tenu par la loi de la mort, viens ici en suppliant, renonçant aux nourritures empoisonnées. Purifie ton cœur de ses vices, afin de ne pas mourir d'une seconde mort.* »<sup>56</sup> En outre, des cérémonies de pénitences publiques avaient certainement lieu devant le portail de la cathédrale de Jaca<sup>57</sup>.

Si l'association de Madeleine et Judas, dans un système d'opposition iconographique et narrative, est très inhabituelle au sein d'un portail sculpté, elle n'est pas complètement inédite<sup>58</sup>. Par ailleurs, de

<sup>55</sup> ECKERT Raphaël, « Peine judiciaire, pénitence et salut... », pp. 483-508.

<sup>56</sup> « VIVERE SI QUERIS, QUI MORTIS LEGE TENERIS, HUC SUPPLICANDO VENI, RENUENS FOMENTA VENENI, COR VICIIS MUNDA, PEREAS NE MORTE SECUNDA. » Nous empruntons la traduction à FAVREAU Robert, « Les inscriptions du tympan de la cathédrale de Jaca »..., p. 542. Même si le portail sud de Jaca diffère radicalement de celui de Sangüesa, il offre un bon point de comparaison avec ce dernier puisqu'il véhicule également un discours sur la rédemption et la pénitence. Voir WERCKMEISTER Otto Karl, « The Lintel Fragment Representing Eve from Saint-Lazare, Autun », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 35, 1972, pp. 1-30; HAVENS CALDWELL Susan, « Penance, baptism, apocalypse. The Easter context of Jaca Cathedral's west tympanum », *Art History* 3(1), 1980, pp. 25-30; SIMON David L., « Art for a New Monarchy. Aragon in the Late Eleventh Century », *Anales de Historia del Arte*, volumen extraordinario 2, 2011, pp. 365-390, en part. p. 376. FAVREAU Robert, « Les inscriptions du tympan de la cathédrale de Jaca », *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres* 140(2), 1996, pp. 535-560.

<sup>57</sup> ESTARÁN MOLINERO José, *La penitencia pública en códices medievales aragoneses*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2015, pp. 213-222.

<sup>58</sup> En effet, dans le tympan plus tardif de la cathédrale d'Ávila, Marie-Madeleine occupe la place qui est généralement réservée à Judas dans la dernière Cène. Représentée devant la table, elle oint les pieds du Christ avec son précieux parfum, alors que d'ordinaire c'est Judas en train de voler le poisson ou le pain qui est figuré à cet emplacement. Plus loin, sur le même registre, apparaît la scène de Judas livrant le Christ.

semblables relations peuvent s'établir entre la figure de Judas et les apôtres Pierre et Paul représentés avec lui dans l'ébrasement droit. À l'instar de Marie-Madeleine, avant de se reprendre, Pierre et Paul n'ont pas été exempts de fautes. Ainsi, le reniement de Pierre se trouve juxtaposé à la pendaison de Judas, épisode qui occupe une pleine page dans la Bible de Pampelune, vraisemblablement réalisée en 1197 pour Sanche VII, roi de Navarre de 1194 à 1234<sup>59</sup>. On retrouve cette articulation du reniement de Pierre avec la trahison de Judas dans l'exégèse chez plusieurs théologiens de renom<sup>60</sup>. Cette articulation argumentative revêt un caractère crucial, puisqu'elle démontre l'aspect non irrévocable de la faute. Certes, Pierre s'est fourvoyé, mais il se rend à nouveau digne du salut par un sincère repentir. En outre, dans l'esprit de Raban Maur, la dévotion indéfectible de Marie-Madeleine s'inscrit en contrepoint des égarements de Pierre et de Judas<sup>61</sup>. L'opposition entre Paul et Judas intervient aussi dans l'exégèse en particulier dans une lignée Jérôme-Alcuin-Raban Maur<sup>62</sup>. Ainsi, chez Alcuin, Paul, qui de persécuteur devient prédicateur, apparaît comme le modèle à suivre face à Judas, qui d'apôtre finit par se pendre par le remords de sa trahison<sup>63</sup>; tout est bien qui finit bien et son contraire.

<sup>59</sup> Bible de Pampelune, Amiens, Bibliothèque municipale, ms. 0108, f. 185v-186.

<sup>60</sup> RABAN MAUR, *Expositio in Proverbia Salomonis. Liber secundus, parabola Salomonis*, cap. XXI, PL 111, col. 0749B-0749C; AUGUSTINUS HIPONENSIS, *De sermone Domini in monte. Explicatur prior pars sermonis a Domino in monte habiti, contenta Matthaei capite quinto*, PL 34, col. 1267; BÈDE LE VÉNÉRABLE, *Allegorica expositio in Parabolas Salomonis. Liber secundus*, Cap. XXI, PL 91, col. 1001B-1001C; HAYMON D'HALBERSTADT, *Homiliae* (853): *Homilia CXLI*. In *Dedicatione Ecclesiae*, PL 118, col. 0742A.

<sup>61</sup> «*Mariae vero Magdalenae devotio non defecit. Tunc pelli suae consumptis carnibus adhaesit os Salvatoris* (Job XIX, 20), *quia Juda prodente, Petro negante, et fugientibus decem apostolis: Mariam Magdalenam, juxta se, semper invenit fortitudo Redemptoris*» (RABAN MAUR, *De vita B. Mariae Magdalenae et Marthae*, Cap. XX, PL 112, col. 1462<sup>a</sup>-1462B).

<sup>62</sup> SAINT JÉRÔME, *Epistulae selectae. Ad Furiam De Viduitate Seruanda* (section 238-240); RABAN MAUR, *Homiliae: Homilia CXXVI item ut supra. Lectio sancti Evangelii secundum Matthaum*, PL 110, col. 0386D; ALCUIN, «*De perseverantia in bonis operibus* [Ms., boni operis]», in: ALCUIN, *De virtutibus et vitiis*, Cap. XXVI, PL 101, col. 0632C-0632D.

<sup>63</sup> «*Non quaeritur in Christiano initium boni operis, sed finis: quia de fine suo unusquisque iudicabitur. Sunt enim qui bene incipiunt, et male finiunt conversationem suam; sicut Judas primo apostolus, et postea proditor Domini, et facti sui conscius laqueo se suspendit. Saulus [Al., Paulus] male coepit, sed bene finivit: primo persecutor,*

L'écart séparant Judas de Pierre et de Paul ne repose d'évidence pas uniquement ou systématiquement sur le caractère impardonnable des fautes du premier, mais surtout dans le fait qu'il ne s'est pas amendé à temps et qu'il encoure ainsi le jugement de Dieu. En cela réside, selon nous, l'impératif de l'avertissement qui nous occupe à Santa María la Real de Sangüesa. Ceci permet aussi d'expliquer la posture du Christ du tympan, car, à notre sens, nous sommes en présence d'un Christ miséricordieux prêt à accueillir les repentis sincères<sup>64</sup>.

Partant du cas de Marie-Madeleine que nous venons de développer, l'on peut tenter d'étendre l'analyse aux deux statues-colonnes restantes de l'ébrasement gauche qui représentent Marie Jacobé et la Vierge Marie, figures pouvant elles aussi véhiculer la notion d'exemplarité. Pour ce qui est de Marie Jacobé, dans les Évangiles, elle intervient accompagnée de Marie-Madeleine, dans l'épisode de la visite au tombeau<sup>65</sup>, tandis que sa présence au pied de la croix nous est rapportée par Jean<sup>66</sup>. De façon générale, les commentateurs ne s'arrêtent guère sur ce personnage en dehors du contexte des préparatifs en vue de l'embaumement du Christ, mais, lorsqu'ils le font, c'est pour signaler qu'elle est vertueuse et qu'elle a surmonté le vice<sup>67</sup>. Quant à la Vierge, placée au centre de cet ébrasement, elle constitue une figure d'intercesseur et de guide, la forme la plus accomplie de l'exemplarité et de la pureté<sup>68</sup>. En l'occurrence, il

---

*postea praedicator*» (ALCUIN, «*De perseverantia in bonis operibus...*» PL 101, col. 0632C-0632D).

<sup>64</sup> Concernant le geste du Christ qui tend l'index et le majeur tout en repliant les autres doigts, voir ANGHEBEN Marcello, «Le geste d'allocation. Une représentation polysémique de la parole (v<sup>e</sup>-xii<sup>e</sup> siècles)», *Iconographica* 12, 2013, pp. 22-34.

<sup>65</sup> Mc. XVI, 1; Lc. XXIV, 10; Matt. XXVIII, 1.

<sup>66</sup> Voir *supra* note 40.

<sup>67</sup> «*Maria Magdalene portat unguentum compunctionis, Maria Jacobi compassionis, [...]. Compunctio est de recordatione peccatorum, compassio de malis proximorum, [...]. Per Mariam Magdalenam, quae erat in civitate peccatrix, intelligitur anima poenitens, et scelerum suorum emendatrix; per Mariam Jacobi, vitia supplantans et virtutum operatrix; [...].*» (HUGUES DE SAINT-VICTOR (Incertus), *Miscellanea*, TIT. XXXI, PL177, col. 0653C); «*Maria Jacobi interpretatur supplantatrix: significat et ipsa Ecclesiam, quae ut virtutes accipere possit, vitia supplantare novit*» (HAYMON D'HALBERSTADT, *Homilia LXX. In die Sancto Paschae, Homiliae*, PL118, 0447A-0447B).

<sup>68</sup> Voir LACOSTE Jacques, *Les maîtres de la sculpture romane...*, p. 94.

nous semble qu'à Sangüesa l'on a consciemment explicité et favorisé cette dernière interprétation par l'ajout de la scène évoquant la Purification de la Vierge (Fig. 6b) sur l'une des faces du chapiteau de la Présentation au Temple placé au-dessus d'elle. En effet, la représentation de la Vierge tenant deux tourterelles (ou deux colombes) destinées au sacrifice correspond à une forme exemplaire et consommée de pénitence<sup>69</sup>. La Vierge, immaculée, aurait pu se soustraire à cette pénitence, mais elle accomplit par humilité le rituel de purification prescrit par la loi de Moïse<sup>70</sup>. Pris dans ce contexte, il est encore intéressant d'observer que Bède associe la tourterelle «solitaire» aux prières, pratiques intimes, et la colombe «grégaire» aux pratiques religieuses publiques, interprétation reprise quasiment mot pour mot par Raban Maur dans son *Expositiones in Leviticum*<sup>71</sup>.

<sup>69</sup> Cet épisode est rapporté dans les Évangiles en Lc II, 24 et Mc I, 44. Selon le Lévitique, si une femme accouche, elle doit se soumettre à un rituel de purification qui requiert la satisfaction d'un sacrifice: «[...] elle prendra deux tourterelles ou deux jeunes pigeons, l'un pour l'holocauste et l'autre pour le sacrifice pour la faute. Le prêtre accomplira sur la femme le rite d'expiation, et elle sera purifiée» (Lév. XII, 8). Voir BÈDE LE VÉNÉRABLE, *In purificatione Beatae Mariae*, Homelia XV, Homiliae, PL 94; RABAN MAUR, *Allegoriae in universam sacram scripturam*, PL 112, col.1070C.

<sup>70</sup> Les représentations de la Vierge portant des colombes ou des tourterelles sont plutôt inhabituelles, mais nous pouvons cependant en mentionner quelques occurrences: sur un chapiteau de l'ébrasement droit du portail occidental d'Autun; sur les fresques du mur méridional de la Chiesa dei Santi Pietro e Paolo a Sureggio (daté d'après 1162); sur la paroi de droite du porche sud de Moissac (1115-1120); et sur le chapiteau de l'ébrasement droit du portail occidental de l'église Notre-Dame de Vermenton (1150-1175). Ces deux dernières identifications ne sont pas confirmées. Généralement, c'est plutôt à Joseph qu'incombe ce rôle de porteur d'oiseau de sacrifice. À noter que le portail de droite de la façade occidentale de Chartres (1145) propose une autre illustration de ce thème, avec une multiplication des personnages portant les colombes ou tourterelles en sacrifice, ce que l'on retrouve sur une archivolte de l'église Sainte-Eulalie de Benet (XII<sup>e</sup> siècle).

<sup>71</sup> BÈDE LE VÉNÉRABLE, «In purificatione Beatae Mariae», Homelia XV, Homiliae, PL 94: «Cum vero utraque avis ista propter consuetudinem gemendi praesentes sanctorum luctus et desideria superna designet, hoc tamen differunt quod turtur solivagus, columba autem gregatim gemere consuevit; et ob id ista secretas orationum lacrymas, illa publicos Ecclesiae conventus insinuat.»; RABAN MAUR, «De mulieribus quandiu post partum immundae sint.», *Expositiones in Leviticum*, liber tertius, Cap. V, PL 108: «[...] hoc tamen differunt quod turtur solivagus, columba autem gregatim gemero consuevit; et ob id ista secretas orationum lacrymas, illa publicos Ecclesiae conventus insinuat.»

En conclusion, l'élaboration du portail de Santa María la Real de Sangüesa voit la mise en œuvre de techniques récemment importées dans la Péninsule ibérique, comme la statue-colonne. Son agencement architectural s'inscrit bel et bien dans une filiation chartraine, tout en incorporant des caractéristiques typiques des monuments bourguignons. De plus, la conception de sa façade ne procède pas de la seule incorporation de modèles transpyrénéens, puisqu'à ceux-ci s'ajoutent des particularités ibériques telles que l'agencement d'un décor sculpté sous forme de patchwork aux écoinçons. Un même constat peut être fait au niveau du style, car, en dehors de leur parenté chartraine, ses sculptures laissent transparaître certains marqueurs bourguignons. Aux ébrasements du portail de Santa María se noue un discours dont la portée générale reste liée à la rédemption et au salut, tandis que certaines de ces composantes font écho à des préoccupations contemporaines au sujet de la pénitence, ce qui rentre en bonne adéquation avec les enjeux et la dynamique du phénomène qu'est le pèlerinage de Saint-Jacques-de-Compostelle<sup>72</sup>. Ainsi, le vocabulaire architectural forme ici une nouvelle « syntaxe » au profit d'un discours actualisé. Ce discours s'élabore à partir d'un système narratif d'opposition, au travers d'une pédagogie du salut qui se nourrit d'exemples et de contre-exemples, à l'image des figures de Judas et de Marie-Madeleine. Ces « éléments de langage » se retrouvent chez des penseurs comme Hugues de Saint-Victor, mais reposent sur une trame de textes plus anciens appartenant à une lignée Jérôme-Alcuin-Raban Maur. En outre, la construction de ce discours, fondé sur ce système didactique d'opposition, s'appuie sur l'utilisation d'une rhétorique déjà récurrente au sein des portails des premières décennies du XIII<sup>e</sup> siècle.

---

<sup>72</sup> Les nombreux échanges, le repeuplement local et la dynamique de cette voie de communication qu'est le chemin de pèlerinage de Compostelle ont rendu possible la propagation et l'intégration rapide de nouvelles idées et de nouvelles techniques en Navarre.

## **Résumé**

Le portail sculpté de l'église paroissiale de Santa María la Real de Sangüesa permet d'observer l'agencement de différentes sources et de différents modèles issus principalement du nord des Pyrénées et incorporés dans le dernier quart du XII<sup>e</sup> siècle. Son étude donne aussi l'occasion de mieux cerner la teneur d'un message iconographique dont le procédé didactique fait écho à des préoccupations contemporaines au sujet de la pénitence, en adéquation avec la dynamique du pèlerinage de Saint-Jacques-de-Compostelle.



**Manuel Castiñeiras González**

---

**Le porche de la Gloire : maître Mateo,  
le premier gothique et le nouveau langage  
sculptural de l'art 1200**

Depuis toujours, l'œuvre de maître Mateo (1168-1211) dans la cathédrale de Saint-Jacques-de-Compostelle apparaît aux chercheurs comme un défi en raison de la difficulté à la décrire et à l'analyser. Durant les dernières décennies, le débat historiographique s'est concentré, d'une part, sur les questions relatives au rôle de Mateo comme architecte, en particulier à sa contribution à l'histoire de la construction de l'édifice, dans le cadre du remaniement et de la finalisation du massif occidental et, d'autre part, sur l'importance de la polychromie dans l'esthétique de la façade intérieure du narthex, récemment restaurée et mieux connue sous le nom de portail de la Gloire<sup>1</sup>. De ces travaux émergent d'autres aspects de l'œuvre de Mateo

---

<sup>1</sup> Sur maître Mateo et son activité à Saint-Jacques-de-Compostelle, voir WATSON Christabel, *The Romanesque Cathedral of Santiago de Compostela. A Reassessment*, Oxford, Archaeopress, 2009; KARGE Heinrich, «De Santiago de Compostela a León. Modelos de innovación de la arquitectura medieval española. Un intento historiográfico más allá de los conceptos de estilo», *Anales de Historia del Arte*, 2008, numéro spécial 1, pp. 127-164 (MARTÍNEZ DE AGUIRRE Javier, ORTIZ PRADAS Daniel (dir.), *Cien años de investigación sobre arquitectura medieval*

donnant ainsi accès à de nouvelles pistes de recherches intéressantes. En premier lieu, à la suite de la découverte et à la publication de nouveaux éléments, l'aspect primitif de la façade extérieure préexistante de la cathédrale, aujourd'hui disparue, fait l'objet d'examen approfondis<sup>2</sup>. En second lieu, des études portent sur la recherche d'une interprétation globale de l'intervention de l'atelier de maître Mateo dans la cathédrale, puisqu'en plus des deux portails tripartites (extérieur et intérieur), l'atelier réalise aussi le décor de la crypte et de la tribune du massif occidental ainsi qu'une série de nouveaux éléments du mobilier liturgique tels que la gigantesque clôture de chœur en pierre ou la statue de saint Jacques le Majeur trônant sur l'autel majeur<sup>3</sup>.

---

*española*); RHEIDT Klaus, «Neue Forschungen zur Baugeschichte der Kathedrale von Santiago de Compostela – bauliche Entwicklung und Bauphasen des Langhauses», in: NICOLAI Bernd, RHEIDT Klaus (dir.), *Santiago de Compostela. Pilgerarchitektur und bildliche Repräsentation in neuer Perspektive*, Bern, Peter Lang, 2015, pp. 103-133; NICOLAI Bernd, «From Transfiguration to Parousia. Examining the Development of the West Portal of the Cathedral of Santiago de Compostela», in: NICOLAI Bernd, RHEIDT Klaus (dir.), *Santiago de Compostela...*, pp. 213-233. Sur la polychromie du portail de la Gloire, voir les travaux récents de TAÍN GUZMÁN Miguel, «Aproximación histórica a las policromías del Pórtico de la Gloria», *Rudesindus* 12, 2019, pp. 119-128; TAÍN GUZMÁN Miguel, «Una historia del color. Análisis histórico de las policromías del Pórtico de la Gloria», in: LABORDE MARQUEZE Ana (dir.), *La restauración del Pórtico de la Gloria. Catedral de Santiago de Compostela. Documentación, estudios y conservación*, Madrid, Ministerio de Cultura y Deporte, 2021, pp. 63-120; CORTÁZAR GARCÍA DE SALAZAR Mercedes, SÁNCHEZ LEDESMA Andrés, «Estudio de la secuencia de policromías y de la composición de los materiales empleados en las decoraciones del conjunto escultórico del Pórtico de la Gloria de la Catedral de Santiago de Compostela», in: LABORDE MARQUEZE Ana (dir.), *La restauración del Pórtico de la Gloria...*, pp. 121-181.

<sup>2</sup> YZQUIERDO PEIRÓ Ramón, «El Maestro Mateo en la Catedral de Santiago», in: YZQUIERDO PEIRÓ Ramón (dir.), *Maestro Mateo* (catalogue d'exposition, Musée du Prado), Madrid; Santiago de Compostela, Real Academia de Bellas Artes; Fundación Catedral de Santiago; Museo Nacional del Prado, 2019, pp. 17-49.

<sup>3</sup> CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ Manuel A., «El Maestro Mateo o la unidad de las artes», in: HUERTA HUERTA Pedro Luis (dir.), *Maestros del Románico en el Camino de Santiago*, Aguilar de Campoo (Palencia), Fundación Santra María la Real, 2010, pp. 187-239; CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ Manuel A., «Plonger le pèlerin dans une expérience sensorielle totale. Mise en scène de l'arrivée dans la cathédrale de Saint-Jacques au Moyen Âge», in: LE DESCHAULT DE MONREDON TERENCE (dir.), *Le Pèlerinage. Origine, succès et avenir*, Cahors, Éditions de la Ville de Cahors, 2019, pp. 109-132; CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ Manuel A., «La iglesia del Paraíso.

Tous ces thèmes, bien que passionnants, ne font pas l'objet de la présente contribution, étant donné que dans le contexte de cette publication, il est nécessaire de se poser une autre question cruciale à propos de Mateo et de son atelier, question quelque peu négligée par l'historiographie récente. Je veux parler du rôle que joue le portail de la Gloire dans l'histoire des portails ibériques d'un point de vue stylistique, formel et iconographique, ainsi que de ses évidentes relations avec des œuvres à l'échelle européenne qui donnèrent naissance à cette œuvre exceptionnelle. Ces questions ont toujours suscité un vaste débat, l'ensemble sculpté du portail de la Gloire présentant de fortes difficultés de classification, en raison de son caractère ambivalent, à mi-chemin entre la tradition romane et le gothique naissant (Fig. 1a et b).

---

El Pórtico de la Gloria como puerta del Cielo», in: YZQUIERDO PEIRÓ Ramón (dir.), *Maestro Mateo...*, pp. 51-84; CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ Manuel A., «The Topography of Images in Santiago Cathedral. Monks, Pilgrims, Bishops, and the Road to Paradise», in: D'EMILIO James (éd.), *Culture and Society in Medieval Galicia. A Cultural Crossroads at the Edge of Europe*, Leiden, Brill, 2015, pp. 631-694, 672-684; CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ Manuel A., «La catedral medieval. La dilatada historia de la obra románica y su epílogo bajomedieval», in: YZQUIERDO PEIRÓ Ramón (dir.), *La catedral de los Caminos. Estudios sobre arte e historia*, Santiago de Compostela, Fundación Catedral de Santiago, 2020, pp. 241-383. Voir aussi: PRADO-VILAR Francisco, «*Stupor et mirabilia*. El imaginario escatológico del Maestro Mateo en el Pórtico de la Gloria», in: HUERTA HUERTA Pedro Luis (dir.), *El Románico y sus mundos imaginarios*, Aguilar de Campoo, Fundación Santa María la Real, 2014, pp. 161-204; PRADO-VILAR Francisco, «*Aula siderea*. Arquitectura, transfiguración y escatología en la catedral de Santiago», in: PRADO-VILAR Francisco (dir.), *El Pórtico de la Gloria. Arquitectura, materia y visión*, Madrid, Fundación General de la Universidad Complutense, 2020, pp. 29-46.

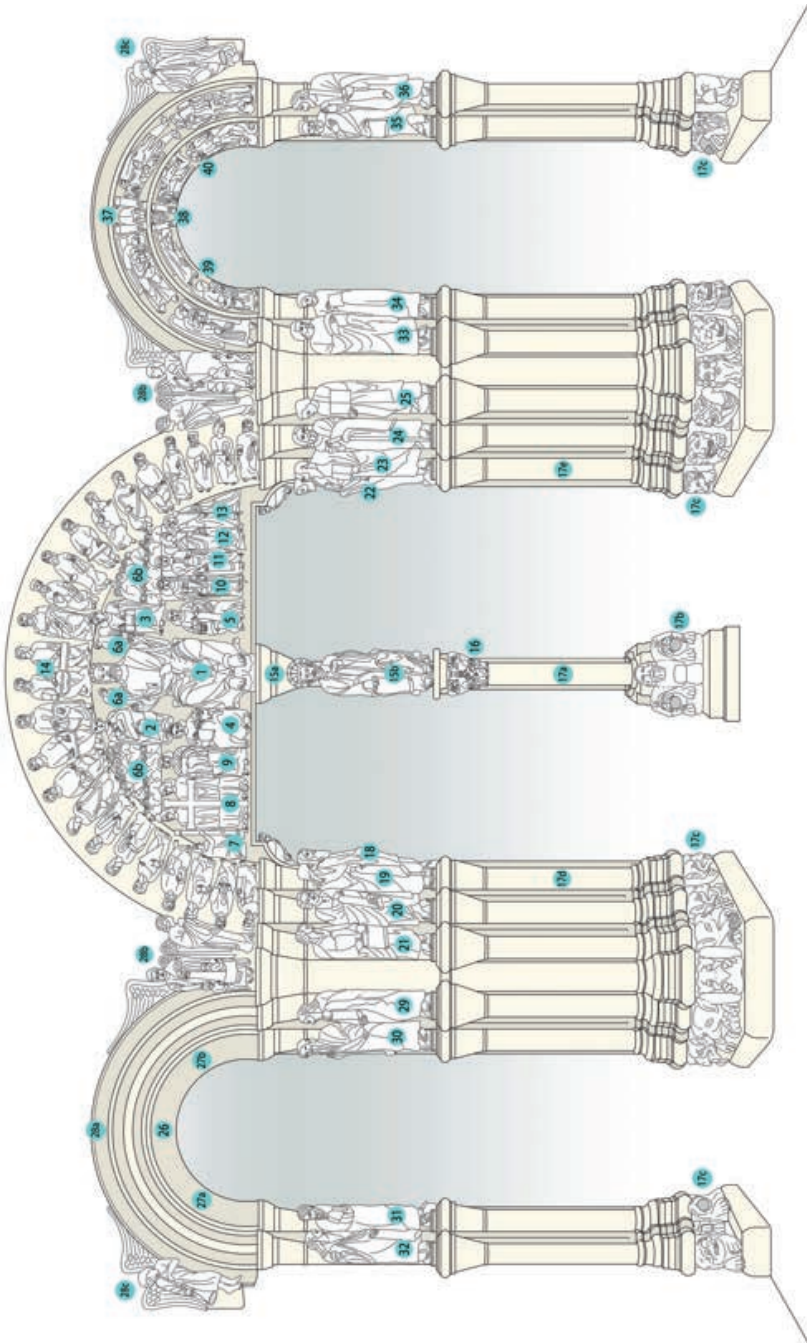


Figure 1a. Saint-Jacques-de-Compostelle, cathédrale, porche de la Gloire, programme iconographique de la contrefaçade selon Manuel Castiñeiras. (© Matilde Grimaldi)

**A : Porche de la Gloire, façade intérieure du narthex**

1. Le Christ montrant ses plaies
2. Saint Jean écrivant sur le dos de l'aigle
3. Saint Matthieu ailé écrivant
4. Saint Luc écrivant sur le dos du taureau
5. Saint Marc écrivant sur le dos du Lion
- 6 a. Anges thuriféraires
- 6 b. Les élus couronnés
7. Ange tenant la colonne (*arma christi*)
8. Anges tenant la croix (*arma christi*)
9. Ange portant la couronne d'épines (*arma christi*)
10. Ange portant les quatre clous et la lance (*arma christi*)
11. Ange présentant la sentence de la crucifixion et tenant la jarre de vin mêlé de fiel (*arma christi*)
12. Ange portant le fouet et le roseau (*arma christi*)
13. Ange tenant l'éponge au bout de la branche d'Hysope et la pancarte portant l'inscription INRI (*arma christi*)
14. Les vingt-quatre vieillards de l'Apocalypse
- 15 a. Chapiteau des Tentations du Christ
- 15 b. Saint Jacques le Majeur trônant avec la crosse en forme de tau
16. Chapiteau de la Sainte Trinité
- 17 a. Colonne avec l'arbre de Jessé
- 17 b. Daniel dans la fosse aux lions
- 17 c. Base avec des monstres inspirés de la vision de Daniel (7, 4-8) et Nabuchodonosor (*Ordo Prophetarum*) au pied du pilier de droite de l'arc central
- 17 d. Colonne montrant la figuration du Sacrifice d'Isaac

- 17 e. Colonne montrant la Résurrection des Morts
18. Moïse et les tables de la loi (*Ordo Prophetarum*)
19. Le prophète Isaïe (*Ordo Prophetarum*)
20. Le prophète Daniel (*Ordo Prophetarum*)
21. Le prophète Jérémie (*Ordo Prophetarum*)
22. Saint Pierre tenant les clés
23. Saint Paul tenant un livre ouvert
24. Saint Jacques le Majeur s'appuyant sur une crosse en forme de tau
25. Saint Jean l'Évangéliste tenant un livre ouvert
26. Le Christ descendant aux Limbes
- 27 a. Adam, Noé, Abraham, Èsäu et Jacob
- 27 b. Ève, Moïse, David, la Tribu de Judas et Benjamin
- 28 a. Les dix tribus d'Israël prisonnières
- 28 b. Anges portant les corps glorieux des ressuscités
- 28 c. Anges buccinateurs
29. Le prophète Habacuc? (*Ordo Prophetarum*)
30. Le prophète Ézéquiël? (*Ordo Prophetarum*)
31. Le prophète Malachie? (*Ordo Prophetarum*)
32. Le prophète Osée? (*Ordo Prophetarum*)
33. Saint Matthieu?
34. Saint Jacques le Mineur?
35. Saint Bartholomée?
36. Saint Thomas?
37. Le Christ juge
38. L'archange saint Michel
39. Les Juste dans le sein des anges
40. Les damnés dans l'enfer

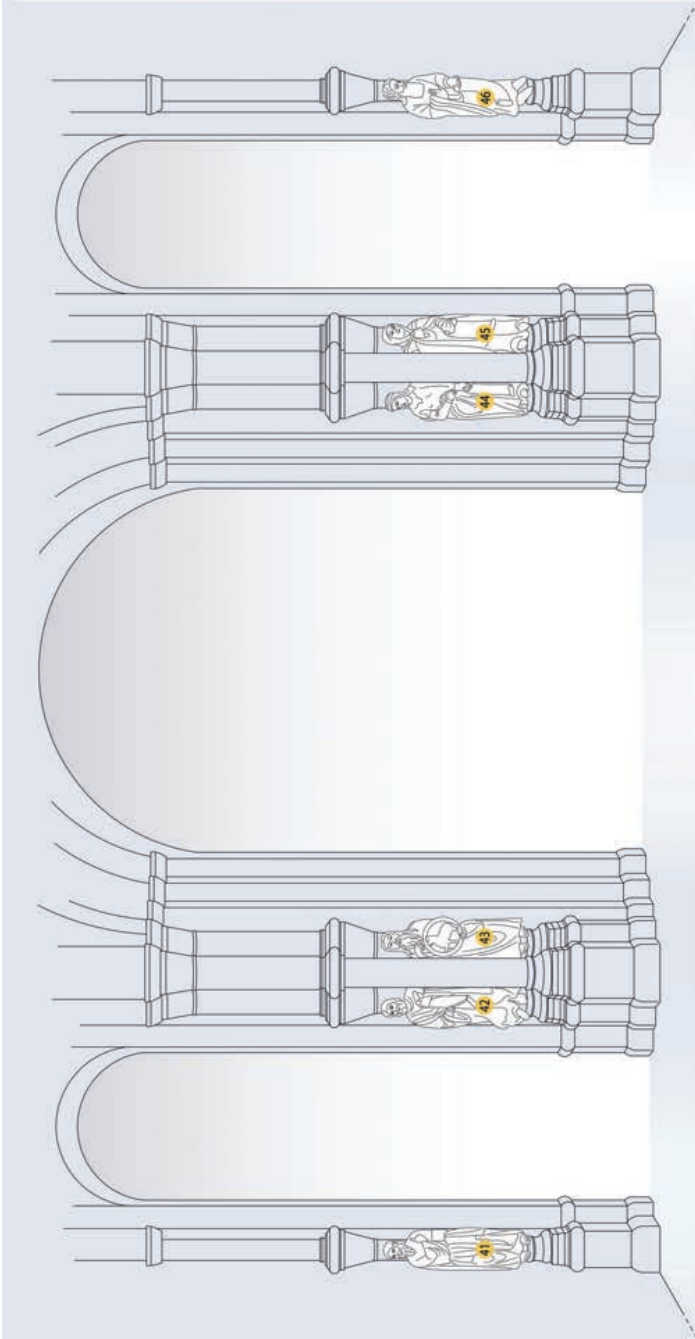


Figure 1b. Saint-Jacques-de-Compostelle, cathédrale, porche de la Gloire, programme iconographique selon Manuel Castiñeiras.  
(© Matilde Grimaldi)

**B : Contre-façade occidentale**

41. Saint Jude Thaddée?
42. Virgile (*Ordo Prophetarum*)
43. Saint Jean-Baptiste (*Ordo Prophetarum*)
44. La sibylle tiburine ou la reine de Saba (*Ordo Prophetarum*)
45. La sibylle érythréenne (*Ordo Prophetarum*)
46. Balaam (*Ordo Prophetarum*)

En effet, la dette de ce dernier envers la sculpture du plein art roman du nord des Pyrénées s'avère indiscutable, tout autant que sa dette envers la sculpture du premier gothique. De là découle le fait que la tradition historiographique attachée à l'étude de l'art sur le chemin de Saint-Jacques invoque souvent la sculpture française pour expliquer non seulement la structure singulière du portail de la Gloire, mais aussi son style et son iconographie particuliers<sup>4</sup>. Ceci conduit parfois les chercheurs à proposer une origine française de l'artiste, ou du moins une connaissance directe des exemples du nord des Pyrénées. Pourtant, comme nous le verrons, le répertoire iconographique employé par Mateo ne provient pas d'une seule source mais présente au contraire un caractère véritablement hybride, qui

<sup>4</sup> PORTER Arthur Kingsley, *Romanesque Sculpture of the Pilgrimage Roads*, vol. 1, New York, Hacker Art Books, 1985 [1923], pp. 264-266; PITA ANDRADE José Manuel, «En torno al arte del maestro Mateo. El Cristo de la Transfiguración en la portada de Platerías», *Archivo Español de Arte* 23, 1950, pp. 12-25; PITA ANDRADE José Manuel, «Un capítulo para el estudio de la formación artística de Maestre Mateo. La huella de Saint Denis», *Cuadernos de Estudios Gallegos* 7(23), 1952, pp. 371-383; PITA ANDRADE José Manuel, «Varias notas para la filiación artística de Mestre Mateo», *Cuadernos de Estudios Gallegos* 10(32), 1955, pp. 373-404; GAILLARD Georges, «Le Porche de la Gloire à Saint-Jacques de Compostelle et ses origines espagnoles», *Cahiers de civilisation médiévale* 1(4), 1958, pp. 465-473; SILVA COSTOYAS Rafael, *El Pórtico de la Gloria. Autor e interpretación*, Santiago, Follas Novas-Monte Casino, 1999; MORALEJO ÁLVAREZ Serafín, «Notas para una revisión de la obra de K. J. Conant», in: CONANT Kenneth J., *Arquitectura románica da catedral de Santiago de Compostela*, Santiago, Colegio Oficial de Arquitectos de Galicia, 1983, pp. 221-236; MORALEJO ÁLVAREZ Serafín, «Le Porche de la Gloire de la cathédrale de Compostelle. Problèmes de sources et d'interprétation», *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa* 16, 1985, pp. 92-116; YARZA LUACES Joaquín, *El Pórtico de la Gloria*, Madrid, Cero Ocho, 1984; *O Pórtico da Gloria e a Arte do seu Tempo. Actas del Simposio Internacional, Santiago de Compostela, 3-8 outubro de 1988*, Santiago de Compostela; A Coruña, Xunta de Galicia; Gráfico Galaico, 1991; YZQUIERDO PERRÍN Ramón, «La fachada exterior del Pórtico de la Gloria. Nuevos hallazgos y reflexiones», *Abrente* 19-20, 1987-1988, pp. 7-42; YZQUIERDO PERRÍN Ramón, «El Maestro Mateo y la terminación de la catedral románica de Santiago», in: LACARRA DUCAY Maria Carmen (dir.), *Los caminos de Santiago. Arte, historia, literatura*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2005, pp. 253-284; *O Pórtico da Gloria e a Arte do seu Tempo. Actas del Simposio Internacional, Santiago de Compostela, 3-8 outubro de 1988*, Santiago de Compostela; A Coruña, Xunta de Galicia; Gráfico Galaico, 1991; CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ Manuel A., *El Pórtico de la Gloria*, Madrid, San Pablo, 1999; OCÓN ALONSO Dulce, «El Maestro Mateo y las corrientes internacionales», *Revista Historia Viva* 23, 1999 (número spécial consacré au *Xacobeo 99* et édité par CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, Manuel A.), pp.76-83. Voir aussi: YZQUIERDO PERRÍN Ramón, «Historiografía del Maestro Mateo y su obra», *Rudesindus* 12, 2019, pp. 147-186.

se distingue par la combinaison d'influences très variées d'un point de vue géographique, stylistique et thématique, englobant aussi bien les portails du plein art roman que les nouvelles propositions du premier gothique. Ceci constitue un indice de la nature composite et cosmopolite de l'atelier qui a travaillé sous ses ordres, dans lequel se mélange le local avec l'étranger en une synthèse unique.

La réalisation d'un portail interne composé de trois entrées munies de sculptures, correspondant au plan de la cathédrale, n'a pas d'équivalent dans l'art ibérique et cette conception nous renvoie à des exemples étrangers, comme l'église abbatiale de la Madeleine de Vézelay (Yonne)<sup>5</sup>. Dans ce monastère bourguignon, on rencontre un triple portail dont chaque élément est thématiquement lié à l'ensemble (Résurrection-Ascension/Jugement dernier/Incarnation), réalisé vers 1120, auquel est ajouté vers 1135-1147 un vaste narthex, ou avant-nef, muni de trois travées par vaisseau et pourvu de tribunes<sup>6</sup>. Cette configuration particulière était propre aux abbayes dépendantes de Cluny, car elle était destinée à accueillir les grandes processions qui régissaient le calendrier liturgique de la vie communautaire<sup>7</sup>. Dans le cas de Compostelle, cet espace avec portique est plus petit, ne comportant qu'une seule travée en raison de la présence des tours latérales qui encadraient déjà la structure et des limitations topographiques de l'élévation du massif occidental de

<sup>5</sup> PITA ANDRADE José Manuel, « Varias notas... », pp. 389-390; GAILLARD Georges, « Le Porche de la Gloire... », p. 466. Voir LAMBERT Élie, *L'art gothique en Espagne aux XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles*, Paris, H. Laurens, 1931, pp. 46-50.

<sup>6</sup> SALET Francis, *La Madeleine de Vézelay*, Melun, La Librairie d'Argences, 1948, p. 60; DURLIAT Marcel, *El arte románico*, Madrid, Akal, 1992, pp. 502-503, fig. 811-812.

<sup>7</sup> Les avant-nefs bourguignonnes appartiennent à une longue tradition de galilées occidentales dans les maisons clunisiennes (depuis Cluny II) qui servaient principalement comme halte pour les processions des moines, mais aussi comme lieu pour les sépultures. Voir KRÜGER Kristina, « Monastic Custom and Liturgy in the Light of the Architectural Evidence. A Case Study of the Processions (Eleventh-Twelfth Century) », in: BOYNTON Susan, COCHELIN Isabelle (dir.), *From Dead of Night to End of Day. The Medieval Customs of Cluny*, Turnhout, Brepols, 2005, pp. 191-220; STRATFORD Neil, « Cluny III », in: STRATFORD Neil (éd.), *910 Cluny 2010. Onze siècles de rayonnement*, Paris, Éditions du Patrimoine, Centre des monuments nationaux, 2010, pp. 96-115, 108-109, fig. 16. En ce qui concerne l'impact de la diffusion des galilées clunisiennes dans le nord de la Péninsule ibérique, voir: SENRA José Luis, « Aproximación a los espacios litúrgico-funerarios en Castilla y León. Pórticos y galileas », *Gesta* 36, 1997, pp. 122-144.

la cathédrale. Sa configuration correspond à celles des porches intérieurs des églises dites «de pèlerinage», comme on peut le voir dans les bras du transept de Saint-Sernin de Toulouse et de la même cathédrale de Saint-Jacques de Compostelle. Cependant, le fait que l'espace du narthex soit couvert de voûtes sur croisées d'ogives quadripartites et que les trois portes intérieures ornées de sculptures présentent des liens avec la façade extérieure également pourvue de sculptures, indique, sans aucun doute, une connaissance de l'art bourguignon. Ces relations avec la Bourgogne sont plus particulièrement perceptibles dans la sculpture de la crypte et dans la série de statues attribuées au sculpteur nommé «Maître des drapés mouillés», dont il sera question plus loin dans cet article<sup>8</sup>.

Par ailleurs, les portails ibériques étaient jusqu'alors dépourvus d'un élément habituel dans l'art français de la même période: un grand tympan central à thématique apocalyptique. Si nous mettons de côté l'exemple de Santa María la Real de Sangüesa (Navarre) (vers 1160-1170), tributaire du portail occidental de Saint-Denis (vers 1135) et de celui de Chartres<sup>9</sup>, il n'existait jusqu'alors rien de comparable au sud des Pyrénées. Dans le cas navarrais, il s'agit, cependant d'un exemple contemporain de la réalisation du portail de la Gloire, puisque l'on sait parfaitement que maître Mateo commence à travailler au massif occidental de la cathédrale de Compostelle vers 1168, comme cela est spécifié dans le contrat de maîtrise d'œuvre conservé dans les archives de la cathédrale<sup>10</sup>. On sait également qu'il a

<sup>8</sup> MORALEJO ÁLVAREZ Serafín, «Varias notas Esculturas compostelanas del último tercio del siglo XII», *Cuadernos de Estudios Gallegos* 28, 1973, pp. 294-310.

<sup>9</sup> FERNÁNDEZ-LADRERA Clara, «La obra de un artista innovador. Leodegario y su taller», in: HUERTA HUERTA Pedro Luis, *Maestros del Románico en el Camino de Santiago*, Aguilar de Campoo (Palencia), Fundación Santa María la Real, 2010, pp. 87-116; ANCHO VILLANUEVA Alicia, FERNÁNDEZ-LADRERA Clara, *La portada de Santa María de Sangüesa. Imaginario románico en piedra*, Pamplona, Fundación para conservación del Patrimonio Histórico de Navarra, 2010, pp. 113-116, fig. 17-19b. Sur le portail de Sangüesa, se référer également à l'article de Laura Acosta Jacob dans ce volume.

<sup>10</sup> Dans le document en question, le roi Fernand II de León concède à maître Mateo le 23 février 1168 – «*magistro Matheo, qui operis prae-fati Apostoli primatum obtines et magisterium*» (à maître Mateo qui détient le premier poste et la direction de l'œuvre dudit saint Jacques) – une pension à vie de 100 maravedis annuels pour qu'il termine la cathédrale de Saint-Jacques et que ses collaborateurs travaillent avec plus d'ardeur et de méticulosité. Archives de la cathédrale de Compostelle, document isolé, dossier 7º, nº 5.

déjà mis en place les linteaux du portail de la Gloire en 1188, ainsi que l'indique une inscription *in situ* :

«+ ANNO: AB INCARNACIONE: DNI: M<sup>o</sup>C<sup>o</sup>LXXX<sup>o</sup>:  
VIII<sup>o</sup>; ERA ICC<sup>a</sup>XXVI<sup>a</sup>: DIE: KL: / APRILIS: SVPER:  
LIMINARIA: PRINCIPALIVM: PORTALIVM // ECCLESIE:  
BEATI: JACOBI: SVNT: COLLOCATA: PER: MAGISTRVM:  
MATHEVM / QUI: A FUNDAMENTIS: IPSORVM:  
PORTALIVM: GESSIT: MAGISTERIVM»

(*En l'an de l'incarnation du Seigneur 1188, 1226 de l'Ère, au jour des calendes d'avril, les linteaux du portail principal de l'église du bienheureux saint Jacques furent mis en place par maître Mateo, lequel assura la maîtrise de ce portail depuis ses fondations*)  
(traduction de l'auteur)<sup>11</sup>

De plus, il convient de signaler que la vision apocalyptique complexe qui se déploie sur le tympan central compostellan ne peut être comprise sans ses précédents français (Fig. 2). Ainsi, sur l'impressionnant portail de l'abbaye Saint-Pierre de Beaulieu-sur-Dordogne en Corrèze (Fig. 3a), habituellement daté vers 1150, mais que Barbara Franzé a récemment antidaté vers 1118, nous trouvons quelques-uns des thèmes les plus novateurs du portail de la Gloire<sup>12</sup>. Je pense, par exemple, au fait que tous deux présentent un grand tympan présidé par la figure du Christ montrant ses plaies, le torse à moitié nu et accompagné d'anges tenant les instruments de la Passion. De la même façon, la

---

Voir CABANO VÁZQUEZ José Ignacio, *Los Reyes y Santiago*, Catalogue de l'Exposition tenue au Musée de la Cathédrale de Saint-Jacques-de-Compostelle, août-décembre 1986, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia; Consellería de Cultura y Deportes, 1988, document n° 9, pp. 117-120. Voir aussi: YZQUIERDO PEIRÓ Ramón, «El Maestro Mateo al frente de las obras de la catedral. La concesión de una pensión vitalicia por Fernando II», in: YZQUIERDO PEIRÓ Ramón (dir.), *Maestro Mateo...*, pp. 88-91.

<sup>11</sup> Pour l'édition et la traduction de l'inscription, voir aussi YZQUIERDO PEIRÓ Ramón, «El Maestro Mateo en la Catedral...», pp. 22, 46, note 51.

<sup>12</sup> FRANZÉ Barbara, «Art et réforme clunisienne: le porche sculpté de Beaulieu-sur-Dordogne», *Bulletin du Centre d'études médiévales d'Auxerre (BUCEMA)* 18(2), 2014, pp. 1-33 (<https://journals.openedition.org/cem/13486>). Voir aussi: CHRISTE Yves, «Le portail de Beaulieu. Étude iconographique et stylistique», *Bulletin Archéologique* 6, 1970, pp. 57-76.



Figure 2. Porche de la Gloire, portail central, 1168-1188. (Photo: Manuel Castiñeiras)

série d'animaux grotesques des soubassements de Compostelle rappelle ceux qui peuplent le double registre inférieur du linteau du tympan de Beaulieu. Ils ont d'ailleurs été lus dans les deux cas comme un reflet des bêtes de la vision de Daniel (Da. 7,4-8) (Fig. 3a et b). Enfin, au-dessus de la statue solennelle de saint Jacques le Majeur, le chapiteau représentant les Tentations du Christ qui couronne le trumeau de Compostelle met en avant une thématique développée à l'intérieur de l'ébrasement droit du portail corrézien<sup>13</sup>. Par ailleurs, on a voulu comparer les hommes dévorés par des animaux monstrueux situés

<sup>13</sup> CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ Manuel A., *El Pórtico de la Gloria...*, pp. 41-42.



a



b

Figure 3. a) Beaulieu-sur-Dordogne, Saint-Pierre, portail sud, tympan; b) Saint-Jacques-de-Compostelle, cathédrale, porche de la Gloire, portail central, ébrasement droit, soubassement: la première bête (lion) et deuxième bête (ours) de la Vision de Daniel (Da 7, 4-5). (Photo: Tércence Le Deschault de Monredon (a); © Fundación Catedral de Santiago (b))

dans le soubassement du portail central avec les lions androphages qui apparaissent aux entrées romanes contemporaines de Provence, comme celles de la porte centrale du portail occidental de Saint-Gilles-du-Gard (1160-1170) ou de Saint-Trophime d'Arles (vers 1178)<sup>14</sup>.

Bien que le thème iconographique des vingt-quatre vieillards musiciens disposés de façon radiale sur l'archivolte centrale du portail de Compostelle soit largement connu et employé dans la tradition hispanique des manuscrits illustrés du Commentaire de Beatus sur l'Apocalypse, il puise également dans l'art français. Ces personnages apparaissent ainsi au portail occidental de la cathédrale d'Oloron-Sainte-Marie (vers 1120-1130) (Fig. 4) ou au portail du transept de l'église Saint-Pierre-d'Aulnay de Saintonge (1130-1140)<sup>15</sup>. Quant à l'arc de l'entrée de droite de Compostelle, spécifiquement dédiée au thème de la séparation entre les élus et les damnés, il présente une disposition des figures qui se réfère à la première archivolte de la porte centrale de la façade occidentale de l'église abbatiale de Saint-Denis (vers 1135) (Fig. 5a et b). Dans les deux cas, les élus sont portés au Ciel dans le giron des anges. Par ailleurs, au tympan de Saint-Denis, nous trouvons, ainsi que l'a signalé José Manuel Pita Andrade, beaucoup d'éléments relatifs à l'iconographie du portail de la Gloire, depuis le Christ au torse nu montrant ses plaies, entouré d'anges portant la croix, la couronne d'épines et les clous, jusqu'à la résurrection des morts de l'architrave et aux vingt-quatre vieillards de l'Apocalypse des archivoltes<sup>16</sup>. Les références au répertoire des portails français ne

<sup>14</sup> SILVA COSTOYAS Rafael, *El Pórtico...*, p. 116.

<sup>15</sup> PITA ANDRADE José Manuel, « Varias notas... », pp. 400-402; GAILLARD Georges, « Le Porche de la Gloire... », p. 470; CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ Manuel A., « El Concierto del Apocalipsis en el arte de los Caminos de Peregrinación », in: VILLANUEVA Carlos (dir.), *El Sonido de la Piedra, Actas del Encuentro sobre Instrumentos en el Camino de Santiago*, Santiago, Xunta de Galicia, 2005, pp. 119-164, 127, 123-136, fig. 17-19. À propos de Saint-Pierre-d'Aulnay de Saintonge, voir: TCHERIKOVER Anat, *High Romanesque Sculpture in the Duchy of Aquitaine, c. 1090-1140*, Oxford, Clarendon Press, 1997, pp. 52-57, pl. 178.

<sup>16</sup> PITA ANDRADE José Manuel, « Un capítulo... », pp. 371-381; PITA ANDRADE José Manuel, « Varias notas... », pp. 398-399. Voir GAILLARD Georges, « Le Porche de la Gloire... », pp. 469-470.



Figure 4. Oloron-Sainte-Marie, cathédrale, portail occidental, archivolte avec les vieillards musiciens de l'Apocalypse. (Photo : Manuel Castiñeiras)

s'arrêtent pas là. En effet, la présence sur le trumeau du saint patron de la cathédrale, trônant et pourvu des insignes épiscopaux, connaît un précédent sur la façade du Jugement dernier de la cathédrale d'Autun (1130-1135), où une statue de Lazare, évêque et titulaire de l'église, représenté debout dans ce cas précis, préside également le trumeau (Fig. 6a et b)<sup>17</sup>.

Outre ces références françaises, d'autres rapprochements peuvent être faits, majoritairement avec des modèles italiens. Cependant, ceux-ci sont moins évidents. Ainsi, Serafin Moralejo a suggéré un parallèle

<sup>17</sup> CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ Manuel A., « Plonger le pèlerin... », p. 126. Sur le grand portail d'Autun, voir : ULLMAN Cécile, *Révélation. Le grand portail d'Autun*, Lyon, Lieux Dits Édition, 2011.



a



b

Figure 5. a) Saint-Jacques-de-Compostelle, cathédrale, porche de la Gloire, portail de droite, 1168-1188: séparation entre les élus et les damnés; b) Saint-Denis, abbatale, façade occidentale, portail central. (© Fundación Barrié / Fundación Catedral de Santiago (a); photo: Guilhem Vellut (b))



a

Figure 6. a) Saint-Jacques-de-Compostelle, cathédrale, porche de la Gloire, portail central, trumeau: statue de saint Jacques trônant; b) Autun, abbatale Saint-Lazare, portail nord. (Photos: Manuel Castiñeiras (a); Dulce Ocón (b))



b

entre les colonnes de marbre ornées de l'arbre de Jessé du portail de la Gloire et de la façade extérieure de la cathédrale Saint-Martin de Lucques, et ceci bien que la colonne de Lucques ne semble pas être antérieure à 1180 et présente une iconographie différente de celle de Compostelle<sup>18</sup>. Cependant, plus frappants sont les recoupements entre les statues pleines de vie du roi David et d'Ézéchiël de la cathédrale de Fidenza (vers 1180-1190), attribuées à Benedetto Antelami, et les visages des prophètes Moïse et Isaïe du porche de la Gloire (Fig. 7a et b). Dans cette perspective d'analogies avec l'Italie, on peut également souligner le choix de représenter le saint Jacques le Majeur du trumeau compostellan trônant sur un siège curule orné de lions (*sella curulis*), comme s'il s'agissait d'un magistrat ou d'un roi rendant la justice. Il s'agit sans doute d'une tentative de le rattacher au parangon qu'est saint Pierre, prince et primat des apôtres, ainsi que cela s'observe sur les reliefs provenant de la façade de l'église San Iacopo di Altopascio (1175-1200) (Fig. 8), église-hôpital située sur un tronçon italien de la *via francigena*, où les deux apôtres (Pierre et Jacques le Majeur) sont représentés chacun sur un trône en signe de leur autorité<sup>19</sup>.

Toutefois, ces parallélismes avec l'Italie obéissent à des facteurs de nature différente que ceux remarqués avec les modèles français. Tout d'abord, aussi bien l'œuvre de maître Mateo que celle de Benedetto Antelami s'expliquent comme le résultat d'une réception ou d'une connaissance directe de l'art d'Île-de-France, considérées dans leurs traditions respectives<sup>20</sup>. De sorte que le rapprochement entre le caractère vivant et introspectif des visages des prophètes de Compostelle et de Fidenza ne doit pas être perçu comme une relation

<sup>18</sup> MORALEJO ÁLVAREZ Serafín, « Le Porche de la Gloire... », p. 106.

<sup>19</sup> MILONE Antonio, « Relieve de Santiago de Altopascio », in : CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ Manuel A. (dir.), *Compostela y Europa. La historia de Diego Gelmírez*, Milano, Skyra, 2010, notice n° 24, pp. 358-361. Ces hauts reliefs sont actuellement conservés dans le Musée national de Villa Guinigi de Lucques.

<sup>20</sup> À propos des dettes de la sculpture de Benedetto Antelami envers l'art gothique, voir : QUINTAVALLE Arturo Carlo, *Benedetto Antelami*, Milano, Electa, 1990, pp. 50-65 ; GLASS Dorothy, « The Sculpture of the Baptistry of Parma. Context and Meaning », *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 57(3), 2015, pp. 255-291.



a

Figure 7. a) Benedetto Antelami, prophète Ézéquier, Fidenza, cathédrale, façade occidentale, portail central; b) porche de la Gloire, portail central, ébrasement gauche: statues-colonnes des prophètes Jérémie, Daniel, Isaïe et Moïse. (Photo: Manuel Castiñeiras (a); © Fundación Barrié / Fundación Catedral de Santiago (b))



b



Figure 8. Relief de saint Jacques le Majeur trônant, San Iacopo di Altopascio (Lucques); Lucques, Museo Nazionale di Villa Guinigi. (Photo : Manuel Castiñeiras)

de modèle à copie, mais plutôt comme un témoignage de la capacité des deux sculpteurs de s'approprier le répertoire du premier gothique. Tous deux, de manière indépendante, interprètent ainsi ce répertoire dans des termes propres à la statuaire du roman méridional. De là leur vient cette tendance particulière à la corporalité, au dynamisme et au haut-relief, qui les éloignent du concept géométrique des statues-colonnes des portails français. Au contraire, dans le cas particulier où

saint Jacques le Majeur est assimilé à la figure de saint Pierre, nous pouvons probablement parler d'une relation directe, bien que la statue assise du portail de la Gloire soit antérieure de quelques années à l'exemple d'Altopascio<sup>21</sup>. Il est fort probable que la création de cette iconographie se soit produite dans le contexte de l'adhésion de l'archevêque compostellan Don Pedro Suárez de Deza (1173-1206) à la cause du pape Alexandre III, qui, en 1174, confirme par la bulle *In eminentis Sedis Apostolicae specula* le siège de Compostelle dans toutes ses possessions dispersées dans le sud de la France et de l'Italie<sup>22</sup>. Cette reconnaissance, sous la tutelle de la papauté, du caractère international des biens du siège de Compostelle – de Bayonne à Bari – permet probablement aux concepteurs du portail de la Gloire de faire représenter « saint Jacques le Majeur en saint Pierre », c'est-à-dire assis sur un siège curule orné de lions. La présence de saint Jacques présidant le trumeau ne ferait donc pas seulement référence à la tradition du saint patron recevant les pèlerins au pied du sanctuaire, mais cela évoquerait également, aux yeux d'un public cultivé, la métaphore néotestamentaire de Pierre en tant que pierre sur laquelle le Christ édifie son Église (Matthieu 16, 18), Pierre étant remplacé ici par un imposant saint Jacques le Majeur.

## **Au-delà des chemins de Saint-Jacques : un cadre intellectuel pour un style international**

On peut déduire de cette analyse sommaire des parangons européens du portail de la Gloire une conclusion inéluctable. Aussi bien l'auteur matériel du portail – Mateo et son atelier – que le concepteur intellectuel du programme de celui-ci – l'archevêque Pedro Suárez de Deza et son entourage – possèdent une vaste connaissance de l'art français du XII<sup>e</sup> siècle. Ils connaissent non seulement les portails du plein art roman,

<sup>21</sup> CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ Manuel A., « El Maestro Mateo... », pp. 207-208, fig. 15.

<sup>22</sup> À propos de ce document, voir : CEBRIÁN FRANCO Juan José, *Obispos de Iria y arzobispos de Santiago de Compostela*, Santiago de Compostela, Instituto teológico compostelano, 1997, p. 109.

mais sont aussi au courant des avancées du premier art gothique dans la région de l'Île-de-France. Il convient de rappeler également que le caractère international de la Compostelle de l'époque, alors un des lieux de pèlerinage majeurs de la chrétienté, permet au chemin de Saint-Jacques de fonctionner comme un canal de transmission entre la France et la Péninsule ibérique pour beaucoup de ces monuments.

Un tel phénomène de transfert artistique induit par les voies du pèlerinage a déjà eu lieu auparavant, entre le dernier quart du XI<sup>e</sup> siècle et les premières décennies du XII<sup>e</sup> siècle, lorsque s'est développée ce que l'on appelle l'«école hispano-toulousaine», véritable *koïnè* artistique et culturelle. Les ateliers actifs à Frómista, Jaca, Carrión, Sahagún, León, Compostelle, Sos del Rey Católico et Pampelune, tous rattachés à cette école, possèdent de ce fait un langage stylistique et un répertoire thématique communs avec les grands centres créateurs de la sculpture du Midi, tels que les abbayes de Saint-Sever et de Sainte-Foy de Conques, la basilique Saint-Sernin de Toulouse ou encore le monastère de Moissac<sup>23</sup>.

Lorsque la construction de la cathédrale de Saint-Jacques est relancée, dans le dernier tiers du XII<sup>e</sup> siècle, la situation a changé par rapport à cette première période de l'«école hispano-toulousaine», étant donné qu'aussi bien le Midi (Languedoc) que le Rouergue ont cessé d'être le seul foyer de création influent sur la sculpture du nord-ouest hispanique. La sculpture est alors devenue un phénomène global dans un art roman qui se caractérise par des ateliers très actifs dans les régions du centre et du nord de la France, dans lesquels s'ouvre de surcroît une voie conduisant à la formation d'un nouveau style sculptural: le gothique. Les référents que suppose le renouveau thématique et stylistique du portail de la Gloire sont donc très variés et répartis dans un vaste espace

<sup>23</sup> MORALEJO ÁLVAREZ Serafín, «Artistas, patronos y público en el arte del Camino de Santiago», *Compostellanum* 30(3-4), 1985, pp. 395-430; MORALEJO ÁLVAREZ Serafín, «Modelo, copia y originalidad, en el marco de las relaciones artísticas hispano-francesas (siglos XI-XIII)», in: ESPAÑOL BERTRÁN Francesca, YARZA LUACES Joaquín (éd.), *Actas del V Congreso Español de Historia del Arte, Barcelona, 29 de octubre al 3 de noviembre de 1984*, vol. 1, Barcelona, Ediciones Marzo 80, 1987, pp. 89-112. Voir aussi la contribution de TERENCE Le Deschault de Monredon dans le présent volume.

géographique. Dans ce contexte, les chemins de Saint-Jacques en France continuent, sans doute, à exercer un rôle important. Ainsi, rappelons que les exemples précédemment cités d'Oloron, de Saint-Gilles et d'Arles, tous dans le Midi, sont situés sur la *Via tolosana*. De même, Saint-Denis et Aulnay se trouvent sur la *Via turonensis* ou chemin de Paris. Les ensembles d'Autun et de Beaulieu, bien que situés en dehors des principales routes jacquaires, en sont relativement proches. En effet, depuis Autun, au cœur de la Bourgogne, on peut facilement rejoindre la branche de la *Via lemosina* qui passe par Nevers, tandis que Beaulieu n'est pas loin de la *Via podensis*.

Cependant, le contexte entourant la sculpture européenne entre 1168 et 1211 étant très éloigné de celui de la sculpture romane des alentours de 1100, il n'est pas possible d'invoquer les chemins de pèlerinage vers Compostelle comme un *deus ex machina* pour cette seconde période. Bien entendu, l'art compostellan peut profiter, durant le dernier tiers du XII<sup>e</sup> siècle, du large réseau de connexions que lui offre le pèlerinage jacquaire, mais, comme nous le verrons, les choix formels et thématiques opérés à Compostelle sont également conditionnés par des événements historiques, politiques et culturels.

Au niveau politico-historique il faut mentionner en premier lieu que l'érection du portail de la Gloire a été réalisée sous la tutelle de la monarchie léonaise, à telle enseigne que la cathédrale compostellane se transforme sous le règne des rois Ferdinand II et Alphonse IX en nouveau panthéon royal du royaume de León devenu indépendant (1157-1230). La réalisation d'un ambitieux double portail sculpté (intérieur et extérieur) dans le massif occidental de la cathédrale constitue le meilleur moyen de retrouver le prestige du sanctuaire et l'éminence de l'apôtre Jacques. Celui-ci est alors institué champion de la monarchie, dans un contexte de reconquête chrétienne vers le sud<sup>24</sup>. En second lieu, il faut souligner que le chapitre de Saint-Jacques,

---

<sup>24</sup> MORALEJO ÁLVAREZ Serafín, «El 1 de Abril de 1188. Marco histórico y contexto litúrgico en la obra del Pórtico de la Gloria», in: VILLANUEVA Carlos, *El Pórtico de la Gloria. Música, arte y pensamiento*, Santiago de Compostela, Universitat de Santiago de Compostela; Consorcio de Santiago, 1988, pp. 19-36; SÁNCHEZ AMEIJERAS Rocío,

conscient du dynamisme intellectuel des Universités de Paris et de Bologne, est alors très enclin à promouvoir la formation de ses membres au-delà de l'école cathédrale et, pour ce faire, n'hésite pas à prendre des dispositions favorisant la mobilité et l'étude à l'étranger. Ainsi, en 1169 (*Tumbo B*, fol. 143v-144r), dix ans avant le concile de Latran III, le chapitre compostellan accorde à ses membres qu'ils s'absentent pour étudier et qu'ils perçoivent durant cette période les mêmes émoluments que les chanoines qui restent sur place, à condition qu'ils remplissent leurs obligations d'étudiants<sup>25</sup>. Cette même disposition est réitérée dans un acte capitulaire de 1207<sup>26</sup>. Il s'agit donc d'une période durant laquelle Compostelle fait figure de pionnière dans la Péninsule ibérique en matière scolastique et de polyphonie musicale – deux disciplines universitaires – faisant de Paris un point de référence incontournable<sup>27</sup>. C'est ainsi que ce mouvement intellectuel d'ouverture et de promotions de nouveaux horizons culturels favorise l'innovation artistique au sein du vieux sanctuaire jacobéen, car en Île-de-France se trouvent des portails qui marquent le début d'une nouvelle ère: la façade occidentale de Saint-Denis (1135) et le portail royal de la cathédrale de Chartres (1145-1155).

---

«Dreams and Kings and Buildings. Visual and Literary Culture in Galicia (1157-1230)», in: D'EMILIO James (éd.), *Culture and Society in Medieval Galicia. A Cultural Crossroads at the Edge of Europe*, Leiden, Brill, 2015, pp. 695-764.

<sup>25</sup> Archivo de la Catedral de Santiago de Compostela, *Tumbo B*, f. 143v-144r (1169, juillet, 30), dans *Tumbo B de la Catedral de Santiago*, GONZÁLEZ BALASCH María T. (éd.), Santiago de Compostela, Cabildo de la S. A. M. I. Catedral - Seminario de Estudos Galegos, 2004, pp. 363-365. Voir aussi GIL FERNÁNDEZ Luis, *Panorama social del Humanismo español (1500-1800)*, Madrid, Alhambra, 1981, pp. 12-13. Voir LÓPEZ FERREIRO ANTONIO, *Historia de la Santa A. M. Iglesia de Santiago*, vol. 4, Santiago, Imp. y Enc. del Seminario Conciliar Central, 1901, pp. 291-293, annexes, pp. 99-101.

<sup>26</sup> Archivo de la Catedral de Santiago de Compostela, *Tumbo B*, f. 143v-144v (1207, février, 6), dans *Tumbo B de la Catedral...*, pp. 363-365. Voir LÓPEZ FERREIRO ANTONIO, *Historia de la Santa A. M. Iglesia de Santiago*, vol. 5, Santiago, Imp. y Enc. del Seminario Conciliar Central V, 1902, annexe VII, pp. 21-23.

<sup>27</sup> VILLANUEVA Carlos (dir.), *El Pórtico de la Gloria. Música...*; VILLANUEVA Carlos, «El *Psalterium Decem Chordarum* y otros dibujos musicales de Joaquín de Fiore», in: VILLANUEVA Carlos (dir.), *El sonido de la piedra...*, pp. 197-221.

Il est fort possible que cet intérêt pour la formation des chanoines compostellans à l'étranger provienne de la propre expérience de l'archevêque Pedro Suárez de Deza (1173-1206), qui apparaît, à mon avis, comme le meilleur candidat pour être l'auteur *intellectualis* du portail de la Gloire<sup>28</sup>. Tout d'abord, il a étudié à Paris, où il acquiert le titre de *magister* avant de devenir, en 1162, chanoine de la cathédrale de Compostelle. Il y reçoit très probablement l'enseignement de Pierre Lombard (1100-1190) au sein de l'école cathédrale de Notre-Dame de Paris, où ce dernier écrit le quatrième livre de ses *Sentences* (1152). Il semble d'ailleurs probable que l'exemplaire des *Sentences* cité dans le catalogue de la bibliothèque de l'archevêque de Compostelle Bernard II (1124-1237) ait été acquis par Pedro Suárez de Deza à l'époque où il était étudiant<sup>29</sup>. J'ai récemment proposé l'éventualité d'un impact de cette œuvre de Pierre Lombard sur l'iconographie des Élus du portail de la Gloire, ainsi que sur le choix de conférer à la sculpture un aspect polychrome et brillant qui signale, grâce à d'énormes quantités d'or et de lapis-lazuli, que nous sommes devant la vision de la Jérusalem céleste<sup>30</sup>. Avec leurs couronnes dorées et leurs corps glorifiés, les Élus du tympan central du portail de la Gloire font écho aux paroles de Pierre Lombard lorsqu'il affirme que les ressuscités dans la gloire brilleront comme le soleil et conserveront leurs cheveux et leurs ongles comme du temps de leur vivant<sup>31</sup>. Ce n'est donc pas un

<sup>28</sup> CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ Manuel A., «El Maestro Mateo...», pp. 220-222; CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ Manuel A., «La iglesia del Paraíso...», pp. 67-68; CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ Manuel A., «La catedral medieval...», pp. 335-336.

<sup>29</sup> «38. Item Sententie Lombardii, in uno uolumine», dans *Catalogue de l'archevêque*, Marseille, Bibliothèque Municipale, Ms. 4, II, f. 59; GARCÍA Y GARCÍA Antonio, VÁZQUEZ JANEIRO Isaac, «La biblioteca del Arzobispo de Santiago de Compostela Bernardo II», *Antonianum* 61, 1986, pp. 540-568, 548, 564.

<sup>30</sup> CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ Manuel A., «Le Porche de la Gloire de la cathédrale de Compostelle. Particularités techniques et esthétiques d'un portail polychromé aux environs de 1200» in: FILLION-BRAGUET Bénédicte, LE LUEL Nathalie, MATHURIN Clémentine (dir.), *La pierre, la couleur et la restauration. Le portail polychromé de la cathédrale d'Angers (XII<sup>e</sup>-XIII<sup>e</sup> siècle), Contribution à l'étude des portails médiévaux en France et en Europe*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2024.

<sup>31</sup> «*Ita Deus, mirabiliter atque ineffabiliter artifex, de toto quo caro nostra exlitterat eam mirabili celeritate restituit, nec aliquid attinebit ad ejus redintegrationem, utrum capilli ad capillos redeant, et ungue ad ungues; an quidquid eorum perierat, mutetur*

hasard si la célèbre statue-colonne de Daniel du portail de la Gloire, faisant partie de ces corps glorifiés dans la vision de la Jérusalem céleste, est représentée montrant ses dents dans un large sourire (Fig. 9). En effet, tout comme Lombard, la littérature patristique précise que les ressuscités conserveront leur corps dans son intégralité, en tant qu'œuvre parfaite de Dieu<sup>32</sup>.

La prédilection de Pedro Suárez de Deza pour les livres liturgiques nous est connue grâce notamment à l'inventaire de Bernard II précédemment cité, qui mentionne qu'un exemplaire du *De officiis ecclesiasticis* fut compilé par l'archevêque Suárez de Deza. Le genre même de cet ouvrage trahit l'intérêt de ce prélat pour la fonction des parements sacrés et pour la liturgie cathédrale, puisque s'y trouvent consignés le rituel des célébrations et l'ordre des lectures liturgiques tout au long de l'année. En de multiples occasions, le portail de la Gloire et tout le massif occidental ont servi d'espace liturgique où l'iconographie se faisait l'écho de diverses cérémonies cathédrales en relation avec les cycles pascal et de la Nativité (*Triduum Sacrum, Adoratio Crucis, Ordo Prophetarum, Chant de la Sibylle*, etc.)<sup>33</sup>. C'est pourquoi on ne peut

---

*in carnem, et in partes alias corporis revocetur; curante artificis providentia ne quid indecens fiat [...] Sanctorum quoque corpora sine omni vitio fulgida sicut sol, resurgens, praecisus cunctis deformitatibus quas hic haberunt.*» (PIERRE LOMBARD, *Sententiarum*, IV, 44, 2-3); voir PIERRE LOMBARD, *Sententiarum*, in: PL, 192, col. 519-964, en part. col. 946. À propos des sources de Pierre Lombard pour ce passage, voir en particulier *De civitate Dei* (22, 15-16) de saint Augustin, et voir les commentaires de WALKER BYNUM Caroline, *The Resurrection of Body in Western Christianity, 200-1336*, New York, Columbia University Press, 1995, pp. 122-129.

<sup>32</sup> C'est Tertullien, dans *De resurrectione carnis* (LX-LIX), qui dit explicitement que nous ressusciterons avec nos dents, WALKER BYNUM Caroline, *The Resurrection...*, p. 37.

<sup>33</sup> CHRISTE Yves, *La vision de Matthieu. Matth. XXIV-XXV. Origines et développement d'une image de la Seconde Parousie, Βασιλεία τοῦ Θεοῦ*, t. 1, Paris, Klincksieck, 1973 (Bibliothèque des Cahiers archéologiques 10), pp. 45-46; MORALEJO ÁLVAREZ Serafín, «El 1 de Abril de 1188...»; MORALEJO ÁLVAREZ Serafín, «El Pórtico de la Gloria», *FMR* 199, 1993, pp. 28-46; CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ Manuel A., «Topographie sacrée, liturgie pascale et reliques dans les grands centres de pèlerinage: Saint-Jacques-de-Compostelle, Saint-Isidore de León et Saint-Étienne de Ribas-de-Sil», *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa* 34, 2003, pp. 13-36; CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ Manuel A., «El Maestro Mateo...», pp. 227-230; CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ

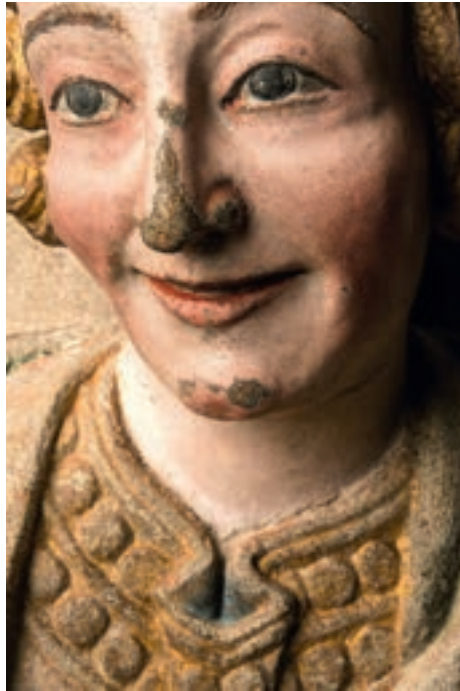


Figure 9. Saint-Jacques-de-Compostelle, cathédrale, porche de la Gloire, portail central, ébrasement gauche, prophète Daniel. (© Fundación Barrié / Fundación Catedral de Santiago)

---

Manuel A., «El trasfondo mítico de la Sibila y sus metamorfosis (siglos IV-XIII). Santa María la Mayor, Sant'Angelo in Formis, Belén y Santiago de Compostela», in: GÓMEZ MUNTANÉ Maricarmen, CARRERO SANTAMARÍA Eduardo (dir.), *La Sibila. Sonido. Imagen. Liturgia. Escena*, Madrid, Alpuerto, 2015, pp. 169-206; CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ Manuel A., «La performance du Chant de la Sibylle à la basilique de la Nativité de Bethléem durant la période croisée et ses possibles échos iconographiques et musicaux», in: CASEAU Béatrice, NERI Elisabetta (dir.), *Rituels religieux et sensorialité (Antiquité et Moyen Âge). Parcours de recherche*, Milano, Silvana Editoriale, 2021, pp. 221-241. Voir aussi: ZULUETA DE HAS Alfonso, CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ Manuel A., LUENGO Francisco, MERCEDES Pintos (éd.), *Ordo Prophetarum. Drama litúrgico do século XII*, Santiago de Compostela, Consello da Cultura Galega, 2006.

pas ignorer l'implication de Suárez de Deza dans le choix des grandes lignes du programme iconographique du monument, pour lequel il joue probablement le rôle de commanditaire concepteur. De plus, ledit prélat témoigne d'un grand intérêt pour le débat trinitaire et n'hésite pas à écrire une lettre sur ce thème au pape Honorius III, qui lui répond de manière détaillée en 1199<sup>34</sup>. Il ne faut pas oublier que le nom primitif du portail est «portail de la Trinité»<sup>35</sup>, puisque le nom de «portail de la Gloire» est une dénomination récente résultant des lectures iconographiques du XIX<sup>e</sup> siècle. Il ne fait, à mon avis, aucun doute que le choix du thème de la *Trinitas-Paternitas* décorant la partie supérieure du trumeau du portail de la Gloire (Fig. 10), entre l'arbre de Jessé et la statue de l'Apôtre trônant, a été conditionné par les préoccupations théologiques de Pedro Suárez de Deza, probablement nées de son séjour parisien. Ce n'est pas par hasard si une note de l'époque affirme à son sujet qu'il était «*comblé de science plus que tous ceux qui l'avaient précédé sur le siège archiépiscopal*»<sup>36</sup>.

Dans l'élaboration du portail de la Gloire, il faut également mentionner une autre composante qui commence fortement à se frayer un chemin au même moment. Je veux parler du «byzantinisme» que la critique actuelle préfère nommer sous l'étiquette «art 1200» ou

<sup>34</sup> DE AYALA MARTÍNEZ Carlos, «El Obispo Pedro Suárez de Deza. Política y teología a finales del siglo XII», in: CÓRDOBA DE LA LLAVE Ricardo, PINO GARCÍA José Luis del, CABRERA SÁNCHEZ Margarita (dir.), *Estudios en homenaje al profesor Emilio Cabrera*, Córdoba, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Córdoba, 2015, pp. 35-48.

<sup>35</sup> Ce lieu apparaît ainsi nommé en 1651, lorsqu'il est question du paiement de Crispín Evelino «*pour peindre et faire les carnations des visages, des pieds et des mains des figures qui se trouvent au portail principal de l'église que l'on nomme Trinité*» [«*por pintar y encarnar las caras, pies y manos de las figuras que están en la portada principal de la iglesia que la llaman Trinidad*»] (*Libro de cuentas de la fábrica de la Catedral de Santiago (1618-1652)*, I, ACS, n° 533, f. 205v). Voir CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ Manuel A., *El Pórtico de la Gloria...*, p. 64.

<sup>36</sup> «*Archiepiscopus in Sede bti. Iacobi Petrus Suarii plenus omni scientia plus quam omnes qui in eadem Sede archiepiscopi ante eum fuerunt*» (26 décembre 1193, *Tumbo* du monastère de Sobrado dos Monxes, vol. I, f. 72). Voir LÓPEZ FERREIRO Antonio, *Historia de la Santa A. M. Iglesia...*, vol. 5, p. 24, note 2. Voir à ce propos l'article de Élodie Leschot dans ce volume.



Figure 10. Saint-Jacques-de-Compostelle, cathédrale, porche de la Gloire, portail central, trumeau, représentation de la *Trinitas-Paternitas*. (Photo: Manuel Castiñeiras)

«style 1200»<sup>37</sup>. Le premier à attirer l'attention sur cet aspect pour le portail de la Gloire, en 1919, est E. H. Buschbeck, dont l'hypothèse a été développée par la suite dans les études de M. Ward, S. Moralejo et D. Ocón<sup>38</sup>. Ce byzantinisme, ou «retour aux sources antiques», est

<sup>37</sup> Pour une mise à jour du concept de «style 1200», avec une bibliographie exhaustive, voir: TERRIER ALIFERIS Laurence, *L'imitation de l'Antiquité dans l'art médiéval (1180-1230)*, Turnhout, Brepols, 2016.

<sup>38</sup> BUSCHBECK Ernst H., *Der Pórtico de la Gloria von Santiago de Compostela. Beiträge zur Geschichte der Französischen und der Spanischen Skulptur im XII. Jahrhundert*, Berlin, J. Bard, 1919, pp. 34-35; WARD Michael., *Studies on the Pórtico de la Gloria at the Cathedral of Santiago de Compostela*, New York, University Press, 1978, pp. 150-157, fig. 174-189; MORALEJO ÁLVAREZ Serafin, «Le Porche de la Gloire...», pp. 107-109; OCÓN ALONSO Dulce, «El renacimiento bizantinizante de la segunda mitad del siglo XII y la escultura monumental en España», in:

visible dans le traitement réaliste des visages, vêtements et postures de la série sculptée des apôtres et des prophètes. Il ressort toute particulièrement sur les figures de Moïse et d'Isaïe, que M. Ward compare aux peintures commènes de Saint-Panteleimon de Nerezi (Macédoine du Nord) (1164) (Fig. 11a et b)<sup>39</sup>. En effet, si l'on ajoute à la couche de polychromie originale – avec ses carnations et ses dents blanches – la variété physiologique et la profondeur psychologique des visages, qui touchent au *pathos* dans le cas d'Isaïe, nous sommes face à un ensemble de sculptures peintes qui rappelle les avancées de l'art comnène au XII<sup>e</sup> siècle<sup>40</sup>.

Ce byzantinisme, arrivé peut-être par l'Angleterre – miniatures de l'école de Winchester –, la Rhénanie et l'orfèvrerie mosane – l'ambon de Klosterneuburg de Nicolas de Verdun (1181) –, ou la Sicile – mosaïques de la chapelle palatine de Palerme (1143) et de Monreale (1180-1190) –, étend considérablement la zone de provenance géographique des références des sculpteurs du portail de la Gloire et nous pose le problème de la relation entre commanditaire et artiste, entre *auctor intellectualis* et *auctor materialis*. D'une part, la valeur plastique, picturale et expressive de la série des apôtres et des prophètes ainsi que l'incorporation de certains schémas spécifiques dans la composition de l'œuvre suggèrent des contacts méditerranéens dans la formation de l'atelier ou du moins un accès à des répertoires thématiques de caractère byzantinisant. On ignore toutefois la voie d'accès à cette tradition figurative. À ce sujet, le parallèle que l'on peut établir entre les figures agenouillées et renversées en arrière du carnet de dessins de Wolfenbüttel<sup>41</sup> – probablement une scène de Transfiguration avec saint Pierre – et l'ange de la colonne de

---

HERNANDO José Luis, GARCÍA GUINEA Miguel Ángel, HUERTA HUERTA Pedro, *Viajes y viajeros en la España medieval. Actas del V Curso de Cultura Medieval celebrado en Aguilar de Campoo (Palencia), 20-23 septiembre de 1993*, Madrid, Fundación Santa María la Real, 1997, pp. 263-292; OCÓN ALONSO Dulce, «El Maestro Mateo...», pp. 80-83.

<sup>39</sup> WARD Michael, *Studies on the Pórtico...*, pp. 150-157, fig. 174-189.

<sup>40</sup> CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ Manuel A., «Le Porche de la Gloire de la cathédrale de Compostelle...». Voir MORALEJO ÁLVAREZ Serafin, «Le Porche de la Gloire...», pp. 107-109.

<sup>41</sup> Herzog August Bibliothek, Wolfenbüttel, Cod. Guelf. 61.2 Aug. 8°, fol. 78.



a



b

Figure 11. a) Saint-Jacques-de-Compostelle, cathédrale, porche de la Gloire, portail central, ébrasement gauche, prophète Isaïe; b) Nézezi (Macédoine du Nord), Saint-Panteleimon, peintures murales de la nef, Présentation de Jésus au Temple, 1164, prophète Siméon. (© Fundación Barrié / Fundación Catedral de Santiago (a); Photo: Manuel Castiñeiras (b))

la Flagellation du portail de Compostelle ne laisse aucun doute sur la connaissance à Compostelle des schémas de composition issus de l'art byzantin. (Fig. 12 a et b). L'hypothèse d'Eberhard König selon laquelle la série de croquis de Wolfenbüttel serait le résultat des notes prises par un artiste occidental devant les décors monumentaux observés lors d'un voyage réalisé durant la première moitié du XIII<sup>e</sup> siècle dans des zones fortement influencées par l'art byzantin a été rejetée par Ludovico Geymonat et par Laurence Terrier, qui préfèrent considérer ces feuillets comme un carnet de notes personnelles réalisées au sein d'un *scriptorium* de l'Empire germanique, où se trouvait alors un important



a



b

Figure 12. a) Saint-Jacques-de-Compostelle, cathédrale, porche de la Gloire, portail central, Christ montrant ses plaies (tympan), les vieillards musiciens de l'Apocalypse (archivolte); b) Carnet de dessins de Wolfenbüttel, saint Pierre provenant d'une scène de Transfiguration, Herzog August Bibliothek, Wolfenbüttel, Cod. Guelf. 61.2 Aug. 8°, fol. 78. (© Fundación Barrié / Fundación Catedral de Santiago) (a); © Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel (b))

ensemble de manuscrits enluminés byzantins et byzantinisants<sup>42</sup>. Cependant, l'absence de ce type de manuscrits à Compostelle indiquerait que nos sculpteurs aient eu accès à ces répertoires, soit par le biais d'un voyage, soit par l'intermédiaire de carnets de dessins. D'autre part, la sculpture de maître Mateo a l'audace d'incorporer les nouveautés du premier gothique comme une gothique créant une relation inédite entre la figure et l'espace, ce qui s'observe tout particulièrement dans la série des Vieillards de l'Apocalypse (Fig. 13a) qui rappelle le portail royal de Chartres (1145-1155) (Fig. 13b) et le portail occidental de Senlis (1170).

Tous ces éléments impliquent que le chantier du portail de la Gloire ne peut pas se comprendre comme une œuvre périphérique du premier gothique, dans le contexte de l'introduction de ce style dans le nord de la Péninsule ibérique. Il s'agit d'un cas contraire à celui du portail de Sangüesa, où Leodegarius, et son atelier copient de manière quasi mimétique les statues-colonnes, le linteau avec la réunion des apôtres et la disposition longitudinale des claveaux figuratifs des archivoltes du portail royal de Chartres. À Compostelle, l'atelier de maître Mateo paraît vouloir imposer son propre modèle, intégrant et retranscrivant l'apport étranger de manière à l'approprier au contexte local. Peter Cornelius Claussen a nommé ce phénomène « transpériphérie », un terme qui sert à définir des œuvres d'art dans lesquels leurs prototypes lointains se transforment consciemment en quelque chose de distinct<sup>43</sup>.

<sup>42</sup> KÖNIG Eberhard, « Une nouvelle lecture du livre de modèles de Wolfenbüttel », *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa* 37, 2006, pp. 21-32. À propos du carnet de dessins de Wolfenbüttel, voir également les études de GEYMONAT Ludovico, « Drawing, Memory and Imagination in the Wolfenbüttel Munsterbuch », in: GROSSMAN Heather, WALKER Alicia (dir.), *Mechanisms of Exchange. Transmission in Medieval Art and Architecture of the Mediterranean, ca. 1000-1500*, Leiden-Boston, Brill, 2013, pp. 220-285 et de TERRIER ALIFERIS Laurence, *Questions de mobilités au début de la période gothique. Circulation des artistes ou carnets de modèles?*, Turnhout, Brepols, 2020, pp. 108-117.

<sup>43</sup> CLAUSSEN Peter Cornelius, « Zentrum, Peripherie, Transperipherie. Überlegungen zum Erfolg des gotischen Figurenportals an den Beispielen Chartres, Sangüesa, Magdeburg, Bamberg, und den Westportalen des Domes S. Lorenzo in Genua », in: BECK Herbert, HENGVOSS-DÜRKOP Kerstin (dir.), *Studien zur Geschichte der Europäischen Skulptur im 12./13. Jahrhundert*, Frankfurt am Main, Heinrich Verlag, 1994, pp. 665-687, 668-669.



a



b

Figure 13. a) Saint-Jacques-de-Compostelle, cathédrale, porche de la Gloire, portail central, tympan, détail de la partie gauche avec les anges portant les instruments de la Passion; b) Chartres, cathédrale, façade occidentale, portail central (portail royal), à droite, voussures avec les vieillards musiciens de l'Apocalypse. (© Fundación Barrié / Fundación Catedral de Santiago)

De ce point de vue, il faudrait envisager le portail de la Gloire pour lui-même et non pas comme un essai confus d'imiter un modèle étranger. Le cas de l'œuvre de Mateo à Compostelle est très similaire à ce qui se passe avec Benedetto Antelami au baptistère de Parme (1196-1216). Tous deux sont capables d'incorporer à leur façon de sculpter selon une tradition étrangère – le premier gothique – pour laquelle ils ressentent une fascination particulière, dans le but de produire un art renouvelé et performant qui se caractérise par le naturalisme, la rotondité spatiale et de fortes expressivités. Ceci explique qu'aussi bien la Galice et ses régions limitrophes (Zamora et Salamanque), où travaillent ce que l'on appelle les ateliers situés dans la lignée de maître Mateo, que la plaine du Pô, espace d'expansion spontanée des maîtres ancrés dans la sphère d'influence de Benedetto Antelami, sont des territoires si résistants à l'introduction du gothique, dont les premières apparitions s'intègrent à une sculpture de tradition romane totalement transformée<sup>44</sup>.

Avec Compostelle, nous sommes donc face à un phénomène artistique très intéressant. Du point de vue de la diffusion du style gothique comprise dans un réseau de relations centre-périphéries, nous nous trouvons devant une véritable transpériphérie capable de résister à l'assimilation totale et qui, par conséquent, peut développer et perpétuer un modèle propre fortement enraciné dans l'identité collective. Sans la conversion de Compostelle en un centre catalyseur de l'art 1200, maître Mateo n'aurait pu réaliser une telle œuvre<sup>45</sup>. Ce lieu réunit d'une part la tradition de l'art des chemins de Compostelle et d'autre part la tradition bourguignonne, davantage antiquisante, traditions auxquelles il faut ajouter des éléments issus du premier gothique ainsi

<sup>44</sup> PITA ANDRADE José Manuel, «El arte de Mateo en las tierras de Zamora y Salamanca», *Cuadernos de Estudios Gallegos* 8(25), 1953, pp. 207-226; OTERO TÚÑEZ Ramón, YZQUIERDO PERRÍN Ramón, *El Coro del Maestro Mateo*, A Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza, 1990; YZQUIERDO PERRÍN Ramón, *El Maestro Mateo y el arte de Galicia*, A Coruña, Diputación Provincial da Coruña, 2015. Sur Antelami, voir QUINTAVALLE Arturo Carlo, *Benedetto Antelami*, Milano, Electa, 1990.

<sup>45</sup> SAUERLÄNDER Willibald, «1188. Les contemporains du Maestro Mateo», in: *O Pórtico da Gloria...*, pp. 7-22; PORTER Arthur Kingsley., *Romanesque Sculpture...*, vol. 1, pp. 232-234, 264-266.

qu'une influence des modèles byzantins. De ces associations naît l'art matéen, une proposition singulière dans laquelle nous pouvons discerner les deux phases principales de l'art 1200. La première phase se perçoit dans les sculptures probablement les plus anciennes, réalisées avant la mise en place des linteaux en 1188. On y détecte l'impact du style dynamique (*dynamic style*), tributaire du *pathos* dérivé de l'art comnène qui caractérise, par exemple, l'œuvre de Nicolas de Verdun dans l'ambon de Klosterneuburg (1181). Cela s'observe notamment sur le visage de Moïse au portail de la Gloire (fig. 7b) qui, avec sa longue chevelure et sa barbe, se penche en fronçant les sourcils en un mouvement qui trahit la préoccupation et l'introspection, présente de nombreuses similitudes avec le Joseph de la Nativité du Christ de Klosterneuburg (Fig. 14)<sup>46</sup>. La seconde phase concerne d'autres figures, placées sur la contre-façade. Celles-ci furent sans doute réalisées quelques années plus tard, vers 1200, car elles témoignent d'une phase de l'art 1200 plus classique, héritière de la statuaire antique. C'est notamment le cas de la reine de Saba (Fig. 15a), à l'allure courtoise et aristocratique, ou de celui de la sibylle d'Érythrée (Fig. 15b) qui, la tête voilée, est couverte d'un large manteau dont les plis, mous et profonds, tombent sinueusement vers le bas. Toutes proportions gardées, l'attitude élégante et le classicisme de ces deux personnages évoquent ceux de la sibylle du portail nord de la façade occidentale de Notre-Dame de Laon (1180) (Fig. 15c). Le traitement de ces deux figures féminines est similaire à celui de la reine de Saba du portail ouest du bras nord du transept de la cathédrale de Chartres (1215-1225)<sup>47</sup> ou de la Vierge de la Visitation du portail central de la façade occidentale de la cathédrale de Reims (1220)<sup>48</sup>, réalisées quelques années après les statues de Compostelle.

<sup>46</sup> Pour l'ambon de Klosterneuburg, voir TERRIER ALIFERIS Laurence, *L'imitation de l'Antiquité...*, pp. 51-67, fig. 61.

<sup>47</sup> TERRIER ALIFERIS Laurence, *L'imitation de l'Antiquité...*, pp. 190-191, fig. 164.

<sup>48</sup> Pour la reine de Saba de Notre-Dame de Paris et la Vierge de la Visitation à Reims, voir : TERRIER ALIFERIS Laurence, *L'imitation de l'Antiquité...*, pp. 97-98, 105-106, fig. 203, 234.



Figure 14. Nicolas de Verdun, ambon, abbaye de Klosterneuburg, 1181, Nativité du Christ. (Photo : Peter Böttcher - Stift Klosterneuburg)



a



b



c

Figure 15. a) Saint-Jacques-de-Compostelle, cathédrale, porche de la Gloire, contre-façade, baie centrale, reine de Saba ou Sibylle Tiburtine (?); b) Saint-Jacques-de-Compostelle, cathédrale, porche de la Gloire, contre-façade, portail gauche, Sibylle d'Érythrée; c) Laon, cathédrale, façade occidentale, portail nord, voussure, Sibylle. (Photo: Manuel Castiñeiras (a et b); © Centre André Chastel – Photo: Christian Lemzaouda (c))

## Les traces de la tradition hispanique et les sculpteurs du portail de la Gloire

Le portail de la Gloire est une œuvre très complexe qui place Mateo et son atelier à l'avant-garde de l'art hispanique du dernier tiers du XII<sup>e</sup> siècle. Tant la variété des sources employées que la participation de différents sculpteurs donnent pour résultat une œuvre qui se distingue par un éclectisme international dans lequel subsiste encore la trace de la tradition hispano-toulousaine antérieure. Cela nous conduit à penser que lorsqu'il forme son atelier de sculpteurs, Mateo engage des tailleurs de pierre locaux mais également des sculpteurs forts d'une expérience préalable sur d'autres monuments romans hispaniques, ainsi que, probablement, quelque maître formé à la tradition du premier gothique.

Selon certains auteurs, comme G. Gaillard et J. M. Pita Andrade, on perçoit au portail de la Gloire une forte empreinte de la tradition hispano-toulousaine du plein art roman<sup>49</sup>. On observe en premier lieu l'emploi combiné du marbre (colonnes torsées et trumeau) et du granite, la présence de fûts torsadés et les statues-reliefs sur les jambages, qui rappellent les portails du transept (1101-1111) caractérisés par l'usage de ces différents éléments et typiques de l'art roman de la période de l'archevêque Diego Gelmírez (1100-1140). En second lieu, la tendance au haut-relief et au naturalisme des corps et des têtes de certaines statues-colonnes du portail occidental trouve un précédent dans certaines statues des portails du transept de la cathédrale de Saint-Jacques-de-Compostelle réalisées entre 1100-1111. Ainsi, par exemple, saint Jacques le Majeur piétinant un animal du portail des Orfèvres, qui a été attribué au Maître de la Transfiguration, sert sans doute de modèle pour le second prophète (Malachie?) de l'ébrasement nord de l'arc de gauche du portail de la Gloire (Fig. 16). Dans ce contexte de dettes envers l'art des portails de transept, il convient de mentionner quelques répétitions thématiques qui, sans doute, ont pour but de relier

<sup>49</sup> PITA ANDRADE José Manuel, «Un capítulo...», pp. 371-381 ; PITA ANDRADE José Manuel, «Varias notas...», p. 398-399. Voir GAILLARD Georges, «Le Porche de la Gloire...», pp. 469-470.



Figure 16. Saint-Jacques-de-Compostelle, porche, de la Gloire, portail gauche, ébrasement gauche, statue-colonne de Malachie (?). (Photo : Manuel Castiñeiras)

les trois programmes iconographiques des différentes façades (nord, sud, ouest) de la cathédrale. La salvation d'Adam et Ève aux Limbes sur l'arc de gauche, est à mettre en lien avec le cycle de la Genèse de la porte de France, tandis que des thèmes tels que les Tentations du Christ (chapiteau), les anges buccinateurs du Jugement dernier (écoinçons) et l'allusion aux instruments de la Passion (*arma Christi*) (tympan) se retrouvent sur la façade du portail des Orfèvres, aussi bien

au sein des deux tympans (Tentations du Christ, cycle de la Passion du Christ), que dans les écoinçons des arcs (anges buccinateurs)<sup>50</sup>.

Une autre caractéristique artistique du portail de la Gloire est l'utilisation de statues-colonnes d'un type singulier, présentant peu de points communs avec les statues-colonnes raides, de forme étirée et géométrique de Saint-Denis et du portail royal de Chartres, que l'atelier de Leodegarius a imitées à Sangüesa<sup>51</sup>. En effet, à Compostelle, nous trouvons des statues monumentales en haut-relief, qui s'apparentent davantage à des plaques juxtaposées aux fûts des colonnes qu'à une reproduction de la forme cylindrique des fûts comme à Saint-Denis ou Chartres. En outre, les figures représentées établissent, par paires, un singulier dialogue. De surcroît, le recours à la solution de la jambe croisée ou pliée (Daniel, Jérémie, Paul, Jacques le Majeur, Jean l'Évangéliste) en fait des héritières de la tradition de la seconde école toulousaine<sup>52</sup>, en particulier de la série de statues d'apôtres élaborée par le sculpteur Gilabertus pour l'ancien portail de la salle capitulaire de Saint-Étienne de Toulouse que Quitterie Cazes date vers 1120 (Fig. 17)<sup>53</sup>.

Lorsqu'il s'agit de décrire le travail de l'atelier de maître Mateo, l'existence de dettes évidentes envers la tradition romane à son apogée pose problème, car les éléments issus de cette tradition se trouvent inclus dans un ensemble sculpté et structurel innovateur et très clairement en rupture avec les traditions antérieures. Cela signifie, à mon avis, que Mateo, lors de la formation de son équipe de sculpteurs, a sélectionné à la fois des ouvriers locaux et des ouvriers ayant une connaissance de l'art bourguignon et des avancées du premier gothique. La création de cet atelier n'a pas été pas chose simple et il est probable

<sup>50</sup> CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ Manuel, *El Pórtico de la Gloria...*, pp. 44-46.

<sup>51</sup> FERNÁNDEZ-LADRERA Clara, «La obra de un artista innovador...», pp. 107-110, fig. 11-13; ANCHO VILLANUEVA Alicia, FERNÁNDEZ-LADRERA Clara, *La portada...*, pp. 74-75.

<sup>52</sup> CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ Manuel A., *El Pórtico de la Gloria...*, p. 46.

<sup>53</sup> CAZES Quitterie, «La escultura en Toulouse entre 1120 y 1180», in: CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ Manuel A., CAMPS SÒRIA Jordi (dir.), *El románico y el Mediterráneo. Cataluña, Toulouse y Pisa*, Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, 2008, pp. 69-80. Les statues sont conservées au Musée des Augustins de Toulouse.



Figure 17. Gilabertus, ancien portail de la salle capitulaire de la cathédrale Saint-Étienne de Toulouse, pilier avec la figuration des apôtres saint Jean et saint Jacques le Majeur, Toulouse, Musée des Augustins. (Photo: Jordi Camps)

que la composition de celui-ci a évolué et s'est renouvelée tout au long du processus de construction de l'édifice.

Lorsque commencent les travaux de finalisation-remaniement de la cathédrale, très probablement en 1168, maître Mateo, sans doute en raison de son rôle d'architecte-directeur de l'œuvre, supervise les

opérations et mobilise deux ateliers bien distincts et travaillant de manière consécutive: l'un œuvrant principalement dans la crypte, l'autre, employé au porche de la Gloire. Dans la crypte, est plus particulièrement à l'œuvre une équipe de sculpteurs aux accointances bourguignonnes qui connaît les répertoires et les spécificités techniques des portails de Saint-Lazare d'Avallon et de la salle capitulaire de Vézelay<sup>54</sup>. Il s'agit probablement d'un groupe de tailleurs de pierre étroitement lié aux nouvelles modes diffusées dans la sculpture hispanique entre 1160 et 1180. Car, selon Daniel Rico, il existe à cette époque, dans la moitié occidentale de la Péninsule, trois grands foyers de sculpture (ou trois sculpteurs) étroitement connectés entre eux: un à Saint-Vincent d'Ávila (portail occidental) (1165-1180)<sup>55</sup>, un autre à Santiago de Carrión (1160-1170), avec des échos à Aguilar de Campo (1160-1173) et au portail nord de la cathédrale de Lugo, et le troisième dans la crypte de Saint-Jacques de Compostelle. Ce dernier réunit les caractéristiques stylistiques des deux précédents, à savoir d'une part le mouvement vigoureux et le caractère calligraphique de Carrión et d'autre part la plasticité d'Ávila<sup>56</sup>. L'atelier établi à Compostelle serait également responsable de la reprise, de l'agrandissement et du décor de la vieille « crypte » de Gelmírez. Cela comprend l'élargissement du pilier central de la crypte, le voûtement sur croisées d'ogives des quatre travées du « transept », ainsi que l'ouverture d'un espace à l'est, une sorte de chevet composé de cinq niches – appelé à tort

<sup>54</sup> STRATFORD Neil, « Compostela and Burgundy? Thoughts on the Western Crypt of the Cathedral of Santiago », in: *O Pórtico da Gloria e a arte...*, pp. 53-82, 60-61. Sur la filiation stylistique des ateliers à l'œuvre dans la crypte et dans les dernières travées de la cathédrale, voir: D'EMILIO James, « Tradición local y aportaciones foráneas en la escultura románica tardía. Compostela, Lugo, Carrión », in: *O Pórtico da Gloria e a arte...*, pp. 83-101; D'EMILIO James, « The Building and the Pilgrim's Guide », in: WILLIAMS John, STONES Alison (dir.), *The Codex Calixtinus and the Shrine of St. James*, Tübingen, G. Narr, 1992, pp. 185-206.

<sup>55</sup> RICO CAMPS Daniel, *El románico de San Vicente de Ávila (Estructuras, imágenes, funciones)*, Murcia, Nausicaä Edición, 2002, pp. 182-183.

<sup>56</sup> RICO CAMPS Daniel, « Los maestros de Carrión de los Condes y San Vicente de Ávila. Reflexiones sobre la decantación hispana de la escultura borgoñona », in: HUERTA HUERTA Pedro Luis, *Maestros del románico en el Camino...*, pp. 119-149, en part. pp. 122-123.

déambulatoire – couvert de voûtes dont les croisées rayonnent depuis un nouveau pilier fasciculé de huit colonnes adossées. L'ensemble de cet espace est richement décoré, principalement de motifs végétaux et animaliers, ainsi que de deux superbes clés de voûte ornées des figures du soleil et de la lune.

Cet atelier actif à la crypte de Compostelle aurait également réalisé une série de sculptures monumentales, parmi lesquelles ont été identifiées au moins quatre figures isolées: un magnifique Christ rédempteur (?) (Fig. 18a), une statue assise qui a récemment été identifiée comme une Vierge de l'Annonciation<sup>57</sup>, un petit fragment<sup>58</sup>, ainsi qu'une belle figure masculine, probablement un ange, réapparue en 2016, lors des travaux de la Tour des cloches (Torre de las Campanas)<sup>59</sup>. Toutes ces pièces proviennent de l'atelier de celui que l'on appelle le Maître des drapés mouillés, un sculpteur génial qui démontre une tendance à l'efficacité picturale dans les figures, avec des lignes calligraphiques et une virtuosité dans les drapés qui s'inspire lointainement de modèles bourguignons (portail extérieur de Saint-Fortunat de Charlieu, 1140-1150). Les études au sujet de ces quatre sculptures attribuées au Maître des drapés mouillés ont toutefois abouti à des opinions divergentes. Manuel Chamoso Lamas pense que les trois premières pièces évoquées ci-dessus font partie du portail occidental primitif remontant à l'époque de Diego Gelmírez (1100-1140), idée que Serafín Moralejo réfute avec des arguments de poids<sup>60</sup>. Ce dernier les met ainsi en relation avec les courants stylistiques de

<sup>57</sup> PRADO-VILAR Francisco, «Mateo, su entorno y su proyección», in: FERNÁNDEZ-CID Miguel (dir.), *Gallaecia Petrea. Cidade da Cultura de Galicia, do 15 de xuño ao 15 de decembro de 2012*, Santiago de Compostela, Fundación Cidade da Cultura, 2012, pp. 378-381, en part. pp. 380-381.

<sup>58</sup> CHAMOSO LAMAS Manuel, «Esculturas del desaparecido Pórtico Occidental de la catedral de Santiago», *Cuadernos de Estudios Gallegos* 11, 1959, pp. 202-208; MORALEJO ÁLVAREZ Serafín, «Esculturas compostelanas...», pp. 294-310.

<sup>59</sup> YZQUIERDO PEIRÓ Ramón, «Maestro Mateo en el Museo Catedral de Santiago de Compostela», *Eikón-Imago* 13, 2018, pp. 49-78, 55-56; YZQUIERDO PEIRÓ Ramón, «El enigma del Maestro de los Paños Mojados y su relación con el proyecto mateano de la catedral», in: YZQUIERDO PEIRÓ Ramón (dir.), *Maestro Mateo...*, pp. 126-129.

<sup>60</sup> MORALEJO ÁLVAREZ Serafín, «Esculturas compostelanas...».

Carrión et Ávila, situant donc leur réalisation à une époque postérieure à 1168 mais par conséquent contemporaine des travaux dirigés par maître Mateo. De son côté, Francisco Prado-Vilar considère que toutes ces statues font partie d'un premier portail extérieur de la crypte, puisque leur style peut être rapproché du répertoire formel que l'on trouve sur les reliefs de la crypte. De plus, la figure assise – que Prado-Vilar identifie à la Vierge – serait le pendant de l'ange découvert dans la Tour des cloches, selon une iconographie de l'Annonciation similaire à celle qui se trouve dans le cloître de Saint-Dominique de Silos. Pourtant, Ramón Yzquierdo Peiró considère plus plausible, pour des raisons de proximité stylistique, que l'ange (Gabriel) fasse partie à l'origine d'une scène d'Annonciation avec une autre figure : la Vierge de l'Annonciation, qui se trouve actuellement réutilisée sur le frontispice de la façade du portail des Orfèvres. Quoi qu'il en soit, il paraît évident que l'atelier du Maître des drapés mouillés est capable de composer des sculptures de grandes dimensions, dans un format monumental. De sorte que rien n'empêche que celles-ci soient pensées pour une façade extérieure de la crypte, ou même pour un projet avorté du portail de la Gloire, lequel aurait été remplacé, au cours du chantier, par le portail actuel. C'est sans doute la raison pour laquelle certaines de ces sculptures n'ont jamais été achevées – comme cela semble perceptible pour l'ange Gabriel – ou ont été en majorité retrouvées enterrées dans des décombres ou simplement intégrées à des ensembles distincts de leur destination d'origine.

Lorsqu'il intervient ensuite dans la partie supérieure de la cathédrale de Compostelle, en particulier sur les deux portails occidentaux – le porche de la Gloire et la façade extérieure – maître Mateo peut compter sur la participation d'une équipe renouvelée de sculpteurs qui introduit les éléments les plus innovants et progressistes de l'ensemble de la sculpture du porche de la Gloire. Il faut en outre garder à l'esprit que l'agrandissement et le remaniement d'une cathédrale en partie inachevée, comme l'était alors celle de Saint-Jacques-de-Compostelle, comporte un défi de nature conceptuelle. En effet, la cathédrale de Saint-Jacques revêt, depuis sa construction, toute une série de désignations métaphoriques liées à sa fonction

de lieu de pèlerinage: Paradis, nouveau Temple de Salomon, lieu de rémission des péchés. De sorte que l'intervention de l'atelier de Mateo, aussi bien dans le massif occidental que dans d'autres parties de l'édifice – ouverture d'oculi dans les façades du transept, installation d'un chœur liturgique en pierre dans le vaisseau central, mise en place de la statue de l'apôtre Jacques sur l'autel majeur et des douze croix de consécration en pierre dans le périmètre intérieur de l'église – a pour but d'amplifier cette dimension métaphorique. Ce faisant, Mateo se retrouve confronté à la gageure de mettre au goût du jour un monument qui, tant par son esthétique romane que par sa scénographie liturgique, est devenu obsolète par rapport aux grandes églises abbatiales – telle que Saint-Denis – et aux cathédrales – comme Chartres – du gothique français émergeant. En effet, aussi bien la nouvelle luminosité du sanctuaire – véhiculée à travers les rosaces et les oculi – que le programme iconographique théâtral, totalement conditionné par la volonté d'évocation de la Jérusalem céleste de l'Apocalypse (AP. 21.22), sont conçus pour produire sur le spectateur un impact similaire à celui des nouveaux édifices gothiques<sup>61</sup>.

Lors du séquençage des travaux dans le massif occidental, sous la direction de maître Mateo, des transferts se sont clairement produits entre l'atelier de la crypte et l'équipe de sculpteurs du portail de la Gloire. Serafin Moralejo a en effet reconnu la main que l'on identifie au Mateo sculpteur sur l'une des clés de voûte de la crypte. Il s'agit plus précisément du relief de l'ange qui porte un disque solaire (Fig. 18b), dans lequel on reconnaît l'art de l'auteur – et artiste principal – du portail de la Gloire

<sup>61</sup> CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ Manuel A., «El Maestro Mateo...», pp. 210-212; CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ Manuel A., «Plonger le pèlerin...»; CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ Manuel A., «The Topography of Images...», pp. 672-684; CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ Manuel A., «La iglesia del Paraíso...». À propos du symbolisme du massif occidental de la cathédrale de Saint-Jacques-de-Compostelle comme image de la Jérusalem céleste, voir MORALEJO ÁLVAREZ Serafín, «La imagen arquitectónica de la Catedral de Santiago de Compostela», in: SCALIA Giovanna (éd.), *Atti del Convengno Internazionale di Studi Il Pellegrinaggio a Santiago de Compostela e la Letteratura Jacopea, Perugia 23-24-25 settembre 1983*, Perugia, Università degli Studi di Perugia, 1985, pp. 37-61, 48-55. Voir aussi: PRADO-VILAR Francisco, «*Stupor et mirabilia...*»; PRADO-VILAR Francisco, «*Aula siderea...*».



a

Figure 18. a) Maître des drapés mouillés, Christ rédempteur (?), 1170-1180, Museo de la Catedral de Santiago; b) Maître Mateo (?), ange astrophore (avec le Soleil), 1170-1180, crypte, clé de voûte. (Photos: TERENCE Le Deschault de Monredon (a); Manuel Castiñeiras (b))



b

à travers la forme arrondie de la tête de l'ange, les larges boucles de sa chevelure, la simplicité des plis de ses vêtements et la maîtrise spatiale de la figure dans son entier<sup>62</sup>. Ce style n'a pas grand-chose à voir avec les formes calligraphiques, picturales et maniéristes du Maître des drapés mouillés.

De la même façon, l'intervention de l'atelier de la crypte se laisse entrevoir au portail de la Gloire, pas en termes strictement stylistiques, mais plutôt iconographiques. Il ne faut ainsi pas oublier que l'équipe de sculpteurs de la crypte représente le point de rencontre entre Compostelle et la tradition des ateliers hispaniques de filiation bourguignonne (Ávila, Carrión, Aguilar de Campoo) et leur répertoire thématique. Le choix de représenter une procession d'anges portant les instruments de la Passion sur le tympan central est ainsi mis en relation à de multiples reprises avec les chapiteaux de la région de Palencia des églises Santa María d'Aguilar de Campoo (Madrid, Museo Arqueológico Nacional) (1160-1173) (Fig. 19) et Santa María de Lebanza (Fogg Art Museum, Harvard University Press, Mass) (vers 1185)<sup>63</sup>. Pourtant, il est vrai que ce cortège acquiert à Compostelle un développement inédit : de six, les anges passent à huit et le thème se déploie au sein d'un imposant tympan<sup>64</sup>. Bien qu'il soit exact que l'iconographie des *arma Christi* est déjà présente sur les tympans français de Conques, Beaulieu ou Saint-Denis, l'originalité de la composition compostellane

<sup>62</sup> MORALEJO ÁLVAREZ Serafin, « Esculturas compostelanas... », p. 302, fig. 3.

<sup>63</sup> Pour Santa María d'Aguilar de Campoo, consulter HERNANDO GARRIDO José Luis, *Escultura tardorrománica en el monasterio de Santa María la Real en Aguilar de Campoo (Palencia)*, Aguilar de Campoo, Fundación Santa María la Real, 1995, pp. 50-53, 86-87. Voir aussi BRAVO JUEGA Isabel, MATESANZ VERA Pedro, *Los capiteles del Monasterio de Santa María La Real de Aguilar de Campoo (Palencia) en el Museo Arqueológico Nacional*, Salamanca, Ediciones de la Caja de Ahorros y M. de P. de Salamanca, 1986, pp. 21-33, fig. 2-9. On retrouve une figure du Christ montrant ses plaies, comme celui de Santa María de Lebanza, flanqué des quatre Vivants et d'un cortège d'anges exhibant les attributs de la Passion, sur un chapiteau du déambulatoire de la cathédrale de Santo Domingo de la Calzada (La Rioja), MORALEJO ÁLVAREZ Serafin, « Le Porche de la Gloire... », pp. 96-97.

<sup>64</sup> C'est vrai que le sujet est aussi représenté sur un tympan inséré dans la maçonnerie de la tour de l'église de San Miguel d'Aguilar de Campoo, mais il s'agit d'une figuration réduite du cortège – quatre anges – qui n'a pas la solennité liturgique et virtuosité dramatique du porche de la Gloire.



Figure 19. Santa María de Aguilar de Campoo (Palencia), abside centrale, chapiteau, 1160-1173, Christ montrant ses plaies et accompagné des anges portant les *arma Christi*, Madrid, Museo Arqueológico Nacional. (Photo: Manuel Castiñeiras)

réside dans l'aspect indubitablement cérémoniel de l'ensemble et dans l'étroite relation qui s'établit entre les plaies du Christ – véritable *imago pietatis* – et les instruments de la Passion représentés. On entrevoit très probablement dans son articulation, comme j'ai déjà eu l'occasion de l'indiquer, la nouvelle spiritualité alors émergente des croisés, qui sont d'origine cistercienne et vouent un culte au corps souffrant du Christ. Cette spiritualité s'exprime comme peu d'autres dans l'hymne du milieu du XII<sup>e</sup> siècle attribué à saint Bernard: *Ritmica oratio ad unum quodlibet membrorum Christi patientis in cruce pendentis* (Prière en vers évoquant chacun des membres du Christ souffrant suspendu à la croix)<sup>65</sup>.

<sup>65</sup> CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ Manuel A., «La persuasión como motivo central del discurso. La Boca del Infierno de Santiago de Barbadeo y el Cristo enseñando las

Pour des raisons d'espace, je ne peux pas présenter ici l'iconographie du portail de la Gloire dans toute sa complexité, ni inventorier les nouveautés ou les dettes de celui-ci par rapport aux monuments novateurs hispaniques de l'époque. Les images de la Trinité *Paternitas* (Fig. 10) et de l'arbre de Jessé du trumeau sont à mettre en rapport, de toute évidence, avec les occurrences de Santo Domingo de la Calzada – que l'on a voulu situer avant 1176 mais qui pourrait être postérieure – et du relief du pilier sud-est du cloître de Silos, probablement réalisé entre 1175 et 1180<sup>66</sup>. Il est donc difficile d'établir la priorité dans l'ordre de réalisation de ces sculptures hispaniques représentant la Trinité *Paternitas*. Cependant, dans le cas de Compostelle, l'intérêt manifesté par l'archevêque Suárez de Deza, siégeant depuis 1173, pour le thème théologique de la Trinité, est un élément à prendre en compte pour mieux comprendre le choix et le rôle de l'image de la Trinité *Paternitas* au sein du portail de la Gloire<sup>67</sup>. Il pourrait, en définitive, s'agir d'une invention iconographique de ce prélat.

Tout aussi remarquable est, à mon avis, l'effort de l'atelier de Mateo pour convertir la série de statues de la façade extérieure – comprenant Abraham, Isaac, David (Fig. 20), Salomon et peut-être Josias – en une généalogie amplifiée du Christ, laquelle était réduite à David et Salomon

---

llagas del Pórtico de la Gloria», in: SÁNCHEZ AMEIJERAS ROCÍO, SENRA José Luis, *El tímpano románico. Imágenes, estructuras y audiencias*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia-Dirección Xeral do Patrimonio Cultural, 2003, pp. 231-258, 254-255.

<sup>66</sup> POZA Marta, «Santo Domingo de la Calzada - Silos-Compostela. Las representaciones del "Árbol de Jesé" en el tardorrománico hispánico: particularidades iconográficas», *Archivo Español de Arte* 295, 2001, pp. 301-313; LOZANO Esther, «Maestro innovadores par aun escenario singular. La girola de Santo Domingo de la Calzada», in: HUERTA HUERTA Pedro Luis (dir.), *Maestros del Románico en el Camino...*, pp. 153-185, 185-186, fig. 18. Pour la datation de Silos, je suis l'hypothèse de OCÓN ALONSO Dulce, «*Regum et Sacertodum* au monastère de Silos», *Cahiers de Saint-Michel de Cuxa* 36, 2005, pp. 195-205, 204-205, fig. 15. De son côté, Elizabeth Vález del Álamo date très tôt (1158) les œuvres du deuxième maître du cloître de Silos, responsable de la représentation de l'Arbre de Jessé avec la *Trinitas-Paternitas*, lequel serait à son avis le modèle de celui de Compostelle et de Santo Domingo de la Calzada, VALDEZ DEL ÁLAMO Elizabeth, *Palace of the Mind. The Cloister of Silos and Spanish Sculpture of the Twelfth Century*, Turnhout, Brepols, pp. 213-215, 232-236, 260-278.

<sup>67</sup> Voir *supra* notes 34 et 35.



Figure 20. Statue-colonne du roi David provenant de la façade extérieure disparue du porche de la Gloire, 1188-1211, Museo de la Catedral de Santiago. (© Fundación Catedral de Santiago)

sur l'arbre de Jessé du trumeau<sup>68</sup>. À travers ce qu'on peut considérer comme le développement iconographique du *Liber Generationis* de l'évangéliste Matthieu (1, 1-17), maître Mateo reprend sans doute l'idée des statues-colonnes des portails du premier gothique français

---

<sup>68</sup> CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ Manuel A., «La Puerta del Paraíso...», pp. 80-81. Voir aussi: YZQUIER PERRÍN Ramón, «Las estatuas-columna de los reyes David y Salomón de la desaparecido fachada exterior del Pórtico de la Gloria», in: YZQUIERDO PEIRÓ Ramón (dir.), *Maestro Mateo...*, pp. 90-95.

(Saint-Denis et Chartres) (Fig. 21), dont le leitmotiv consiste à souligner la généalogie royale du Christ, dans un contexte d'affirmation de l'institution monarchique dans des lieux tels que Saint-Denis et Compostelle, qui assument le rôle de panthéon royal<sup>69</sup>. Le thème des ancêtres du Christ est, de plus, tout à fait caractéristique des grands programmes de l'art 1200 en raison de ses implications théologiques et aristocratiques, ainsi qu'on peut le constater tant sur l'arbre de Jessé des vitraux de la cathédrale de Canterbury (vers 1190) que sur l'intrados de l'arc diaphragme de la salle capitulaire du monastère de Sigena (vers 1206-1210)<sup>70</sup>. En l'utilisant, Compostelle témoigne ainsi, une fois de plus, de son rôle de centre catalyseur du style 1200.

Demeurent cependant deux questions épineuses, difficiles à traiter. La première concerne le profil professionnel de Mateo (architecte ou artiste-sculpteur?) et la seconde porte sur la composition et la filiation artistique de son équipe de sculpteurs à l'œuvre au porche de la Gloire. Pour la plupart des chercheurs, Mateo serait surtout un architecte ou maître d'œuvre, chargé de remanier et d'achever le massif occidental, ainsi que responsable d'autres travaux dans

<sup>69</sup> THÉREL Marie-Louise, «Comment la patrologie peut éclairer l'archéologie. À propos de l'Arbre de Jessé et des statues-colonnes de Saint-Denis», *Cahiers de civilisation médiévale* 22(6), 1963, pp. 145-158. Il existe une importante bibliographie à propos de l'interprétation politique des portails français : KATZENELLENBOGEN Adolf, *The sculptural Programs of Chartres Cathedral*, Baltimore, The Johns Hopkins Press, 1959; BEAULIEU Michèle, «Essai sur l'iconographie des statues-colonnes de quelques portails du premier art gothique», *Bulletin monumental* 142, 3, 1984, pp. 273-307; STAEBEL Jochen, *Notre-Dame von Étampes. Die Stiftskirche des 11.-13. Jahrhunderts unter besonderer Berücksichtigung ihrer frühgotischen Bauskulptur*, Worms, Wernersche Verlagsgesellschaft, 2003; KLINKENBERG Emmanuel S., «Die Identität der Säulenstatuen in Étampes und Chartres», *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 71, 2, 2008, pp. 145-187; ANGHEBEN Marcello, «Le portail royal de la cathédrale du Mans et les ambitions des Plantagenêts autour de 1150», in: AURELL Martin, BAURY Ghislain, CORRIOL Vincent, MAILLET Laurent (éd.), *Les Plantagenêts et le Maine*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2022, pp. 196-224.

<sup>70</sup> CAVINESS Madeline H., «The Visual and Cognitive Impact of the Ancestors of Christ in Canterbury Cathedral and Elsewhere», in: WEAVER Jeffrey, CAVINESS Madeline H. (dir.), *The Ancestors of Christ Windows at Canterbury Cathedral*, Los Angeles, The John Paul Getty Museum, 2013, p. 69-97.



Figure 21. Chartres, cathédrale, façade occidentale, portail central (portail royal), ébrasement droit, statues-colonnes, 1145-1155, prophète, David, reine de Saba, Salomon (?). (Photo: Urban)

diverses parties de la cathédrale<sup>71</sup>. On peut d'ailleurs déduire cela de la lecture du document de 1168 dans lequel Ferdinand II lui concède une pension à vie pour terminer la cathédrale, ainsi que de la signature qui figure sur les linteaux de la baie centrale du portail de la Gloire où il est affirmé qu'il a dirigé les travaux du portail occidental depuis leurs fondations<sup>72</sup>. Pourtant, pour d'autres chercheurs, maître Mateo serait surtout un sculpteur, responsable d'un important atelier de tailleurs de pierre, au sein duquel il se distingue par la maestria de son art, de tendance naturaliste, que l'on peut admirer sur les belles figures du saint Jacques du trumeau, sur les vingt-quatre vieillards de l'Apocalypse ou encore sur la clé de voûte de la crypte figurant un ange qui porte un disque solaire<sup>73</sup>. Bien que les informations que nous avons sur maître Mateo – contrat, signature, œuvres, etc. – plaident en faveur d'un profil d'architecte et de maître d'œuvre, la question de sa véritable formation n'est pas facile à élucider. En effet, Jean Wirth nous a récemment rappelé que le célèbre Villard de Honnecourt, auteur d'un fameux album de dessins, est considéré par la critique parfois comme un architecte et parfois comme un simple agent laïc passionné, à la recherche de modèles<sup>74</sup>. Cependant, comme le signale Wirth, Villard possède avant tout une formation de sculpteur, à l'instar de la majorité des responsables de chantier durant le Moyen Âge central, ce qui lui aurait permis de remplir l'office d'architecte, en Île-de-France, en Picardie et jusqu'en Hongrie ainsi que l'on peut le déduire des illustrations et des inscriptions de son album<sup>75</sup>. Il est donc fort probable que maître Mateo soit, tout comme Villard, un sculpteur

<sup>71</sup> SÁNCHEZ MÁRQUEZ Carles, «L'organizzazione del cantiere della Cattedrale di Santiago di Compostela», in: COLLARETA Marco, VIOLI Laura, *L'artista medievale. Contesti, mestieri, famiglie (secc. XI-XIII)*, Roma, Carocci editore, 2022, pp. 125-148, 134-142.

<sup>72</sup> Voir *supra* notes 10-11.

<sup>73</sup> YARZA LUACES Joaquín, *El Pórtico...*, p. 48.

<sup>74</sup> C'est le cas du livre de BARNES Carl F., *The Portfolio of Villard de Honnecourt (Paris, Bibliothèque nationale de France, Ms. Fr. 19093). A New Critical Edition and Color Facsimil*, London, Routledge, 2009. pp. 229-230. Pour une révision du profil professionnel de Villard de Honnecourt, voir WIRTH Jean, *Villard de Honnecourt, architecte du XIII<sup>e</sup> siècle*, Genève, Librairie Droz, 2015.

<sup>75</sup> WIRTH Jean, *Villard de Honnecourt...*, pp. 275-281.

rompu à l'art de la stéréotomie et qu'il ait comme lui beaucoup voyagé conférant à son œuvre le caractère innovant et avant-gardiste exigé par le sanctuaire jacobéen<sup>76</sup>.

Il est clair que Mateo n'œuvre pas seul à la réalisation du porche de la Gloire. S'il ne fait aucun doute qu'il se démarque des autres sculpteurs par son génie, la mention du titre universitaire de *magister* nous indique également une reconnaissance de ses compétences mathématiques ainsi que de son travail en tant que directeur et formateur d'un groupe de tailleurs de pierre qui opère avec lui au chantier de Compostelle. En soumettant l'œuvre du narthex du portail de la Gloire à un examen stylistique et formel, il en ressort clairement que cinq sculpteurs différents y ont travaillé<sup>77</sup>. Le premier est un génie naturaliste, responsable du saint Jacques le Majeur du trumeau et des figures des vingt-quatre vieillards de l'archivolte centrale (Fig. 6a et 13a) qui a sans doute vu la façade de Saint-Denis et le portail royal de la cathédrale de Chartres. Comme mentionné précédemment, on a toujours voulu y voir la main de Mateo lui-même, en raison notamment du caractère géométrique des têtes, des boucles abondantes de la chevelure et de la barbe des personnages, de l'harmonieuse et douce retombée des plis des vêtements, ainsi que de la rondeur et du mouvement des corps, caractéristiques de l'œuvre de ce talentueux sculpteur. Le deuxième se caractérise par le fait d'être l'artiste des figures du tympan central au style massif, monumental, classicisant et presque « olympien », auxquelles le sculpteur donne un air atemporel et sévère, comme on le constate avec le Christ montrant ses plaies, les figures

<sup>76</sup> CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ Manuel A., «Autores homónimos. El doble retrato de "Mateo" en el Pórtico de la Gloria», in: CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ Manuel A. (dir.), *Entre la letra y el pincel: el artista medieval. Leyenda, identidad y estatus*, Almería, Círculo Rojo, 2017, pp. 37-52.

<sup>77</sup> CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ Manuel A., «El Maestro Mateo...», p. 212. Pour sa part, Marilyn Stokstad reconnaît seulement trois mains principales: la main tardo-romane (prophètes et apôtres), celle du premier gothique (Annonciation et saint Jacques le Majeur du trumeau) et celle «*statique et massive*» du Pantocrator, du Tétramorphe et des anges munis des instruments de la Passion du tympan (STOKSTAD Marilyn, «Forma y fórmula. Reconsideraciones sobre el Pórtico de la Gloria», in: *O Pórtico da Gloria ...*, pp. 181-197).

des évangélistes et les anges de la Passion (Fig. 12a). Le troisième est un maître tardo-roman par excellence, auteur des statues-colonnes des apôtres et des prophètes de l'arc central, lesquelles se distinguent par leurs habits pompeux, le réalisme de leur visage, de leurs pieds et de leurs mains, ainsi que par quelques erreurs anatomiques, déjà relevées (Fig. 7b). Le quatrième, bien qu'imitateur du précédent, est un artiste moins révolutionnaire et moins doué, reproduisant encore certaines formules de la tradition hispano-toulousaine. Il œuvre aux statues-colonnes de la baie de gauche, où il fait ressurgir le style du Maître de la Transfiguration, comme on peut l'observer avec la figure du prophète Malachie (?) (Fig. 16), ainsi qu'à quelques autres de la baie de droite du portail. Enfin, le cinquième maître est l'artiste novateur de la contre-façade, dont les personnages, comme la sibylle, la reine de Saba (Fig. 15a et b) ou Virgile, possèdent déjà la stylisation, l'élégance et le sens géométrique du gothique français. Ce sculpteur atteint dans ses œuvres l'aboutissement le plus classique de l'art 1200.

Je suis conscient que cette vision d'un atelier comprenant cinq mains différentes est approximative et nécessiterait d'être vérifiée au moyen de l'analyse détaillée du reste des sculptures conservées de la façade occidentale perdue, ainsi qu'avec celles de la clôture de chœur en pierre<sup>78</sup>, tâche qui dépasse largement les objectifs de la présente contribution. En outre, une subdivision de ce type n'en reste pas moins fictive, ainsi qu'on peut le constater en décortiquant le processus même de création des figures, lors de l'analyse d'autres grands ateliers médiévaux. Comme le remarque Ramón Yzquierdo Perrín, les corps et les têtes des principales statues constituent des pièces séparées<sup>79</sup>, de sorte que dans certains cas une même statue est l'œuvre de deux sculpteurs différents. C'est le cas de la statue-colonne de saint Jacques le Majeur (Fig. 22), dans l'ébrasement droit de l'entrée centrale de Compostelle, dont le corps est l'œuvre du troisième maître (tardo-roman), tandis que la belle tête est attribuable à l'auteur du saint Jacques du trumeau.

<sup>78</sup> OTERO TÚÑEZ Ramón, YZQUIERDO PERRÍN Ramón, *El Coro...*, pp. 142-156.

<sup>79</sup> YZQUIERDO PERRÍN Ramón, «El Maestro Mateo y la terminación...», p. 266, fig. 20-21.



Figure 22. Saint-Jacques-de-Compostelle, porche de la Gloire, portail central, ébrasement droit, tête de la statue-colonne figurant saint Jacques le Majeur. (Photo: Manuel Castiñeiras)

Que la « meilleure » des mains, identifiée par la critique à maître Mateo, se charge de réaliser les têtes des deux statues qui représentent le patron de Compostelle sur le portail de la Gloire est, en soi, révélateur de la dynamique interne d'un atelier médiéval. Il témoigne aussi du fait que le style de chaque sculpteur entre en compte dans la répartition du travail, servant d'élément sémiotique dans la réalisation de l'œuvre et influant donc sur sa signification. Ceci expliquerait, par exemple, que la partie la plus sacrée et atemporelle de l'ensemble, au caractère le plus cérémonieux – la Majesté du Christ entourée des évangélistes avec les anges portant les instruments de la Passion – soit laissée au sculpteur au style le plus austère, frontal et inexpressif, qui a peut-être même forcé son propre style « hiératique » afin de souligner la sacralité

et l'iconicité de ces images. Par ailleurs, on constate au portail de la Gloire que le maître principal a souvent le privilège – et le devoir – de terminer certains détails, tels que les pieds et les mains de quelques figures significatives, comme cela semble être le cas pour les statues de Daniel ou de Jérémie.

Le résultat d'ensemble est, sans aucun doute, très original et confirme que Saint-Jacques-de-Compostelle a été l'un des centres catalyseurs de ce que l'on appelle l'art 1200. Maître Mateo et son atelier ont été capables de réunir dans une œuvre de nombreuses avancées de l'art du XII<sup>e</sup> siècle, tant du plein art roman que du premier gothique, et ont réussi à proposer un style qui, dépassant les catégories classant normalement la sculpture romane, a parfois été défini comme « proto-renaissant »<sup>80</sup>. L'art de l'atelier de Mateo se caractérise par l'incomparable variété de ses visages et leur expression introspective, par le caractère vivant de ses corps et de ses têtes, aux mouvements des drapés de certains habits, ainsi que par la recherche d'effets picturaux grâce à l'utilisation de la polychromie. Le génie de ce groupe de sculpteurs repose probablement sur le fait que le spectateur est présent dans la conception même des figures et, ainsi, se sent inextricablement inclus dans l'œuvre<sup>81</sup>. Tout en cette dernière cherche à provoquer aussi bien l'expérience sensorielle que spirituelle de celui qui la contemple, de sorte que sa multitude de statues et de reliefs se convertit en une pièce de théâtre, un spectacle et une vision.

<sup>80</sup> PORTER Arthur Kingsley, *Romanesque Sculpture...*, vol. 1, pp. 263-266.

<sup>81</sup> TRINKS Stefan, *The Cathedral of Santiago de Compostela as a Tactile Theater*, in: MARIENBERG Sabine, TREBANT Jürgen (dir.), *BILDAKT at the Warburg Institute*, Berlin ; Boston, Walter De Gruyter, 2014, pp. 188-220, 205.

## Résumé

Le portail de la Gloire est, sans doute, l'ensemble sculpté le plus spectaculaire, innovant et ambitieux de la sculpture ibérique de la fin du XII<sup>e</sup> siècle. Son édification fait partie d'une série de travaux réalisée dans la cathédrale de Saint-Jacques-de-Compostelle sous la direction de maître Mateo entre 1168 et 1211, dans le but de moderniser, de rénover et de redonner du sens à l'ancien sanctuaire de pèlerinage. L'incomparable originalité de sa typologie architecturale, de son langage sculptural et de son programme iconographique est le fruit de la rencontre des diverses traditions de l'art roman tardif hispanique et des nouveautés du premier gothique avec les formules de la tendance appelée style 1200. Le résultat est unique et confirme le rôle de Compostelle en tant que l'un des centres catalyseurs des courants internationaux qui caractérisent l'art de la fin du XII<sup>e</sup> siècle.



**Élodie Leschot**

---

**« Des arbres qui murmurent, parlent entre eux, et se déplacent ». L'Arbre de Jessé de Compostelle à Saint-Denis ou de Saint-Denis à Compostelle**

« *Des arbres qui murmurent, parlent entre eux, et se déplacent* », tels les Ents – ces esprits de la forêt du Seigneur des Anneaux imaginés par J.R.R. Tolkien –, les représentations de l'Arbre de Jessé du XII<sup>e</sup> siècle communiquent entre elles, migrent d'un royaume à l'autre et transmettent des messages qu'il faut déchiffrer<sup>1</sup>. Cette contribution propose d'analyser un Arbre de Jessé en particulier, celui figuré sur la colonne centrale du trumeau du portail de la Gloire de Saint-Jacques-de-Compostelle. Pour ce faire, le motif arborescent sera considéré dans le cadre des transferts artistiques entre l'art du domaine royal français et celui des premiers portails gothiques de la Péninsule ibérique.

Tel que le prédit Isaïe dans sa vision, « *Un rameau sortira du tronc de Jessé, et un rejeton naîtra de ses racines. L'Esprit de l'Éternel reposera sur lui : Esprit de sagesse et d'intelligence, Esprit de conseil et de force, Esprit de connaissance et de crainte de l'Éternel* » (Isaïe 11 : 1-2), l'Arbre galicien se compose, de

---

<sup>1</sup> *Le Seigneur des anneaux : les Deux Tours (The Lord of the Rings : the Two Towers)*, réalisation Peter Jackson, sortie en 2002.



Figure 1. Saint-Jacques-de-Compostelle, cathédrale, porche de la Gloire, *Arbre de Jessé*, partie basse du trumeau du portail central. (Photo: Carles Sánchez Márquez)

bas en haut, de la figure de Jessé endormi, puis de deux ancêtres royaux du Christ – identifiés comme David et Salomon –, tous deux flanqués de prophètes (Fig. 1). La Vierge couronnée est représentée avec une gestuelle renvoyant traditionnellement à l'épisode de l'Annonciation (Fig. 2). Elle est encadrée de deux figures féminines, habituellement identifiées comme Anne et Élisabeth<sup>2</sup>. Enfin, sur le chapiteau surplombant l'Arbre est figurée une Trinité de type *paternitas* (Fig. 3). On y voit Dieu le Père trônant et couronné, serrant contre son sein l'Emmanuel bénissant de sa main droite et tenant un livre de sa main gauche. Quatre anges thuriféraires complètent la scène. Ce motif arborescent a, jusqu'à présent, été analysé par la recherche à travers des lectures théologiques considérant l'intégralité des sculptures du porche de la Gloire. Ce dernier est organisé en trois baies,

<sup>2</sup> CARBÓ ALONSO Félix, *El Portico de la Gloria. Misterio y sentido*, Madrid, Encuentro, 2009, p. 92.



Figure 2. Saint-Jacques-de-Compostelle, cathédrale, porche de la Gloire, *Arbre de Jessé* (détail), partie basse du trumeau du portail central. (Photo: Carles Sánchez Márquez)

dont les ébrasements sont occupés par des statues-colonnes à l'effigie des prophètes d'un côté et des apôtres de l'autre. Au-dessus de l'Arbre de Jessé se tient l'apôtre Jacques trônant, surmonté par la figure du Christ Rédempteur encadré des quatre Évangélistes accompagnés de leur symbole respectif (Fig. 4). Autour de ce noyau central prennent place, de chaque côté du Messie, les élus et une cohorte d'anges portant les instruments de la Passion du Christ. Diverses lectures ont été proposées pour l'ensemble, dont celle de Serafin Moralejo qui comprend le discours théologique du portail comme une représentation du Christ lors de la seconde Parousie. Selon l'auteur, le Messie est présenté comme le Rédempteur ayant souffert, venant de ressusciter et ouvrant les portes des Cieux aux Justes de l'Ancienne Loi<sup>3</sup>. Au xv<sup>e</sup> siècle, l'évêque arménien Martyr, pèlerin à

<sup>3</sup> MORALEJO ÁLVAREZ Serafin, « Le Porche de Gloire de la Cathédrale de Compostelle. Problèmes de sources et d'interprétation » in: FRANCO MATA María Ángela,



Figure 3. Saint-Jacques-de-Compostelle, cathédrale, portail de la Gloire, *Trinité Paternitas, Arbre de Jessé* (détail), partie basse du trumeau de la baie centrale. (© MedFrameS – Laura Acosta)

Compostelle, offre déjà une description du programme qu'il identifie en ces termes: «*Au-dessus de la porte, on voit le Christ assis sur un trône, avec la représentation de tout ce qui s'est passé depuis Adam, et de tout ce qui se passera jusqu'à la fin du monde.*»<sup>4</sup> Dans sa récente monographie consacrée au portique de la Gloire, Félix Carbo Alonso propose de développer ce discours et d'envisager le portail dans sa dimension historique<sup>5</sup>. Concernant l'Arbre de Jessé lui-même, Félix Carbo Alonso y voit une référence explicite

---

ROMERO POSE Eugenio, *Patrimonio artístico de Galicia y otros estudios. Homenaje al profesor Serafín Moralejo Alvarez*, vol. 1, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 2004, pp. 307-318, en part. p. 315.

<sup>4</sup> GARCÍA MERCADAL José (dir.), *Viajes de extranjeros por España y Portugal. Desde los tiempos más remotos hasta fines del siglo XVIII*, vol. 1, Madrid, Aguilar de Campoo, 1952, p. 425.

<sup>5</sup> CARBÓ Alonso Félix, *El Portico de la Gloria...*, pp. 90-93.



Figure 4. Saint-Jacques-de-Compostelle, cathédrale, portail de la Gloire, saint Jacques en trône (trumeau) et Christ Rédempteur et tétramorphe (tympan). (© MedFrameS – Laura Acosta)

au concept de l'Immaculée Conception<sup>6</sup>. Pour sa part, Seraffin Moralejo suggère une possible dimension politique du motif de l'Arbre de Jessé qui serait de l'ordre de la référence symbolique au concept de royauté ou un

---

<sup>6</sup> CARBÓ Alonso Félix, *El Pórtico de la Gloria...*, p. 91; voir LEPAPE Séverine, « L'arbre de Jessé. Une image de l'Immaculée Conception? », *Médiévales* 57, 2009, pp. 113-136.

archétype idéal de la monarchie régnante renvoyant à celle de l'Ancien Testament. Le programme d'ensemble restant indubitablement dans la sphère théologique<sup>7</sup>. Henrik Karge relève également la dimension royale présente dans l'iconographie du portail qui transparait, selon lui, à travers les figures de saint Jacques et du Christ trônant, ainsi qu'à travers celles des vingt-quatre Vieillards<sup>8</sup>. Excepté ces rares exemples, aucune étude n'a pris le parti d'analyser ce motif dans son contexte artistique et politique. Dans la présente contribution, il s'agira d'une part d'établir les modalités d'un éventuel emprunt direct d'un modèle français, les circonstances de cette importation, mais aussi, d'autre part, d'examiner les transformations exécutées sur le motif de l'Arbre de Jessé par rapport aux éventuels modèles. Ces modalités seront analysées à la lumière du contexte particulier dans lequel ce motif arborescent s'insère. Ainsi, nous souhaitons approfondir les recherches relatives à l'Arbre de Jessé compostellan et son rapport avec la royauté régnante léonaise.

## **L'Arbre de Jessé à Saint-Jacques-de-Compostelle et à Saint-Denis : un motif polyvalent ? Entre théologie et politique**

En terres ibériques, les occurrences sculptées de l'Arbre de Jessé sont au nombre de trois. Mis à part à Saint-Jacques-de-Compostelle, on le retrouve en effet dans le cloître de Silos (province de Burgos) et sur la façade de Santo Domingo de la Calzada, (province de Rioja), bien qu'il n'y soit que partiellement conservé<sup>9</sup>. Si la réalisation des sculptures de

<sup>7</sup> MORALEJO ÁLVAREZ Serafín, «El 1 de abril de 1188. Marco histórico y contexto litúrgico en la obra del Pórtico de la Gloria», in: FRANCO MATA María Ángela, ROMERO POSE Eugenio, *Patrimonio artístico...*, vol. 2, pp. 113-120 (pp. 117-118).

<sup>8</sup> KARGE Henrik, «De la portada románica de la Transfiguración al Pórtico de la Gloria. Nuevas investigaciones sobre la fachada occidental de la catedral de Santiago de Compostela», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología* 75, 2009, pp. 17-30.

<sup>9</sup> Pour Silos, voir VALDEZ DEL ALAMO Elizabeth, «Visiones y profecía. El árbol de Jesé en el claustro de Silos» in: PALACIOS GONZÁLEZ Mariano (dir.), *El románico en Silos. IX Centenario de la consagración de la iglesia y claustro 1088-1988*, Silos, Abadía, 1990, pp. 173-183 et pour Santo Domingo de la Calzada, RAMIREZ PASCUAL



Figure 5. Silos, abbaye Saint-Dominique, cloître, *Arbre de Jessé*, pilier de l'angle sud-ouest. (Wikimedia Commons)

---

Tomás, «La ciudad de Santo Domingo de la Calzada desde el año 1000 hasta 1250» in: Díez MORRÁS Javier, FANDIÑO PÉREZ Roberto Germán, SÁEZ MIGUEL Pablo (dir.), *Historia de la ciudad de Santo Domingo de la Calzada*, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 2010, pp. 97-214; POZA YAGÜE Marta, «Santo Domingo de la Calzada – Silos – Compostela. Las representaciones del “Arbol de Jesé” en el tardorrománico hispano: particularidades iconográficas», *Archivo español de arte* 74, 2001, pp. 301-312.

Santo Domingo de la Calzada est postérieure à celles de Compostelle, la recherche a longtemps daté le décor sculpté de Silos aux alentours de 1158, présupposant qu'elle serait un des modèles de l'Arbre de Jessé du porche de la Gloire (Fig. 5)<sup>10</sup>. Plus récemment, la décennie 1170 a été avancée pour Silos, rendant ainsi cette réalisation contemporaine de celle de Compostelle<sup>11</sup>. Mais, les choix iconographiques faits à Saint-Jacques divergent significativement de ceux de Silos. Si certaines convergences peuvent être relevées, elles sont certainement induites par l'utilisation de mêmes sources textuelles et par le contexte politico-religieux, commun à l'ensemble de la Péninsule ibérique<sup>12</sup>. La divergence la plus nette réside dans le fait qu'à Silos, aucune figure intermédiaire royale n'est présente entre celles de Jessé et de la Vierge. L'Arbre de Silos peut ainsi être comparé aux exemples issus de la production manuscrite bourguignonne, émanant des sphères cisterciennes et clunisiennes de la première moitié du XII<sup>e</sup> siècle (Fig. 6, 7, 8)<sup>13</sup>.

<sup>10</sup> Un document daté du 24 juillet 1158 fait en effet mention d'une rente pour « *Opera claustrii et domorum* », qui pourrait être destinée à la réalisation de ces sculptures, voir FÉROTIN Marius, *Recueil des chartes de l'Abbaye de Silos*, Paris, Imprimerie nationale, 1897, document n° 60 (24 de juillet 1158), pp. 91-93: « *Opera claustrii et domorum: decimam offerende et casearum, vineam etiam m... stri vineamque cellarii et porcionem de cellario contulimus...* »; pour la datation précoce, voir VALDEZ DEL ALAMO Elizabeth, *Nova et vetera in Santo Domingo de Silos. The Second Cloister Campaign*, thèse de doctorat, Columbia, Columbia University, 1986; SCHAPIRO Meyer, « From Mozarabic to Romanesque in Silos », *The Art Bulletin* 13, 1939, pp. 113-174.

<sup>11</sup> CHARRETTE Charlotte de, *La diffusion de l'art du second atelier de sculpture de Silos dans le Nord de l'Espagne*, thèse de doctorat, Université Michel de Montaigne de Bordeaux, 2014, en part. p. 21; OCÓN ALONSO Dulce María, « "Regnum et sacerdotium" au monastère de Silos », *Les cahiers de Saint-Michel de Cuxa* 36, 2005, pp. 195-208, en part. pp. 197-198.

<sup>12</sup> Pour les sources textuelles, il s'agit, tout comme pour les exemples de l'Arbre de Jessé français, de la prophétie d'Isaïe (Is. XI: 1-3) associée à la généalogie du Christ selon l'Évangile de Matthieu. Pour la Trinité de type *paternitas* se retrouvant à Compostelle, à Silos, mais également sur la façade de Calzada et aux tympans de Santo Domingo de Soria et de San Nicolas de Tuleda, voir BASCHET Jérôme, « *In sinu Patris*. Remarques sur une singularité de l'iconographie trinitaire dans l'Espagne du XII<sup>e</sup> siècle », in: CHIFFOLEAU Jacques, BOUCHERON Patrick (dir.), *Religion et société urbaine au Moyen Âge. Mélanges offerts à Jean-Louis Biget*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2000, pp. 531-549.

<sup>13</sup> Deux manuscrits proviennent de Cîteaux et comportent chacun une représentation de l'Arbre de Jessé (Dijon, Bibliothèque municipale, ms 129 et ms 641). Le troisième,

Ces représentations mettent l'accent sur la dimension mariale du motif, renvoyant à l'Incarnation du Christ et sa double nature : humaine et divine. Ainsi, si la présence de la Vierge fait allusion à la nature humaine du Christ, celle de la Trinité de type *paternitas* souligne sa nature divine<sup>14</sup>. Le rapport entre le motif iconographique de l'Arbre de Jessé et le culte marial a été mis en exergue à de nombreuses reprises par la recherche<sup>15</sup>. Dans le cas de Silos, plusieurs documents liturgiques peuvent soutenir cette association<sup>16</sup>. Toujours à Silos, la double nature

---

qui comporte deux représentations de l'Arbre, a été réalisé au sein du scriptorium de l'abbaye de Saint-Bénigne de Dijon (Dijon, Bibliothèque Municipale ms. 002). Voir ZALUSKA Yolanta, *Manuscrits enluminés de Dijon*, Paris, CNRS, 1991, pp. 74-75; ZALUSKA Yolanta, « L'enluminure cistercienne au XII<sup>e</sup> siècle » in : BERTRAND Dominique, LOBRICHON Guy (dir.), *Bernard de Clairvaux. Histoire, mentalités, spiritualité, colloque de Lyon-Cîteaux-Dijon*, Paris, Éditions du Cerf, 1992, pp. 271-285; ZALUSKA Yolanta, *L'enluminure et le scriptorium de Cîteaux au XI<sup>e</sup> siècle*, Cîteaux, Brecht, 1989.

<sup>14</sup> Voir HEIMAN Adelheid, « L'iconographie de la Trinité. Une formule byzantine et son développement en Occident », *L'art chrétien* 1, 1934, pp. 37-58; KANTOROWICZ Ernst, « The Quinity of Winchester », *The Art Bulletin* 29(2), 1947, pp. 100-120; CONGAR Yves, « Le monothéisme politique et la Trinité », *Concilium* 163, 1981, pp. 51-59; BASCHET Jérôme, « *In sinu Patris...* », pp. 531-549; QUITMAN Nathalie, « La Trinité et le pouvoir royal dans les sources juridiques castillanes (XIII<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècles) », *Mélanges de la Casa de Velázquez* 31(1), 1995, pp. 249-265.

<sup>15</sup> THÉREL Marie-Louise, *Le triomphe de la Vierge-Église, à l'origine du portail occidental de Notre-Dame de Senlis. Sources historiques, littéraires et iconographiques*, Paris, CNRS, 1984; FASSLER Margot, « Mary's Nativity, Fulbert of Chartres, and the *Stirps Jesse*. Liturgical Innovation circa 1000 and Its Afterlife », *Speculum* 75(2), 2000, pp. 389-434; LÉPAPE Séverine, *Représenter la parenté du Christ et de la Vierge. L'iconographie de l'Arbre de Jessé en France du Nord et en Angleterre, du XIII<sup>e</sup> siècle au XVI<sup>e</sup> siècle*, thèse de doctorat, Paris, EHESS, 2007, pp. 169-175.

<sup>16</sup> À Silos, lors des Matines de la fête de l'Incarnation, une lecture du prophète Isaïe et de répons décrivant l'Annonciation était jouées voir : VALDEZ DEL ALAMO Elizabeth, « Visiones y profecía. El árbol de Jesé en el claustro de Silos » in : PALACIOS GONZÁLEZ Mariano (dir.), *El románico en Silos. IX Centenario de la consagración de la iglesia y claustro 1088-1988*, Silos, Abadía, 1990, pp. 173-202, en part. p. 173; VALDEZ DEL ALAMO Elizabeth, « Triumphant Visions and Monastic Devotion: The Annunciation Relief of Santo Domingo de Silos », *Gesta* 29(2), 1990, pp. 167-188, en part. p. 167; POZA YAGÜE Marta, « Santo Domingo de la Calzada... », p. 308, note 30. Si l'église Santo Domingo de Silos peut être affilié à la royauté castillane, la composition sans figure royale de son Arbre de Jessé présent dans le cloître n'exulte pas, selon nous, la dynastie castillane, voir le contexte politique de l'église dans OCON ALONSO Dulce, « "Regnum et sacerdotium" au monastère de Silos », *Les cahiers de Saint-Michel de Cuxa* 36, 2005, pp. 195-208.



Figure 6. Arbre de Jessé, Dijon, Bibliothèque municipale, Ms. 2, f. 148. (© Dijon, Bibliothèque municipale)



Figure 7. *Arbre de Jessé*, Dijon, Bibliothèque municipale, Ms. 2, f. 406. (© Dijon, Bibliothèque municipale)



du Christ était exultée par un hymne lu à Noël<sup>17</sup>. Cette lecture peut également valoir pour Compostelle, même si aucune source liturgique comparable à celle de Silos ne peut être attestée.

Les compositions arborescentes de Silos et de Compostelle ne peuvent néanmoins reposer sur le même modèle en raison de la présence des ancêtres royaux du Christ au second. La première occurrence d'un Arbre de Jessé figurant les ancêtres royaux du Christ se trouve au vitrail *in capite ecclesiae* du nouveau chœur de Saint-Denis conçu par l'abbé Suger et consacré en 1144 (Fig. 9). Nous retrouvons tous les éléments constitutifs du motif de Saint-Denis à Compostelle : Jessé endormi au pied de la composition, puis la succession des figures royales aboutissant à la Vierge couronnée. Comme cela a déjà été mentionné, la figure du Christ couronné est remplacée ici par celle de Dieu le Père tenant son fils.

Contrairement à celle de Compostelle, l'iconographie du vitrail dionysien a suscité un vif débat au sein de la recherche sur lequel il faut revenir dans le but de proposer de nouvelles pistes permettant d'éclairer le contexte de création de l'Arbre de Jessé galicien. Le premier à soulever de véritables questionnements relatifs à ce motif iconographique n'est autre qu'Émile Mâle. Il fait de Suger l'instigateur du motif présent au vitrail et l'analyse dans le cadre du rituel liturgique du *Drame des Prophètes*<sup>18</sup>. Durant ce drame liturgique, l'officiant invoque les prophètes

---

<sup>17</sup> VALDEZ DEL ALAMO Elizabeth, *Nova et vetera in Santo Domingo de Silos. The second cloister campaign*, thèse de doctorat, Columbia, Université de Columbia, 1986, p. 113 et pp. 137-151 ; De CHARRETTE Charlotte, *La diffusion de l'art du second atelier...*, p. 155, note 4.

<sup>18</sup> MÂLE Émile, *L'art religieux du XI<sup>e</sup> siècle en France*, Paris, Armand Colin, 1922, pp. 169-175 ; le *Drame des Prophètes* est connu par un texte présent dans le manuscrit Paris, BnF, ms. Lat 1139 : tropaire à l'usage de Saint-Martial de Limoges, fol. 15 et suivants, daté vers 1100 ; SÉPET Marius, « Les prophètes du Christ. Étude sur les origines du théâtre au Moyen Âge », *Bibliothèque de l'école des chartes* 28, 1867, pp. 1-67 ; ZULUETA DE HAS Alfonso, CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ Manuel A., LUENGO FRANCISCO, MERCEDES PINTOS (éd.), *Ordo Prophetarum. Drama litúrxico do século XII*, Santiago de Compostela, Consello da cultura Galega, 2006 ; CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ Manuel A., « The Romanesque Portal as Performance », *Journal of the British Archaeological Association* 168, 2015, pp. 1-33, en part. pp. 21-22.

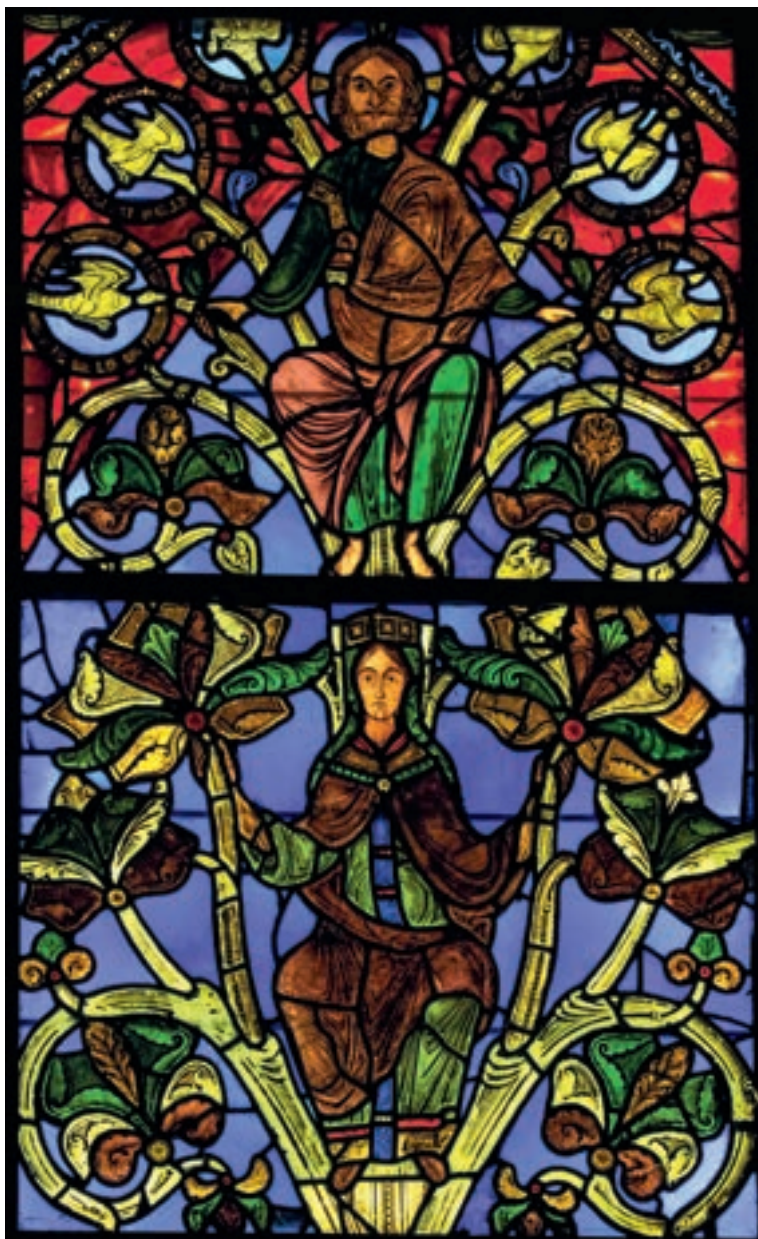


Figure 9. *Arbre de Jessé*, Saint-Denis vitrail de la chapelle axiale de l'abbatiale, vers 1144. (Wikimedia Commons)

à se présenter devant les Juifs et les Gentils en chantant, chacun leur tour, leur témoignage de la venue du Christ. Cette lecture de l'Arbre de Jessé est rejetée au profit d'une purement mariale par Arthur Watson, dont l'interprétation est restée admise au fil des décennies<sup>19</sup>. Pour ce dernier, « *bearing in mind the nature of such representations and the symbolic interpretation of Isaiah's prophecy by Tertullian and other Fathers, it appears that the Virga, as representing the Virgin, was, at the beginning, the real foundation in the idea of the imagery* »<sup>20</sup>. Cette hypothèse est acceptée, entre autres, par Séverine Lepape, pour laquelle seule la dimension mariale fait sens et qui rejette un possible renvoi à la royauté<sup>21</sup>. Parallèlement à ces interprétations-ci, se développent celles revêtant une dimension politique. James Johnson propose ainsi de voir une corrélation entre la présence du vitrail de l'Arbre de Jessé à Chartres et le pouvoir capétien<sup>22</sup>. Pour Marie-Louise Thérél, le vitrail dionysien est porteur d'un double sens articulé autour des notions d'hérédité et de droit divin<sup>23</sup>. Ainsi, le message véhiculé par ce motif exalterait aussi bien la royauté du Christ que celle des souverains contemporains de Suger<sup>24</sup>. Pour Louis Grodecki, la dimension royale de cette iconographie est perceptible dans « *la représentation dynastique des ancêtres du Christ, assis comme sur un trône, couronnés et majestueux* »<sup>25</sup>, qu'il compare avec

<sup>19</sup> WATSON Arthur, *The early iconography of the Tree of Jessé*, Londres, Oxford University Press, 1934.

<sup>20</sup> WATSON Arthur, *The early iconography...*, p. 142, pouvant être traduit par « *Compte tenu de la nature de ces représentations et de l'interprétation symbolique de la prophétie d'Isaïe par Tertullien et d'autres Pères, il apparaît que la virga, en tant que représentation de la Vierge, était, à l'origine, le véritable fondement de ce motif.* »

<sup>21</sup> LEPAPE Séverine, *Représenter la parenté...*

<sup>22</sup> JOHNSON James R., « The Tree of Jesse Window of Chartres », *Speculum* 36(1), 1961, pp. 1-22; cette interprétation est reprise par MAHNES-DEREMBLE Colette, *Les vitraux narratifs de la cathédrale de Chartres, étude iconographique*, Paris, Leopard d'Or, 1993, pp. 40-41.

<sup>23</sup> THÉREL Marie-Louise, « Comment la patrologie peut éclairer l'archéologie. À propos de l'Arbre de Jessé et des statues-colonnes de Saint-Denis », *Cahiers de civilisation médiévale* 22(6), 1963, pp. 145-158.

<sup>24</sup> THÉREL Marie-Louise, « Comment la patrologie... », p. 152.

<sup>25</sup> GRODECKI Louis, *Études sur les vitraux de Suger à Saint-Denis (XII<sup>e</sup> siècle)*, Paris, Presses de la Sorbonne, 1995, p. 24.

les sceaux des rois capétiens<sup>26</sup>. De plus, des inscriptions présentes sur les phylactères que tiennent deux des prophètes de la verrière dionysienne font directement référence à la pratique du couronnement et à la notion de dynastie. Sur celui de Samuel est inscrit: «*misit me Dominus ut unguerem te in regem*» (I, *Rois*, XV, 1), référence à l'onction royale et celui de Nathan rapporte les paroles du Seigneur à David: «*egrediuntur reges semine tuo*», (II *Rois*, VII, 12) mettant en avant le concept d'hérédité de la monarchie<sup>27</sup>. Louis Grodecki souligne l'importance de ces éléments en les comparant avec le vitrail de l'Arbre de Jessé à Chartres, dans lequel les phylactères des prophètes contiennent leur nom et non leur prophétie. Selon lui, l'Arbre de Jessé serait ainsi «*l'union, en quelque sorte, de la théologie et de la politique*»<sup>28</sup>. Mathieu Beaud, dans son étude sur la représentation des rois mages au XII<sup>e</sup> siècle, parle de l'œuvre dionysienne en ces termes: «*Il [Suger] ne construit sans doute pas une image de propagande à Saint-Denis, mais dans son esprit, la royauté forme, avec le pouvoir ecclésiastique, l'un des deux piliers de l'Église franque dans son cheminement terrestre. Ainsi, sa vision de la potestas du Christ s'adapte indubitablement sur celle des rois capétiens.*»<sup>29</sup> Il s'agirait donc d'une image symbolisant l'alliance indéfectible entre l'Église et la royauté.

## **L'Arbre de Jessé de Saint-Jacques-de-Compostelle et son contexte de création : revendications et Reconquista**

Ces hypothèses d'interprétation, qui sont propres au contexte dionysien, peuvent-elles, dans une certaine mesure, avoir été l'une des motivations de la reprise du motif créé par Suger à Compostelle?

<sup>26</sup> Grodecki relève également l'omniprésence de la fleur de lys dans le vitrail, qui, peu de temps auparavant, a été prise comme symbole héraldique par Louis VII (1137-1180). GRODECKI Louis, *Études sur les vitraux...*, p. 24.

<sup>27</sup> GRODECKI Louis, *Études sur les vitraux...*, p. 24, note 17.

<sup>28</sup> GRODECKI Louis, *Études sur les vitraux...*, p. 24, note 15.

<sup>29</sup> BEAUD Mathieu, *Iconographie et art monumental dans l'espace féodal du X<sup>e</sup> au XII<sup>e</sup> siècle. Le thème des Rois Mages et sa diffusion*, thèse de doctorat, Université de Dijon, 2012, p. 238.

Sans répondre immédiatement à cette interrogation, force est de constater que, tout comme pour Saint-Denis, la cathédrale apostolique entretient d'étroits liens avec la royauté. La participation financière du roi Ferdinand II de León (1157-1188) au chantier de l'église est en effet avérée. Nous conservons en effet un contrat établi en 1168 par ce monarque dans lequel il accorde une rente annuelle au maître Mateo et à son équipe pour leur travail à la cathédrale Saint-Jacques-de-Compostelle<sup>30</sup>. Outre les éléments relatifs aux clauses du contrat avec

<sup>30</sup> « *In nomine domini nostri Jesu Christi amen. Maiestati regie convenit eis in melius providere, qui sibi noscuntur fidele obsequium exhibere, et illis precipue qui Dei santuariis et locis sanctis indesinenter obsequium probantur impendere. Ea propter ego F(erdinandus) Dei gratia Hispaniarum rex ex amore omnipotentis Dei per quem regnant reges et ob reverentiam sanctissimi apostoli Jacobi patroni nostri piissimi pro munere dono et concedo tibi magistro Matheo qui operis prefati apostoli primatum obtines et magisterium in unoquoque anno in medietate mea de moneta sancti Jacobi refectionem duarum marcharum in singulis ebdomadibus et quod defuerit in una ebdomada suppleatur in alia, ita quod hec refectio valeat tibi centum morabitinos per unumquemque annum; hoc munus, hoc donum do tibi omni tempore vite tue semper habendum, quatinus et operi sancti Jacobi et tue inde persone melius sit et qui viderent prefato operi studiosius invigilent et insistant. Si quis vero contra hoc meum spontaneum donativum venerit aut illud quoquo modo temptaverit infringere iram incurrat dei cuncti presentis et iam regiam et mille aureos parti tue tanquam excommunicatus cogatur exsoluere. Facta karta apud sanctum iacobum VIII. kal. Marcii era MCCVI. regnante rege domino F(erdinando) legione extremadura gallegia in asturris. Ego dominus F(erdinandus) dei gratia hispaniarum rex hoc scriptum quod fieri iussi proprio robore.* » (BUSCHBECK Ernst H., *Der Pórtico de la Gloria von Santiago de Compostela. Beiträge zur Geschichte der Französischen und der Spanischen Skulptur im XII. Jahrhundert*, Berlin, J. Bard, 1919, p. 11). Pouvant être traduit par nos soins par « *Au nom de Jésus-Christ notre Seigneur, Amen. Il a plu à sa majesté royale de pourvoir de la meilleure façon possible à ceux qui lui sont connus pour leur loyauté, et en particulier à ceux qui ont donné des preuves de leur dévouement inlassable aux sanctuaires et aux lieux sacrés de Dieu. En considération de quoi, moi, Ferdinand, par la grâce de Dieu, roi des terres d'Espagne, poussé par l'amour de Dieu tout-puissant par qui les rois gouvernent, et en raison de la révérence pour le très saint apôtre Jacques, notre très saint patron, en tant que récompense, je donne et lègue à vous, Maître Mateo, qui occupe la place principale et la fonction de surintendant des travaux de Saint-Jacques, chaque année, une partie de la somme d'argent destinée à Saint-Jacques, le salaire de deux marcas [marcs] pour chacun et chacune de ses membres. Pour chacune des semaines, et ce qui peut manquer dans une semaine sera compensé dans la suivante, dans la mesure où cette rémunération vous vaudra cent morabitini [sorte de pièce d'or] par an. Ce salaire, ce don, je te le donne pour tout le cours de ta vie, de telle sorte qu'il profite aux œuvres de Saint-Jacques et à ta propre personne, et que ceux qui surveillent lesdites œuvres puissent les contrôler*

le maître Mateo, ce document offre des informations par rapport aux prétentions de Ferdinand II sur les territoires ibériques. On trouve notamment, dans ce document, la formulation « [...] *de Dieu tout-puissant par qui les rois gouvernent* »<sup>31</sup>, une mise en exergue de la notion de légitimité divine. Avec le motif iconographique de l'Arbre de Jessé du portail, s'ajoute à ce concept de droit divin, relevé dans l'acte contractuel, celui de l'hérédité, comme déjà mentionné pour Saint-Denis. En outre, la présence des attributs royaux, le sceptre fleuri et la couronne à palmette, de la figure de Salomon de l'Arbre de Jessé, mérite d'être soulignée. Ces attributs prennent comme modèle ceux de la monarchie léonaise, tels qu'ils sont figurés dans la charte *Privilegium Imperatoris* d'Alphonse VII, mais également la même couronne à palmettes aux gisants de Ferdinand II et d'Alphonse IX (Fig. 10, 11)<sup>32</sup>. Sur l'entièreté du portique de la Gloire, seule cette figure de Salomon est représentée avec le sceptre, attribut du pouvoir temporel. Son emplacement ne semble pas non plus être le fruit du hasard. La figure se trouve en effet au centre de la composition, un peu en dessus de la hauteur des yeux de chaque fidèle entrant dans l'édifice.

Le statut de « roi de León » que possède Ferdinand II n'étant pas à la hauteur de ses ambitions territoriales, le motif de l'Arbre de Jessé viendrait formuler en filigrane un discours de légitimité alors

---

*et les poursuivre avec vigilance Si toutefois quelqu'un contrevenait à ce don volontaire et gracieux de ma part ou tentait d'y porter atteinte de quelque manière que ce soit, il encourrait la colère du Dieu omniprésent et le courroux royal, et il serait contraint de contribuer à votre part à hauteur de 1 000 aureos [pièces d'or], comme s'il était excommunié. Ce document fait à Saint-Jacques le huitième jour de mars 1206 [1168] sous le règne du roi, seigneur Ferdinand de León, d'Extramadure et de Galice au pays des Asturiens. Moi Ferdinand, par la grâce de Dieu roi des terres d'Espagne, je confirme ce document que j'ai ordonné de rédiger par le pouvoir qui m'a été conféré.»*

<sup>31</sup> Voir note 30.

<sup>32</sup> *Privilegium Imperatoris*, charte promulguée par Alphonse VII, roi de Castille et de León, Castille, The Hispanic Society of America, New York, B. 16. Pour les deux gisants, voir BOTO Gerardo, DEVIENNE Marie-Pierre, « Panthéons royaux des cathédrales de Saint-Jacques-de-Compostelle et de Palma de Majorque. À la recherche d'un espace funéraire qui n'a jamais été utilisé », in : BAUD Anne (dir.), *Espace ecclésial et liturgique au Moyen Âge*, Lyon, Maison de l'Orient et de la Méditerranée, 2010 (Travaux de la Maison de l'Orient et de la Méditerranée 53), pp. 275-310, p. 277.



Figure 10. *Privilegium Imperatoris*, Charte d'Alphonse VII, The Hispanic Society of America, New York, B. 16. (© The Metropolitan Museum of Art)



Figure 11. Gisant d'Alphonse IX, cathédrale de Saint-Jacques-de-Compostelle.  
(© MedFrameS – Laura Acosta)

recherché. Ce motif n'est donc pas simplement une image reflétant le contexte de l'époque, mais peut être compris comme un instrument au service du pouvoir. Rappelons ici qu'à la mort de l'empereur Alphonse VII en 1157, son royaume est partagé entre ses deux fils: Sanche III devint roi de Castille, de la *Tierra de Campos*, de Sahagún et des Asturies de Santillana, et Ferdinand II hérite des Asturies, de la Galice et de León<sup>33</sup>. Sanche III meurt prématurément une année après ce partage et son fils, le futur Alphonse VIII, est alors âgé de seulement trois ans. Désireux de recréer l'empire de son père, Ferdinand II va

<sup>33</sup> SIRANTOINE Hélène, *Imperator Hispaniae. Les idéologies impériales dans le royaume de León (IX-XII<sup>e</sup> siècles)*, Madrid, Casa de Velázquez, 2012, en part. le chapitre 9, pp. 375-407.

habilement œuvrer et réussir à être nommé régent du royaume de Castille en 1162. Le roi léonais ne parvient néanmoins pas à asseoir son autorité sur ce territoire et la tutelle de son neveu passe dans les mains de nobles castillans dès 1164<sup>34</sup>. Les ambitions de Ferdinand II sur les territoires voisins ne tarissent pourtant pas, telles que le démontrent les formulations «*rex Hispaniarum*» et «*rex Hispanorum*» présent dans le contrat de 1168<sup>35</sup>. Il est intéressant de noter que Ferdinand II utilise cette titulature pour la première fois en novembre 1158, peu après la mort de son frère Sanche III (août 1158) et qu'il continue à l'utiliser de manière régulière jusqu'en 1177, puis plus sporadiquement, avant de l'abandonner tout à fait après 1184. Avant le décès de Sanche III, le roi léonais emploie la titulature de *rex Legionensis et Gallecie* et son frère celle de *rex Sancius* complété par les mentions des territoires qu'il gouverne, à savoir la Castille et Tolède. Une fois sa majorité atteinte, le fils de Sanche III, Alphonse VIII (1169-1214), commence par porter la titulature de *rex Castelle* et parfois celle de *rex Extremature*<sup>36</sup>. Très vite apparaît celle de *rex Hispanie* qui devient systématique à partir de 1171, puis disparaît complètement après 1175 au profit du titre de *rex Castelle*<sup>37</sup>. Ferdinand II et Alphonse VIII portent donc conjointement le même titre durant environ cinq années, qui correspondent pour le très jeune monarque castillan à la période de reconquête des territoires perdus durant sa minorité.

Dans le cadre des rivalités entre les deux grands royaumes ibériques, outre l'emploi des différentes titulatures reflétant les ambitions territoriales de chacun des protagonistes, l'alliance que Ferdinand II

---

<sup>34</sup> GONZÁLEZ Julio, *El reino de Castilla en la época de Alfonso VIII*, vol. 1, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científica, 1960, pp. 166-170.

<sup>35</sup> Les titulatures utilisées par les rois de León et de Castille ont été analysées par GONZÁLEZ Julio, *El reino de Castilla...* et résumées par SIRANTOINE Hélène, *Imperator Hispaniae...*, pp. 382-383.

<sup>36</sup> GONZÁLEZ Julio, *El reino de Castilla...*, vol. 2, pp. 58 et 148.

<sup>37</sup> ESTEPA Díez Carlos, «Toledo-Castilla, Castilla-Toledo. Sobre la prelación del reino de Castilla», in: PELAZ FLORES Diana, VAL VALDIVIESO María Isabel del, MARTÍNEZ SOPENA Pascual (dir.), *Castilla y el mundo feudal. Homenaje al profesor Julio Valdeón*, vol. 2, Valladolid, Junta de Castilla y León, 2009, pp. 503-512, en part. pp. 507-509; SIRANTOINE Hélène, *Imperator Hispaniae...*, p. 382.

scelle avec la cathédrale de Saint-Jacques-de-Compostelle doit également être analysée. Tolède, dont la cathédrale de Sainte-Marie est église primat des Espagnes depuis 1080, située dans le royaume de Castille, avait été choisie par Alphonse VII pour être la capitale de son empire et son lieu de sépulture<sup>38</sup>. Le partage de l'Empire d'Alphonse VII entre ses deux fils, Sanche III et Ferdinand II contraint ce dernier à devoir créer une nouvelle organisation politique et religieuse pour le royaume de León dont il hérite. Il choisit alors de centraliser son pouvoir à Saint-Jacques-de-Compostelle<sup>39</sup>. Tout comme le roi, le clergé de Compostelle est en compétition avec Tolède et a des prétentions sur le reste de la Péninsule ibérique en cherchant à faire reconnaître son siège ecclésiastique comme primat des Églises des Espagnes<sup>40</sup>. Ses prétentions s'appuient sur la légende du Pseudo-Turpin, un texte probablement conçu à Saint-Denis vers 1119, mais prétendument rédigé par Turpin, évêque de Reims du temps de Charlemagne<sup>41</sup>. Dans cette histoire, Charlemagne offre à Compostelle la primauté sur toutes les Églises des Espagnes, de la même manière qu'il donne ce privilège à Saint-Denis pour le royaume de France<sup>42</sup>. La légende résulte d'une collaboration entre le roi de France, les moines de Saint-Denis, les chanoines de Compostelle et le nouveau pape bourguignon – oncle d'Alphonse VII – Calixte II (1119-1124)<sup>43</sup>. Dans cette entreprise, chacun trouve son compte : Compostelle, soutenu par le pape, revendique ses illustres privilèges tout en œuvrant pour que le jeune roi, et futur empereur, Alphonse VII conserve son trône. Malgré l'aide fournie par la congrégation religieuse de Saint-Jacques au

<sup>38</sup> BOTO Gerardo, DEVIENNE Marie-Pierre, « Panthéons royaux... », p. 277.

<sup>39</sup> BOTO Gerardo, DEVIENNE Marie-Pierre, « Panthéons royaux... », p. 281.

<sup>40</sup> LÓPEZ ALSINA Fernando, « La prerrogativa de Santiago en España según el Pseudo-Turpin. ¿Tradiciones compostelanas o tradiciones carolingias? », in: HERBERS Klaus (dir.), *El Pseudo-Turpin. Lazo entre el Culto Jacobeo y el Culto de Carlomagno*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 2003, pp. 113-129.

<sup>41</sup> MEREDITH-COHEN Cyril, *Historia Karoli Magni et Rotholandi ou Chronique du Pseudo-Turpin*, Genève, Slatkine Reprints, 1972 [1936].

<sup>42</sup> BROWN Elizabeth A. R., « Saint-Denis and the Turpin legend », in: WILLIAMS John W., STONES Alison (dir.), *The Codex Calixtinus and the Shrine of St. James*, Tübingen, Narr, 1992, pp. 51-88.

<sup>43</sup> BROWN Elizabeth A. R., « Saint-Denis and... », p. 70.

jeune monarque et le souhait formulé par ce dernier en 1127 d'élire sépulture auprès de l'Apôtre, le corps du défunt Alphonse VII est finalement inhumé à la cathédrale de Tolède en l'an 1157 et celui de son fils Sanche III le suit quelques mois après<sup>44</sup>. Contrariés de voir s'établir les prémisses d'un panthéon royal en terres castillanes, la cathédrale de Saint-Jacques et le roi de León s'entraident pour contrer cette entreprise. Ainsi, Ferdinand II choisit la cathédrale apostolique comme lieu de sépulture, suivi par son fils Alphonse IX (1188-1230) en 1230. Si Saint-Denis réussit à s'imposer comme panthéon royal grâce aux Capétiens, ni Saint-Jacques-de-Compostelle ni Tolède ne réussirent un tel exploit. L'inexistence de mausolée royal défini dans la Péninsule ibérique durant les XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles reflète la multiplicité des monarchies ibériques et la mouvance des frontières durant cette période. Alors que durant ce même laps de temps, au contraire, la royauté française renforce son territoire.

L'alliance de la royauté avec l'église galicienne passe également par leur implication commune dans la *Reconquista* dont saint Jacques est le symbole, grâce à la légende de la bataille de Clavijo et également à celle du Pseudo-Turpin, qui narre l'histoire de Charlemagne et de chevaliers français allant en Espagne pour chasser les Sarrasins et libérer le tombeau de saint Jacques<sup>45</sup>. Ainsi, durant cette longue période de lutte contre les infidèles, saint Jacques était considéré comme le saint protecteur des Espagnes. La création par Ferdinand II de l'ordre de Santiago en 1170, destinée à lutter contre les infidèles en terres ibériques, est un important témoignage de l'alliance des deux pouvoirs dans ce contexte de guerre sainte<sup>46</sup>. Tout comme dans le cas du motif de l'arbre de Jessé, l'utilisation d'images pour appuyer des idéaux politiques s'observe ici avec la figuration de la Trinité (Fig. 3). Le dogme trinitaire et la double nature du Christ sont en effet les principes de foi fondamentaux qui séparent les

---

<sup>44</sup> BOTO Gerardo, DEVIENNE Marie-Pierre, « Panthéons royaux... », pp. 276-277.

<sup>45</sup> Voir RUCQUI Adeline, « Clavijo. Saint Jacques matamore? », *Compostelle. Cahiers d'Études de Recherche et d'Histoire Compostellanes* 10, 2007, pp. 48-58 et HERBERS Klaus (dir.), *Liber sancti Jacobi...*

<sup>46</sup> GONZÁLEZ JIMÉNEZ Manuel, « Relaciones de las ordenes militares castellanias con la corona », *Historia, instituciones, documentos* 18, 1991, pp. 209-222.

chrétiens des musulmans et des juifs. Étant donné le contexte particulier marquant la Péninsule ibérique, les représentations de la Trinité de type *paternitas* s'affichent comme des déclarations officielles de ce dogme sur plusieurs portails d'églises des différents royaumes<sup>47</sup>. L'association de cette figure avec l'Arbre de Jessé de type « royal » au portique de la Gloire souligne le rôle essentiel de la royauté dans cette *Reconquista* et son alliance avec le saint patron *matamore*.

## Les modalités des transferts entre l'Île-de-France et Saint-Jacques-de-Compostelle

La dimension royale dont est vecteur l'Arbre de Jessé doit donc être mise en relation avec les autres symboles royaux qu'a décelés Karge dans son étude<sup>48</sup>. La succession verticale des motifs de l'Arbre de Jessé (la Trinité de type *paternitas*, l'apôtre Jacques trônant et le Christ en gloire) crée une filiation visuelle verticale, dont les éléments sont symboliquement affiliés. Grâce à cet arbre, la royauté léonaise affirme son lien particulier avec l'apôtre Jacques, tout en se plaçant au sein de l'histoire universelle et en rappelant la mission divine qui lui est dévolue. Tout comme le propose Louis Grodecki pour le vitrail dionysien, l'Arbre de Jessé au porche de la Gloire présente donc « *l'union, en quelque sorte, de la théologie et de la politique* »<sup>49</sup>.

S'il est désormais admissible d'affirmer que l'arbre galicien reprend bel et bien le vitrail dionysien comme modèle, force est de constater qu'il ne s'agit pas d'une reprise servile et que le motif est adapté au contexte particulier dans lequel il est intégré. La question restant en suspens réside dans le caractère humain de ce transfert. En effet, si l'Arbre de Jessé galicien reprend un modèle provenant de l'abbaye

<sup>47</sup> BOESPFLUG François, ZALUSKA Yolanta, « Le dogme trinitaire et l'essor de son iconographie en Occident de l'époque carolingienne au IV<sup>e</sup> Concile du Latran (1215) », *Cahiers de civilisation médiévale* 37, 1994, pp. 181-240; BASCHET Jérôme « *In sinu Patris...* ».

<sup>48</sup> KARGE Henrik, « De la portada románica... », pp. 27-30.

<sup>49</sup> GRODECKI Louis, *Études sur les vitraux...*, p. 24, note 15.

royale de Saint-Denis, il s'agit de réfléchir aux personnes ayant pu favoriser ce transfert<sup>50</sup>.

Outre l'accointance hypothétique entre les deux institutions grâce à la légende du Pseudo-Turpin réalisé vers 1119, l'abbaye royale dionysienne voue une dévotion particulière à l'apôtre Jacques et possède une relique insigne de ce dernier, un bras, placé dans la face principale de « l'autel saint » et visible « à travers une fenêtre de cristal très pur »<sup>51</sup>. Cette dévotion à l'apôtre dans le royaume capétien s'illustre également par le pèlerinage à Compostelle qu'entreprend le roi Louis VII (1137-1180) entre octobre 1154 et janvier 1155. Les chroniqueurs de l'époque donnent à comprendre les deux motivations de ce périple : religieuse et politique. Raoul de Diceto rapporte ce voyage, placé sous le couvert de la dévotion du roi à saint Jacques, « *Louis, roi des Français, alla par dévotion en pèlerinage à Saint-Jacques* »<sup>52</sup>. Pour sa part, Robert de Torigni, abbé du Mont-Saint-Michel, ajoute une certaine dimension politique à ce voyage en écrivant : « *Louis roi des Français se rendit à Saint-Jacques de Galice pour y prier et fut favorablement accueilli en Espagne par l'empereur son beau-père.* »<sup>53</sup> Le roi venait en effet de sceller une alliance avec l'empereur Alphonse VII en épousant sa fille, Constance de Castille (1136-1160), durant l'été 1154. Même si nous ne pouvons en être certain, il est fort probable que cette union a fait venir des membres de l'élite ibérique à la cour de Louis VII, la noble reine castillane ne se déplaçant certainement pas seule d'un royaume à l'autre. De plus, avant de mourir en couches en 1160, la reine Constance a effectué un aller-retour sur ses terres d'origine, et, là encore,

---

<sup>50</sup> PÉRICARD-MÉA Denis, *Compostelle et cultes de saint Jacques au Moyen Âge*, Paris, Presses universitaires de France, 2000, en particulier le chapitre 13 sur « La noblesse française à Compostelle », pp. 241-248.

<sup>51</sup> SUGER abbé, *Œuvres. Écrit sur la consécration de Saint-Denis – L'Œuvre administrative – Histoire de Louis VII*, trad. Françoise Gasparri, t. 1, Paris, Les Belles Lettres, 2000, pp. 138-141.

<sup>52</sup> DE DICETO Raoul, *Abbreviatio Chronicorum*, in STUBBS William (éd.), *Radulfi de Diceto Decani Lundoniensis Opera Historica. The historical Works of Master Ralph de Diceto, Dean of London*, Londres, Her Majesty's Stationery Office, 1876, p. 300.

<sup>53</sup> DE TORIGNY Robert, *Chronique*, in : DELISLE Leopold Victor (éd.), *Bibliotheca Bigotiana manuscripta. Catalogue des manuscrits rassemblés au 17<sup>e</sup> siècle par les Bigot, mis en vente au mois de juillet 1706, aujourd'hui conservés à la Bibliothèque nationale*, Rouen, H. Boissel, 1877, pp. 288-289.

elle devait assurément être accompagnée<sup>54</sup>. Les bonnes relations entre les deux dynasties pourraient avoir été un vecteur important expliquant la reprise du motif et leurs allées et venues sont une preuve de déplacements humains ayant potentiellement permis ce transfert.

Pedro Suárez de Deza, archevêque de Compostelle durant trente-trois ans (1173-1206) a également pu jouer un rôle dans la question des transferts entre les deux royaumes. En effet, avant d'obtenir cette prestigieuse fonction ecclésiastique, le prélat a suivi selon toute vraisemblance un cursus universitaire à Paris et décroché le titre de magister<sup>55</sup>. Il exerce également comme chancelier royal en 1165 et est nommé évêque de Salamanque à la fin de cette même année (1165-1173). Proche et fidèle partisan de Ferdinand II, il participe à la création de l'Ordre de Santiago et soutient activement le roi dans ses campagnes militaires<sup>56</sup>. Le rôle de l'archevêque galicien dans la création du portail de la Gloire n'est pas défini précisément dans les sources, toutefois, en raison de sa vraisemblable formation théologique parisienne et de sa fidélité indéfectible au roi Ferdinand II, il est probable qu'il ait dirigé la réalisation du portail.

Ces hypothèses relatives à la circulation du motif de l'Arbre de Jessé de Saint-Denis à Saint-Jacques-de-Compostelle démontrent que lorsque l'on aborde la problématique de transferts artistiques, les « modalités selon lesquelles cette circulation s'opère » ne peuvent être ignorées<sup>57</sup>. Le champ de l'histoire culturelle nous offre alors des pistes pour mieux appréhender les œuvres dans leurs contextes de production, de réception, de circulation et de transfert au sein d'un espace social spécifique.

<sup>54</sup> NECULA Diana, « Les trajets des femmes au XII<sup>e</sup> siècle. Comparaison Orient-Occident », *Revista Cercurilor studențești ale Departamentului de Limba și Literatură Franceză* 5, 2016, pp. 5-15.

<sup>55</sup> AYALA MARTÍNEZ Carlos de, « El obispo Pedro Suárez de Deza. Política y teología a finales del siglo XII », in: CÓRDOBA DE LA LLAVE Ricardo, PINO GARCÍA José Luis del, CABRERA SÁNCHEZ Margarita (dir), *Estudios en homenaje al profesor Emilio Cabrera*, Córdoba, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Córdoba, 2015, pp. 35-48, en part. p. 37, note 6.

<sup>56</sup> AYALA MARTÍNEZ Carlos de, « El obispo Pedro Suárez de Deza... », pp. 43-44.

<sup>57</sup> RECHT Roland, « La circulation des artistes, des œuvres, des modèles dans l'Europe médiévale », *Revue de l'art* 120, 1998, pp. 5-10. La question a par ailleurs été traitée récemment par TERRIER ALIFERIS Laurence, *Questions de mobilités au début de la période gothique. Circulation des artistes ou carnets de modèles?*, Turnhout, Brepols, 2020.

## Résumé

Cette contribution propose d'analyser le motif de l'Arbre de Jessé figuré sur la base du trumeau central au *Pórtico de la Gloria* de Saint-Jacques-de-Compostelle comme le résultat d'un transfert artistique provenant de l'abbaye royale de Saint-Denis. Les circonstances de cette importation, mais aussi les transformations exécutées sur le motif arborescent sont analysées à la lumière du contexte galicien au sein duquel le motif s'insère.



## **PARTIE 3**

---

### **CRISTALLISATIONS ORIGINALES : LES PORTAILS ENTRE EMPRUNTS ET INNOVATIONS**



**Lucía Lahoz Gutiérrez**

---

## **Reflets oubliés du premier gothique. Le portail de los Abuelos de San Juan de Laguardia**

En premier lieu, je tiens à féliciter les directeurs de cet ouvrage consacré aux portails ibériques qui offre l'occasion de repenser certains moments de l'histoire de l'art. Cela fait partie de cette révision périodique des styles qui suppose un progrès dans la discipline, passant par des réflexions qui contribuent à définir les moments de l'apogée d'un style et à préciser les critères de leur manifestation. En revanche, le travail se fait en focalisant l'analyse sur les mêmes objets, en suivant les mêmes axes méthodologiques. En abordant les problématiques à partir d'autres angles, avec si possible une orientation inédite, il est possible d'aboutir à des résultats fructueux. Comme le disait Juan Antonio Ramírez «*pour dire des choses nouvelles, il faut changer l'ordre du discours*»<sup>1</sup>. C'est précisément un changement de perspective que nous souhaitons aborder dans cet article au sujet du portail de los Abuelos de l'église San Juan de Laguardia (Álava) (Fig. 1), pour lequel un consensus dans des interprétations pourtant souvent controversées a pu être trouvé, aussi bien dans l'analyse iconographique que, plus

---

<sup>1</sup> RAMÍREZ Juan Antonio, «Los fallos de la Historia de Arte», *Ciclo de conferencias: Un siglo de Historia del Arte en España*, Madrid, Fundación Juan March, 12 mai 1998.



Figure 1. Laguardia (Álava), église Saint-Jean, portail de los Abuelos. (Photo: Lucía Lahoz)

spécifiquement, dans les commentaires stylistiques. Les résultats de ces recherches tombent en accord avec les lectures traditionnelles sans qu'ils ne soient questionnés. Cet article se fonde sur mes précédentes études, commencées dans les années 1990, dont les hypothèses n'ont jamais été considérées ou comprises dans leur globalité, excepté par

Rocio Sánchez Ameijeiras<sup>2</sup>. J'y proposais en effet de considérer ce portail comme un témoin oublié du premier gothique français, thèse au centre de cette présente analyse.

Au Moyen Âge, la ville de Laguardia fait partie du royaume de Navarre, cadre contextuel dans lequel il faut replacer les manifestations artistiques de San Juan. En 1164, le roi Sanche le Sage concède à la cité une certaine immunité liée à son caractère frontalier<sup>3</sup>. Ce caractère frontalier explique la nature du développement de Laguardia, mis en exergue dans la topographie des lieux. Située en hauteur, la ville domine un ample territoire. Son emplacement privilégié fait d'elle la sentinelle de grands espaces. Son nom même sonne comme un défi, puisque le terme de «La Guardia de Navarra» (La Garde de Navarre) trahit sa fonction d'origine, un lieu de contrôle, situé sur une frontière. La cité est fortifiée sous Sanche le Fort (1194-1234). Ses deux églises, Santa María au nord et San Juan au sud, organisent la topographie de la ville et participent activement au travail défensif, suivant un modèle habituel dans le monde médiéval.

La paroisse San Juan couvre l'intégralité de la partie sud de l'agglomération. Elle organise la structure urbaine et les voies de circulations des environs. L'église assume en outre des fonctions défensives qui conditionnent son développement architectural. Elle répond à une double attente, à la fois militaire – à caractère stratégique – et religieuse. Construite sur un plan en croix latine, dont les bras de taille inégale s'adaptent à la topographie inégale du site, elle est dotée de trois vaisseaux et d'un transept, dont le bras gauche est plus grand. Son chevet possède trois absides de plan

<sup>2</sup> LAHOZ GUTIÉRREZ Lucía, «Aproximación estilística e iconográfica a las estatuas-columnas de San Juan de Laguardia», *Príncipe de Viana* 199, 1993, pp. 281-291. LAHOZ GUTIÉRREZ Lucía, «El gótico clásico. El foco de Laguardia», in: MARTÍNEZ DE SALINAS OCIO Felicitas (dir.), *Rioja Alavesa. Actas de las segundas Jornadas de Estudios Históricos de la Rioja Alavesa. Cultura, arte y patrimonio*, Vitoria-Gasteiz, Diputación Foral de Álava, 2004, pp. 116-118. SANCHEZ AMEIJERAS Rocio, «Laguardia», in: ROMANINI Angiola Maria (éd.), *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, vol. 7, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1996, p. 551.

<sup>3</sup> FORTÚN PÉREZ DE CIRZA Luis Javier, «Fueros de Navarra», *Príncipe de Viana* 242, 2007, pp. 865-900.

octogonal. L'aspect massif de sa partie inférieure, induit par sa fonction défensive, contraste avec le caractère ouvert de ses parties supérieures. En effet, les travées ne s'ouvrent largement que dans les parties hautes de l'édifice, offrant un bon exemple de l'adaptation des modèles gothiques aux nécessités locales.

### **La configuration du premier portail gothique : le portail de los Abuelos**

L'église San Juan était à l'origine dotée de trois accès donnant sur les bras du transept et sur la façade occidentale, selon un plan en croix latine assez répandu depuis le début du XII<sup>e</sup> siècle. Chaque entrée était pourvue de son portail monumental, que des interventions postérieures ont fait disparaître. Le manque d'informations bibliographiques, et plus particulièrement les lacunes documentaires, rend l'étude de l'édifice difficile et ce d'autant plus que les rares informations disponibles sont imprécises. Cette situation, au départ négative, transforme l'œuvre elle-même en « document » au sens large du terme. Il faut d'ailleurs considérer que les monuments et les œuvres d'art constituent sans doute le meilleur des commentaires de l'histoire. Quoi qu'il en soit, ces œuvres ne peuvent pas ressusciter le passé mais elles peuvent nous donner une image de celui-ci, voire peut-être même son essence. Prises dans leur ensemble, elles se révèlent comme les ombres projetées d'un temps et d'un lieu, aidant à le reconstruire. Dans le cas présent, cela oblige à étudier le passé à l'aide des monuments qui conservent l'empreinte de leur état originel et qui s'érigent ainsi en témoins de premier ordre pour clarifier l'histoire, non seulement artistique mais aussi sociale et politique de Laguardia.

De l'ensemble de l'église d'origine de San Juan, il ne reste que le portail – assez détérioré –, connu sous le nom de « portail de los Abuelos » (Fig. 2), devant lequel se tenaient les procès et les réunions du Conseil civil jusqu'au XVI<sup>e</sup> siècle. Comme l'a fait remarquer Emilio Enciso, il a dû assumer les prérogatives qui étaient dévolues auparavant à l'église primitive dédiée à saint Martin, mentionnée dans



Figure 2. Laguardia, église Saint-Jean, portail de los Abuelos. (Photo: Lucía Lahoz)

la charte de fondation<sup>4</sup>. Le nom même de «portail de los Abuelos» (portail des Aïeux), par lequel il est populairement connu, pourrait, me semble-t-il, refléter cette fonction civique, en faisant référence à l'ancienneté qui apporte savoir, autorité et sérénité. En outre, à cette époque, l'architecture des églises est pensée comme une série d'espaces aux fonctions bien définies, à la fois liturgiques, civiques et sociaux. Dans les églises, véritables épïcêtres de la communauté, la justice est en effet rendue et les affaires de la vie quotidienne sont traitées, parallèlement aux occupations liturgiques et sacrées. Des dispositions légales permettent en effet au clergé d'exercer le pouvoir, aussi bien civique que juridique. L'église San Miguel de Vitoria (Álava) est un

<sup>4</sup> ENCISO VIANA Emilio, «Laguardia», in: PERALTA BALLABRIGA Francisco, PENA Agustín (dir.), *Catálogo Monumental de la Diócesis de Vitoria*, t. 1, La Rioja Alavesa, Vitoria-Gasteiz, Publicaciones del Obispado de Vitoria y de la Obra Cultural de la Caja de Ahorros Municipal de Vitoria, 1962, p. 69.

bon exemple de cette multiplicité des fonctions sociétales: le rôle judiciaire est stipulé dans la charte de fondation de la cathédrale et le règlement judiciaire est précisément concédé par le même roi qu'à Laguardia<sup>5</sup>. On retrouve cette situation dans d'autres cas, par exemple à la cathédrale de Tudela (Navarre)<sup>6</sup>.

## Quelques remarques à propos du programme iconographique

Le portail de los Abuelos demeure enchâssé dans le bras sud du transept. C'est la seule des trois portes d'origine à être encore conservée. Elle forme un arc brisé, dépourvu de tympan, délimité par quatre archivoltes à tores lisses. Les chapiteaux attenants se détachent du reste de la construction. À gauche, on a utilisé des motifs végétaux habités d'animaux fantastiques (Fig. 3) présentant une certaine dextérité d'exécution. Parmi les chapiteaux de droite, on est surpris de trouver un chapiteau figuratif mettant en scène la *Transitio Animae* de Marie et la Résurrection, motif qui sera traité plus loin. Sur certaines photographies anciennes, on distingue sur le chapiteau contigu à ce

<sup>5</sup> LAHOZ GUTIÉRREZ Lucía, «El programa de San Miguel de Vitoria, reflejo de sus funciones cívicas y litúrgicas», *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando* 76, 1993, pp. 390-417.

<sup>6</sup> Nous avons traité ce point dans: LAHOZ GUTIÉRREZ Lucía, «Marginados y proscritos en la escultura gótica. Textos y contextos», in: MONTEIRA ARIAS Inés, MUÑOZ MARTÍNEZ Ana Belén, VILLASEÑOR SEBASTIÁN Fernando (dir.), *Relegados al margen. Marginalidad y espacios marginales en la cultura medieval*, Madrid, CSIC, 2009, pp. 213-226. LAHOZ GUTIÉRREZ Lucía, «Juicios Finales y justicia local. Algunos ejemplos navarros y castellanos», in: ALCOY Rosa, FONTCUBERTA Cristina (éd.), *Judici i Justícia. Art sacre i profà medieval i modern*, Barcelona, Universitat de Barcelona, 2020, pp. 107-142. Voir aussi JIMÉNEZ LÓPEZ Jorge, «Un lugar intermedio entre los juicios. La Puerta del Juicio Final de la catedral de Tudela», in: LAHOZ GUTIÉRREZ Lucía, PÉREZ HERNÁNDEZ Manuel (éd.), *Lienzos del recuerdo. Estudios en homenaje a José M<sup>a</sup> Martínez Frías*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2015, pp. 265-275; JIMÉNEZ LÓPEZ Jorge, «La puerta del Juicio Final de la catedral de Tudela. Límites visuales, historiográficos y topográficos», *Príncipe de Viana* 272, 2018, pp. 1213-1229. Voir également la contribution de cet auteur dans le présent volume.



Figure 3. Laguardia, église Saint-Jean, portail de los Abuelos, ébrasement gauche, chapiteau. (Photo: Lucía Lahoz)

chapiteau des restes qui semblent indiquer que l'on y avait représenté la Fuite en Égypte.

Dans l'ébrasement gauche se trouvent deux colonnes recouvertes d'un décor ornemental (motifs d'écaillés et de losanges) qui couvre la totalité de leur fût. Pour éviter l'érosion qui la ronge et pour mieux la préserver, l'une d'entre elles a été déplacée à l'intérieur de l'église lors

de la dernière restauration de l'édifice. D'un point de vue stylistique, on a avancé le fait que ces pièces ne s'accordaient pas avec le reste du portail et l'on est allé jusqu'à prétendre qu'elles «*paraissent hors contexte, comme si elles étaient les témoins d'un portail pleinement roman redessiné et remonté selon les nouvelles tendances gothiques*»<sup>7</sup>.

Dans l'ébrasement droit se trouvent deux statues-colonnes représentant Gabriel et Marie lors de l'Annonciation (Fig. 4). L'ensemble est plus riche qu'il n'y paraît au premier abord, puisque dans la partie supérieure, au-dessus de la tête de Marie, de petits anges descendent la couronner. La colonne est surmontée d'un chapiteau représentant la Dormition. Gabriel, représenté plus grand que la Vierge, porte une tunique à col rabattu, resserrée à la taille et dont un pan est relevé. Les drapés sont légers et vaporeux, formant des plis en «V» sur le ventre et des plis en éventail sur les cuisses. Ils révèlent les formes arrondies de l'anatomie du personnage et sont travaillés en négatif, à l'aide de petites incisions. De sa main gauche, l'archange soulève maladroitement un pan de son vêtement. La façon de tenir le tissu et la disposition des plis rappellent certaines statues-colonnes d'Armentia<sup>8</sup>. D'un geste forcé de la main droite, Gabriel salue la Vierge. Les traits de son visage sont lourds et le modelé dur. Il porte une longue chevelure aux larges boucles et un nimbe. Une partie de ses ailes dépasse au-dessus de ses épaules. C'est ainsi que le moment de l'action est suggéré, soulignant la soudaineté de son arrivée. Les chaussures de Gabriel constituent une rareté iconographique, puisqu'à l'instar des apôtres et des anges, il convient qu'il soit nu-pieds, voire avec des sandales. Tout semble indiquer qu'il se tient debout sur un animal disposé sur la base de la colonne. Il semble s'agir d'une bête repliée sur elle-même dans laquelle on peut seulement reconnaître un quadrupède à cornes.

<sup>7</sup> LÓPEZ DE OZCARIZ ANZOLA Francisco Javier, «Las iglesias más antiguas de la Rioja Alavesa. Arte prerrománico y románico», in: MARTÍNEZ DE SALINAS OCIO Felicitas (éd.), *Rioja Alavesa. Actas de las segundas Jornadas de Estudios Históricos de la Rioja Alavesa. Cultura, arte y patrimonio*, Vitoria-Gasteis, Diputación Foral de Álava, 2004, p. 90.

<sup>8</sup> RUIZ MALDONADO Margarita, *El foco de Armentia. Escultura románica alavesa*, Bilbao, Universidad de País Vasco, 1991, pl. XLVII.



Figure 4. Laguardia, église Saint-Jean, portail de los Abuelos, ébrasement droit, statues-colonnes. (Photo: Lucía Lahoz)

À côté de Gabriel se trouve Marie, considérablement plus petite et plus svelte. Cette réduction est liée au besoin de compléter la scène par les anges venant couronner Marie, créant ainsi une synthèse entre les motifs iconographiques: l'Annonciation et le Couronnement. La Vierge est enveloppée dans une tunique ample assortie d'un manteau délicatement relevé sur le bras dont un pan est tenu par sa main gauche. Les drapés sont plus fins que ceux de l'archange et bien qu'abîmés, ils

ne trahissent pas l'anatomie du personnage. De sa main droite, paume ouverte vers l'avant, elle esquisse un geste d'acceptation de la charge divine. Sa figure correspond à celle d'une jeune fille, aux formes rondes et au modelé aussi puissant que celui de son compagnon. Sa tête est couverte d'un voile tombant en zigzag. Elle est coiffée d'une couronne et à ses pieds gît un animal fantastique. Le type de socles sur lesquels reposent les figures de Gabriel et de Marie se rencontre dans d'autres exemples gothiques, comme à Chartres et à Villeneuve-l'Archevêque. Dans ce dernier cas, un animal laineux, aujourd'hui sans tête, sert de piédestal à l'archange messager, tandis que la Vierge piétine un petit dragon<sup>9</sup>. Ces deux socles portent peut-être une signification négative, dans un rapport antithétique mettant en exergue la victoire sur le péché promise par l'incarnation de la Divinité en Marie et dont Gabriel se fait le messenger<sup>10</sup>.

Une connexion s'établit entre les protagonistes, accentuée par la position de leurs mains et le croisement de leurs regards, créant une dynamique gestuelle très éloquente, tandis que la position et la torsion de l'un vers l'autre rompent avec la rigidité de leur condition de statues-colonnes. Deux petits anges volettent au-dessus de la tête de Marie. Ils sont représentés figés en plein vol descendant vers la Vierge qu'ils viennent de couronner. Leurs ailes étendues et fines témoignent d'une certaine connaissance de la sculpture de Silos. De taille réduite, ils remplissent parfaitement le cadre dans lequel ils s'intègrent, dynamisant l'ensemble. Le schéma de composition, la représentation en perspective raccourcie et le dynamisme des figures rappellent le relief du cloître de Silos, représentant le même thème<sup>11</sup>, bien qu'il ne s'agisse pas de copie conforme. En effet, dans le modèle castillan, la couronne est suspendue au-dessus de la Vierge, tandis qu'à Laguardia cette dernière est déjà couronnée. La scène de

<sup>9</sup> SAUERLÄNDER Willibad, *La sculpture gothique en France, 1140-1270*, Paris, Flammarion, 1972, pl. 94 et 179. Les illustrations sont accessibles sur la base de données du projet MedFrameS [Chartres](#) et [Villeneuve l'Archevêque](#). Voir également l'article de Laurence Terrier Aliferis dans ce volume.

<sup>10</sup> Voir la contribution de Laurence Terrier Aliferis dans ce volume.

<sup>11</sup> YARZA LUACES Joaquín, «Silos: el Claustro», in: YARZA LUACES Joaquín, TORRES PALACIOS Rafael (dir.), *El monasterio de Santo Domingo de Silos*, León, Everest, 1983, fig. 28.



Figure 5. Laguardia, église Saint-Jean, portail de los Abuelos, ébrasement droit, chapiteau. (Photo: Lucía Lahoz)

l'Annonciation-couronnement est complétée des scènes de la *Transitio Animæ* et la Résurrection de la Vierge du chapiteau qui surmonte la statue-colonne de la Vierge (Fig. 5), où les compositions s'adaptent parfaitement à l'espace restreint du chapiteau. La figure de Marie, disposée en diagonale, domine la composition. Elle est enveloppée d'un suaire qui permet d'identifier le thème à la Résurrection. Elle est couverte du même type de voile à Senlis, sur le relief de la Résurrection et sur un chapiteau de Santo Domingo de la Calzada<sup>12</sup>. Le modèle de drap diffère dans certains

<sup>12</sup> Pour Senlis, voir SAUERLANDER Willibad, *La sculpture gothique...*, pl. 43 et CHRISTOPHE Delphine, *Notre-Dame de Senlis. Une cathédrale au cœur de la cité*, Beauvais, Gemob, 2006. Pour une illustration du chapiteau de Santo Domingo de la Calzada, voir SILVA VERASTEGUI Soledad, *Iconografía gótica en Álava. Temas iconográficos de la escultura monumental*, Vitoria-Gasteiz, Diputación Foral de Álava, 1985, p. 148.

exemples gothiques de la région d'Álava, laissant supposer qu'il s'agit plutôt du motif de la Dormition.

Sur le chapiteau de San Juan, deux anges saisissent le corps inerte de Marie, l'un par la tête et l'autre par les pieds, comme on l'observe à Senlis ou à Chartres, corroborant ainsi l'interprétation résurrectionnelle<sup>13</sup>. Les anges, agenouillés, sont revêtus d'aubes de toile fine qui soulignent leurs formes. Ils déploient leurs ailes à l'instar des anges, de manière à remplir l'espace libre de la corbeille. Jésus – dont l'image nous est parvenue très détériorée – émerge entre les deux anges, portant l'âme de sa mère, représentée par une petite figurine, très abîmée, couverte d'un bandage pouvant représenter aussi bien un suaire que des langes de nouveau-né. Le schéma de composition de cette *Transitio Animae* s'apparente aux formules byzantines. La représentation du Christ tenant entre ses mains la figurine animique maternelle enrichit encore l'ensemble sculpté de Laguardia par le rappel de l'ascension de l'âme qui clôt le programme.

L'identification précise des thèmes de ce chapiteau est très importante. Nous assistons à la représentation de la *Transitio Animae* et à la Résurrection de la Vierge dans une subtile adaptation à l'espace restreint de l'ébrasement (Fig. 6). Les deux assomptions sont représentées ici : celle de l'âme, évoquée par la figurine placée dans les bras du Christ, et celle du corps, à laquelle il est fait allusion dans le motif de la Résurrection, au moyen du suaire enveloppant la Vierge. La représentation de la double Assomption, charnelle et spirituelle, renvoie à la nouvelle théologie assumptionniste développée à partir de la seconde moitié du XII<sup>e</sup> siècle, comme le relève Philippe Verdier<sup>14</sup>. Cet auteur suppose même que la formule iconographique de la Résurrection de la Vierge se développe en s'appuyant sur la théologie qui émergeait quelques décennies auparavant<sup>15</sup>. La réunion des deux thèmes s'appuyait déjà sur la tradition plastique des premières cathédrales gothiques françaises,

<sup>13</sup> Voir les illustrations sur la base de données [MedFrameS](#).

<sup>14</sup> VERDIER Philippe, « Suger a-t-il été en France le créateur du thème iconographique du couronnement de la Vierge? », *Gesta* 15(1), 1978, p. 228.

<sup>15</sup> VERDIER Philippe « Suger a-t-il été en France... », p. 228.



Figure 6. Laguardia, église Saint-Jean, portail de los Abuelos, ébrasement droit, statue-colonne, Marie, détail. (Photo : Lucía Lahoz)

notamment celle de Senlis. De plus, il s'agit d'une combinaison qui se répète, mais pas de façon identique, au portail de Santa María de los Reyes de Laguardia. Sur ce dernier portail, il y a deux scènes qui, au sens strict, sont la Dormition et la *Transitio Animae* de la Vierge ou Assomption proprement dite. Ce type de représentation est résolument nouveau et n'est pas la conséquence d'un processus inertiel, comme on

l'a dit, mais répond à des modèles de tradition byzantine choisis car ils exposent la double Ascension de Marie, charnelle et spirituelle<sup>16</sup>.

Silva Verástegui a déjà remarqué la synthèse des deux assomptions, conformément aux modèles français et met en lien Laguardia avec l'exemple de Santo Domingo de la Calzada<sup>17</sup>. La comparaison qui, d'un point de vue stylistique, ne nous semble pas si évidente, se révèle encore plus incertaine sur le plan iconographique. La scène de Santo Domingo se limite à la Résurrection de la Vierge alors que celle de Laguardia représente un cycle plus développé. De plus, celle de Santo Domingo doit être nécessairement étudiée avec l'ensemble dans lequel elle est intégrée et pour lequel elle a été conçue. C'est précisément dans cette association que doit être compris l'ensemble du programme, au-delà d'une analyse isolée des motifs iconographiques. Par ailleurs, le motif de la couronne porte diverses significations implicites qui enrichissent la rhétorique d'une scène. D'un côté, il signale le statut royal de celui ou celle qui l'arbore. Dans l'art classique, la couronne est un symbole de victoire et, de plus, est portée lors des noces par les époux, ainsi que lors des cérémonies funéraires<sup>18</sup>. Toutes ces références symboliques – royale, triomphale, nuptiale et funéraire – se combinent sans doute dans notre cas, déployant ainsi un programme complet – bien que réduit – et identique en substance à celui de grands portails gothiques dédiés à Marie, avec une valeur tantôt mariale, tantôt ecclésiologique.

Ainsi que l'a établi Elizabeth Valdez del Álamo, la réunion de l'Annonciation et du Couronnement, daté de la fin du XII<sup>e</sup> ou du début du XIII<sup>e</sup> siècle trouve un antécédent dans le relief du cloître de Saint-Dominique de Silos<sup>19</sup>. Elle note en outre la fréquence de ce type de représentation dans la Péninsule ibérique. Par ailleurs, l'autrice

<sup>16</sup> Voir LAHOZ GUTIÉRREZ Lucía, *Santa María de Los Reyes de Laguardia. El pórtico en imágenes, el pórtico imaginado*, Vitoria-Gasteiz, Diputación Foral de Álava, 2000.

<sup>17</sup> SILVA VERASTEGUI Soledad, *Iconografía gótica en Álava...*, p. 146.

<sup>18</sup> Toutes ces connotations ont été signalées au sujet de l'Annonciation-Couronnement du cloître de Silos par VALDEZ DEL ÁLAMO Elizabeth, «Triumphal Visions and Monastic Devotion: The Annunciation Relief of Santo Domingo de Silos», *Gesta* 29(2), 1990, p. 171.

<sup>19</sup> VALDEZ DEL ÁLAMO Elizabeth, «Triumphal Visions and Monastic...», p. 179.

met en relation le chapiteau en question avec celui de la cathédrale de Santo Domingo de la Calzada ainsi qu'avec celui de Pampelune, sans toutefois opter pour une vision d'ensemble intégrant les statues-colonnes. L'association Annonciation-Couronnement n'est pas tant ici une simple juxtaposition, comme c'est le cas à Silos, que la représentation d'un cycle global de glorification mariale, dont la lecture se termine et est complétée par la scène du chapiteau, comme démontré précédemment.

Je pense que la liturgie elle-même inspire – ou du moins reflète – cette association entre l'Annonciation et l'iconographie valorisant la gloire de Marie. Ainsi, l'un des répons de l'office de l'Assomption qui célèbre la glorification en majesté de la Vierge – *Ecce exaltata es super choros angelorum* – se situe entre la Salutation angélique (Évangile de l'Annonciation selon saint Luc) et les paroles d'Élisabeth à Marie (Évangile de la Visitation selon saint Luc)<sup>20</sup>. Selon Verdier: «*Incararnation et Assomption sont mises en parallèle. Le privilège de l'assomption de la Vierge est la conséquence de la descente du Christ, qui se fait chair dans son corps. C'est ainsi que Rome – dont Cluny dépendait directement – interprétait la liturgie de la fête de l'Assomption: "Hanc sollempnitatem sicut Natalem Domini celebramus. Eadem enim est, indivisa, est. Ibi predicas divinitatis in Christo humiliatonem, hic humanitatis nostre in María exaltationem."*»<sup>21</sup> En outre, de nombreux textes font commencer la glorification de Marie lors de l'Annonciation et l'association au Couronnement soulignant son triomphe, avec un sens aussi bien marial qu'ecclésiologique, n'est par conséquent pas étonnante.

## Quelques considérations stylistiques

Dans le cas qui nous occupe, les considérations d'ordre stylistique sont celles qui ont fait couler le plus d'encre. En effet, l'historiographie démontre une forte préoccupation dans la catégorisation de ces reliefs

<sup>20</sup> VERDIER Philippe, *Le couronnement de la Vierge. Les origines et les premiers développements d'un thème iconographique*, Montréal, Université de Montréal, Institut d'études médiévales, 1980, p. 25, note 28.

<sup>21</sup> VERDIER Philippe, *Le couronnement de la Vierge...*, p. 25.

sculptés, trahissant ainsi l'intérêt que porte notre discipline aux catalogues et aux classifications. L'œuvre de Laguardia a donc été définie comme romane ou proto-gothique, l'analyse de celle-ci ne faisant pas l'unanimité. On est face ici à un bon exemple de l'étroitesse dont fait preuve l'histoire des styles et à son incapacité à définir les œuvres d'art, surtout lorsqu'elles se situent à des frontières stylistiques. Ces débats peuvent parfois paraître vains, mais ils ne le sont en réalité pas tant que cela. À ce propos, les paroles de Panofsky sont prémonitoires :

*« Nous ne serons probablement jamais d'accord – et, en fait, dans bon nombre de cas, nous ne devrions même pas chercher à nous mettre d'accord – sur le moment et le lieu précis où une période ou “mégapériode” s'est terminée et où une autre a commencé. En histoire comme en physique, le temps est fonction de l'espace, et la définition même d'une période en tant que phase marquée par un “changement de direction” implique une continuité tout autant qu'une dissociation. »*<sup>22</sup>

Dans un autre ordre d'idées, il convient de rappeler que les styles ne dépendent pas seulement des sociétés qui les ont développés, mais qu'ils dépendent aussi de la compréhension que nous en faisons au prisme de nos propres codes culturels. Par ailleurs, le cours des événements historiques ne se laisse pas facilement appréhender à travers les systèmes artistiques que sont les styles, systèmes évalués par des méthodologies développées au sein des chaires académiques. En outre, rappelons encore que la genèse d'une forme artistique n'est pas un processus linéaire et uniforme, mais mouvant et fait de contrastes<sup>23</sup>. Ébaucher, même rapidement, un état de la question concernant le portail de los Abuelos se révèle d'un certain intérêt pour voir comment les hypothèses perdurent ainsi que pour mettre en valeur l'apport des différentes personnes qui se sont penchées sur le sujet. Cela aide aussi à vérifier les zones d'ombre

<sup>22</sup> PANOFSKY Erwin, *La Renaissance et ses avant-courriers dans l'art d'Occident* (1960), trad. Laure Verron, Paris, Flammarion, 1996, p. 15.

<sup>23</sup> MORALEJO ÁLVAREZ Serafin, *Formas elocuentes. Reflexiones sobre la teoría de la representación*, Madrid, Akal, 2004.

à propos desquelles un consensus s'est ancré progressivement. C'est ainsi que certaines idées se sont cristallisées et qu'il est devenu très difficile de modifier le point de vue général. Félix López de Vallado est l'un des premiers à s'intéresser aux reliefs de Laguardia dont il identifie le thème comme étant une Annonciation-Couronnement et qu'il situe dans le courant du XIII<sup>e</sup> siècle<sup>24</sup>. José Esteban Uranga et Francisco Iñiguez Almech, quant à eux, se concentrent sur le type iconographique, soulignant sa dette envers les reliefs de Silos et de Santo Domingo de la Calzada, tout en défendant certains liens formels avec San Miguel de Estella. Ils évoquent également des relations avec le portail d'Armentia<sup>25</sup>. Pour ma part, je ne vois aucun rapport avec San Miguel de Estella : le modelé est différent, la conception n'est pas la même et les figures sont distinctes. L'éloignement me semble encore plus important avec les sculptures d'Armentia. Iñiguez, dans une publication postérieure, met en lien l'ensemble avec Santo Domingo de la Calzada<sup>26</sup>. Concernant le style du portail, Emilio Enciso Viana, dans le *Catálogo Monumental*, parle d'un statut de « roman de transition »<sup>27</sup>. Quant à Marcel Durliat, il inclut ces reliefs dans le contexte de l'art 1200, considérant que la relation du saint avec le monstre qu'il piétine rapproche d'exemples méridionaux comme les représentations de l'Annonciation de Saint-Vincent d'Ávila et des Cordeliers de Toulouse (Musée des Augustins), affirmant que les modèles se trouvent dans l'art roman et non dans les exemplaires du premier gothique<sup>28</sup>. Francisco Javier López de Ocariz et Felicitas Martínez de Salinas supposent que les sculptures sont romanes,

<sup>24</sup> LÓPEZ DE VALLADO Félix, « Santa María y San Juan de Laguardia (Álava) », *Eusko-Ikaskuntza*, 1921, pp. 27-30.

<sup>25</sup> IÑIGUEZ ALMECH FRANCISCO, URANGA GALDIANO José Esteban (éd.), *Arte Medieval Navarro*, t. 3, Pamplona, Biblioteca Caja de Ahorros de Navarra, 1973, p. 157.

<sup>26</sup> IÑIGUEZ ALMECH FRANCISCO, « Algunos ejemplos de la iconografía española del camino de peregrinos en el siglo XII », in: *Homenaje a Esteban Uranga*, Pamplona, Editorial Aranzadi, 1971, p. 247.

<sup>27</sup> ENCISO VIANA Emilio, « Laguardia... », p. 81.

<sup>28</sup> DURLIAT Marcel, « L'Annonciation des Cordeliers au musée des Augustins de Toulouse », in: *Mélanges R. Labande*, Poitiers, CESC, 1974; DURLIAT Marcel, « La dernière sculpture roman méridional : une mutation avortée », in: *La France de Philippe Auguste. Les temps de mutations. Colloque International, 29 septembre - 4 octobre 1980*, Paris, Édition du CNRS, 1982, pp. 947-949.

tandis que José Azcárate les considère comme protogothiques<sup>29</sup>. Pour sa part, Soledad Silva Verastegui fait allusion à une esthétique romane et à une iconographie gothique<sup>30</sup>. Les études les plus récentes consistent en une compilation de tout ce qui a été dit auparavant, de sorte qu'elles incluent le portail dans l'art roman, comme le fait Agustín Gómez qui a, pour le moins, le mérite de faire la liste de toute la bibliographie antérieure<sup>31</sup>. Rocio Sánchez Ameijeiras accepte, dans une étude réalisée la même année que celle de Gómez, de faire entrer les reliefs dans le premier gothique: «*Sono estaterecentemente reviste da Lahoz (1993), chi ha reconosciuto in esso, piuttosto, una dipendenza, sia pure in una fase tarda (primo terzo sec 13<sup>a</sup>) da modelo de primo Gotico francese i ha posto in luce per la opera il ruolo da essa svolto nell'introduzione, in la regione alavesa, sia di forma gotiche sia de formule iconografiche di tradizione bizantina.*»<sup>32</sup>

Dans des études plus récentes, Francisco Javier López Ocáriz continue de défendre le rattachement des reliefs du portail à l'art roman, bien qu'il affirme que dans sa thèse de doctorat, soutenue en 1995, il défend déjà l'idée d'un cycle complet<sup>33</sup>. Une simple vérification des dates des publications de ses travaux ne laisse aucun doute quant à la paternité de cette thèse, qui nous revient<sup>34</sup>. Plus étrange, *l'Enciclopedia del Románico*, récemment publiée, persiste dans

<sup>29</sup> Le supposé roman dans IZAGUIRRE LACOSTE Manu, «Iglesia de San Juan de Laguardia», in: MUÑOZ-BAROJA PEÑAGARICANO Jesús (dir.), *Monumentos Nacionales de Euskadi*, t. 1, Álava; Bilbao, Centro de Patrimonio Cultural, 1984, p. 222. Voir également LÓPEZ DE OZCARIZ ANZOLA Francisco Javier, MARTÍNEZ DE SALINAS OCIO Felicitas, «Los orígenes del arte cristiano en Álava», in: *Ibaiak eta Haranak. Guía del patrimonio histórico-artístico y paisajístico*, Saint Sébastien, Etor Kultura, 1991, p. 64; C'est protogothique pour AZCÁRATE RISTORI José M<sup>a</sup>, «El protogótico alavés», in: *Vitoria en la Edad Media. Actas del I Congreso de Estudios Históricos celebrado en Vitoria-Gasteiz del 21 al 26 de septiembre de 1981*, Vitoria, Eusko-Ikaskuntza, 1982, p. 50.

<sup>30</sup> SILVA VERASTEGUI Soledad, *Iconografía gótica en Álava...*, pp. 59-60

<sup>31</sup> GÓMEZ Agustín, *El arte románico en Álava, Guipúzcoa y Vizcaya. Perspectivas historiográficas*, Bilbao, Ediciones Beta III Milenio, 1996, pp. 80-82.

<sup>32</sup> SANCHEZ AMEJEIRAS Rocio, «Laguardia...», p. 551.

<sup>33</sup> LÓPEZ DE OCÁRIZ ANZOLA Francisco Javier, «Las iglesias más antiguas de la Rioja...», p. 90.

<sup>34</sup> Nous avons traité ce sujet dans: LAHOZ GUTIÉRREZ Lucía, «Aproximación estilística e iconográfica...», pp. 281-291.

cette analyse<sup>35</sup>. Il existe également d'autres études qui rattachent les reliefs aux recherches menées sur les Annonciation-Couronnement de la Rioja, tout en insistant sur ce qui a déjà été dit<sup>36</sup>.

Comme nous venons de le relever, l'analyse stylistique du portail de Laguardia a beaucoup intéressé les historiens de l'art qui, dans leur immense majorité, l'ont considéré comme roman. Pourtant, certains aspects de son architecture, comme l'articulation des parois, les soubassements lisses, le type de chapiteaux et l'harmonie relative entre la structure architectonique et les éléments plastiques, sont associés à la libération de la figure du cadre dans lequel elle s'inscrit, à la redécouverte de la statue comme image dans l'espace et à la maîtrise parfaite de l'effet de gravité. Tout cela permet de définir le portail comme pleinement gothique. De ce point de vue, il semble opportun d'avoir recours aux arguments de Panofsky pour préciser les caractéristiques de la sculpture gothique et ses spécificités par rapport aux conventions romanes :

*« La sculpture romane conçoit la figure non par rapport à son axe interne, mais par rapport à la surface qui se trouve derrière elle, et sur laquelle elle fait saillie, comme un grenat ou comme une pierre de lune convexes font saillie sur leur monture. Esthétiquement, même une figure culturelle sculptée isolée ne constitue pas une véritable "statue", mais demeure un relief – qu'on pourrait, pour le distinguer de tous les autres styles, désigner du nom de "relief en cabochon". [...] Au contraire, la figure sculptée est une vraie "statue". C'est un corps essentiellement cylindrique, soit placé parallèlement à une colonnette également cylindrique (c'est le cas, en principe, de la statue d'ébrasement de portail, au début et au milieu du gothique), soit abrité dans une moulure concave semi-cylindrique (c'est le cas*

<sup>35</sup> GARCÍA GUINEA Miguel Ángel, PÉREZ GONZÁLEZ José María, LÓPEZ DE OCÁRIZ ALZOLA José Javier (éd.), «Laguardia», *Enciclopedia del románico en el País Vasco*, Logroño, Fundación Santa María la Real, 2011, pp. 947-960.

<sup>36</sup> Voir SÁEZ RODRÍGUEZ Minerva, ÁLVAREZ CLAVIJO M<sup>a</sup> Teresa, «Los temas de Anunciación Coronación y de la Asunción en la escultura de los siglos XII y XIII en La Rioja y sus relaciones con Álava», *Revisión del arte medieval en Euskal-Herria. Cuadernos de sección Artes Plásticas y Monumentales* 15, 1996, pp. 405-421.

*de toutes les sculptures d'archivolte gothiques, et, à partir du milieu du XIII<sup>e</sup> siècle, de nombreuses statues d'ébrasement).*»<sup>37</sup>

Plusieurs détails placent les statues-colonnes de Laguardia dans l'orbite gothique, comme la libération de la figure d'avec le cadre architectonique, le traitement pleinement maîtrisé de la retombée des plis, la valeur architectonique et le caractère monumental de l'ensemble, ajoutés au volume de la statue, la vivacité des gestuelles et l'impression de réalisme qui s'en dégage. Mais ce qui est encore plus décisif, ce sont les motifs iconographiques qui composent ces reliefs, car il faut tenir compte du fait que l'histoire de l'art, surtout médiéval, avant d'être une histoire des formes est une histoire des images, qui s'intéresse aussi bien à leur contenu qu'à leur expression.

Ce point de vue n'implique pas l'opposition, aussi proverbiale qu'inadéquate, entre une méthode «formaliste» et une méthode «iconologique». Au contraire, les deux approches se complètent et permettent de dresser une vue globale d'un moment donné de l'art figuratif. De surcroît, elles sont absolument indissociables et faire fi de l'une d'elles engendre une recherche inaboutie. Lorsqu'une œuvre, monumentale ou mobile, donne matière à des propositions divergentes sur son rattachement à un style donné ou sur son interprétation, c'est bien souvent la conséquence d'une absence de prise en compte des deux méthodes de façon conjointe. Sans tomber dans le déterminisme simpliste avec lequel ce problème a souvent été considéré, il est essentiel de souligner qu'un changement de système formel induit, dans la plupart des cas, une orientation différente du message véhiculé<sup>38</sup>. Par ailleurs, l'insistance de l'historiographie sur le statut roman des sculptures de Laguardia répond à la mise en pratique du vieux cliché stéréotypé consistant à cataloguer de la sorte tout ce qui présente des différences du point de vue de l'exécution : on a ainsi recours au terme de «roman» comme synonyme de fruste et difforme. Cependant, en ce qui concerne les connotations programmatiques exposées, rien

<sup>37</sup> PANOFSKY Erwin, *Les primitifs flamands*, trad. Dominique Le Bourg, Paris, Hazan, 1992 [1971], p. 35.

<sup>38</sup> MORALEJO ÁLVAREZ Serafín, *Formas elocuentes...*, p. 10.

n'empêche de les définir comme gothique. En effet, l'élaboration d'une imagerie centrée sur la lecture ecclésiologique et mariologique et la formulation d'un programme à la fois complexe dans l'articulation du message mais simplifié du point de vue de l'agencement des figures désignent l'œuvre comme une des premières manifestations gothiques, sans l'ombre d'un doute.

Considérées dans le contexte de la production française du premier gothique, les statues-colonnes de Laguardia présentent une certaine affinité avec celles de Saint-Maur-des-Fossés (vers 1150-1160)<sup>39</sup>. Sans aller jusqu'à défendre une paternité commune, que ni leurs formes ni le temps qui sépare leur moment d'exécution n'invitent à avancer, il faut noter des similarités stylistiques qui révèlent un même contexte artistique. La teneur iconographique de ces statues apparaît en outre décisive pour les inclure dans la sphère gothique du premier tiers du XIII<sup>e</sup> siècle. Le caractère archaïque de la sculpture de Laguardia tend à reculer la date de son exécution. Des programmes antérieurs, ceux des premiers portails français, présentant les mêmes scènes avec les mêmes particularités iconographiques, sont généralement qualifiés de gothiques. Pourquoi dès lors refuser une telle qualification à l'ensemble sculpté de la Rioja, d'esprit et de rhétorique pourtant similaires? La répétition des deux scènes de l'Assomption sur le portail voisin de l'église de Santa María assure une dépendance directe avec l'église San Juan. Il faudra attendre en effet plusieurs années avant que ce style fasse école dans la région d'Álava. Ces sculptures constituent donc une énigme et deviennent par conséquent des exemples aussi magnifiques qu'exotiques et sporadiques. Le caractère exceptionnel de ces statues-colonnes et leur véritable portée trouvent leurs fondements dans un programme iconographique qui se révèle être un cas isolé, innovant et étrange – par sa précocité – par rapport au gothique de la région d'Álava et, peut-être même, par rapport au gothique espagnol.

La spécificité du décor se révèle en outre aussi dans les parties supérieures. Au-dessus du portail, un oculus est animé d'une moulure constituée de claveaux sur lesquels se tiennent des personnages aux

<sup>39</sup> SAUERLÄNDER Willibad, *La sculpture gothique...*, pl. 51.



Figure 7. Laguardia, église Saint-Jean, oculus au-dessus du portail de los Abuelos. (Photo: Lucía Lahoz)

caractéristiques formelles et iconographiques évoquant incontestablement la période dite gothique (Fig. 7). Les sujets choisis sont des plus variés : se succèdent un musicien, un sciapode, une sirène, un ange, un singe, un saltimbanque parmi des végétaux et ce qui semble être une Trinité. Dans ce riche univers, qui peuple l'imaginaire médiéval, nous est offerte une « imagerie de l'autre », des images de la différence et un répertoire fantastique incluant les races merveilleuses décrites entre autres par Pline l'Ancien, Augustin et Isidore de Séville<sup>40</sup>.

<sup>40</sup> PLINE L'ANCIEN, *Histoire naturelle*, éd. Stéphane Schmitt, Paris, Gallimard, 2013 (La Pléiade), livre VII ; AUGUSTIN, *La Cité de Dieu*, éd. Lucien Jerphagnon, Paris, Gallimard, 2000 (La Pléiade), livre XVI, VII ; ISIDORE DE SÉVILLE, *The Etymologies of Isidore de Seville*, trad. S. A. Barney et al., Cambridge, University Press, 2006. Voir également FRIEDMAN John B., « Monsters and monstrous races », in : DUNPHY Graeme (éd.), *Encyclopedia of the Medieval Chronicle*, Leiden ; Boston, Brill, 2010, pp. 1117-1121.

Sánchez Ameijeiras a récemment défini cet ensemble comme une architecture figurée, une expérience mixte entre la figuration et le vide<sup>41</sup>. Il semble en définitive raisonnable de considérer le portail de los Abuelos comme le point de départ des formules gothiques dans la péninsule, car il intègre autant les nouveautés iconographiques que formelles. Ce portail constitue ainsi un bon exemple de la nécessité de réviser les analyses des œuvres monumentales pour leur porter une considération plus ajustée à la réalité des faits.

## Résumé

La présente étude participe de la révision des styles artistiques inscrits au sein de périodes définies, dans le contexte d'une histoire de l'art médiéval qui, avant d'être une histoire des formes, est une histoire des images, aussi bien du contenu que de l'expression de celles-ci. L'article s'intéresse au portail de los Abuelos de San Juan de Laguardia, un témoin de «l'architecture des frontières». Son programme iconographique, aux thématiques mariologiques et ecclésiologiques, se comprend dans l'ensemble dans lequel le portail s'insère, centré sur la représentation d'une Annonciation-Couronnement qui fait figure de glorification mariale, inspirée de la liturgie. Ses caractéristiques stylistiques, inscrites dans un programme savamment pensé et l'éclairage qu'apportent les spécificités de l'articulation de sa composition, nous ont permis de considérer l'œuvre comme une manifestation de l'introduction des modèles du premier gothique français dans la région d'Álava, durant le premier tiers du XIII<sup>e</sup> siècle.

---

<sup>41</sup> L'ensemble est rattaché au premier gothique dans SÁNCHEZ AMEIJERAS Rocío, «Algunos aspectos de la cultura visual en la Galicia de Fernando II y Alfonso IX», in: VALLE PÉREZ José Carlos, RODRIGUES Jorge (éd.), *El arte románico en Galicia y Portugal*, Santiago de Compostela, Fundación Pedro Barrié de la Maza, 2001, p. 163.



**Gerardo Boto Varela**

---

**Présences réelles au seuil de Bethléem.  
La façade de la cathédrale de Tui,  
primauté du gothique hispanique**

La cathédrale Santa María de Tui, située sur la dernière partie du fleuve Miño qui sépare la Galice du Portugal, est consacrée par l'évêque Esteban Egea en 1225. La construction de l'édifice est commencée avant 1145<sup>1</sup>, selon un plan topoliturgique<sup>2</sup> semblable à celui des chevets

---

<sup>1</sup> Je tiens à remercier Marcello Angheben (Université de Poitiers), excellent collègue et ami pour ses commentaires sur la sculpture de Tui.

En 1145 le chantier est en activité – « *in opus Ecclesiae S. Mariae faciendum* » – selon l'acte de donation des moines d'Oia. CENDÓN FERNÁNDEZ Marta, «El arte medieval en Tui. La catedral como foco receptor y difusor del románico y gótico», in: GONZÁLEZ SOUTELO Silvia, CENDÓN FERNÁNDEZ Marta (dir.), *Tui, presente, pasado y futuro. I coloquio de historia de Tui*, Pontevedra, Deputación Provincial de Pontevedra, 2006, p. 124. On trouvera une excellente analyse historiographique dans CENDÓN FERNÁNDEZ Marta, «Memoria histórico-artística. La catedral medieval», in: SEARA MORALES Iago (dir.), *La catedral de Tui desde su plan director*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 2015, pp. 1-133, en part. 35-37 et 45-46.

<sup>2</sup> CENDÓN FERNÁNDEZ Marta, «Hipótesis sobre la planta medieval de la catedral de Tui», *El Museo de Pontevedra* 47, 1993, pp. 101-122; CENDÓN FERNÁNDEZ Marta, «Las etapas constructivas de la catedral medieval de Tui», *Tui. Museo y Archivo Histórico Diocesano* 7, 1994, pp. 199-212; CENDÓN FERNÁNDEZ Marta, «Una catedral

d'autres cathédrales galiciennes (Orense), portugaises (Braga<sup>3</sup>, Porto, Coimbra, Évora)<sup>4</sup>, castillanes (Sigüenza, Burgo de Osma), aragonaises (Saragosse) et catalanes (Vic, Gérone, Barcelone, Tarragone<sup>5</sup>, Lérida)<sup>6</sup>, et également semblable à celui de monastères cisterciens comme Meira et Oia<sup>7</sup>. Le projet ne brille pas par son ambition ou son innovation plastique. Au contraire, il se révèle fortement redevable à la cathédrale compostellane quant à la maçonnerie et à la sculpture. Durant le chantier, qui avance avec lenteur et hésitations, on érige une porte dans le mur nord, débouchant sur le centre-ville et utilisée par les évêques lorsqu'ils arrivent de leur palais épiscopal<sup>8</sup>. Une autre sortie dans le mur

---

de frontera. Tui y Portugal. Afinidades y peculiaridades», in: BECEIRO PITA Isabel (dir.), *La espiritualidad y la configuración de los reinos ibéricos (Siglos XII-XV)*, Madrid, Dykinson, 2018, pp. 91-147.

<sup>3</sup> CENDÓN FERNÁNDEZ Marta, «Intercambios artísticos en una diócesis transfronteriza. Posibles semejanzas entre las catedrales de Tui y Braga», *Medievalista* 31, 2022, pp. 45-91.

<sup>4</sup> CENDÓN FERNÁNDEZ Marta, «La catedral de Tui entre Galicia y Portugal», in: *Portugal e o Mundo. Encontro com a Arte*, Coimbra, Almedina, 2005, pp. 727-745.

<sup>5</sup> BOTO VARELA Gerardo, «La iglesia catedral y las oficinas claustrales. El proceso constructivo durante la segunda mitad del siglo XII y la primera mitad del XIII», in: BOTO Gerardo (dir.), *La catedral de Tarragona. Arquitectura, discursos visuales y liturgia (1150-1350)*, Aguilar de Campoo, Fundación Santa María la Real, 2022, pp. 101-102.

<sup>6</sup> Une étude comparative et une analyse générale se trouvent dans: SUREDA I JUBANY Marc, BOTO VARELA Gerardo, «La capçalera de la catedral romànica de Barcelona a partir de les dades litúrgiques i geofísiques. Assaig d'interpretació Simbolicofuncional i material Catedral de Barcelona», in: BOTO Gerardo, SUREDA Marc (dir.), *La catedral romànica de Barcelona. Protagonistes, context urbà i edificacions monumentals*, Girona, Documenta, 2021, pp. 169-172. Nous démentons la thèse d'influence française soutenue par MUÑOZ PÁRRAGA M. Carmen, *La arquitectura medieval de la catedral de Sigüenza*, Madrid, Universitat Autònoma de Madrid, 1987, pp. 73-80.

<sup>7</sup> VALLE PÉREZ José Carlos, *La arquitectura cisterciense en Galicia*, La Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza, 1982, pp. 288-289; CENDÓN FERNÁNDEZ Marta, «El monasterio de Oia», in: YÁÑEZ NEIRA Fray Damián (dir.), *Monasticon Cisterciense Gallego*, vol. 1, León, Edileisa, 2000, pp. 197-223.

<sup>8</sup> MANSO PORTO Carmen, «Reflexiones sobre la catedral románica y gótica de Santa María de Tui», *Abrente* 44, 2012, pp. 75-125, en part. 103-111; IGLESIAS ALMEIDA Ernesto, «Los antiguos palacios episcopales tudenses», *Castellum Tyde. Revista do Insituto de Estudios Tudenses* 1, 2007, pp. 81-103; CENDÓN FERNÁNDEZ Marta, «La capilla de Santa Catalina y el palacio episcopal

sud communique avec l'espace claustral et peut-être qu'une troisième sortie, provisoire, était ménagée à l'extrémité ouest du chantier pour l'usage des laïcs<sup>9</sup>. Cependant, nous nous intéresserons dans le présent article aux dernières travées de la nef et aux deux bas-côtés ainsi qu'à la façade unique intégrée dans le massif occidental.

Les dimensions du porche occidental protégeant l'entrée sont d'une amplitude supérieure à ce qui était initialement prévu (Fig. 1). C'est pourquoi le mur septentrional de la cathédrale, déjà construit au moins jusqu'à la treizième assise, a dû être en partie démonté afin de pouvoir y intégrer le nouveau portail. Les caractéristiques de cette façade s'avèrent aussi ambitieuses – en dimensions et en matière de discours – qu'innovantes, en totale rupture avec le conformisme démontré jusque-là dans le projet architectural de l'église, commencé au moins soixante-dix ans auparavant<sup>10</sup>.

Nous ignorons toujours les circonstances spécifiques à l'origine de cette entreprise. On sait toutefois que durant les premières années du XIII<sup>e</sup> siècle, les chanoines et l'évêque (peut-être Suero, prélat en exercice entre 1206 et 1215) ont commandé une grande entrée monumentale, dépassant les conventions fixées jusqu'alors. Plusieurs questions demeurent néanmoins en suspens. La plus importante concerne la raison et l'occasion qui ont fait venir à Tuy un maître aussi au fait des solutions mises en œuvre sur les façades d'Île-de-France des décennies antérieures à 1206. Il serait utile de comprendre comment les chanoines et l'évêque d'un siège épiscopal situé aux confins nord-ouest de la péninsule ont eu connaissance de la nouvelle plastique monumentale du domaine royal français et ont décidé de l'adopter. Ceci alors

---

de Diego de Muros en la catedral de Tuy», *Castellum Tyde, Instituto de Estudios Tudenses* 1, 2007, pp. 105-118.

<sup>9</sup> BANGO TORVISO Isidro G., *Arquitectura románica en Pontevedra*, La Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza, 1979, pp. 240-241 ; YZQUIERDO PERRÍN Ramón, «Motivos ornamentales de la catedral de Tuy», *Tuy. Museo y Archivo Histórico Diocesano* 5, 1989, pp. 98-103 ; CENDÓN FERNÁNDEZ Marta, *La catedral de Tuy en época medieval*, Pontevedra, Fundación Cultural Rutas del Románico, 1995, pp. 46-49.

<sup>10</sup> Conformément aux interprétations discutées par Cendón. Voir la bibliographie citée dans les notes précédentes.



Figure 1. Tui, cathédrale, portail occidental. (Photo: Juan Antonio Olañeta)

que Tui se trouvait éloignée des itinéraires et des routes principales de pèlerinage et, ne l'oublions pas, que ses revenus étaient moins importants que ceux de la plupart des sièges épiscopaux hispaniques, portugais ou languedociens<sup>11</sup>. Il n'est pas facile de démêler les critères

---

<sup>11</sup> Pour un plaidoyer contre la considération historiographique selon laquelle l'hispanie médiévale serait un paysage culturel et politique excentré, voir RUCQUOI Adeline,

de goût, de requête, de choix ou d'intérêt narratif et esthétique qui ont pu se développer dans cet horizon historique des XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles. Nous devons en tout cas rester attentifs au fait que lorsque l'histoire de l'art ne parvient pas à déterminer les raisons qui président à la réalisation d'une œuvre, le plus souvent par manque de documentation sur le sujet, elle doit écarter toute tentation de considérer qu'une série de hasards a réuni des artisans, des maîtres d'œuvre et des promoteurs.

À la cathédrale de Tui la préexistence du mur nord, la faible largeur des murs collatéraux et le surcoût économique qu'aurait engendré un ouvrage plus imposant ont dû conduire les concepteurs à opter pour un portail unique, à l'instar des portails des extrémités des transepts des cathédrales de Lugo, Orense, Zamora, Ciudad Rodrigo et du portail occidental de la cathédrale de Salamanque. Cette formule a été choisie à Tui, contrairement au cas du portail de la Gloire et de celui de sa copie, le portail du Paradis de la cathédrale d'Orense, qui possèdent tous deux une triple entrée avec un portique en saillie d'une monumentalité écrasante<sup>12</sup>. Cependant, la proposition des maîtres concepteurs du portail de Tui est inspirée par des expériences développées à Saint-Denis, Mantes, Senlis, Laon ou Chartres<sup>13</sup>. Ces modèles, prestigieux sur leur propre territoire, apparaissaient comme novateurs vus depuis Tui. En pratique, le projet a été créé en rupture avec ce qui existe en Galice et dans la majeure partie de la Péninsule ibérique.

Moralejo date ce portail entre 1218 et 1236<sup>14</sup>. Cette fourchette chronologique peut être affinée, bien qu'avec une indispensable

---

«España, imán de la Europa medieval. Peregrinos y cruzados», *Màtria Digital* 9, 2021-2022, pp. 98-121.

<sup>12</sup> MORALEJO ÁLVAREZ Serafín, «Modelo, copia y originalidad, en el marco de las relaciones artísticas hispanofrancesas (siglos XI-XIII)», *Vè Congrès Espanyol d'Història de l'Art. Actes*, t. 1, Barcelona, 1986, pp. 89-112.

<sup>13</sup> Je mentionne ces portails plutôt que d'autres car, par manque de documentation, je ne dispose d'aucun autre recours analytique que la comparaison formelle, qui évolue en même temps que mon bagage visuel.

<sup>14</sup> MORALEJO ÁLVAREZ Serafín, *Escultura gòtica en Galicia (1200-1350)*, résumé de la thèse de doctorat, Santiago de Compostela, 1975, p. 7; MORALEJO ÁLVAREZ Serafín, *Iconografía gallega de David y Salomón*, La Coruña, Agencia Gráfica, 2004, p. 83. YZQUIERDO PERRÍN Ramón, «Motivos ornamentales...», pp. 107-108.

prudence, si l'on prend en considération certaines sources complémentaires. Comme cela a été répété par l'historiographie, le testament du cordonnier de Tui, Fernán Suárez (26 juillet 1225) fait mention d'un don de 5 sols pour le nouveau portail de l'église Santa María<sup>15</sup>. Étant donné que cette même année, en 1225, l'évêque Esteban Egea consacre la cathédrale, il convient d'en déduire que la partie occidentale de la nef était achevée, mais que le portail présentait encore quelques éléments inachevés, comme le suppose Cendón<sup>16</sup>. Il ne fait donc aucun doute que les travaux de la façade occidentale ont commencé avant 1225.

Je pense que la création des éléments architectoniques de l'entrée (les bases, les ébrasements, les registres de chapiteaux, le linteau, le profil du tympan, les archivoltes ainsi que la plupart des colonnes avec des statues) commence durant la première décennie du XIII<sup>e</sup> siècle et que l'ensemble (structure et sculptures) est achevé en 1225. Mon interprétation du testament de Fernán Suárez est qu'il désirait financer ce qui n'était pas encore terminé: le couple de figures de l'ébrasement droit du portail, représentant la reine de Saba et Salomon et certaines figures du tympan<sup>17</sup>. Comme j'essaierai de le montrer plus avant, ces reliefs ont été exécutés par un second sculpteur avant-gardiste, bien informé des nouveautés plastiques et discursives des statues du bras nord du transept de Chartres et de la façade occidentale d'Amiens. Je pense que l'auteur de ce couple de statues n'est pas le premier maître d'œuvre de l'ensemble, mais qu'il s'est adapté à un portail préexistant, érigé peut-être une décennie et demie avant son intervention.

<sup>15</sup> FERNÁNDEZ CASANOVA Adolfo, «Iglesias medioevales de Tuy», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones* 15, 1907, pp. 75-79, en part. p. 76, cite Antonio López Ferreiro.

<sup>16</sup> CENDÓN FERNÁNDEZ Marta, «Memoria histórico-artística...», p. 40.

<sup>17</sup> L'identification des statues est faite par MAYER August L., «The decorated portal of the cathedral of Tuy», *Apollo. A Journal of the Arts* 2(7), 1925, p. 12.



Figure 2. Tui, cathédrale, portail occidental, ébrasements et tympan. (Photo: Victor García Marcos)

## Structure

La compréhension du portail occidental de la cathédrale de Tui requiert, avant tout, une analyse de ses caractéristiques matérielles (Fig. 1). L'atelier qui élève les deux dernières travées de la nef et le portail maîtrise, selon toute vraisemblance, les calculs de structures, le dessin stéréotomique et les formules plastiques mises en œuvre depuis les environs de 1175 dans différents lieux du domaine royal français. Arrivé d'Île-de-France à Tui, le maître d'œuvre a dû se familiariser avec le type de roche granitique que l'on extrayait des carrières alentour (Fig. 2). Les avant-derniers piliers, qui délimitent les avant-dernières travées de la nef et des collatéraux, sont érigés en adoptant la même solution que celle utilisée à Laon et décrite par Viollet-le-Duc<sup>18</sup>.

<sup>18</sup> « Ces quatre piliers sont, il est vrai, posés sous les retombées des voûtes, qui, à Laon comme à Notre-Dame de Paris, embrassent deux travées, mais on ne s'explique

Il n'y a donc pas de doute quant à la formation en architecture du maître d'œuvre. À l'extérieur, les ébrasements de la porte se déploient largement pour augmenter le voûtement de l'entrée. De chaque côté de l'entrée, au-dessus d'un soubassement délimité par une moulure saillante, se superposent deux assises de pierres échelonnées et une série de bases qui reçoivent une douzaine de colonnes, en incluant celles qui s'appuient contre la section du mur préexistant. Pour placer les colonnes, le maître d'œuvre a prévu une succession de coudes dans lesquels viennent se loger les fûts de manière régulière et équidistante. Les bases de celles-ci sont attiques, classiques, et s'appuient sur des prismes simples.

Les colonnes sont couronnées de chapiteaux, ornés de crochets proéminents, forment une frise continue le long du portail. Ces chapiteaux en saillie mettent en évidence les statues des ébrasements (Fig. 3). Des chapiteaux plus petits, disposés parallèlement au plan du voûtement, alternent avec des corbeilles plus imposantes et disposées en angle saillant. Au-dessus des chapiteaux court une frise formée de petites arcatures et surmontée d'une imposte qui reçoit le départ des huit archivoltes, autant qu'au portail du Jugement de Tudela<sup>19</sup>. Ainsi, à Tui, est élaboré un portail inhabituellement profond, bien plus voûté que ceux qui existaient jusqu'alors. L'archivolte, décorée d'un décor végétal traditionnel, alterne quatre voussures étroites et quatre voussures plus larges. Les voussures de section plus importante reposent sur les plus gros chapiteaux, qui coiffent les colonnes comportant les figures en haut-relief (Fig. 4). L'imposte se transforme en moulure à la base du tympan, le séparant ainsi de l'imposant linteau à deux niveaux. Le tympan en arc brisé, comme les archivoltes qui l'entourent, est constitué d'un plan en retrait sur lequel évoluent des personnages abrités sous des arcs trilobés supportant une architecture en

---

*pas pourquoi ce système, qui est très-bon, n'a pas été suivi tout le long de la nef. Les bagues forment une assise qui relie les fûts supérieurs aux fûts inférieurs. Les constructeurs de la cathédrale de Laon n'avaient pas le beau liais cliquart de Paris, et ils ne pouvaient tailler de colonnettes monostyles d'une grande longueur» (VIOUET-LE-DUC Eugène, Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI<sup>e</sup> au XVI<sup>e</sup> siècle, Paris, B. Bance, 1854-1868, t. 7, p. 163).*

<sup>19</sup> Le portail de l'église monastique de Sigena comporte douze archivoltes.



Figure 3. Tui, cathédrale, portail occidental, ébrasement gauche. (Photo: Victor García Marcos)

haut-relief (Fig. 4). En 1215-1225, la solution du tympan à fond plat orné de personnages est expérimentée à plusieurs reprises, au portail des Valois de Saint-Denis, au portail central et latéral de Notre-Dame de Mantes<sup>20</sup> ou sur la façade occidentale de Senlis, on retrouve également un tympan avec un fond plat – mais sans figures conservées – à Lizieux, et sur la façade occidentale de Saint-Vincent d'Ávila. Le linteau est composé de deux registres, un registre inférieur monolithe et un registre supérieur composé de deux blocs (Fig. 5). La position du niveau supérieur correspond à celle du registre des chapiteaux des ébrasements. D'ailleurs, la moulure du tore des grands chapiteaux des ébrasements se poursuit sur le bas-relief du linteau et forme les tailloirs des chapiteaux sculptés sur le linteau inférieur.

<sup>20</sup> Le lien avec Saint-Denis est déjà proposé par AUBERT Marcel, «La sculpture monumentale en Île-de-France et dans les régions voisines au XII<sup>e</sup> siècle», *Journal des Savants* 3-4, 1961, pp. 167-171, en part. p. 170.



Figure 4. Tui, cathédrale, portail occidental, tympan. (Photo: Victor García Marcos)

La hauteur de ce dernier correspond à la moitié supérieure des statues sculptées sur les colonnes des ébrasements. Le linteau repose sur deux corbeaux, eux-mêmes rehaussés de frises ornementales. Ces deux éléments, corbeaux et frises décoratives, totalisent une hauteur équivalente à la taille de la moitié inférieure des statues sur les colonnes. Ainsi s'établit une correspondance entre les éléments horizontaux du linteau et les éléments sculptés des ébrasements.

Les huit statues-colonnes des ébrasements présentent des figures aux corps presque détachés de la colonne, placées sur des fûts alternés, de sorte que chaque personnage dispose d'un espace considérable. Leur emplacement en hauteur ne signifie pas simplement que les prophètes, les apôtres et les monarques vétérotestamentaires sont situés au-dessus, dans le royaume céleste, mais il souligne également la verticalité et la stylisation du portail. Le sculpteur, au moyen des volumes proéminents, réussit à suggérer un détachement des statues de la matière des colonnes,



Figure 5. Tui, cathédrale, portail occidental, linteau. (Photo: Victor García Marcos)

leur conférant ainsi une présence quasi réelle (Fig. 3). Chacune de ces figures est nimbée, mais aucune n'est surmontée de dais. Cette absence de dais s'observe pour les personnages des portails exécutés vers 1170 (Senlis et le portail des Valois au bras nord du transept de Saint-Denis) (Fig. 6), tandis que ceux réalisés vers 1200 en sont pourvus (Sens, Paris, Laon et en Espagne les sculptures des archivoltes du portail de Tudela)<sup>21</sup>. Le maître de Tui a négligé l'emploi du dais alors qu'il devait sans doute en connaître l'usage et être conscient de la tridimensionnalité que celui-ci ajoute à la sculpture, en plus de souligner la volumétrie de l'ensemble. Au niveau des socles, les huit sculptures reposent sur un personnage en position de soumission, sur une masse ovale ou sur une

<sup>21</sup> Pour la sculpture de la cathédrale de Laon, voir GRODECKI Louis, «À propos de la sculpture française autour de 1200», *Bulletin monumental* 115(2), 1957, pp. 119-126; KASARSKA Iliana, *La sculpture de la façade de la cathédrale de Laon. Eschatologie et humanisme*, Paris, Picard, 2008, pp. 41-124.

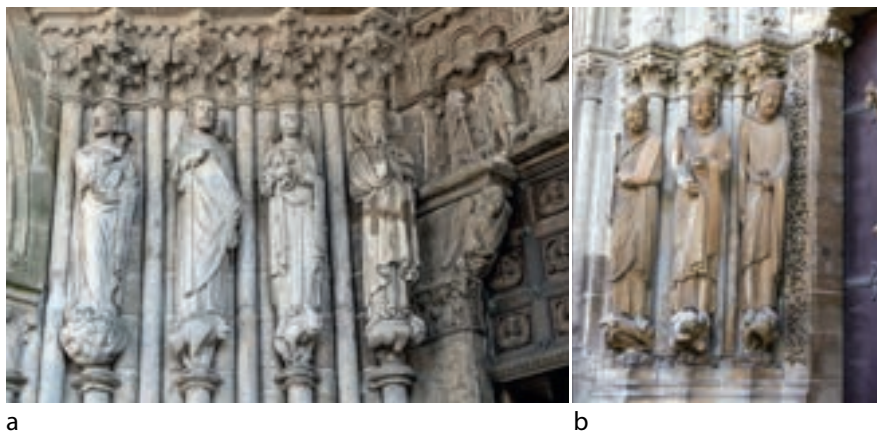


Figure 6. a) Tui, cathédrale, portail occidental, ébrasement gauche; b) Saint-Denis, abbatale, portail des Valois. (Photos: Victor García Marcos (a); Marta Serrano Coll (b))

bête<sup>22</sup>. Aucun de ces piédestaux n'offre de superficie plane permettant la disposition des pieds des statues sur un plan horizontal. Au contraire, leurs pieds semblent pendre vers l'avant. Les socles anthropomorphes ou zoomorphes reposent à leur tour sur des tores ménagés à mi-hauteur des fûts situés à la même hauteur et présentant le même profil que les astragales des chapiteaux situés à la base des arcs latéraux du porche. Le recours aux tores connectant les fûts de colonnes supérieurs et inférieurs a été employé de façon identique sur les piliers de l'église.

De cet agencement complexe résulte une composition du portail en une trame de lignes horizontales et verticales. Suivant une organisation minutieuse, de bas en haut, se superposent le soubassement, les deux assises échelonnées, les bases des colonnes, les astragales et les tores qui relient les fûts des colonnes, les chapiteaux des extrémités et les socles figuratifs, les statues-colonnes, les deux registres de chapiteaux à crochets, la moulure qui part des chapiteaux et se poursuit à la base du tympan, le tympan lui-même et enfin les archivoltes qui embrassent l'ensemble de la structure. Ces différents plans horizontaux génèrent

<sup>22</sup> Voir l'article de Laurence Terrier Aliferis dans ce volume.

une trame rythmée par les lignes verticales des colonnes, des statues et des scènes des linteaux et du tympan (Fig. 2). Par conséquent, il ne fait pas de doute que le concepteur du portail a considéré que l'impact visuel que devait produire ce grand portail devait être impressionnant grâce à une composition soigneusement agencée et novatrice, dont il n'existait alors pas d'antécédent dans la Péninsule ibérique.

En définitive, il s'agit d'un portail bien équilibré quant à la hauteur, la profondeur, la correspondance et la proportion de chaque élément. Du point de vue de l'agencement architectural et sculptural, ce portail est l'aboutissement des expériences de composition monumentale menées en France durant le dernier quart du XII<sup>e</sup> siècle et le début du XIII<sup>e</sup> siècle. La disposition régulièrement réticulée est sans équivalent dans le domaine royal français. Le portail a été pensé et réalisé par un maître particulièrement méticuleux et efficace, doté de ressources en matière de composition, capable de mettre à profit ses références artistiques, sans reproduire aucune d'elles de façon mécanique. Ce sculpteur démontre au contraire une capacité à sélectionner les solutions les mieux adaptées, parmi celles élaborées par des maîtres de deux générations précédentes, ceux qui ont travaillé vers 1175-1180 et ceux qui ont travaillé vers 1200-1205. La narration complexe présente dans les reliefs, la relation hiérarchique des éléments et l'interprétation sémantique de l'emplacement de chaque composant sont des preuves irréfutables de la créativité du maître anonyme qui a mené à bien cette entreprise.

## Canon

Que faut-il entendre au XXI<sup>e</sup> siècle par « sculpture du premier gothique » ?<sup>23</sup>  
Toute reconsidération de la nomenclature et de la classification réclame la

---

<sup>23</sup> Cette terminologie stylistique est redevable aux théories développées il y a plus d'un siècle par VÖGE Wilhelm, *Die Anfänge des monumentalen Stiles im Mittelalter. Eine Untersuchung über die erste Blütezeit französischer Plastik*, Strasbourg, Heitz & Mündel, 1894; VÖGE Wilhelm, « Der provençalische Einfluss in Italien und das Datum des Arier Porticus », *Repertorium für Kunstwissenschaft*, 1902, pp. 409-429; VÖGE Wilhelm, *Bildhauer des Mittelalters. Gesammelte Studien*, Berlin, Mann, 1958,

prise en compte des analyses et des propositions formulées par Aubert et Lapeyre, mais surtout l'évaluation et la classification de toute cette production artistique effectuée par Willibald Sauerländer<sup>24</sup>. Ce dernier fixe le début de la sculpture gothique française au portail occidental de Saint-Denis (vers 1140), dont les statues des ébrasements, détruites, sont connues grâce aux dessins de Bernard de Montfaucon (1729) et aux trois têtes conservées dans les musées de Baltimore et de Harvard<sup>25</sup>. Il y rattache également le portail royal de Chartres (vers 1145-1150)<sup>26</sup>. À la même période ou peu après la réalisation de ces monuments capitaux, est active la génération de sculpteurs qui œuvrent aux portails dotés de statues-colonnes de Saint-Bénigne de Dijon (vers 1147), de la cathédrale du Mans (vers 1158), de Vermenton, d'Avallon ou encore d'Étampes<sup>27</sup>. Étant donné que l'auteur du portail de Sangüesa connaissait ces façades bourguignonnes et d'Île-de-France<sup>28</sup>, on ne

---

p. 16-35. Des critiques élogieuses à propos de cette position historiographique sont émises par GRODECKI Louis, «La "première sculpture gothique". Wilhelm Vöge et l'état actuel des problèmes», *Bulletin monumental* 117(4), 1959, pp. 265-289 et par RECHT Roland, «Wilhelm Vöge, Louis Grodecki et la "première sculpture gothique"», in: SCHLINK Wilhelm (dir.), *Wilhelm Vöge und Frankreich*, Freiburg im Brisgau, 2004, pp. 201-216.

<sup>24</sup> AUBERT Marcel, «Le portail royal et la façade occidentale de Chartres. Essai sur la date de leur exécution», *Bulletin monumental* 100(3-4), 1941, pp. 177-218; LAPEYRE André, *Des façades occidentales de Saint-Denis et de Chartres aux portails de Laon. Études sur la sculpture monumentale dans l'Île-de-France et les régions voisines au XII<sup>e</sup> siècle*, thèse de doctorat ès Lettres, Paris, Université de Paris, 1960; SAUERLÄNDER Willibald, «Beiträge zur Geschichte der "frühgotischen" Skulptur», *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 19(1), 1956, pp. 1-34, en part. 6-26.

<sup>25</sup> MONTFAUCON Bernard de, *Les monumens de la monarchie française qui comprennent l'histoire de France avec les figures de chaque regne que l'injure des tems a épargnées*, t. 1, Paris, Julien-Michel Gandouin, 1729, pp. 57-58 et pl. X, pp. 191-192 et pl. XV, p. 193 et pl. XVI, XVII et XVIII.

<sup>26</sup> SAUERLÄNDER Willibald, *Gothic Sculpture in France: 1140-1270*, New York, H. N. Abrams, 1972, pp. 43-48; STODDARD Whitney S., *Sculptors of the West Portals of Chartres Cathedral. Their Origins in the Romanesque and Their Role in Chartrain Sculpture*, Harvard, 1952 (rééd. New York; London, 1987), pp. 1-8 et 114-115.

<sup>27</sup> BEAULIEU Michèle, «Essai sur l'iconographie des statues-colonnes de quelques portails du premier art gothique», *Bulletin monumental* 142(3), 1984, pp. 273-307.

<sup>28</sup> ANGHEBEN Marcello, «The Role of Burgundy in the Development of the First Column-Statues», in: BOTO VARELA Gerardo, SERRANO COLL Marta, MCNEILL John

peut interpréter cette réalisation que comme une œuvre précoce de la plastique gothique espagnole, vraisemblablement construite vers 1155-1160. Malgré cela, une partie de l'historiographie préfère considérer ce portail comme une œuvre tardo-romane, la soumettant à une marque de fabrique établie par l'historiographie française. Malgré les évidences, soit par paresse, soit par scrupule, les historiens de l'art espagnols ne parviennent pas à se défaire de cette perception<sup>29</sup>. Le cas de la façade de Saint-Vincent d'Ávila (vers 1165), dont les voussures présentent des ressemblances avec Avallon, est quant à lui différent<sup>30</sup>. Sur ces dernières réalisations persistent de nombreuses conventions formelles romanes, notamment dans les plis lourds mais ondulants ou tombant en cloches sur les pieds des sculptures.

Les ambiguïtés nominales et l'opposition artificielle entre un style accompli (c'est-à-dire des œuvres bien caractérisées) et une transition stylistique présumée (c'est-à-dire les œuvres d'avant-garde) sont à l'origine d'apports intellectuels appauvris. La compréhension des phénomènes artistiques, de leurs transformations et de leur fécondité est gravement affectée par ces cadres épistémologiques restrictifs<sup>31</sup>. Bien au contraire, dans un rapport dialectique entre tradition et innovation, chaque canon produit des figures innovantes qui réinterprètent ou, mieux encore, dépassent la tradition. Ce point de vue renvoie à un mode d'interprétation des œuvres qui se base sur une conception de l'histoire

---

(dir.), *Emerging Naturalism. Contexts and Narratives in European Sculpture 1140-1220*, Turnhout, Brepols, 2020, pp. 49-69 où il démontre que le repérage des sources d'inspiration d'un sculpteur se révèle être un exercice d'analyse académique très compliqué.

<sup>29</sup> Ces mêmes restrictions mentales ont également affecté l'interprétation des sépultures royales de Compostelle, comme l'a fait remarquer MORALEJO ÁLVAREZ Serafín, *Escultura gótica en Galicia (1200-1350)*..., p. 17.

<sup>30</sup> On trouvera toute la bibliographie antérieure dans POZA YAGÜE Marta, «The Reception of Burgundian Models in the Second Half of the Twelfth Century and the Naturalist Redefinition of Romanesque Sculpture in Castile», in: BOTO VARELA Gerardo, SERRANO COLL Marta, MCNEILL John (dir.), *Emerging Naturalism*... pp. 235-258, part. 236-241.

<sup>31</sup> SAUERLÄNDER Willibald, «*Style or Transition? The fallacies of classification discussed in the light of German architecture 1190-1260*», *Architectural History* 30, 1987, pp. 1-29.

de l'art réductrice, dont les origines remontent à la Renaissance, selon laquelle quelques génies (par exemple le supposé « maître » du portail royal de Chartres, le maître de Senlis...) émergent et ouvrent des pistes qui dépassent les attentes de leurs contemporains<sup>32</sup>. Cette perception implique que ces artistes particulièrement doués forment des groupes d'artistes moins talentueux, qui ne savent ensuite que reproduire mécaniquement les projets des premiers, et ce jusqu'à ce que surgisse un nouveau « génie », évitant ainsi une léthargie artistique. Durant longtemps, l'histoire de l'art a ainsi prétendu déterminer le cadre chronologique des registres visuels inventés par les maîtres novateurs et diffusés par leurs ateliers respectifs. Notre discipline s'est également évertuée à établir l'intensité et la direction des transferts d'idées, de solutions et de propositions formelles, sous-entendant que tout maîtrise artistique donne lieu à une dette conceptuelle et méthodologique. Cet ordonnancement téléologique de la chronologie de créations artistiques repose de manière aveugle sur la validité des termes de diffusion et d'influence, ce dernier étant envisagé comme l'impact inévitable du modèle sur le récepteur, impliquant son acquiescement passif. De plus, cette vision fait passer pour évident que les centres créateurs et les maîtres innovateurs émettent des propositions codifiées vers différentes périphéries qui, manquant de talent propre, ne savent que recevoir des influences successives, sans autre attitude que d'attendre dans l'inanité la vague suivante. Trop souvent, la notion d'influence est évoquée, jusqu'à en devenir une panacée épistémologique<sup>33</sup>. Analyser le portail de Tui en adoptant cette perspective simplificatrice conduirait à le considérer comme un simple jeu combinatoire de créations attrayantes

<sup>32</sup> MARTÍNEZ DE AGUIRRE Javier, « Sobre el canon y la influencia en la historia de la arquitectura medieval hispana », in : MARTÍNEZ DE AGUIRRE Javier, FUENTES ORTIZ Ángel, RABASCO GARCÍA Víctor (dir.), *Repensando el canon. Modelos, categorías y prestigio en el arte medieval hispano*, Madrid, Sílex, 2022, pp. 91-138, en part. 96.

<sup>33</sup> Contesté par BAXANDALL Michael, *Modelos de intención. Sobre la explicación histórica de los cuadros*, Madrid, Hermann Blume, 1989 (titre original, *Patterns of Intention. On the Historical Explanation of Pictures*, 1985), pp. 75-77. Cette hypothèse est reconsidérée par BROWN Michelle P., « An Early Outbreak of 'Influenza'? Aspects of Influence, Medieval and Modern », in : BOVEY Alixe, LOWDEN John (dir.), *Under the influence. The Concept of Influence and the Study of Illuminated Manuscripts*, Turnhout, Brepols, 2007, pp. 1-10.

formulées dans les ateliers de Mantes, Saint-Denis, Senlis ou Laon. La manière d'appréhender les relations entre les œuvres *influentes* et les œuvres *influencées* réduit les explications que nous leur consacrons. Tout créateur qui recherche et assume un facteur *influent* prend part à une acceptation intentionnelle et, par conséquent, active. En d'autres termes, l'assimilation – en tant qu'incorporation consciente de nouvelles connaissances à des savoirs préalablement acquis – d'un transfert culturel implique que les commanditaires s'engagent fortement dans la nouvelle création et que les artistes trouvent un juste milieu entre les moyens disponibles et les demandes spécifiques. L'objectif du tournant historiographique de ces dernières décennies consiste à substituer la vision d'une soumission sévère à une *influence* par la perspective d'une réception ou d'une *réinterprétation*, appliquée aussi bien aux spectateurs qu'aux créateurs. *Recevoir*, selon le dictionnaire, suppose la prise en charge d'un envoi, qui dans le domaine artistique serait le modèle, la formule ou la codification accouchée par l'« auteur génial ».

Nous ne pourrions absolument pas avancer dans notre analyse si nous acceptons l'hypothèse selon laquelle l'artiste qui a travaillé à Tui n'a fait qu'accommoder des morceaux d'un répertoire formel transposés pour entrer dans le cadre institutionnel, architectonique et conceptuel du nouveau portail de la cathédrale. Partir du présupposé que les autorités ecclésiastiques de Tui se sont contentées de considérer comme innovante une œuvre qui, sous d'autres latitudes, se serait inscrite simplement dans la tradition et la répétition de modèles célèbres déjà éprouvés et cautionnés, reviendrait à imputer injustement un provincialisme<sup>34</sup> aveugle aux commanditaires les plus dynamiques du nord de la péninsule. Cette interprétation hiérarchisante et colonialiste, qui postule que ce qui est établi dans un territoire pourrait être novateur dans un autre, ne permettra jamais de répondre à la question capitale : pourquoi le portail de Tui existe-t-il tel que nous le connaissons ?

---

<sup>34</sup> On trouvera une réflexion générale actualisée sur cette question dans ANGHEBEN Marcello, «Romanesque sculpture in Aquitaine. A history of the marginalisation of a widely imitated regional sculptural style», in: McNEILL John, PLANT Richard (dir.), *The regional and transregional in Romanesque Europe*, London; New York, John McNeill; Richard Plant, 2021, pp. 35-45.

Quels facteurs ont joué un rôle dans cette création et quels acteurs ont concilié leurs intérêts et leurs potentiels pour donner jour à une œuvre qui s'est révélée convenir aux besoins locaux et adaptée au contexte social dans lequel elle brillait?<sup>35</sup> À coup sûr, des concepts clés de la théorie post-colonialiste (tels que ceux de « transfert », « assimilation », « hybridation », « altérité », « appropriation », « médiation », « rencontre », « énonciation »...) nous aident à mieux éclaircir le problème<sup>36</sup>. Examiner une œuvre d'art en focalisant son attention sur le lieu de provenance et de formation de son auteur ou de son autrice ne donne pas accès à la raison d'être d'une création devant une nouvelle audience. En fin de compte, chaque artiste et chaque œuvre *est* et se manifeste dans son temps et sa localisation exacte. Tourmentée par sa mauvaise conscience, l'histoire de l'art médiéval prétend maintenant éviter le paradigme subjuguant des « influences ».

Il ne serait pas non plus profitable de nous positionner méthodologiquement à partir du terme d'*adoption* (de moyens, de procédés ou de schémas), étant donné qu'il implique de la passivité. À sa place, depuis plusieurs décennies, on met en avant le principe de transformation artistique qui comprend une réception active dans laquelle l'artiste devient maître de ce qui est transmis. Cette attitude d'*appropriation* (d'une panoplie de moyens et de solutions) implique une formulation personnelle, avec prise de pouvoir de l'exécutant tout comme du concepteur de l'œuvre. Penser à partir de ce concept historiographique sera bénéfique pour l'historiographie, à condition qu'elle cesse d'interpréter la production

---

<sup>35</sup> Durant des générations, les « colonisations » culturelles ont été expliquées comme la cause de l'apparition et du déroulement des voies de production, de promotion et de diffusion des œuvres parmi les sociétés *influencées*, c'est-à-dire colonisées. BHABHA Homi K., « Postmodernism/Postcolonialism », in: NELSON Robert S., SHIFF Richard (dir.), *Critical Terms for Art History*, Chicago, University of Chicago, 1992, pp. 307-322; OVERBEY Kare Eileen, « Postcolonial », *Studies in Iconography* 33, 2012 (hors-série, *Medieval Art History Today-Critical Terms*), pp. 145-155.

<sup>36</sup> BOTO VARELA Gerardo, « Artífices en movimiento y transferencia de ideales artísticos en el reino de Alfonso VIII y Leonor. Arquitecturas y microarquitecturas para imaginar y presentar las utopías del Templo y la Ciudad de Dios », in: POZA YAGÜE Marta, OLIVARES MARTÍNEZ Diana (dir.), *Alfonso VIII y Leonor de Inglaterra. Confluencias artísticas en el entorno de 1200*, Madrid, Ediciones Complutenses, 2017, pp. 261-304, en part. pp. 290-294.

artistique comme une succession de filiations mise en place par les émules serviles des grands maîtres. Il est légitime de reconnaître que chaque sculpteur a vécu ses propres expériences et s'est approprié comme il a pu l'héritage formel qu'il avait à sa portée (matériel ou intellectuel) et qu'il l'a reformulé selon son talent, sa sensibilité, son habileté et selon la volonté des commanditaires. Quoi qu'il en soit, cela n'a pas de sens et ne justifie pas de nier à la plus grande partie des artisans une attitude engagée dans la transformation et l'adéquation des discours et des modèles, menées à bien selon les aptitudes de chacun.

## Style

Afin d'élaborer la structure des ébrasements où un groupe de statues-colonnes tient le rôle principal, le maître de Tui a recours à la solution imaginée par l'atelier qui a conçu le portail du bras nord du transept de Saint-Denis (vers 1160)<sup>37</sup> : un registre continu de grands chapiteaux posés en angle et un autre de petits chapiteaux posés de face, le tout couronnant une batterie de colonnes qui reçoivent, alternativement, des figures grandeur nature. Le maître de Tui connaissait également la formule adoptée au portail de Senlis (vers 1160-1165) avec son linteau bas et le parti pris plastique appliqué aux figures des ébrasements qui reposent sur des *suppedanea* ornés d'animaux ou simplement de forme ovoïde, provoquant la chute des pieds des statues dans le plan<sup>38</sup>.

<sup>37</sup> BLUM Pamela Z., «The Statue-Column of a Queen from Saint-Thibaut, Provins, in the Glencairn Museum», *Gesta* 29, 1990, pp. 214-233, en part. p. 232, note 42; BLUM Pamela Z., «Fingerprinting the Stone at Saint-Denis: A Pilot Study», *Gesta* 33, 1994, pp. 19-28, en part. p. 19; ERLANDE-BRANDENBURG Alain, «La porte du cimetière à l'abbatiale de Saint-Denis dite "Porte des Valois". Emplacement originel, déplacement, datation», *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres* 143(1), 1999, pp. 189-217 est en faveur d'une datation du portail des Valois aux alentours de 1144. Cette chronologie est validée aussi par BERNÉ Denis, PLAGNIEUX Philippe (dir.), *Naissance de la sculpture gothique. Saint-Denis, Paris, Chartres 1135-1150*, Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 2018. Aucune preuve objective ne permet toutefois de soutenir une chronologie aussi précoce.

<sup>38</sup> Sur le portail de Senlis, voir ERLANDE-BRANDENBURG Alain, «Le portail du Couronnement de la Vierge à Senlis», in: *L'art gothique dans l'Oise et ses environs*,

Si l'architecte-sculpteur français engagé à Tui avait continué à travailler en Île-de-France, il n'aurait probablement pas réalisé un projet comme celui qu'il a proposé à Tui, avec cette emphase dans la séquence des colonnes qui accentue la verticalité de la façade, étant donné que les maîtres du domaine royal ont écarté cette solution après l'exécution du portail de Senlis<sup>39</sup>. Pourtant, à Tui, le projet ne constitue pas un retour en arrière, mais il ouvre au contraire des voies inédites jusqu'alors. La puissance volumétrique des statues leur confère une présence immédiate, emphatique et véridique, d'un naturalisme longtemps recherché par les sculpteurs des générations antérieures (voir le maître d'Ávila par exemple), sans qu'ils n'y parviennent<sup>40</sup>. En effet, les sculpteurs du premier atelier du portail de Tui – responsables à mon avis des statues de Moïse, d'un prophète (?), de Pierre, de Jean-Baptiste, de Daniel et d'Isaïe (?) du portail<sup>41</sup> – ont employé des solutions anciennes comme les plis tuyautés, les coudes drapés ou la légère évocation des cuisses. C'est ainsi que les plis du drapé sont organisés aléatoirement et les articulations marquées de manière floue. Certaines des solutions plastiques, adoptées également par l'auteur de la Cámara Santa d'Oviedo qui les interprète différemment, reflètent le répertoire de la façade de Mantes (années 1160)<sup>42</sup>.

Bien que sommairement, il est nécessaire de rappeler, avant de poursuivre, la généalogie des différentes statues-colonnes espagnoles. Le sculpteur anonyme de San Paio de Antealtares (dont les œuvres sont conservées au Musée archéologique national [MAN]) et

---

*XI<sup>e</sup>-XIV<sup>e</sup> siècle*, Beauvais, Gemob, 2001, pp. 177-183 a proposé une datation vers 1150, mais stylistiquement la proposition ne tient pas.

<sup>39</sup> BEAULIEU Michèle, «Essai sur l'iconographie des statues-colonnes de quelques portails du premier art gothique», *Bulletin monumental* 142(3), 1984, pp. 273-307.

<sup>40</sup> POZA YAGÜE Marta, «The Reception of Burgundian Models...», pp. 236-241; BOTO VARELA Gerardo, «The Attainment of a Compelling Naturalism in Sculpture c. 1200», in: BOTO VARELA Gerardo, SERRANO COLL Marta, MCNEILL John (dir.), *Emerging Naturalism...*, pp. 13-24.

<sup>41</sup> Identification proposée par Laurence Terrier Aliferis dans ce volume.

<sup>42</sup> AUBERT Marcel, «Têtes gothiques de Senlis et de Mantes», *Bulletin monumental* 97(1), 1938, pp. 5-11; SAUERLÄNDER Willibald, «Die Marienkrönungsportalen von Senlis und Mantes», *Wallraf-Richartz Jahrbuch* 20, 1958, pp. 115-162.

Leodegarius ont réalisé les statues les plus anciennes, contemporaines à celles du portail de Ripoll (vers 1155)<sup>43</sup>. Les réalisations suivantes de statues-colonnes en Espagne se trouvent – classées selon une chronologie relative basée sur l'analyse stylistique – aux portails sud et ouest de Saint-Vincent d'Ávila (vers 1165), à Saint-Martin de Uncastillo<sup>44</sup>, à Saint-Martin de Fuentidueña, à San Prudencia de Armentia, à la cathédrale d'Orense, à Ceinos de Campos, à la Cámara Santa d'Oviedo (vers 1175)<sup>45</sup>, au portail de la Gloire (1188), à San Pantaleón de Losa, à San Juan de Laguardia, à la Asunción de Lasarte, à San Juan del Mercado de Benavente, à San Martin de Ségovie et au portail du Paradis d'Orense<sup>46</sup>. De même que les statues du portail de Ripoll s'inspirent de la salle capitulaire de Saint-Étienne de Toulouse<sup>47</sup>, les figures cylindriques de Leodegarius sont directement liées à Dijon, Le Mans et Étampes et indirectement à Chartres<sup>48</sup>. Celles plus tardives d'Ávila renvoient au répertoire ornemental d'Avallon et, dans une moindre mesure, aux statues de Vermenton<sup>49</sup>. Celles du portail nord d'Orense peuvent être rattachées au tandem Avallon-Vézelay,

<sup>43</sup> À ce propos, voir l'article de Laurence Terrier Aliferis dans ce volume.

<sup>44</sup> MELERO MONEO Marisa, « El sarcófago de doña Blanca de Navarra y el taller de Leodegarius. Sangüesa y San Martín de Uncastillo », *La escultura románica. Actas del I Encuentro Transpirenaico sobre Patrimonio Histórico Artístico*, Uncastillo, Fundación Uncastillo, 2007, pp. 7-30; LOZANO LÓPEZ Esther, « Tras los retablos. Actuaciones para la recuperación de los perímetros medievales y sus discursos visuales », in: GIRÁLDEZ Pilar, VENDRELL Màrius (dir.), *Transformació, destrucció i restauració dels espais medievals*, Barcelona, Patrimoni 2.0, 2016, pp. 244-262.

<sup>45</sup> GARCÍA DE CASTRO VALDÉS César, « The Meaning of the Romanesque Sculpture in the Cámara Santa at the Cathedral of Oviedo », in: BOTO VARELA Gerardo, SERRANO COLL Marta, MCNEILL John (dir.), *Emerging Naturalism...*, pp. 333-358.

<sup>46</sup> Des études actualisées sont disponibles dans la section correspondante de l'*Enciclopedia del Románico de la Península Ibérica*, Aguilar de Campoo, Fundación Santa María la Real Centro de Estudios del Románico, 2002-2020, organisée par provinces.

<sup>47</sup> GOLDSCHMIDT Wermer, « Toulouse and Ripoll. The Origin of the Style of Gilabertus », *The Burlington Magazine* 71(5), 430, 1939, pp. 104-110; MORALEJO ÁLVAREZ Serafín, « De Sant Esteve de Tolosa a la Daurade. Notes sobre l'escultura del claustre romànic de Santa Maria de Solsona », *Quaderns d'Estudis Medievals* 23-24, 1988, pp. 104-119.

<sup>48</sup> ANGHEBEN Marcello, « The Role of Burgundy... », pp. 54-58.

<sup>49</sup> BEAULIEU Michèle, « L'iconographie et le style des trois portails de Saint-Lazare d'Avallon », *Bulletin monumental* 117(2), 1959, pp. 138-140.

modèle repris également par l'auteur des sculptures aux drapés mouillés de la crypte de Saint-Jacques-de-Compostelle<sup>50</sup>. Celles de la Cámara Santa sont redevables à Mantes, Étampes et Senlis. La liberté volumétrique du portail de la Gloire semble se rapprocher d'œuvres provençales (telles que Saint-Gilles du Gard), mais elle les dépasse dans tous les sens du terme. Mis à part le projet de Mateo, au portail de la Gloire, et celui de la cathédrale de Tui, aucune recherche n'a été faite en Espagne sur les statues grandeur nature des portails. Si le potentiel expressif des sculptures qui se détachent progressivement du fond architecturé est exploré par les artistes dans les années 1155-1188, durant les décennies suivant 1200, on a sondé les possibilités offertes par la sculpture monumentale sur les façades des salles capitulaires<sup>51</sup>.

Recentrons le propos : quand faut-il considérer un portail comme gothique, en dehors de l'emploi de certaines solutions considérées comme typiques telles que les tympans en arc brisé et les statues d'ébrasement?<sup>52</sup> Sur ce point, le portail de Tui n'est pas entouré de doutes taxinomiques. En effet, au portail de la plus excentrée des cathédrales du royaume de León et Galice travaillent, durant la première décennie du XIII<sup>e</sup> siècle, au sein d'un même atelier, un maître et des tailleurs de pierre étrangers. Ceux-ci sont mieux informés que quiconque au sud du Limousin des récentes nouveautés produites par les ateliers dynamiques et ambitieux, qui œuvrent à la sculpture monumentale des façades réalisées entre la fin du XII<sup>e</sup> siècle et le

<sup>50</sup> MORALEJO Serafín, «Esculturas compostelanas del último tercio del siglo XII», *Cuadernos de Estudios Gallegos* 28(84), 1973, pp. 294-310.

<sup>51</sup> BOTO VARELA Gerardo, «1200 en León. Esculturas de la antigua catedral románica», *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar* 59-60, 1995, pp. 83-118. Il faudrait aussi placer dans cette mouvance la façade détruite de San Agustín de Benevívere, connue grâce à la gravure de Genaro Pérez de Villaamil.

<sup>52</sup> À Santa María de Sangüesa, Leodegarius met en place vers 1155-1160 le premier portail au tympan en arc brisé du sud des Pyrénées. Le profil en arc brisé, avant 1210, est employé sur des portails aussi divers que ceux de l'église paroissiale de Yermo ou de la collégiale de Tudela.

début du XIII<sup>e</sup> siècle dans le domaine royal français<sup>53</sup>. Il faut affirmer sans ambages que cette façade de Tui est l'une des premières de la Péninsule ibérique qui témoigne de la connaissance du patrimoine artistique émanant de centres à l'origine de la transformation plastique et discursive des années 1175-1205. Cet élément singulier fait sens d'un point de vue historique, comme Serafin Moralejo le démontre en 1975 dans sa thèse de doctorat, dans laquelle il rectifie le rôle discret de la façade de la cathédrale de Tui dans le canon des œuvres du premier gothique espagnol<sup>54</sup>. Cependant, encore aujourd'hui, le portail de Tui continue à n'avoir qu'une présence très modeste dans l'historiographie espagnole et européenne, à l'exception, et c'est logique, de la littérature académique galicienne<sup>55</sup>. Après avoir reconnu la créativité importante du portail de Tui, on ne peut plus en faire une lecture simpliste qui y verrait une réplique mécanique et tardive de formules mises en place à Laon<sup>56</sup>. Ce portail n'a pas été élaboré par un maître passif, ni accepté par des commanditaires sans attentes particulières.

Au portail de Tui, les figures monumentales ne se caractérisent pas seulement par la présence d'attributs, mais aussi par l'ébauche d'une certaine gestuelle. Ce nouveau défi expressif impliquait l'abandon progressif d'une frontalité rigide. Sur l'ébrasement gauche, trois personnages – Jean-Baptiste, Pierre et un prophète – n'interagissent pas et dirigent leurs regards devant eux et, par conséquent, vers ceux qui se trouvent déjà dans le voûtement de la porte, dans l'espace liminaire de l'entrée de l'église. Le premier personnage de ce côté gauche – Moïse – se tourne vers les fidèles qui se trouvent encore devant

<sup>53</sup> Il ne fait aucun doute que le portail de Tui est plus ambitieux, avant-gardiste et précoce que n'importe quel autre portail d'Occitanie. PRADALIER-SCHLUMBERGER Michèle, *Toulouse et Le Languedoc. La sculpture gothique (XIII-XIV siècles)*, Toulouse, Presses universitaires du Midi, 1998, chap. 2. « La première sculpture gothique en Languedoc », pp. 45-77.

<sup>54</sup> MORALEJO ÁLVAREZ Serafin, *Escultura gótica en Galicia (1200-1350)*, thèse de doctorat, Santiago de Compostela, Universitat de Santiago de Compostela, 1975.

<sup>55</sup> MAYER August L., « The decorated portal of the cathedral of Tuy... », p. 12.

<sup>56</sup> Saint Isidore définit l'*imitatio* comme l'acte de reproduction d'un modèle choisi, préalable à l'*inventio*. (*Etymologiae* X, 122).

le porche. Du regard, il invite les fidèles à pénétrer à l'intérieur de l'édifice tout en désignant, d'un geste de la main, le tympan sur lequel se déroule la Nativité, qu'il a annoncée. Le plus ancien antécédent de la solution appliquée au Moïse de Tui se trouve au portail de Saint-Denis, d'où il se diffuse à Senlis – première figure du côté gauche du portail, qui esquisse un geste du bras droit et légèrement du torse. La même solution est appliquée, de façon plus claire, à la collégiale de Mantes (vers 1170-1180) – première figure dans l'archivolte de gauche du portail nord de la façade occidentale – et de façon quelque peu distincte à Laon (vers 1200-1205) – un des personnages controversés du portail majeur<sup>57</sup>. Dans l'ébrasement droit du portail de Tui (Fig. 7), les quatre figures sont organisées d'une façon totalement différente, elles sont groupées par paires et semblent dialoguer. Daniel se tourne pour parler avec Jérémie ou Isaïe – identification proposée et débattue par Moralejo – et la reine de Saba fait de même avec Salomon<sup>58</sup>. Toutefois, aussi bien le roi que le second prophète se maintiennent dans une frontalité sévère. Quoiqu'il en soit, Daniel et la reine de Saba, tout en se tournant vers leur partenaire, se tournent aussi subtilement vers le spectateur. Cette torsion pour le dialogue vers la statue contiguë est déjà la solution adoptée au portail ouest de la cathédrale d'Angers (vers 1160), au portail de Saint-Vincent d'Ávila (vers 1165), au cloître de Notre-Dame-en-Vaux (avant 1184) ou au portail de la Gloire, mais ne se trouve ni à Saint-Denis, ni à Senlis, ni à Laon et à peine à Chartres.

<sup>57</sup> Genèse du «second gothique» affirme GRODECKI Louis, «À propos de la sculpture française...», p. 123. Voir également, THÉREL Marie-Louise, «Étude iconographique des voussures du portail de la Vierge-Mère à la cathédrale de Laon», *Cahiers de civilisation médiévale* 15, 57, 1972, pp. 41-51 et KASARSKA Iliana, *La sculpture de la façade de la cathédrale de Laon...*, pp. 203-234. MAYER August L., «The decorated portal of the cathedral of Tui...», p. 12, préfère y voir une parenté avec la façade du transept de Chartres. On sait que le linteau du portail central de la façade occidentale de Laon a été refait au XIX<sup>e</sup> siècle. Voir KASARSKA Iliana, *La sculpture de la façade de la cathédrale de Laon...*

<sup>58</sup> MORALEJO Serafín, *Escultura gótica en Galicia (1200-1350)...*, p.8; CHAMOSO LAMAS Manuel, *Tuy*, León, Everest, 1981, p. 32; MAYER August L., «The decorated portal of the cathedral of Tui...», p. 12 le compare à Jérémie de Senlis mais l'identifie à saint André.



Figure 7. Tui, cathédrale, portail occidental, ébrasement droit. (Photo: Victor García Marcos)

Avant de quitter le domaine royal français, le maître de Tui a pu prendre connaissance de manière directe du tympan de l'Adoration des mages de la façade ouest de la cathédrale de Laon (vers 1205) et de la formulation qui en dérive au tympan du bras nord du transept de la cathédrale de Chartres (vers 1205-1210), tympan que l'on peut estimer contemporain plutôt qu'antérieur à la représentation de l'Adoration des mages du portail de Tui. Il est évident que les drapés qui revêtent les personnages de Laon ont été réinterprétés de façon plus rigide et un peu arbitraire dans les scènes correspondantes de Chartres ou de Tui. Par ailleurs, le cadre des microarchitectures du linteau et du tympan de Tui correspond à un motif qui se trouve dans certains carnets de modèles ayant circulé durant le dernier quart du XII<sup>e</sup> siècle entre l'Île-de-France et la Champagne, si nous en croyons la similitude qu'il présente avec les microarchitectures entourant le relief du tympan central de la façade occidentale de

Mantes (vers 1175-1180) ou l'image de la Vierge de la porte romane de la cathédrale de Reims (vers 1180).

## Récit

Le tympan de la façade de la cathédrale de Tui est décoré sans complexité particulière. Faisant abstraction du cadre en arc brisé, les protagonistes de l'Adoration des mages sont disposés sur un registre horizontal, en dessous d'une frise continue de microarchitecture. Le tympan de l'Adoration des mages du bras nord du transept de Chartres n'a pas non plus été composé en fonction de ses contraintes spatiales (Fig. 8). Ce dernier a en revanche été pris en compte dans le tympan de Laon qui a servi de point de départ aux maîtres de Tui et de Chartres. Dans la version galicienne, en plus d'un Joseph hiératique et d'un minuscule personnage muni d'une couronne et d'une coupe – un mage ajouté après 1880 –, à l'extrémité de la scène apparaît la figure royale d'Hérode trônant, dialoguant avec le troisième des rois orientaux<sup>59</sup>. Étant donné que la rencontre symbolisée ici a lieu dans le palais de Jérusalem et que l'adoration se passe à Bethléem, il convient d'attirer l'attention sur deux faits. D'une part, les mages – en particulier le troisième – constituent la charnière et la jonction entre les deux épisodes<sup>60</sup>. D'autre part, le profil architecturé qui court au-dessus des personnages fait allusion sans équivoque et de manière éloquente aux deux cités. Celles-ci sont depuis le iv<sup>e</sup> siècle *figurae* et antitypes de la Jérusalem céleste. Les édifices et les tours, en forme de baldaquin continu, rehaussent le caractère prestigieux des personnages: le juif inique, les astrologues orientaux, la Reine couronnée depuis les Cieux par les anges – synthèse du Couronnement

<sup>59</sup> Sur l'ajout du mage, voir CENDÓN FRENANDEZ Marta, «El arte medieval en Tui...», p. 134.

<sup>60</sup> Le palais de Jérusalem constitue la première image de l'intérieur d'un édifice, comme l'a fait remarquer MORALEJO ÁLVAREZ Serafín, *Escultura gótica en Galicia (1200-1350)*..., p. 12. Comme le chapiteau du trumeau de la porte de communication entre le cloître et l'église à la cathédrale de Tarragone (vers 1175). BOTO VARELA Gerardo, «*Metaphora*, mirar la materia para ver lo etéreo. La puerta claustral de la catedral de Tarragona», *Románico* 20, 2015, pp. 24-33.

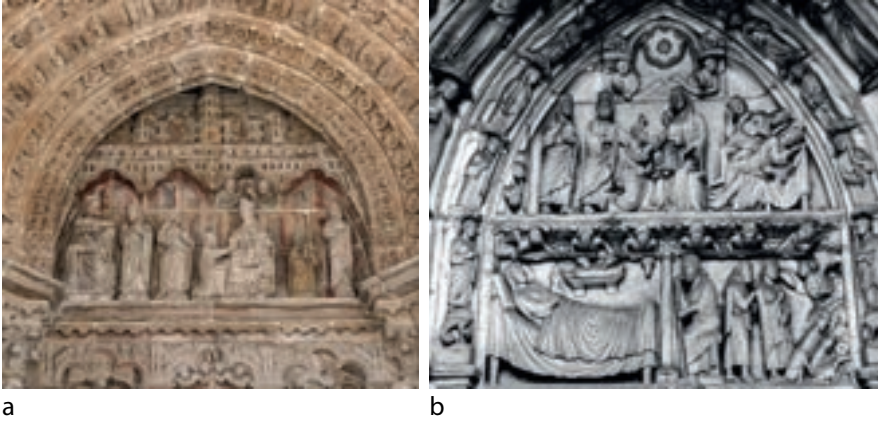


Figure 8. a) Tui, cathédrale, portail occidental, tympan ; b) Chartres, cathédrale, bras nord du transept, portail de gauche, tympan de l'Adoration des mages. (Photo: Victor García Marcos (a); © Domaine public (b))

tel qu'il se développe sur les portails français – et la Majesté du Christ, dont les jambes presque croisées, renvoient à celles d'Hérode, bien que disposées selon un autre angle<sup>61</sup>. Le maître a fait preuve d'une économie narrative efficace par laquelle il renvoie au passé évangélique et évoque la prédiction eschatologique.

Si l'Adoration des mages est un sujet extrêmement commun sur les portails de la fin de l'époque romane en Espagne, la composition du linteau du portail de Tui ne connaît aucun précédent sur le sol ibérique<sup>62</sup>. Ce linteau se présente comme un triptyque (de la droite vers la gauche: Annonciation – la figure de saint Joseph faisant le lien entre deux épisodes –, la Nativité – avec des anges qui couronnent

<sup>61</sup> Sur le couronnement de la Vierge, voir MORALEJO ÁLVAREZ Serafín, *Escultura gótica en Galicia (1200-1350)*..., p. 10; MORALEJO ÁLVAREZ Serafín, *Iconografía gallega de David y Salomón*..., p. 91.

<sup>62</sup> VALDEZ DEL ÁLAMO Elizabeth, «The Epiphany Relief from Cerezo de Riotirón», in: PARKER Elizabeth C. (dir.), *The Cloisters: Studies in Honor of the Fiftieth Anniversary*, New York, The Metropolitan Museum of Art, 1992, pp. 110-145.

Marie – et l'Annonce aux bergers)<sup>63</sup>, à l'identique du linteau du portail de Laon (Annonciation, Nativité, Annonce aux bergers) et à la différence du linteau de la porte gauche du bras nord du transept de Chartres, qui n'a gardé que deux épisodes (Nativité et Annonce aux bergers)<sup>64</sup>. Sur les portails triples des deux cathédrales françaises mentionnées, le déroulement de la scène s'opère latéralement, le plus souvent en commençant par la gauche. Étant donné que la façade de Tui ne comporte qu'un seul portail, le cycle de la Nativité et de l'Adoration des mages en constitue l'argument principal et n'est pas un complément du Couronnement de la Vierge<sup>65</sup>. L'accent est mis sur la reconnaissance universelle – des rois jusqu'aux bergers, des juifs jusqu'aux Gentils (la reine de Saba est la vicairie de l'*Ecclesia gentium* ou *ex gentibus*) – de la naissance de la Divinité incarnée, annoncée par les prophètes, confirmée par les apôtres et vénérée par les mages, dont l'antécédent typologique est depuis le XI<sup>e</sup> siècle la *regina ethiopica*<sup>66</sup>. En invoquant le moment et le lieu où est établie la Nouvelle Alliance de Dieu avec le genre humain, on postule une assimilation, aussi bien scénique que liminaire, de Tui avec Bethléem et du temps présent avec l'origine du comput temporel néotestamentaire. À travers cette stratégie narrative, le siège épiscopal de Tui revendique son propre rôle institutionnel au sein de la géographie et de l'histoire du Salut. Étant donné que la cathédrale est dédiée à la Vierge, protagoniste qui se trouve sur le tympan non seulement en tant que mère, mais aussi comme Église à laquelle se soumettent les assemblées des gentils avisés et des Hébreux non réfractaires, cette « Marie-Église » peut être comprise au figuré comme l'église de Tui consacrée à Marie.

<sup>63</sup> Disposé en *boustrophédon* comme l'a fait remarquer MORALEJO ÁLVAREZ Serafín, *Escultura gótica en Galicia (1200-1350)*..., p. 8.

<sup>64</sup> Tous les éléments des tympanes et linteaux de Laon, Tui et Chartres se trouvent déjà rassemblés sur le linteau de la porte Sainte-Anne de Notre-Dame de Paris.

<sup>65</sup> MORALEJO ÁLVAREZ Serafín, *Escultura gótica en Galicia (1200-1350)*..., p. 8, compare le portail de Tui à la Porte dorée de Freiberg, tous deux étant des portails uniques.

<sup>66</sup> MORALEJO ÁLVAREZ Serafín, *Iconografía gallega de David y Salomón*..., pp. 43, 51-52 et 54; BEAULIEU Michèle, « Essai sur l'iconographie des statues-colonnes... », p. 277.

Avec la représentation sculptée des personnages vétérotestamentaires et évangéliques, on confirme la véracité théologique de la naissance humaine du Fils. On offre ainsi au public des images presque uniques pour reconnaître et affirmer la validité atemporelle de la Nativité, fondement de la doctrine chrétienne. La figure de Moïse appelle les fidèles à croire en l'Alliance et en la tutelle de Dieu sur son peuple, celle de Daniel prononce sa prophétie pérenne, l'étrangère de Saba reconnaît la sagesse d'Israël et du lignage de Marie et du Christ, saint Jean-Baptiste proclame sa harangue annonciatrice de l'Alliance nouvelle et éternelle établie par le sacrifice de l'Agneau de Dieu et finalement Isaïe (?) tient dans ses mains le corps mystique du rédempteur crucifié. Provenant des colonnes, les témoignages et les prophéties se réverbèrent sur l'hommage et les présents offerts par les mages du tympan. Avant d'entrer dans l'église, les spectateurs qui se tenaient dans l'espace liminaire pouvaient se rendre compte que leur vie avait une justification et qu'elle gagnait en vertu si elle s'ajustait à l'ordre sacré du temps biblique ininterrompu, qui accomplit les promesses divines et offre l'espoir d'une issue positive à la fin des temps. Dès lors, le portail constitue une célébration de la position occupée par le siège épiscopal de Tui dans cette succession, tout en rappelant le sens de son histoire. Pour renforcer la force et la validité de ce récit chrétien, on a fait appel à deux ateliers distincts, qui travaillent de manière successive, capables d'exécuter des figures empreintes d'une forte présence tridimensionnelle. Le caractère tangible des statues rendait présents ces hommes et ces femmes célestes, aussi réels que les humains qui les regardaient *hic et nunc*, mais véhiculant un message qui avait été et continuait d'être indubitable.

## Accomplissement du projet

Les solutions structurelles et plastiques de Saint-Denis, de Senlis, de la porte romane de Reims ou de Mantes cessent d'être attractives durant la première décennie du XIII<sup>e</sup> siècle. Ceci signifie que le maître qui a érigé le portail de Tui a quitté son atelier de formation, au plus

tard, à partir de 1205-1210. Même si l'on considère les opinions de Sauerländer et de Grodecki qui estiment que la porte romane de Reims reçoit les modèles de Senlis cinq ans après et qu'il faut encore un laps de temps équivalent pour atteindre le décor de la façade occidentale de la cathédrale de Laon<sup>67</sup>, comment est-il possible que l'impact d'un atelier sur un autre soit encore perceptible vers 1220 et au-delà à Tui? Qui savait alors reproduire le langage de Laon, trente ans après la fin du chantier? Le maître français actif à Tui n'a certainement pas pu arriver à l'extrémité occidentale de la péninsule aussi tardivement. Les solutions plastiques et compositionnelles n'étaient plus utilisées par aucun maître et ne pouvaient pas non plus être le fait d'un disciple formé vingt ans auparavant. Par conséquent, je considère que le portail a dû être commencé durant la première décennie ou, au plus tard, tout au début de la seconde décennie du XIII<sup>e</sup> siècle.

Cependant, les statues de la reine de Saba et de Salomon et les succubes qu'elles piétinent – un homoncule barbu et le nain Marcoulf<sup>68</sup> – ne peuvent pas être datés de la première décennie du XIII<sup>e</sup> siècle, étant donné que les solutions employées pour représenter le corps féminin<sup>69</sup> sont redevables des propositions des sculpteurs du bras nord du transept de Chartres (vers 1205-1210). Les personnages féminins dont la ceinture mettant les hanches en évidence apparaissent au portail chartrain « de Job et de Salomon », attribué à un atelier

<sup>67</sup> GRODECKI Louis, « À propos de la sculpture française... », p. 123.

<sup>68</sup> L'homme barbu sous les pieds de la reine de Saba est interprété par MORALEJO ÁLVAREZ Serafín, *Iconografía gallega de David y Salomón*, p. 65, comme une éventuelle représentation du paganisme terrassé. Voir également, pour le nain Marcoulf, MORALEJO ÁLVAREZ Serafín, « Marcolfo, el espinario, Priapo. Un testimonio iconográfico gallego », in: *Reunión gallega de estudios clásicos*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 1981, pp. 331-355; MORALEJO ÁLVAREZ Serafín, « La rencontre de Salomon et de la Reine de Saba: de la Bible de Roda aux portails gothiques », *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa* 12, 1981, pp. 79-108; MORALEJO ÁLVAREZ Serafín, *Iconografía gallega de David y Salomón...*, pp. 26 et 51.

<sup>69</sup> Selon MORALEJO ÁLVAREZ Serafín, *Iconografía gallega de David y Salomón...*, p. 83, la sinuosité du corps féminin de la reine exprime l'émotion causée par la sagesse et la splendeur de Salomon. Il est certain que III Reg 10, 5 affirme qu'en présence de Salomon elle « *non habebat ultra spiritum* ».

formé à Sens. De plus, la retombée du vêtement de la reine de Saba renvoie à la statue de sainte Anne, sculptée après l'arrivée des reliques de sainte Anne à Chartres en 1205. On retrouve cet emploi de la ceinture sur la reine de Saba d'Amiens (portail sud de la façade ouest, vers 1225-1235) dont la statue est attribuée à un sculpteur venu de Chartres (Fig. 9). À Tui, les plis des vêtements féminins sont beaucoup moins nombreux et plus raides – ce qui veut dire que le sculpteur n'a pas repris les plis nombreux, raffinés et fluides du style antiquisant des portails nord de Chartres –, mais la retombée du vêtement est parfaitement horizontale. Ces formules sont aussi présentes dans le traitement des habits du premier et du deuxième Roi Mage, dont la position renvoie directement aux figures d'ébrasement du portail nord de la façade principale de la cathédrale d'Amiens. De son côté, la figure de Salomon de Tui ne possède pas de liens stylistiques étroits avec celle du portail de Job et de Salomon de Chartres, mais avec les Mages d'Amiens, élaborés vers 1225-1235, selon le style « monumental » ou « à plis tubulaires » apparu à Paris vers 1210-1220 (Fig. 9)<sup>70</sup>.

Comment résoudre cette apparente contradiction chronologique entre les sculptures de Saba et de Salomon et les autres sculptures des ébrasements ? Je pense que la réponse se trouve dans le fait de scinder le projet architectural comprenant la majeure partie du programme sculpté de l'exécution du couple royal formé par la reine de Saba et Salomon et de l'Adoration des mages. Il me semble que le second maître, au fait des solutions plus avant-gardistes employées pendant la seconde et de la troisième décennie du XIII<sup>e</sup> siècle dans le domaine royal, est arrivé à Tui et a sculpté les images des rois des colonnes et du tympan, insérant sa plastique novatrice dans un portail dont la conception datait de quinze ou vingt ans. Par conséquent, j'en conclus que soit le portail est resté inachevé pendant des années, ou que le décor des deux colonnes externes a été refait dans un second temps, en y assimilant le style des statues préexistantes non seulement du point

<sup>70</sup> Peter Kurmann exprime son propre scepticisme face à cette chronologie dans KURMANN Peter, « Un Colosse aux pieds d'argile. La chronologie de la sculpture française du XIII<sup>e</sup> siècle repose-t-elle sur des dates assurées ? », *Civilisation médiévale* 2, 1996 (*Épigraphie et iconographie*), pp. 143-152.



Figure 9. a) Chartres, cathédrale, bras nord du transept, porche, reine de Saba; b) portail central, trumeau, Anne; c) Tui, cathédrale, portail occidental, ébrasement droit; d) Amiens, cathédrale, façade occidentale, portail gauche, ébrasement gauche. (Photos: Marta Serrano Coll (a et d); Gerardo Boto Varela (b et c))

de vue de la dimension, mais également par la réalisation de socles sphériques ou « marmousets ». Ce choix de socle s'est donc fait au détriment des socles horizontaux, qui étaient en usage aux transepts de Chartres et dans les ateliers liés ou dérivés d'eux<sup>71</sup>.

Cette diglossie artistique n'a pas été analysée de façon appropriée jusqu'à présent. En effet, la chronologie que l'on appliquait intuitivement au couple royal de la reine de Saba et Salomon a conditionné l'interprétation plastique et chronologique du portail dans sa totalité et ce jusqu'aux étapes finales du chantier. Une question capitale reste toutefois en suspens : est-il possible d'imaginer qu'un sculpteur ayant œuvré à Chartres et en Picardie se soit déplacé vers 1225-1230 jusqu'à l'extrême occident de l'Europe pour ne sculpter que deux statues-colonnes et les figures de l'Épiphanie ? Ou pour le dire autrement : est-ce que ce sculpteur a voyagé *motu proprio* jusqu'au sud et n'a trouvé aucun chantier demandant ses services sur sa route avant d'arriver à

<sup>71</sup> LEVIS-GODECHOT Nicole, « Essai d'interprétation de l'iconographie des sculptures du portail nord de la cathédrale de Chartres », *Comptes rendus et mémoires de la Société d'histoire et d'archéologie de Senlis* 1977, 1978, pp. 31-47.

Tui? Les deux hypothèses paraissent difficilement concevables, surtout lorsqu'en 1221 on avait commencé à élever avec diligence le chevet de la cathédrale de Burgos, dont le portail du Sarmental est achevé entre 1235 et 1240 et la porte de la Coronería autour de 1245. Il est possible que le sculpteur avant-gardiste de Tui ait reçu d'autres commandes, mais jusqu'à maintenant on n'a pas trouvé trace d'elles.

## Résumé

L'historiographie de l'art médiéval espagnol a séquencé de la manière suivante les façades les plus innovantes de la fin du XII<sup>e</sup> et de la première moitié du XIII<sup>e</sup> siècle: portail de la Gloire – portail du Jugement de Tudela – portail de Tui – portail du Sarmental de Burgos. Aucun des maîtres de ces œuvres n'aurait influé sur le travail des autres. Maître Mateo a certes eu un impact sur son propre territoire, mais les maîtres de Tudela et Tui n'ont quant à eux pas généré d'épigones. Cette situation est contradictoire par rapport à celle de la première sculpture gothique française, où les nouveautés et les développements artistiques sont expliqués comme l'incorporation de chaque atelier dans un réseau d'ateliers successifs, depuis Le Mans jusqu'à Reims. Devons-nous continuer à considérer la façade de Tui, et par extension l'art médiéval espagnol, comme une répercussion disjointe d'ondes artistiques émises depuis l'épicentre parisien vers des territoires lointains et provinciaux? Commencée vers 1210, la façade de Tui, contrairement à ce que prétend l'historiographie, ne reproduit pas mécaniquement la façade de Laon. En réalité, en sélectionnant différentes sources d'information et d'inspiration artistique et non un seul atelier, le maître d'œuvre de Tui est ainsi chargé de créer une entrée obligeant l'audience à reconnaître la naissance humaine du Dieu incarné et rejoindre l'espace de la Salvation.



**Jorge Jiménez López**

---

**Croisement d'échos français et de langages  
locaux : les portes de la cathédrale  
de Sainte-Marie de Tudela (Navarre)**

À la fin du <sup>xii</sup><sup>e</sup> siècle, la ville de Tudela se trouve à la croisée de chemins, entre les royaumes de Castille et d'Aragon. Les différentes vallées de Navarre constituent alors l'une des voies privilégiées de passage vers l'intérieur du continent. À ces limites physiques et politiques s'en ajoutent d'autres de nature culturelle et religieuse, les terres de l'Èbre formant durant plusieurs décennies, un espace frontalier. Dans ces vallées se développe un substrat fertile propice au fleurissement de solutions novatrices, fruit de l'adaptation des diverses communautés en contact, tant il est vrai que les rencontres culturelles favorisent la créativité<sup>1</sup>.

---

\* Je suis sincèrement reconnaissant pour les commentaires avisés de Laurence Terrier Aliferis et la traduction soignée de TERENCE Le Deschault de Monredon, dont les contributions ont sans aucun doute permis d'améliorer le résultat de ce travail. Je remercie également Laura Acosta et l'Université de Neuchâtel pour leur hospitalité durant les journées du colloque.

<sup>1</sup> BURKE Peter, *Hibridismo cultural*, Madrid, Akal, 2013, pp. 66-67.

Durant les premiers mois de l'année 1119, après la prise de Saragosse en décembre de l'année précédente, les troupes d'Alphonse I<sup>er</sup> le Batailleur (1073-1134), roi d'Aragon et de Pampelune, remontent le cours de l'Èbre jusqu'à Tudela. Le petit royaume chrétien intègre ainsi deux emplacements urbains de la Taïfa de Saragosse très significatifs sur le plan politique et culturel. Un rapide rappel de la société de lettrés qui cultive la littérature à Tudela rend compte de sa grandeur : Al-A'mà Al-Tuṭīlī (vers 1075-1126), connu comme « l'aveugle de Tudela », Yehuda ha-Levi (vers 1070-1141), Abraham ibn Ezra (1089-1164) ou encore Benjamín de Tudela (1130-1173)<sup>2</sup>. La communauté chrétienne n'est, bien entendu, pas étrangère à cette activité. On sait qu'elle est présente dans la ville, à proximité de l'église dédiée à sainte Marie-Madeleine, en marge du centre politique, comme sa condition de minorité l'exige. La communauté juive occupe une place semblable, établie à quelques rues de là<sup>3</sup>.

Le processus de christianisation qui commence après la reconquête implique un changement des forces dominantes et donc aussi des lieux de pouvoir, obligeant les groupes sociaux à se réorganiser au sein du réseau urbain. Les dirigeants, qui étaient jusqu'alors les musulmans, sont déplacés extra-muros dans le quartier de la « morería ». En revanche, les séfarades conservent leur place subalterne sous la nouvelle autorité, grâce à l'influence de leur position. Afin de renforcer leur appropriation territoriale, les autorités chrétiennes doivent dominer l'espace de représentation principal de la ville, la médina, dans laquelle se trouve la mosquée *aljama*. Ils édifient à sa place un nouvel et imposant sanctuaire chrétien. On considère traditionnellement que cette décision est motivée par des mobiles triomphalistes et symboliques. En construisant l'église sur l'emplacement de la mosquée,

<sup>2</sup> À propos du panorama culturel à Saragosse, on pourra en consulter une approche dans BELTRÁN MARTÍNEZ ANTONIO, FATÁS CABEZA GUILLERMO, BORRÁS GUALIS GONZALO M., MARTÍN BUENO MANUEL ANTONIO (éd.), *La Aljafaría*, Zaragoza, Gobierno de Aragón, 1998.

<sup>3</sup> Il existe une position historiographique large et variée sur la localisation de la communauté juive; nous nous référons aux études de BIENES CALVO JUAN JOSÉ, «Arqueología. De los orígenes al final de la Edad Media», in: *Urbanismo. Retrospectiva y futuro 802-2002*, Tudela, Ayuntamiento de Tudela, 2002, pp. 9-58.

on affirmerait ainsi la mise en place du nouveau credo. Certaines intentions de cette nature ont certes pu exister, mais jusqu'à quel point cette édification est-elle véritablement conçue comme un affrontement culturel? On ne perçoit en effet aucune rupture radicale dans les différentes formes artistiques. Le lieu de prière musulman est tout naturellement remplacé, étant donné que la disposition de ses espaces ne répond pas aux nécessités chrétiennes de culte et de liturgie. En outre, on connaît la valeur de l'église comme lieu de représentation, principalement du pouvoir ecclésiastique, mais en lien étroit avec le pouvoir municipal et palatial; comme lieu de rencontre pour certaines célébrations liturgiques ou réunions à caractère civil. Le processus de construction de la collégiale Sainte-Marie rend compte de ce phénomène de substitution, loin d'être une chose imposée qui renierait le passé<sup>4</sup>. Le vieux *haram*, ou salle de prière, s'adapte au culte chrétien de manière provisoire, tandis que s'élèvent les fondations de la nouvelle église à l'extérieur du périmètre de la mosquée. Dès que les premières chapelles ont été disponibles pour le culte, les bâtiments de la mosquée ont été progressivement démolis<sup>5</sup>.

## Les premières portes : entre formes anciennes et nouvelles fonctions

Les rares informations documentaires disponibles mentionnent une première consécration de l'autel majeur de Sainte-Marie vers 1204, quelques années après la cérémonie de dédicace de l'église qui a lieu le 2 septembre 1188<sup>6</sup>. Il semble raisonnable de penser, comme l'indique

<sup>4</sup> Elle a le rang de collégiale dès sa fondation, sous la dépendance du diocèse de Tarazona (Aragon), jusqu'au mois de mars 1783, lorsque Pie VI l'élève au rang de cathédrale, instituant pour la première fois un siège épiscopal dans la ville.

<sup>5</sup> On trouvera une mise au point des phases du chantier sur la base des résultats des fouilles archéologiques dans SESMA SESMA Jesús, TABAR SARRÍAS M<sup>a</sup> Inés, *Santa María de Tudela: de mezquita a catedral. Doce siglos en la historia de la ciudad a través de la arqueología*, Pamplona, Institución Príncipe de Viana, 2019, pp. 77-108.

<sup>6</sup> MELERO MONEO Marisa, *Escultura románica y del primer gótico en Tudela*, Tudela, Centro Cultural Castel Ruiz, 1997, pp. 5 et 27.

Marisa Melero Moneo, qu'à cette époque, les deux portails situés aux extrémités des bras nord et sud du transept étaient déjà construits. Tous deux présentent une disposition similaire: trois paires de colonnes surmontées de chapiteaux historiés, qui supportent le même nombre d'archivoltes. L'historiographie ne leur a pas prêté grande attention, si ce n'est pour l'identification iconographique de leurs cycles figuratifs et pour évoquer leur filiation avec les campagnes de sculpture de l'ensemble monumental. Seule Lucía Lahoz a récemment attiré l'attention avec raison sur la relation entre les cycles figuratifs des chapiteaux et les espaces de l'église adjacents, ainsi qu'avec les fonctions civiques et religieuses qui se développent à leurs abords<sup>7</sup>. Toutefois, au portail sud, les scènes des chapiteaux ont donné lieu à des controverses. La présence, côté gauche, d'un cycle dédié à saint Pierre, patron de la ville, semble évidente, tandis que sur le côté opposé l'érosion des figures ne permet pas d'identifier avec certitude les scènes. C'est pourquoi l'on s'est plu à imaginer qu'il s'agissait d'autres passages de la vie de l'apôtre. Cependant, Lahoz propose plutôt d'y reconnaître des épisodes de la vie de saint Gilles, auquel la chapelle latérale contiguë est précisément dédiée<sup>8</sup>. L'appellation traditionnelle de «portail de saint Gilles» confirmerait de surcroît cette hypothèse. À l'autre extrémité de la croisée du transept se trouve l'accès ouvrant sur l'une des places publiques les plus importantes de la ville où se tenait le marché et se dressaient les maisons du conseil municipal (Fig. 1). Là, le cycle figuratif est consacré à saint Jean-Baptiste et à saint Martin de Tours. La présence du saint tourangeau permet de supposer que le clergé faisait la charité au seuil de ce portail. Cette action est alors mise en valeur par les images, qui plus encore, la magnifie «*en deux temps: d'abord au moment de l'action et ensuite comme hommage rétrospectif glorieusement perpétué*»<sup>9</sup>. Les scènes dédiées à saint Jean-Baptiste se révèlent bivalentes et créent un lien thématique évident avec les fonts baptismaux se trouvant derrière ce portail, à l'intérieur de l'église. Ainsi, la cuve «*constitue une métaphore fonctionnelle profitant des ressources de l'architecture elle-même, on célèbre*

<sup>7</sup> LAHOZ GUTIÉRREZ Lucía, «Sobre puertas y portadas», *Guía de la catedral de Tudela*, Tudela, Asociación de Amigos de la Catedral de Tudela, 2004, pp. 48-49.

<sup>8</sup> LAHOZ GUTIÉRREZ Lucía, «Sobre puertas y portadas...», pp. 46-47.

<sup>9</sup> LAHOZ GUTIÉRREZ Lucía, «Sobre puertas y portadas...», p. 49.



Figure 1. Tudela, cathédrale, portail nord. (Photo : Blanca Aldanondo)

*l'entrée dans l'église comme communauté et comme édifice, formulant une série de liens particulièrement importants qui transparaissent dans la conception des portails*<sup>10</sup>. Par ailleurs, la présence sur le chapiteau le plus extérieur du cycle, dans lequel est exposée la tête décapitée de saint Jean, rappelle le baptême sanglant auquel ont pris part les martyrs, en corrélation avec celui de l'eau, représenté sur le chapiteau intérieur. On assiste ainsi à un dispositif mettant en scène une rhétorique de contraste entre les deux fluides, connotés positivement dans les représentations mentales médiévales<sup>11</sup>.

<sup>10</sup> On ignore quelle était la place exacte des fonts baptismaux étant donné les multiples transformations que l'église a subies, mais il paraît raisonnable qu'elle ait été à proximité de l'entrée, en regard du portail, comme l'a fait remarquer LAHOZ GUTIÉRREZ Lucía, « Sobre puertas y portadas ... », p. 49.

<sup>11</sup> Concernant ce détail dans d'autres exemples hispaniques, voir LAHOZ GUTIÉRREZ Lucía, *La imagen y su contexto cultural. La iconografía medieval*, Madrid, Síntesis, 2022, pp. 233-247.



Figure 2. Tudela, cathédrale, portail nord, détail des archivoltas. (Photo: Blanca Aldanondo)

Les parties des deux portails les moins traitées par les chercheurs sont les archivoltas, probablement parce qu'elles sont considérées comme des éléments purement décoratifs. Pourtant, leur structure et leur facture témoignent d'une taille de grande qualité. Pedro de Madrazo voit dans leurs moulures «une grecque d'entrelacs et d'épais feuillage byzantin, nœuds et feuilles de flore orientale, capricieuse et opportunément combinés»<sup>12</sup>. L'exotisme qui se perçoit dans ces formes, étrangères au langage roman hispanique, me semble significatif. Cette répétition *ad infinitum* d'un même module de petite dimension tout le long de la corniche pourrait renvoyer à l'ataurique andalou, familier dans l'imaginaire de la ville (Fig. 2). Bien entendu, on pourrait

<sup>12</sup> DE MADRAZO Y KUNTZ Pedro, *España, sus monumentos y artes. Su naturaleza e historia. Navarra y Logroño*, Barcelona, D. Cortezo y Cía., 1886, pp. 361-362. Traduction par TERENCE Le Deschault de Monredon.

objecter la distance conceptuelle et matérielle entre les panneaux andalous et l'archivolte romane. Mais ce renvoi est à envisager comme une solution créative amenée par la nécessité de créer un lien entre la mosquée et la cathédrale en intégrant des éléments de l'une dans la construction de l'autre. Le long du flanc nord de l'église, la concentration de modillons à rouleau, réutilisés sous la corniche, est plus importante qu'ailleurs<sup>13</sup>. L'intégration d'éléments artistiques de l'Andalousie arabe dans la structure du sanctuaire et l'adaptation des nouvelles modénatures à ce langage formel révèlent la volonté de l'institution ecclésiastique de se montrer dans la cité comme un successeur légitime et rédempteur<sup>14</sup>. À ce propos, il faut encore signaler le rapprochement que l'on peut faire avec les revêtements d'éléments structurels qui se trouvent sur les portails occidentaux de la cathédrale de Chartres (années 1140) et au portail du flanc nord de la cathédrale Saint-Étienne de Bourges (vers 1150). Sur ces deux ensembles sculptés, les formes géométriques dominent, au contraire des archivoltes de Tudela où se trouvent majoritairement des formes végétales. Il est donc permis de considérer ces dernières formes comme une solution née du contact entre diverses traditions visuelles. Quoi qu'il en soit, les portails nord et sud de Tudela, certainement polychromes, offraient un accès orné de magnifiques moulures végétales et géométriques sans point de comparaison dans les territoires voisins. Leur décor était peut-être destiné à rappeler aux habitants de la cité le décor des portes de l'ancienne *aljama*; il ne fait en effet aucun doute que les habitants de l'époque identifiaient clairement sur la corniche les modillons bien connus de la vieille mosquée.

<sup>13</sup> L'étude systématique la plus récente se trouve dans: SESMA SESMA Jesús, TABAR SARRÍAS M<sup>a</sup> Inés, *Santa María de Tudela...*, pp. 65-75 et annexe 4.

<sup>14</sup> Dans les études futures, il serait bénéfique de revenir sur la présence d'éléments provenant de l'ancienne mosquée dans la construction chrétienne de Tudela en partant du concept de pillage, magistralement énoncé et développé par SETTIS Salvatore «Continuità, distanza, conoscenza. Tre usi dell' antico», in: SETTIS Salvatore (éd.), *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, Turino, Einaudi, 1986, pp. 373-486.

## Le portail du Jugement dernier : échos français et langages locaux

À la différence des entrées septentrionales et méridionales, l'accès occidental a suscité l'intérêt de nombreux chercheur-se-s qui se sont concentrés sur deux de ses spécificités les plus remarquées : l'extraordinaire qualité de sa sculpture d'un caractère classicisant marqué, d'ascendance clairement française, et la prolifération de ses figures constituant l'un des répertoires d'iconographie punitive les plus circonstanciés de la période. Ce dernier aspect présente des particularités proprement ibériques, comprises non pas comme un « caractère », mais plutôt comme le développement particulier que reçut la figuration de ce côté des Pyrénées. À Tudela, on y reconnaît suffisamment d'éléments fondamentaux pour la considérer comme l'un des premiers témoignages du premier gothique venu du nord du massif pyrénéen, tandis que, de façon paradoxale, elle n'eut que peu de répercussions dans la péninsule. Il convient de rappeler les conditions particulières de faisabilité qui président à sa création. Sur le plan religieux, la confrontation institutionnelle entre la collégiale et le siège épiscopal de Tarazona (Aragon) se poursuit, avec une rivalité constante entre les deux Églises, litige auquel prend part le roi de Navarre en personne<sup>15</sup>. Sur le plan social, les tensions avec les communautés juives et musulmanes augmentent, en grande partie en raison des activités mercantiles et monétaires. Ainsi les principaux acteurs impliqués dans la promotion artistique focalisent-ils leur regard et leurs intérêts sur la collégiale Sainte-Marie, centre névralgique de la cité, au moment de la conception et du début des travaux du nouveau portail. Le nouveau paradigme gothique ne parvient dès lors pas dans la péninsule comme un produit fini, « *mais l'on reçut ses prémices, ses matières premières, ses ferments et, sans doute aussi, dans un premier temps sa main-d'œuvre la plus qualifiée* »<sup>16</sup>. En définitive, un groupe hétérogène d'artistes,

<sup>15</sup> LACARRA José María, « La Iglesia de Tudela entre Tarazona y Pamplona (1119-1143) », *Estudios de la Edad Media de la Corona de Aragón* 5, 1952, pp. 417-426.

<sup>16</sup> MORALEJO ÁLVAREZ Serafín, « Modelo, copia y originalidad, en el marco de las relaciones artísticas hispano-francesas (siglos XI-XIII) », in : ESPAÑOL BERTRÁN Francesca,

composés de gens d'ici et là, se met au service de l'œuvre la plus ambitieuse de la ville, répondant aux nécessités et aux exigences de ses promoteurs.

## La filiation française du travail de sculpture

Le portail du Jugement dernier est constitué d'un ébrasement profond comprenant huit archivoltas en arcs légèrement brisés qui reposent sur les paires de colonnes à chapiteaux historiés correspondantes. L'espace supérieur comprend un peu plus d'une centaine de claveaux, dont les figures sont disposées de façon longitudinale (Fig. 3). Depuis quelques années, je plaide en faveur de l'intégration dans l'analyse du portail d'éléments sculptés considérés comme marginaux, mais qui complètent certainement la compréhension du programme iconographique<sup>17</sup>. Il s'agit d'une part de la série de modillons qui soutiennent la corniche et d'autre part des deux éléments qui se situent dans les écoinçons de l'arcature (Fig. 4 et 5). Ces derniers représentent un petit élément d'architecture reposant sur ses modillons figurés. En outre, un grand bloc de pierre non sculpté se trouve sur le côté droit de la façade; il est impossible d'émettre des hypothèses sur son état d'origine.

Sur la base des différentes dates connues du chantier de construction, de certains motifs héraldiques présents à l'intérieur de l'église ainsi que des traits formels de la sculpture du portail, on peut estimer que l'érection du portail s'est déroulée au plus tôt durant les deux premières

---

YARZA LUACES Joaquín (éd.), *Actas del V Congreso Español de Historia del Arte, Barcelona, 29 de octubre al 3 de noviembre de 1984*, vol. 1, Barcelona, Ediciones Marzo 80, 1987, pp. 92-93.

<sup>17</sup> JIMÉNEZ LÓPEZ Jorge, «La puerta del Juicio Final de la catedral de Tudela. Límites visuales, historiográficos y topográficos», *Príncipe de Viana* 272, 2018, pp. 1213-1229; JIMÉNEZ LÓPEZ Jorge, «Un lugar intermedio entre los juicios. La Puerta del Juicio Final de la catedral de Tudela», in: LAHOZ GUTIÉRREZ Lucía, PÉREZ HERNÁNDEZ Manuel (éd.), *Lienzos del recuerdo. Estudios en homenaje a José M<sup>a</sup> Martínez Frías*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2015, pp. 265-275.



Figure 3. Tudela, cathédrale, portail occidental, vue d'ensemble réalisée avec un objectif grand-angle 10 mm en raison des contraintes du plan urbain. (Photo: Blanca Aldanondo)

décennies du XIII<sup>e</sup> siècle<sup>18</sup>. Les diverses filiations repérées avec d'autres ensembles sculptés permettent de fournir une fourchette chronologique plus précise. Melero Moneo, qui a entrepris la seule étude complète de la sculpture du complexe cathédral, propose une analyse stylistique

---

<sup>18</sup> Les dates de dédicace (1188) et de consécration (1204) du maître-autel ont traditionnellement servi à fixer les phases de construction de l'édifice. Les recherches en histoire de l'art ont permis de nuancer cette datation, par les analyses formelle et stylistique de la sculpture monumentale, suscitant des réactions controversées. Cependant, la restauration complète du monument, entre 2002 et 2006, a fourni des données archéologiques qui confirment le processus général de construction et fournit une fourchette chronologique que l'on a choisi d'utiliser ici. Les détails des données archéologiques et leur relation avec les jalons chronologiques traditionnels se trouvent dans SESMA Jesús, TABAR SARRÍAS M<sup>a</sup> Inés, *Santa María de Tudela...*, pp. 109-190.



Figure 4. Tudela, cathédrale, façade occidentale, encorbellement à gauche du portail, Jérusalem céleste. (Photo : Blanca Aldanondo)

du portail<sup>19</sup>. Selon elle, une première phase, vers 1200, consiste à mettre en place une composition initiale – modifiée par la suite – et à entreprendre la sculpture des parties hautes. Puis, les travaux se poursuivent entre 1215 et 1220 avec un remaniement dans la conception du portail. La corniche, déjà exécutée, est alors abandonnée. Finalement, elle estime que le chantier n'aurait été achevé que vers 1230-1235. Ce séquençage permet à Melero Moneo d'établir des liens formels avec la sculpture des bras du transept de la cathédrale de Chartres,

<sup>19</sup> L'autrice a consacré de nombreuses études à ce sujet depuis sa thèse de doctorat *La escultura románica de Tudela y su prolongación*, Université de Barcelone, 1989. Dans son dernier ouvrage, elle développe son point de vue et compile la bibliographie existante que je n'incorpore pas de manière exhaustive dans le présent travail, faute de place. MELERO MONEO Marisa, *La catedral de Tudela en la Edad Media*, vol. 1, *Arquitectura y escultura románica*, Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, 2009.



Figure 5. Tudela, cathédrale, façade occidentale, modillon de l'extrémité gauche de la corniche. (Photo : Blanca Aldanondo)

se conformant ainsi aux observations de Gudiol et Gaya Nuño<sup>20</sup>, auxquelles elle ajoute des parallèles avec la sculpture de Saint-Loup-de-Naud et de Saint-Gilles-du-Gard<sup>21</sup>.

Quelques années auparavant Melero Moneo, Serafín Moralejo exposait une série de réflexions concernant la réception de modèles français dans la Péninsule ibérique, précisément à propos de Tudela<sup>22</sup>. Il centre son analyse sur certains éléments iconographiques significatifs, comme la présence du quatrième cavalier de l'Apocalypse dans la représentation du Jugement dernier qui, selon lui, crée un lien avec les portails du Jugement d'Amiens et de Paris, bien qu'il la fasse dériver

<sup>20</sup> GUDIOL RICART José, GAYA NUÑO Juan Antonio, *Arquitectura y escultura románicas, Ars Hispaniae*, vol. 5, Madrid, Plus Ultra, 1948, p. 176.

<sup>21</sup> MELERO MONEO Marisa, *Escultura románica y...*, p. 79.

<sup>22</sup> MELERO MONEO Marisa, *Escultura románica y...*, p. 79; MORALEJO ÁLVAREZ Serafín, «Modelo, copia y originalidad...».

d'une source commune disparue proche stylistiquement de la sculpture de Laon. L'auteur met également pour la première fois en évidence la singularité du déploiement prolifique de l'iconographie des travaux de la vie laïque sur un certain nombre de claveaux relevant ainsi l'une des particularités du programme de Tudela. Il formule en outre une réflexion sagace sur la pratique historiographique :

*«D'un point de vue hispanique ou hispaniste, on aura tendance à saluer comme un indice d'acclimatation n'importe quel accent de "réalisme" ou, au contraire, d'"expressionnisme", sans grand égard pour le principe de contradiction. De la part des Français, il n'est pas rare d'évoquer comme excuse l'intervention d'une main-d'œuvre hispanique pour justifier toute incompréhension ou dégradation des canons originaux, considérée comme un symptôme indubitable de provincialisme.»<sup>23</sup>*

C'est ainsi que le chercheur galicien signale l'un des fardeaux qui pèsent sur l'appréciation du gothique hispanique : le degré de parenté avec le canon français. En même temps, son observation met en exergue l'une des particularités les plus célèbres du programme de Tudela : les scènes de vie quotidienne. Quelques années après cette étude, il soutient que l'exécution du portail a probablement eu lieu vers 1215-1220, tout en insistant sur l'ascendance laonnoise de l'équipe de travail, à laquelle il attribue la réalisation du gisant du tombeau de Santo Domingo de la Calzada (La Rioja)<sup>24</sup>. Cette filiation est par la suite corroborée par Francesca Español Bertrán et par Rocío Sánchez Ameijeiras, mais rejetée par Melero Moneo<sup>25</sup>.

<sup>23</sup> MORALEJO ÁLVAREZ Serafín, «Modelo, copia y originalidad...», p. 102.

<sup>24</sup> MORALEJO ÁLVAREZ Serafín, «¿Raimundo de Borgoña († 1107) o Fernando Alfonso († 1214)? Un episodio olvidado en la historia del panteón compostelano», *Galicia en la Edad Media. Actas del Coloquio de Santiago de Compostela, La Coruña, Pontevedra, Vigo, Betanzos, 13-17 Julio 1987*, Madrid, Sociedad Española de Estudios Medievales, 1990, p. 168.

<sup>25</sup> ESPAÑOL BERTRÁN Francesca, «Santo Domingo de la Calzada. El cuerpo santo y los escenarios de su culto», in: *La cabecera de la Catedral Calceatense y el Tardorrománico hispano. Actas del simposio en Santo Domingo de la Calzada, 29 al 31 de enero de 1998*, Santo Domingo de la Calzada, Catedral de Santo Domingo de la Calzada, 2000, pp. 268-269 ; SÁNCHEZ AMEJEIRAS Rocío, «La ritualización del camino de vuelta. Nuevos hallazgos sobre el sepulcro de Santo Domingo de la Calzada», in: GIL-DÍ

Les correspondances avec la production de Santo Domingo de la Calzada seraient dues, selon celle-ci, à la circulation de modèles et non pas à l'intervention de mêmes sculpteurs. À mon avis, les relations formelles signalées par Sánchez Ameijeiras trahissent une similitude de mains, un lien qui surpasse de loin le simple échange de modèles. En effet, «*l'inclinaison des arcades sourcilières, les pommettes saillantes, la disposition de la chevelure, de la barbe et de la moustache en mèches parallèles aux extrémités frisées*» constituent des traits définissant une personnalité artistique et sont identifiables sur les figures de Tudela, aussi bien celles du portail occidental que celles du cloître<sup>26</sup>. De même, une autre des pièces provenant du tombeau roman de Santo Domingo de la Calzada corrobore la filiation : il s'agit du relief montrant la scène dans laquelle saint Dominique libère un prisonnier. Aux traits physiologiques repérés par Ameijeiras, qui se retrouvent ici aussi, il faut ajouter le traitement du vêtement, aussi bien dans la composition que dans le résultat plastique des plis, où l'on peut identifier une ressemblance claire avec les habits des élus de Tudela disposés dans la partie droite de l'archivolte (Fig. 6, 7, 8). Même la crosse abbatiale du saint de la Rioja présente une forme identique à celle du prophète Aaron (deuxième archivolte, troisième claveau). Cependant, la relation avec le reste des pièces de la cathédrale de Santo Domingo de la Calzada nécessiterait une nouvelle étude minutieuse, étant donné que, jusqu'à maintenant, les liens stylistiques ont été relevés seulement pour la figure du gisant<sup>27</sup>.

---

EZ USANDIZAGA Ignacio (éd.), *Arte medieval en La Rioja. Prerrománico y románico: VIII Jornadas de Arte y Patrimonio Regional*, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 2004, pp. 351-355 ; MELERO MONEO Marisa, «Escultura monumental. Portadas y claustro», in : COSMEN María C. (éd.), *La Catedral de Tudela*, Pamplona, Institución Príncipe de Viana, 2006, p. 220, note 15.

<sup>26</sup> SÁNCHEZ AMEIJERAS Rocío, «La ritualización del camino...», p. 351.

<sup>27</sup> C'est le cas de la Trinité *paternitas* monumentale de Santo Domingo de la Calzada qui trahit, à mon avis, une proximité de composition avec la Majestas Mariae de Tudela. Bien qu'il soit exclu de considérer qu'il s'agit d'une même équipe de sculpteurs dans les deux cas, il faut admettre que l'exécutant devait certainement connaître l'œuvre de la collégiale de Tudela ainsi que la sculpture de l'église voisine San Nicolás, située dans la même ville.



Figure 6. Tudela, cathédrale, portail occidental, claveau représentant deux figures masculines en dialogue. (Photo: Blanca Aldanondo)

L'emplacement de la ville, à la croisée de chemins et à la frontière des grands royaumes péninsulaires, qui a donné lieu à des échanges culturels et artistiques fructueux dans le passé, est aujourd'hui devenu préjudiciable. L'historiographie de ces dernières décennies en Espagne est fortement conditionnée par les structures politiques, aussi bien passées que présentes, avec pour conséquence une attention moindre portée au petit royaume de Navarre. Dès les années 2000, les études



Figure 7. Tudela, cathédrale, portail occidental, claveau représentant deux figures masculines en dialogue. (Photo: Blanca Aldanondo)

consacrées au portail du Jugement s'attachent à nuancer certains aspects d'ordre stylistique et iconographique, souffrant encore de l'absence d'une étude monographique qui réviserait en détail l'ensemble de l'œuvre à la lumière des avancées historiographiques de ces dernières années. Ces études récentes développent une proposition chronologique avec de légères variations par rapport aux analyses antérieures, tout en proposant d'autres voies et d'autres formes de relation avec les



Figure 8. Tudela, cathédrale, portail occidental, claveau représentant Moïse et Aaron. (Photo: Blanca Aldanondo)

monuments français, proposant une option alternative à celle avancée par Moralejo<sup>28</sup>. L'un des premiers à s'occuper du sujet en partant de l'historiographie française est Julien Lance qui situe l'exécution du portail au début des années 1200 et reconnaît dans ses formes une

<sup>28</sup> MORALEJO ÁLVAREZ Serafín, «Modelo, copia y originalidad...». Les études récentes sont celles indiquées dans les notes ci-dessous.

relation stylistique avec la sculpture du cloître de Notre-Dame-en-Vaux de Châlons-sur-Marne<sup>29</sup>. Au contraire, Yves Christe, bien que partisan d'une datation proche de 1200, identifie un atelier « ibérique » d'ascendance compostellane et écarte toute relation avec Chartres et Laon, pour proposer un lien avec le portail Saint-Michel de la cathédrale de Poitiers<sup>30</sup>. Plus récemment, Esperanza Aragonés et Clara Fernández-Ladreda ont déplacé la chronologie du portail aux décennies 1230-1250, en soumettant l'hypothèse de l'intervention d'artisans en contact avec la Champagne et l'Île-de-France<sup>31</sup>. Hans Belting invite les historiens de l'art à ne pas « *s'empêtrer dans la délicate question du sens de l'"influence" ou dans celle de savoir si l'une des parties était plus réceptive que l'autre* »<sup>32</sup>. En effet, parmi tous les ensembles mentionnés, et même en en considérant d'autres, il est possible de déceler certaines affinités plastiques ou iconographiques, puisque tous partagent un horizon culturel et artistique commun. Peut-être vaudrait-il mieux questionner, à l'instar de Sanchez Ameijeiras, les ressemblances dans un cadre théorique plus ajusté aux « correspondances rhizomatiques » ? En effet, la plupart des similarités stylistiques et formelles « *n'expliquent ni la généalogie artistique de leurs sculpteurs, ni la circulation de modèles similaires, ni la relation personnelle aux mentors* »<sup>33</sup>.

À propos de la circulation d'artistes d'un côté et de l'autre des Pyrénées, Moralejo formule une critique, toujours d'actualité, à

<sup>29</sup> LANCE Julien « Le portail du Jugement de Santa María la Mayor de Tudela », *Cahiers de civilisation médiévale* 179, 2002, pp. 255-274.

<sup>30</sup> CHRISTE Yves, « Un chef d'oeuvre "gothique" oublié. Le portail ouest de Santa María la Major de Tudela », in: RÜCKERT Claudia, STAEBEL Jochen (dir.), *Mittelalterliche Bauskulptur in Frankreich und Spanien. Im Spannungsfeld des Chartrester Königsportals und des Pórtico de la Gloria in Santiago de Compostela. La escultura medieval en Francia y España. Las zonas de confluencia entre el Pórtico Real de Chartres et el Pórtico de la Gloria en Santiago de Compostela*, Madrid ; Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert, 2010, pp. 170-171.

<sup>31</sup> ARAGONÉS Esperanza, FERNÁNDEZ-LADREDA Clara, « La escultura en Navarra en tiempos de Sancho el Fuerte (1194-1234) », *Príncipe de Viana* 256, 2012, p. 387.

<sup>32</sup> BELTING Hans, *Florença y Bagdad. Una historia de la mirada entre Oriente y Occidente*, Madrid, Akal, 2012, p. 10.

<sup>33</sup> SÁNCHEZ AMEJEIRAS Rocío, *Los rostros de las palabras. Imágenes y teoría literaria en el Occidente medieval*, Madrid, Akal, 2014, p. 84.

l'encontre des positions qui réduisent les courants artistiques à un fait unidirectionnel et généalogique :

*« Peu importe la manière dont on a abusé, par le passé, du recours à des “maîtres” individuels (comprenant parfois toute une génération sous la même personnalité), on a aujourd’hui tendance à abuser des notions commodes, impersonnelles et abstraites, d’“atelier” ou de “séquence”. [...] Je crains que l’image de larges équipes de sculpteurs se déplaçant d’un chantier à un autre sur les chemins de l’Europe romane ne soit rien d’autre qu’une concession idéologique aussi généreuse que fallacieuse à l’égalitarisme. »<sup>34</sup>*

Comme on peut s'en rendre compte, durant les deux dernières décennies le débat historiographique autour de Santa María de Tudela s'est attaché à éclaircir l'ascendance et la succession des sculpteurs. Le problème réside dans le fait que l'on a considéré qu'il n'y avait qu'une seule lignée de sculpteurs continue et évolutive. Les résultats de ces recherches, loin d'apporter des certitudes quant aux conditions de création des reliefs, génèrent ainsi plutôt des incertitudes, en dessinant des voies de filiations déconnectées. De plus, les travaux hérités d'une pratique historiographique centrée sur les aspects formels et stylistiques, devenus prioritaires sur les aspects de signification, n'ont pas tenu compte du projet monumental dans son ensemble. La compréhension et les tentatives d'interprétation de ce projet n'ont évolué que récemment, comme nous allons le voir.

## **Entre le jugement de l'âme et le Jugement final**

Si la brillante facture de la sculpture de la cathédrale de Tudela suscite l'intérêt de l'historiographie, l'impact que provoque le fascinant déploiement iconographique de ses claveaux est encore plus important. Encore aujourd'hui, il demeure en grande partie incompréhensible, malgré certaines clés de lecture fournies par la recherche. La stupeur

<sup>34</sup> MORALEJO ÁLVAREZ Serafín, « Modelo, copia y originalidad... » p. 95.

première face à ces figures s'est transformée depuis les années 1980 en décontenance. La plupart des spécialistes relèvent le manque de cohérence du programme iconographique et l'apparente désorganisation dans la disposition des thèmes et dans leur traitement<sup>35</sup>. La difficulté d'analyse réside effectivement dans la recherche d'une narration textuelle continue de la séquence figurative. Bien que l'on perçoive une relation visuelle entre plusieurs claveaux ainsi qu'une hiérarchie claire des espaces, il est ardu de saisir la cohérence d'ensemble. Pour cette raison, il serait judicieux de prêter davantage attention à la mise en scène, aux capacités d'agencement des éléments sur le portail par le sculpteur, suivant la suggestion de Manuel Castiñeiras<sup>36</sup>.

On identifie généralement dans le portail un discours à caractère eschatologique, centré sur le Jugement dernier. Il est accepté, de façon unanime, que les huit archivoltas qui forment le profond ébrasement comportent la représentation du paradis à droite et de l'enfer à gauche du Christ Juge représenté au tympan. Les passages de la Création et de la Chute représentés sur la série de chapiteaux, appuient le discours de l'ébrasement dans un parallèle limpide entre l'état de grâce précédant le péché et le châtement résultant de ce dernier (Fig. 3, 9). Lors de la dernière restauration de la structure (2019), des restes de polychromie qui couvraient toute la partie saillante du portail sont réapparus. Cette couche de peinture donnait à l'ensemble, encore au XVIII<sup>e</sup> siècle, un caractère impressionnant, de sorte que, dans ses *Memorias históricas de Tudela*, José Vicente Díaz-Bravo (1708-1772) y fait référence comme à «la porte peinte»<sup>37</sup>. Il ne fait aucun doute que la polychromie conférait

<sup>35</sup> ARAGONÉS ESTELLA Esperanza, «El mal imaginado por el Gótico», *Príncipe de Viana* 225, 2002, p. 45; MELERO MONEO Marisa, «Los textos musulmanes y la Puerta del Juicio de Tudela», in: ESPAÑOL BERTRAN Francesca, YARZA LUACES Joaquín, *Ve. Congrés espanyol d'història de l'art. Barcelona, 29 d'octubre al 3 de novembre de 1984*, vol. 1, Barcelona, Edicions Marzo, 1987, p. 203; LANCE Julien «Le portail du Jugement...», p. 259.

<sup>36</sup> CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ Manuel A., «El Portal Románico como performance», in: GUEDES Augusto (éd.), *Arousa medieval y románica. I Simposio de Historia e Patrimonio Cultural de Vilagarcía de Arousa*, Vilagarcía de Arousa, Concello de Vilagarcía de Arousa, 2014, p. 5.

<sup>37</sup> DÍAZ BRAVO José Vicente, *Memorias históricas de Tudela*, Tudela, Diputación Foral de Navarra, Institución «Príncipe de Viana», 1956, p. 366.



Figure 9. Tudela, cathédrale, portail occidental, claveau de la sixième voussure représentant une torture de la langue, allusion probable à un péché en lien avec un blasphème. (Photo: Blanca Aldanondo)

également du sens aux images et sa conservation aurait permis de préciser une bonne partie du programme, aidant par exemple à identifier les scènes du tympan, dans lesquelles on suppose que devait apparaître la Parousie. De plus, la couleur était susceptible d'indiquer les relations entre les personnages, et de renforcer l'identité visuelle des différents



Figure 10. Tudela, cathédrale, portail occidental, ébrasement gauche et retombée gauche des voussures, cycle de la Chute et scènes infernales. (Photo: Blanca Aldanondo)

éléments ainsi que la séquence narrative générale. La hiérarchisation de tous les éléments constitutifs du portail, de la corniche et des écoinçons, devait être véritablement soulignée par la polychromie.

En considérant toutes les parties sculptées de la façade, en incluant le portail lui-même, et en focalisation l'analyse sur leur disposition les unes par rapport aux autres, je propose une relecture de l'ensemble<sup>38</sup>. Deux représentations principales articulent le tout: le tympan avec le Christ de la Seconde Venue et la Jérusalem céleste présidée par l'*Agnus Dei* situé sur la clef de voûte de la dernière archivolt (Fig. 10). Leur présence conditionne la distribution des images des claveaux: la première archivolt est réservée à une cohorte angélique qui porte les couronnes et les sceptres destinés aux premiers élus. Le roi David

<sup>38</sup> JIMÉNEZ LÓPEZ Jorge, «La puerta del Juicio Final...», pp. 1218-1222.



Figure 11. Tudela, cathédrale, portail occidental, détail de la clef de voûte représentant l'*Agnus Dei*. (Photo: Blanca Aldanondo)

et divers saints ont déjà commencé à s'élever, à travers les clefs de voûte, vers la Jérusalem céleste représentée sur la dernière archivolt. Cet espace s'étend de façon magistrale jusqu'à la corniche où l'on reconnaît le prophète Élie et de saints hommes tenant le Livre au milieu d'une abondance de motifs végétaux et floraux. De chaque côté, sur les sept archivolttes restantes, sont disposés les espaces d'attente respectifs du jugement individuel et du Jugement dernier (Fig. 11).

Plusieurs éléments viennent corroborer cette lecture et mettre en relation le programme avec le développement du thème sur les portails français. En premier lieu, l'apparition de cet espace d'attente intermédiaire est à mettre en relation avec la conception figurative du double jugement, l'individuel ou jugement de l'âme – immédiat au moment de la mort – et le jugement collectif de l'humanité – à la fin des temps. La problématique du jugement en deux temps est un dilemme inhérent aux premiers siècles du christianisme, auquel se sont confrontés les principaux Pères de l'Église et théologiens et qui trouve une sorte de solution durant le XII<sup>e</sup> siècle, «*quando si procede a una riorganizzazione dell'Aldilà, integrando segnatamente il purgatorio*»<sup>39</sup>. Une transformation pour laquelle «*le processus de spatialisaton de la pensée*» qui se développe à la fin du même siècle est déterminant et qui aboutit, dans les années 1170-1180, à la précision de trois lieux susceptibles d'accueillir les âmes: le ciel, l'enfer et le purgatoire, sans que ne soit toutefois entérinée la question du destin de l'âme entre le moment de la mort et la fin des temps<sup>40</sup>. Visuellement, la mise en scène de la notion d'un double jugement trouve une solution iconographique qui offre un accès ces espaces intermédiaires où les âmes sont encore dans l'attente. Marcello Angheben reconnaît une origine byzantine à ce schéma de composition, car l'occurrence connue la plus précoce provient de manuscrits orientaux<sup>41</sup>. La configuration de la scène est conditionnée par l'espace et le support matériel sur lequel elle apparaît, mais la séquence narrative est claire: l'archange saint Michel pèse les âmes des fidèles défunts après la mort; une fois séparées du corps, elles passent dans un lieu d'attente qui peut être le sein d'Abraham, un jardin paradisiaque, un espace neutre ou un espace infernal de purgation des peines. Le son des trompettes convoque

<sup>39</sup> BASCHET Jérôme, «Giudizio dell'anima, giudizio universale. Contraddizione, complementarità, sovrapposizione?», in: CASTRI Serenella, GERETTI Alessio (éd.), *Aldilà. L'ultimo misterio*, Turin, Allemandi 2011, p. 58.

<sup>40</sup> LE GOFF Jacques, *El nacimiento del Purgatorio*, Madrid, Taurus, 1981, p. 12; BASCHET Jérôme, «Giudizio dell'anima...», p. 58.

<sup>41</sup> ANGHEBEN Marcello, *D'un jugement à l'autre la représentation du jugement immédiat dans les Jugements derniers français. 1100-1250*, Turnhout, Brepols, 2013, pp. 31-39.

ensuite l'humanité au tribunal final, ce qui aboutit à la résurrection de la chair et à la réunion avec les âmes. En France, cette séquence, est introduite au cours du XII<sup>e</sup> siècle sur les tympans des portails<sup>42</sup>. Elle est composée de la psychostasie, des espaces d'attente et de la Parousie à laquelle concourent tous les personnages. Le Paradis définitif se révèle souvent symbolisé par l'Agneau vers lequel s'élèvent les corps à travers les clefs de voûte, mais il peut aussi être remplacé par une simple évocation, grâce au mouvement ascendant des figures. Angheben identifie deux passages essentiels à l'articulation de la composition : la pesée des âmes et la résurrection des corps<sup>43</sup>. La première image n'existe pas ou plus sur le portail de Tudela (peut-être se trouvait-elle sur le tympan), tandis que les scènes de résurrection sont nombreuses dans les espaces d'attente des claveaux. Leur présence à cet endroit remet précisément en question leur identification générique avec le « Ciel » et « l'Enfer », puisque les corps jouissent d'un accès direct à ces lieux, évitant le Jugement proprement dit du tympan.

La présence du Paradis définitif, évoqué sur la dernière archivolt par l'apparition de l'Agneau entouré du Collège apostolique, rappelle l'ascendance française du schéma de la composition. Ce groupe est complété par deux représentations architecturées, placées à la même hauteur dans les écoinçons, l'encadrant et renforçant son identification au Paradis définitif. On trouve en Île-de-France, au tympan du portail central de l'abbatiale de Saint-Denis, une composition très proche. Sur l'avant-dernière archivolt de ce portail, Dieu le Père apparaît tenant un médaillon figurant l'Agneau pascal surmonté de la colombe du Saint-Esprit dans une représentation efficace de la Trinité. Sur la première archivolt, les âmes des premiers élus se dirigent vers ce groupe. Angheben souligne l'exceptionnalité des figures qui s'élèvent en désignant la destination ultime comme étant un emplacement céleste. Les parties basses de la première archivolt de Saint-Denis synthétisent les espaces d'attente. Cette convergence vers les clés de voûte se retrouve sur les archivolttes de Tudela, de manière analogue bien que développé à

<sup>42</sup> ANGHEBEN Marcello, *D'un jugement à l'autre...*, pp. 31-39.

<sup>43</sup> ANGHEBEN Marcello, *D'un jugement à l'autre...*, p. 53.

l'ensemble des claveaux. Le parallèle entre ces deux ensembles est évident. Le portail de Santa María amplifie la représentation de Saint-Denis tout en constituant l'un des derniers échelons de cette tradition française du jugement qui atteint son apogée avec la sculpture du tympan central de Notre-Dame de Paris, vers 1210, avant que le thème ne trouve une nouvelle définition dite «gothique»<sup>44</sup>.

## Quelques notes à propos des images

Comme nous l'avons signalé précédemment, l'historiographie est marquée par la volonté d'élucider la signification des claveaux, principalement celle du côté infernal en raison de l'originalité et de la variété des châtiments représentés<sup>45</sup>. Les chercheurs signalent qu'il s'agit d'une œuvre sans équivalent dans l'Occident chrétien, y compris à une époque plus récente<sup>46</sup>. La qualité de la sculpture, le thème et le traitement iconographique en font un témoignage fondamental pour l'étude du portail médiéval dans la Péninsule ibérique. L'identification traditionnelle qui cantonne les scènes au Ciel et à l'Enfer a pour conséquence de concentrer l'attention sur les sources textuelles. Bien que l'hypothèse d'éventuelles sources musulmanes comme appui à l'élaboration du programme sculpté du portail de Tudela ait été rejetée par Mariño, Melero Moneo suggère un lien avec la littérature eschatologique musulmane en s'appuyant sur la présence notable de cette communauté dans le substrat sociologique de la ville<sup>47</sup>. Aragonés et Lahoz proposent également une approche transversale en étudiant l'image du travail, du mal et de la marginalité (spatiale et

<sup>44</sup> ANGHEBEN Marcello, *D'un jugement à l'autre...*, pp. 413 et suivantes.

<sup>45</sup> LAHOZ GUTIÉRREZ Lucía, «La imagen del marginado en el arte medieval», *Clio & Crimen* 9, 2012, p. 43.

<sup>46</sup> MELERO MONEO Marisa «Los textos musulmanes...» p. 203; RODRÍGUEZ BARRAL Paulino «Los lugares penales del más allá. Infierno y purgatorio en el arte medieval hispano», *Studium Medievale* 3, 2010, p. 15.

<sup>47</sup> MARIÑO Beatriz, «Sicut in terra et in infero. La portada del Juicio en Santa María de Tudela», *Archivo Español de Arte* 246, 1989, pp. 157-168; MELERO MONEO Marisa «Los textos musulmanes...», pp. 203-217.

sociale)<sup>48</sup>. Les apports de ces trois chercheuses permettent d'épuiser le langage et les formes avec lesquelles le clergé de Tudela persuadait son auditoire. La récente contribution de Lahoz définit les spécificités de l'«*imaginaire de la peur*» qui se déploie sur les claveaux, en tenant compte de la situation historique particulière dans laquelle ceux-ci sont élaborés : les tensions entre le chapitre de Tudela et la couronne<sup>49</sup>. Un des groupes de claveaux les plus remarquables est en effet celui des châtiments infligés aux personnes représentées en plein labeur. Une séquence qui «*n'a pas d'équivalent dans le gothique français – aussi gothique que l'on croit être les incursions dans tout l'imaginaire de la vie quotidienne*»<sup>50</sup>. Selon Moralejo, le cycle puise sa source dans la tradition romane des proches environs de la Navarre et, en tous les cas, est étroitement lié aux directives de ses commanditaires. À l'époque de la conception du portail, la communauté juive reçoit le soutien de Sanche le Fort comme elle refuse de payer les dîmes et les prémices à l'église de Sainte-Marie pour les propriétés qu'elle achète aux chrétiens<sup>51</sup>. Cette situation a pour conséquence un affrontement social qui se manifeste par divers épisodes violents en 1170 et en 1234, c'est-à-dire durant les années d'élaboration du projet et de réalisation de la façade occidentale. Dans ce contexte tendu, le chapitre de Tudela déploie un puissant mécanisme coercitif à travers les images pour garantir une source de revenus au moment où leur collecte chute<sup>52</sup>.

<sup>48</sup> ARAGONÉS ESTELLA Esperanza, «El mal imaginado por...»; LAHOZ GUTIÉRREZ Lucía, «La imagen del marginado...»; LAHOZ GUTIÉRREZ Lucía, «Marginados y proscritos en la escultura gótica. Textos y contextos», in : MONTEIRA ARIAS Inés, MUÑOZ MARTÍNEZ Ana Bélen, VILLASEÑOR SEBASTIÁN Fernando (dir.), *Relegados al margen. Marginalidad y espacios marginales en la cultura medieval*, Madrid, CSIC, 2009, pp. 213-226.

<sup>49</sup> Voir note 45.

<sup>50</sup> MORALEJO ÁLVAREZ Serafín, «Modelo, copia y originalidad...» p. 101.

<sup>51</sup> ORCASTEGUI Carmen, «La iglesia colegial de Santa María la Mayor de Tudela durante los reinados de Sancho VII el Fuerte y Teobaldo I», in : *Estudios de Edad Media de la Corona de Aragón* 9, 1973, pp. 479-492; ORCASTEGUI Carmen, «Tudela durante los reinados de Sancho el Fuerte y Teobaldo I (1194-1253)», *Estudios de Edad Media de la Corona de Aragón* 10, 1975, p. 103.

<sup>52</sup> LAHOZ GUTIÉRREZ Lucía, «Marginados y proscritos...», pp. 219-222; LAHOZ GUTIÉRREZ Lucía, «Juicios Finales y justicia local. Algunos ejemplos navarros y castellanos», in : ALCOY ROSA, FONTCUBERTA Cristina (éd.), *Judici i Justícia. Art sacre i profà medieval i modern*, Barcelona, Universitat de Barcelona, 2020, pp. 107-142; LAHOZ GUTIÉRREZ Lucía, *La imagen y su contexto cultural...*, pp. 233-247.

Dans un même temps, l'Église profite de cette conjoncture pour rappeler aux vivants, par le biais du portail, leur faculté de médiation à l'heure de racheter les peines des défunts, comptant ainsi améliorer l'état de ses coffres. Un aspect qui renforce la valeur des espaces d'attente intermédiaires, comme le fait remarquer Baschet, réside dans leur capacité à encourager plutôt qu'à terroriser leur conférant ainsi un pouvoir extraordinaire sur les fidèles<sup>53</sup>. En ce sens, Beatriz Mariño et Lucía Lahoz expliquent également les détails caractéristiques des professions représentées par le développement de la *confessio ad officium*<sup>54</sup>. De son côté, Paulino Rodríguez Barral insiste lui aussi sur la vertu persuasive des images de purgation liées à l'apparition d'un « *large éventail de suffrages: prières, messes, jeûnes, aumône, pénitence, etc., la messe se révélant sans doute la plus efficace dans cette tâche* »<sup>55</sup>. En définitive, toutes ces pratiques influencent la valeur sociale, économique et politique des représentations du jugement immédiat et des bénéfices de l'attente qui s'ensuit<sup>56</sup>.

La trivialité et la simplicité des scènes sculptées face à la vaste production littéraire eschatologique et apocalyptique de la période médiévale rendent ardu le travail de leur identification précise et de leur rapprochement avec un récit textuel déterminé. L'important n'est certes pas qu'elles possèdent une source dans la littérature, mais que celle-ci nous aide à comprendre leur origine et leur fonction, dans le cadre des croyances et des habitudes sociales favorisant leur apparition<sup>57</sup>. Dans ce but, j'ai suggéré d'intégrer à l'analyse d'autres matériels de nature textuelle et visuelle pour nous rapprocher de l'imaginaire du châtement, en prenant appui sur certains passages du *Fuero de Tudela*

<sup>53</sup> BASCHET Jérôme, « Los mundos de la Edad Media. Los lugares del más allá », in: CASTELNUOVO ENRICO, SERGI Giuseppe (éd.), *Arte e historia en la Edad Media*, vol. 1 (*Tiempos, espacios e instituciones*), Barcelona, Akal, 2009, p. 299.

<sup>54</sup> MARIÑO Beatriz, « Sicut in terra et in infero... »; LAHOZ GUTIÉRREZ Lucía, « Marginados y proscritos... ».

<sup>55</sup> RODRÍGUEZ BARRAL Paulino, « Los lugares penales... », p. 10.

<sup>56</sup> ANGHEBEN Marcello, *D'un jugement à l'autre...*, pp. 46-49.

<sup>57</sup> MORALEJO ÁLVAREZ Serafín, *Formas elocuentes. Reflexiones sobre la teoría de la representación*, Madrid, Akal, 2004, p. 23.

ou du *De contemptu mundi*<sup>58</sup>. J'aimerais ici ajouter un autre témoignage littéraire proche dans le temps et dans l'espace, le poème *Los Signos del Juicio*, composé par Gonzalo de Berceo (1196-1264)<sup>59</sup>. L'œuvre de cet auteur singulier est à juste titre mise en avant pour sa relation étroite avec la création iconographique. Selon Caamaño Martínez, elle offre un «*témoignage d'une mentalité, d'idées-images, qui, précisément, parce qu'elles sont enracinées dans la tradition – dette de servitude –, sont redevables au passé et, en raison du nouvel air qui les entoure – apport de liberté –, conduisent à la contemporanéité du poète et de l'avenir*»<sup>60</sup>. Concernant plus spécifiquement *Los Signos del Juicio*, les études littéraires mettent en évidence le caractère étonnamment visuel des descriptions contenues dans ce texte qui évoquent les illustrations des *Beatus*<sup>61</sup>. Par ailleurs, la tonalité troubadouresque de la composition, rédigée dans un langage simple et univoque est une des caractéristiques principales de ce texte et permet, par sa rhétorique directe, de transmettre à tout un chacun les messages bibliques et religieux primordiaux<sup>62</sup>. Le recours à ce poème n'a pas pour objectif de prétendre à une source d'inspiration directe pour les sculptures de Tudela, sa chronologie étant de toute manière incompatible avec un tel présupposé. Toutefois, l'hypothèse d'une relation dans l'autre sens, c'est-à-dire que la figuration dramatique ait généré ou stimulé la création textuelle, ne peut être écartée<sup>63</sup>. Sarah Finci suggère une influence d'une œuvre artistique sur la création littéraire de Berceo. À

<sup>58</sup> JIMÉNEZ LÓPEZ Jorge, «La puerta del Juicio Final...», pp. 1213-1229; JIMÉNEZ LÓPEZ Jorge, «Un lugar intermedio entre...», pp. 265-275.

<sup>59</sup> URÍA Isabel (éd.), *Gonzalo de Berceo. Obra Completa*, Barcelona, Editorial Espasa, 2022.

<sup>60</sup> CAAMAÑO MARTÍNEZ Jesús María, «Berceo, como fuente de iconografía cristiana medieval», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología* 34-35, 1969, p. 179.

<sup>61</sup> GARCÍA Michel, «Los signos del Juicio Final. Edición y comentario», in: URÍA MAQUA Isabel et al. (éd.), *Gonzalo de Berceo. Obra completa*, Madrid, Espasa Calpe, 1992, p. 1035.

<sup>62</sup> GONZÁLEZ-BLANCO GARCÍA Elena, *La cuaderna vía española en su marco panrománico*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2010, p. 208; WARREN Vicki, *Las iluminaciones del Apocalipsis. Gonzalo de Berceo y el Beato de Silos*, Madrid, Universidad Complutense, 2014, p. 107.

<sup>63</sup> MORALEJO ÁLVAREZ Serafín, *Formas elocuentes...*, p. 98.

partir des mots d'introduction de Berceo dans les *Milagros de nuestra Señora*, elle s'est demandé si le poète aurait pu prendre comme point de départ une œuvre d'art, en un exercice d'*ekphrasis*; une manière de mettre « *en application dans son introduction le topique horatien ut pictura poesis?* »<sup>64</sup>

Nous ignorons si Gonzalo de Berceo est passé par la collégiale Sainte-Marie ou s'il a pu accéder à un quelconque récit qui décrivait son porche. Je me limite donc à recourir à ses paroles pour restituer l'imaginaire des peines infernales des fidèles devant le portail. Je propose ainsi de les comprendre comme les deux versions d'une même séquence sur la fin des temps. D'une part celle issue de la tradition dérivant de Berceo, plus cultivée et de tradition écrite, liée au « maître de clergie » et d'autre part celle transmise par la porte de l'édifice sacré, véhiculée par le langage figuratif accessible à l'imaginaire laïc et renforcé par une tradition orale, liée au « maître de jonglerie ». Le seuil de l'église est un espace où convergeaient précisément les activités exercées par les clercs, par les ménestrels et par les troubadours, plus ancrées dans la vie quotidienne que ce qui est souvent imaginé par l'historiographie, ainsi que l'a souligné Moralejo<sup>65</sup>.

Les premières strophes du poème de Berceo narrent les signes qui précéderont le dernier jour : « *le Roi sera au milieu, avec sa légion encuirassée* », avec d'un côté les justes et de l'autre les pécheurs. Il s'adressera aux premiers en honorant leurs bonnes actions, après quoi « *il se tournera sur la gauche, furieux et courroucé* » et il menacera les pécheurs. Ensuite commence une série de strophes (36-38) que Berceo consacre à décrire les tourments et les sensations communes à tous les pécheurs<sup>66</sup>.

<sup>64</sup> FINCI Sarah, « Las artes visuales como fuente en la obra de Gonzalo de Berceo », in: ALVAR EZQUERRA Carlos (éd.), *Estudios de literatura medieval en la Península Ibérica*, San Millán de la Cogolla, Cilengua, 2015, p. 575.

<sup>65</sup> MORALEJO ÁLVAREZ Serafín, « Artes figurativas y artes literarias en la España Medieval. Románico, Romance y Roman », *Boletín de la Asociación Europea de Profesores de Español* 17, 1985, pp. 61-70.

<sup>66</sup> Traduction par TERENCE Le Deschault de Monredon.

*Prestos serán los ángeles, ángeles infernales,  
con cadenas ardientes e con fuertes dogales;  
cogerlos han delante con azotes mortales,  
¡Jesu Christo nos guarde de tales serviciales!*  
[Prêts seront les anges, anges infernaux,  
munis de chaînes ardentes et de fortes cordes à potence ;  
ils les mèneront devant eux à coups de fouet mortels,  
Jésus Christ nous préserve de tels serviteurs!]

*Levar los han al fuego, al fuego infernal,  
do nunca verán lumne si non cuita e mal;  
darles han señas sayas de áspero sayal,  
que cada una de ellas pesará un quintal.*  
[Ils les conduiront dans le feu, le feu infernal,  
d'où ils ne verront jamais la lumière, mais plutôt le tourment et  
le mal ;  
Ils leur donneront à chacun des tuniques de bure rêche,  
qui pèseront chacune un quintal.]

*Avrán famne e frío, tremor e calentura,  
ardor vuelto con frío, set fiera sin mesura;  
entre sus corazones avrán grand amargura,  
que creer non quisieron la Sancta Escripura.*  
[Ils auront faim et froid, frissons et fièvre,  
chaud puis froid, il fera une soif sans mesure ;  
dans leurs cœurs ils auront une grande amertume,  
ceux qui ne voulurent pas croire en la Sainte Écriture.]

Il avertit ensuite que toutes les personnes seront soumises à ces peines, indépendamment de leur statut social, puis il décrit les différents châtiments physiques en fonction de la nature du péché.

*Dar les han malas cenas e peores yantares,  
grand fumo a los ojos, grand fedor a las nares,  
vinagre a los labros, fiel a los paladares,  
fuego a las gargantas, torzon a los hijares.*

[Ils leur donneront de mauvais dîners et des déjeuners encore pires,  
grande fumée pour les yeux, grande puanteur pour les narines,  
vinaigre pour les lèvres, fiel pour les palais,  
feu dans les gorges, tiraillements dans les entrailles.]

*Colgarán de las lenguas los escatimadores,  
los que testiguan falso e los escarnidores,  
non parcirán a reyes nin a emperadores,  
avrán tales sirvientes quales fueron señores.*

[Ils pendront par la langue ceux qui grugent  
ceux qui font de faux témoignages et les railleurs,  
ne pardonnant ni aux rois ni aux empereurs,  
ils auront de tels serviteurs ceux qui furent seigneurs.]

*Los omnes codiciosos del haver monedado  
Que por ganar riquezas non dubdan fer pecado,  
Metránlos por las bocas el oro regalado,  
Dizran que no oviessen atal haver ganado.*

Les hommes avarés d'argent  
qui n'hésitent pas à pécher pour s'enrichir  
ils leur mettront dans la bouche l'or offert,  
ils diront qu'ils ne l'avaient pas gagné.]

*Los falsos menestrales e falsos labradores  
allí darán derecho de las malas labores,  
allí prendrán emienda de los falsos pastores  
que son de fer cubiertas maestros sabidores.*

[Les faux ouvriers et les faux paysans  
là-bas seront jugés pour leurs mauvais travaux,  
là-bas on punira les faux bergers  
qui sont experts dans l'art de duper.]

*Algunos ordenados que lievan las obladas,  
que viven seglarmientre, tienen sucias posadas,  
no lis avrán vergüenza las bestias enconadas,*

*dar les han por ofrenda grandes aguijonadas.*

[Certains clercs qui dérobent les aumônes, qui vivent séculièrement, ont des foyers sales, les bêtes courroucées n'auront aucune honte à leur donner pour offrande de grands coups d'aiguillons.]

*Los omnes soberviosos que roban los mezquinos,  
que les tuellen los panes e les beben los vinos,  
andarán mendigando corbos como onzinos;  
cuntirán esso mismo a los malos merinos.*

[Les hommes orgueilleux qui volent les malheureux, qui leur enlèvent le pain et leur boivent le vin, iront mendiant, courbés comme des crocs cela même adviendra aux mauvais baillis.]

*Los que son invidiosos, éssos malfadados,  
que por el bien del próximo andan desconsolados,  
serán en el infierno de todos cozeados,  
far lis han lo que fazen madrastras a añados*

[Ceux qui sont envieux, ces misérables, qui pour le bien de leur prochain vont en se désolant, seront roués de coups en enfer, ils leur feront ce que font les marâtres aux beaux-enfants.]

Il suffit de parcourir les scènes punitives représentées sur les claveaux du portail de Sainte-Marie pour trouver des parallèles étroits avec les tourments décrits par Berceo. Nous nous trouvons face aux restes d'un passé fragmentaire, ce qui fait que nous ignorons s'il existait d'autres répertoires visuels communs. On a parfois prétendu que les peines étaient celles infligées par la justice civile, bien qu'il faille attendre plusieurs décennies pour que les sources juridiques décrivent des châtements corporels associés à des délits<sup>67</sup> (Fig. 12). Ceci n'empêche

<sup>67</sup> SEGURA URRRA Félix, *Fazer Justicia. Fuero, poder público y delito*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2005, pp. 140-151.



Figure 12. Tudela, cathédrale, portail occidental, les huit voussures et les consoles de la corniche. (Photo : Blanca Aldanondo)

cependant pas qu'ils aient été pratiqués et imaginés, comme le prouvent ces deux exemples.

Dans l'attente d'approfondir le débat, il faut ajouter un dernier élément à propos du poème, relatif à l'espace d'attente entre les deux jugements évoqués plus haut. Juan Antonio Ruiz Domínguez attire l'attention sur l'importance que donne l'auteur à ce «troisième espace», destiné à la purgation des peines. Ce texte constitue l'un des premiers témoignages de l'existence de cet espace dans la littérature hispanique<sup>68</sup>. Dans le même ordre d'idée, Vicki Warren relève également le fait que l'écrivain n'était pas mû par le désir de montrer *«la furor Dei, mais plutôt d'affirmer que Dieu aime et pardonne toujours à ses enfants [...]». Le poète était capable d'appliquer*

---

<sup>68</sup> RUIZ DOMÍNGUEZ Juan Antonio, «Navarra y los navarros en el mundo religiosos de Gonzalo de Berceo», *Príncipe de Viana* 8, 1988, p. 632.

“*la catéchèse de la peur*” avec modération»<sup>69</sup>. Effectivement, cette remarque est tout à fait en adéquation avec le concept d’«*imaginaire de la peur*» défendu par Lahoz au sujet du portail; tout cela concorde avec le pouvoir de rédemption de l’Église qui passe par les sacrements et les suffrages des vivants, comme cela est relevé à propos de la confession.

## La vision de la Sibylle et son incidence sur le programme

En dépit du fait que la recherche avance dans l’analyse des scènes du portail de Tudela, elle n’a pas encore été capable de reconnaître la structure qui les articule et qui détermine leur sens de lecture. À ce propos, j’ai essayé de mettre en relation une autre œuvre contemporaine de la création du portail qui n’avait pas encore été considérée. Il s’agit de la Bible commandée par le roi Sanche VII le Fort à Ferrando Pérez de Funes, scribe de la chancellerie royale. On doit l’une des analyses les plus détaillées de cette bible à François Bucher, qui s’est rendu compte que le texte apocalyptique clôturant l’œuvre ne correspond pas au récit de l’Apocalypse mais se fonde sur la description de la Seconde Venue par la Sibylle. L’auteur explique cette corruption en s’appuyant sur l’usage idéologique sous-jacent. C’est en effet au contexte sociopolitique que le texte fait référence, comme le montrent les nombreux parallèles établis avec la croisade contre l’Islam<sup>70</sup>. Le répertoire figuratif de cette Bible, financée par le même monarque qui voit le portail en construction, permet de mieux cerner le lien avec la mise en image du thème eschatologique du portail. On ne peut pas parler ici d’une dépendance iconographique, ni dire que ce texte ait servi de modèle au sens strict, étant donné que la nature de chaque œuvre entraîne différents résultats plastiques. Malgré cela, force est d’établir quelque rapport entre certaines images, par exemple concernant les têtes infernales ou la résurrection des morts.

<sup>69</sup> WARREN Vicki, *Las iluminaciones del...*, pp. 149-150.

<sup>70</sup> BUCHER François, *The Pamplona Bibles. A facsimile compiled from two picture Bibles with martyrologies commissioned by King Sancho el Fuerte of Navarra (1194-1234) Amiens Manuscript Latin 108 and Harburg Ms. 1, 2, lat. 4<sup>o</sup>, 15*, New Haven; London, Yale University Press, 1970, p. 25.

Quant à la disposition dans les enluminures de la Bible des lieux et des temps du Jugement, il convient de souligner que la succession des faits commence avec la résurrection des morts (fol. 525v-526r), l'humanité devant le Christ Juge crucifié (fol. 253v-254r) et, ensuite, la représentation de l'Enfer (fol. 254v-255r) et le Royaume de Dieu (fol. 255-256). Dans cette série, je voudrais attirer l'attention sur la composition choisie pour figurer le moment du Jugement : l'humanité se trouve évoquée par une multitude de têtes serrées qui se présentent devant le Christ crucifié. Cette composition iconographique renvoie au royaume de France, plus précisément à Saint-Denis, au tympan du portail central mentionné plus haut. La multiplicité des liens entre l'abbatiale française et la collégiale de Tudela permet de supposer que la scène peinte sur le tympan – aujourd'hui disparue – ait été similaire.

Sur le côté du bienheureux, l'absence d'attributs dans les mains des personnages sculptés est l'un des obstacles majeurs à leur identification (Fig. 6, 7). Malgré cela, il existe un consensus pour reconnaître certains groupes, tels les prophètes qui apparaissent sur la seconde et la troisième archivolt : Moïse, Aaron, Enoch et David (Fig. 8). Parmi ces groupes, la paire du premier claveau formée par un homme et une femme attire l'attention. Le vêtement de la femme trahit une claire intention de la différencier de ses congénères : elle est vêtue d'une tunique tombant jusqu'aux pieds et serrée par une ceinture, couverte d'une cape qu'elle rassemble de la main droite, tandis qu'elle saisit de la gauche les trois cordelettes qui tiennent sa cape, geste traditionnellement prêté à la noblesse. Sa coiffe – un touret plissé – dénote également son rang social élevé (Fig. 13). Le reste des femmes représentées, y compris les reines, sont uniquement vêtues d'une tunique recouverte d'un manteau. Ce personnage féminin singulier parmi les prophètes fait immédiatement penser à une sibylle, bien que son iconographie soit encore très variable à l'époque et dépende de nombreuses conditions contextuelles<sup>71</sup>. Il existe pourtant une tendance à lui attribuer une figure classiciste et une allure noble, comme c'est le cas en particulier dans

<sup>71</sup> PASCUCCI Arianna, *L'iconografia medievale della Sibilla Tiburtina*, Tivoli, Liceo Classico Statale «Amedeo di Savoia», 2011.



Figure 13. Tudela, cathédrale, portail occidental, claveau représentant peut-être une Sibylle et un prophète. (Photo : Blanca Aldanondo)

la description du personnage dans les représentations théâtrales. À ces traits, qui la différencient des autres figures féminines, s'en ajoute un supplémentaire particulièrement significatif, étant donné qu'il révèle une certaine narrativité dans les scènes. Les deux mêmes personnages apparaissent quelques claveaux plus loin (le troisième de la cinquième archivolt), reconnaissables parce qu'ils sont vêtus de façon identique à la paire du premier claveau et renouvellent le même geste, mais en

miroir par rapport au premier couple. Ce sont les seules figures qui se répètent et qui sont reconnaissables. Par conséquent, qu'il s'agisse ou non du prophète et de la femme visionnaire, ces deux scènes prouvent l'existence d'une structure narrative encore à découvrir<sup>72</sup>.

En définitive, comme le rappelle Virginia Woolf :

*«At any rate, when a subject is highly controversial one cannot hope to tell the truth. One can only show how one came to hold whatever opinion one does hold. One can only give one's audience the chance of drawing their own conclusions as they observe the limitations, the prejudices, the idiosyncrasies of the speaker. [...] Lies will flow from my lips, but there may perhaps be some truth mixed up with them; it is for you to seek out this truth and to decide whether any part of it is worth keeping. If not, you will of course throw the whole of it into the waste-paper basket and forget all about it.»<sup>73</sup>*

Les paroles de l'éminente écrivaine s'appliquent de façon très pertinente au cas de Tudela. Il y a en effet encore bien du travail à effectuer pour étudier et saisir la vie quotidienne qui se déroulait autour de cet édifice sacré. Les avancées de la recherche durant ces dernières années ont permis de préciser certains aspects de la réalité sociale et culturelle des territoires situés à la frontière sud du royaume de Navarre, limitrophes de l'Aragon et de la Castille. Un espace marginal perméable à la créativité artistique, ainsi qu'en témoigne la diversité des langages artistiques venant à la fois du nord, au-delà des Pyrénées, et du sud, de l'autre côté de l'Èbre, au-delà des deux frontières naturelles de la région. Paradoxalement, cette position privilégiée pour les échanges artistiques s'est révélée être un obstacle pour la recherche. C'est pourquoi, dans l'attente d'une étude complète et ambitieuse du complexe cathédral de Tudela, il serait opportun de

---

<sup>72</sup> À propos de la possibilité d'une représentation, dans la cathédrale, de la Vision de la Sibylle, aussi bien de la première que de la seconde Venue, voir JIMÉNEZ LÓPEZ Jorge, «La puerta del Juicio Final...», pp. 1222-1227.

<sup>73</sup> WOOLF Virginia, *A Room of One's Own*, London, Hogarth Press, 1935, p. 7.

réfléchir à la justesse des propositions avancées jusqu'à présent afin de progresser vers une meilleure compréhension du monument.

## **Résumé**

Le décor des portes de la cathédrale Sainte-Marie de Tudela est sans aucun doute tributaire de différentes formes de réception du langage gothique au début du XIII<sup>e</sup> siècle. Parallèlement à ces apports stylistiques, les artistes locaux sont confrontés à la nécessité d'intégrer des éléments ornementaux de tradition Al-Andalus tout en développant un important répertoire axé sur une iconographie des peines infernales et des travaux de la vie laïque qui ne connaît pas de précédent sur le territoire ibérique.



## Index des personnes et des lieux

### A

- Aaron 98, 101, 399, 418  
Abraham 111, 113, 114, 116, 118, 124, 126, 182, 239, 284, 406  
Abraham ibn Ezra 384  
Acosta Jacob, Laura 15, 173, 181, 186, 187, 190, 191, 193, 198, 207, 208, 209, 210, 211, 213, 214, 215, 218, 222, 298, 299, 314  
Adam 78, 239, 274, 298  
Aguilar de Campoo 277, 282, 283  
Al-A'mà Al-Tuṭīlī 384  
Alcuin 229, 232  
Alexandre III, pape 255  
Alexandre le Grand 141  
Allemagne 14, 20, 25, 29, 44, 48, 49, 50, 52  
Al-Mansour 160  
Alouns de Carcassonne (maître) 27  
Alpes 168  
Alphonse I<sup>er</sup> (roi d'Aragon) 92, 205, 384  
Alphonse IX 257, 312, 314, 317  
Alphonse V (dit «le Magnanime») 34  
Alphonse VI 138, 160  
Alphonse VII 147, 312, 313, 314, 316, 317, 319  
Alphonse VIII 314, 315  
Alphonse X 25  
Alt Empordà 60  
Altopascio, (Saint-Jacques) (Sant'Iacopo) 252, 254  
Amat d'Oloron 67  
Ambroise (saint) 226  
Amiens, cathédrale Notre-Dame 19, 26, 29, 167, 169, 188, 354, 379, 380, 394  
André (apôtre) 128, 130, 178, 179, 372  
Angers, cathédrale Saint-Maurice 175, 372  
Angheben, Marcello 215, 216, 406, 407  
Angleterre 44, 50, 52, 194, 264

- Anjou 16, 51  
 Anne (sainte) 296, 376, 379, 380  
 Aragonés Esperanza 400, 408  
 Aragon (royaume de) 17, 27, 33, 41, 53, 67, 76, 84, 92, 206, 219, 350, 383, 385, 390, 420  
 Arcisse de Caumont 32  
 Arles, Saint-Trophime 248, 257  
 Arles-sur-Tech 60  
 Armentia 332, 341, 369  
 Asís García García, Francisco de 15, 66, 68, 69, 70, 72, 74, 80  
 Athènes 29  
 Aubert, Marcel 23, 34, 51, 362  
 Augustin (saint) 178, 346  
 Aulnay, Saint-Pierre 248  
 Austremoine (saint) 161  
 Autun 17, 78, 172, 215, 216, 220, 222, 231, 249, 251, 257  
 Auvergne 42, 44, 83, 133, 136, 137, 138, 139, 141, 142, 161  
 Avallon 24, 48, 183, 184, 215, 216, 277, 362, 363, 369  
 Ávila, cathédrale 51, 201, 212, 228  
 Ávila, collégiale Saint-Vincent (San Vicente) 25, 48, 51, 184, 211, 212, 217, 227, 277, 279, 282, 341, 357, 363, 369, 372  
 Ávila, maître de 17, 183, 184, 368
- B**
- Balaam 79, 241  
 Bâle, cathédrale 20  
 Baltimore 362  
 Bamberg, cathédrale 20  
 Barcelone 28, 33, 34, 35, 72, 84, 92, 99, 350  
 Bari 159, 255  
 Barletta, église de 33  
 Barral i Altet, Xavier 16, 64, 101, 134, 177, 178  
 Barthélemy (apôtre) 178  
 Bartomeu de Gérone (maître) 53  
 Bayonne 255  
 Béarn 66  
 Beatus de Liébana 248, 411  
 Beaud, Mathieu 310  
 Beaulieu-sur-Dordogne, Saint-Pierre 220, 225, 245, 246, 247, 257, 282  
 Bède le Vénérable 85, 225, 231  
 Belgique 14  
 Benavente, Saint-Jean-du-Marché (San Juan del Mercado) 369  
 Benedetto Antelami 252, 253, 269  
 Benjamin de Tudela 384  
 Berenguer Dalmau (évêque) 102  
 Bernard (architecte) 136  
 Bernard de Clairvaux 44, 225, 227, 283  
 Bernard Guilduin 69  
 Bernard II 259, 260  
 Bernard (saint) 44, 225, 227  
 Bernard Taillefer (Bernat, comte de Besalú) 101  
 Bertaux, Émile 16, 17, 18, 24, 28, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 45, 46, 47, 49, 50, 52, 55, 184  
 Besalú 92, 101, 102  
 Besançon 200  
 Bethléem 374, 376

- Blanche d'Anjou 27, 39  
 Blaser, Emma 194  
 Boí (La Vall de Boí), église Saint-Jean 61  
 Bologne, université 258  
 Borgia (famille, dynastie) 34  
 Boto Varela, Gerardo 19, 21, 380  
 Bourg-Argental 178  
 Bourges, cathédrale 26, 50, 51, 52, 169, 175, 181, 182, 199, 200, 202, 389  
 Bourgogne 16, 17, 18, 30, 44, 50, 172, 176, 177, 179, 181, 183, 184, 201, 215, 217, 244, 257  
 Braga 350  
 Braine 51, 194, 195  
 El Burgo de Osma 201, 350  
 Burgo de Osma, *voir* El Burgo de Osma  
 Burgos 71, 74, 78, 138, 300  
 Burgos, cathédrale 13, 17, 19, 20, 25, 26, 38, 40, 47, 48, 50, 51, 52, 55, 71, 74, 78, 138, 171, 200, 202, 300, 381  
 Burgos, cathédrale Sainte-Marie 13, 17, 19, 20, 25, 26, 38, 40, 47, 48, 50, 51, 52, 55, 171, 200, 202, 381  
 Buschbeck, E. H. 263
- C**
- Calixte II 316  
 Calminius 159  
 Canterbury, cathédrale 286  
 Capétiens 317  
 Carrión de los Condes 25, 70, 71, 79, 80, 256, 277, 279, 282
- Casas, Ramon 34, 35  
 Castille (royaume de) 17, 25, 27, 28, 39, 40, 53, 54, 55, 218, 314, 315, 316, 319, 383, 420  
 Castiñeiras González, Manuel 73, 102, 105, 123, 127, 134, 238, 240, 246, 249, 251, 253, 254, 263, 265, 272, 274, 281, 283, 291  
 Catalogne 27, 28, 33, 34, 35, 38, 41, 49, 50, 52, 53, 55, 67, 96, 97, 100, 102, 107, 113, 115, 127, 132, 136, 219, 350  
 Ceinos de Campos 369  
 Châlons-sur-Marne, Notre-Dame en Vaux 372, 400  
 Chamoso Lamas, Manuel 278  
 Champagne 38, 373, 400  
 Charlemagne 150, 160, 161, 316, 317  
 Charlieu 215, 278  
 Chartres 15, 17, 22, 26, 39, 40, 48, 49, 50, 52, 106, 169, 170, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 182, 186, 187, 188, 189, 193, 195, 197, 198, 201, 202, 213, 214, 216, 217, 220, 244, 258, 267, 268, 270, 275, 280, 286, 287, 289, 309, 310, 334, 336, 353, 354, 362, 364, 369, 372, 373, 374, 375, 376, 378, 379, 380, 389, 393, 400  
 Christ 21, 25, 26, 39, 48, 64, 65, 75, 78, 81, 100, 101, 113, 114, 116, 128, 130, 147, 148, 149, 150, 151, 159, 212, 214, 220, 223, 224, 225, 228, 230, 239, 245, 246, 248, 255, 265, 266, 270, 271, 274, 275, 278, 281, 282, 283, 284, 286, 289, 291, 296, 297, 298, 299, 300, 302,

303, 307, 309, 310, 311, 317, 318,  
336, 339, 375, 377, 402, 404, 413,  
418

Cisterciens 30, 32

Cîteaux 44, 51, 302

Ciudad Rodrigo, cathédrale 51,  
353

Claussen, Peter Cornelius 267

Clavijo 317

Clermont-Ferrand 139, 140, 212

Clermont-Ferrand, église Notre-  
Dame-du-Port 139, 140, 212

Clovis 160

Cluny 44, 46, 218, 243, 339

Coimbra 350

Colin, Armand 47

Compostelle *voir*

Saint-Jacques-de-Compostelle

Conques 42, 43, 44, 45, 133, 135,  
136, 137, 138, 144, 145, 146, 147,  
149, 150, 151, 152, 153, 159, 161,  
220, 256, 282

Constance de Castille 319

Corullón, Saint-Étienne 81

Cotereel, Jean 194

Crozet, René 219, 221

Cuenca, cathédrale 38, 47, 51

Cuxa, abbaye Saint-Michel 102

## D

David (roi) 26, 95, 97, 99, 111,  
121, 122, 126, 154, 155, 156, 157,  
158, 189, 192, 226, 239, 252, 284,  
285, 287, 296, 310, 404, 418

Deknatel, Frederick 188

Deschamps, Paul 43, 45, 134

Diego Gelmírez (archevêque) 83,  
273, 278

Diehl, Charles 34

Dijon 304, 305, 306

Dijon, Saint-Benigne 216, 303,  
362, 369

Discorde (personnification) 188

Dueñas, Saint-Isidore (San Isidoro)  
79

Durliat, Marcel 16, 341

## E

Éden, Jardin d' 176, 199

Église (personnification) 197, 199

Élisabeth (sainte) 296, 339

Enlart, Camille 28, 29, 30, 31, 32,  
33, 34, 39, 55, 184

Ennezat 139, 140

Enoch 111, 418

Erlande-Brandenburg, Alain 23,  
47, 53

Espagne 13, 14, 18, 28, 36, 38,  
40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48,  
49, 50, 51, 54, 55, 67, 75, 92, 133,  
316, 319, 359, 369, 370, 375, 397

Español, Francesca 109, 395

Esteban Egea, évêque de Tui 185,  
349, 354

Estella 40, 54, 341

Étampes 213, 216, 362, 369, 370

Europe 25, 43, 54, 64, 127, 132,  
134, 380, 401

Évangélistes 48, 297

Ève 78, 239, 274

Evora 350

Ézéchiël 239, 252, 253

**F**

Fassler, Margot 106  
 Favreau, Robert 222  
 Félix Carbo, Alonso 298  
 Ferdinand III (roi de Castille) 25  
 Ferdinand II (roi de Léon) 24, 180, 257, 288, 311, 312, 314, 315, 316, 317, 320  
 Fernandez Ladrera, Clara 222, 400  
 Ferrando Pérez de Funes 417  
 Ferrare 168, 178  
 Fidenza, cathédrale 252, 253  
 Flandre 34, 194  
 Florence 33  
 Focillon, Henri 23, 34, 38, 44, 47, 48, 49, 50, 52  
 France 14, 16, 18, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 29, 30, 31, 32, 33, 36, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 48, 49, 50, 51, 54, 55, 71, 73, 75, 78, 82, 83, 135, 136, 137, 167, 169, 171, 175, 176, 177, 181, 183, 184, 186, 194, 197, 202, 213, 215, 219, 252, 255, 256, 257, 258, 288, 316, 318, 351, 355, 361, 362, 368, 373, 400, 407, 418  
 Francs 136, 159  
 Franzé, Barbara 245  
 Freckenhorst, collégiale Saint-Boniface 124  
 Frómista 44, 77, 79, 256  
 Frotard (abbé) 67  
 Fuentidueña, église Saint-Martin 369

**G**

Gaillard, Georges 43, 45, 211, 221, 273

Galice 25, 44, 55, 77, 135, 136, 137, 138, 151, 160, 196, 202, 269, 312, 314, 319, 349, 353, 370  
 Gaule 137  
 Gausfred, abbé de Ripoll 93, 102, 103  
 Gérone 27, 33, 53, 60, 61, 102, 113, 117, 118, 119, 124, 350  
 Geymonat, Ludovico 265  
 Gilabertus 275, 276  
 Godefroy de Bouillon 44  
 Gómez-Moreno, Manuel 36, 42, 45  
 Gonzalo de Berceo 411, 412  
 Gratien (décret de) 222  
 Grégoire (archevêque de Tarragone, abbé de Cuxa) 102  
 Grodecki, Louis 23, 47, 52, 309, 310, 318, 378  
 Gudiol, Josep 101, 102, 394  
 Guifred le Velu (comte de Barcelone) 92, 99, 101, 103  
 Guillaume I<sup>er</sup> de Besalú, (dit « le Gras ») (Guillem) 102  
 Guillermo Sagrera 54

**H**

Harvard 362  
 Hérode 128, 374, 375  
 Horat, Heinz 191  
 Huarte-Araquil 41  
 Hubert, Jean 23  
 Huesca 61, 64, 69  
 Hugues de Saint-Victor 225, 227, 232

**I**

Iguácel, Sainte-Marie 65  
 Île-de-France 14, 16, 18, 21, 22,  
 29, 30, 38, 48, 161, 163, 167, 171,  
 175, 176, 177, 181, 183, 184, 186,  
 202, 213, 215, 252, 256, 258, 288,  
 318, 351, 355, 362, 368, 373, 400  
 Isaac 79, 111, 239, 284  
 Isaïe (prophète) 26, 185, 186, 187,  
 192, 239, 252, 253, 264, 265, 295,  
 302, 303, 309, 368, 372, 377  
 Islam 45, 83, 84, 417  
 Italie 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34,  
 36, 38, 44, 50, 55, 83, 168, 175,  
 252, 255

**J**

Jaca 15, 42, 64, 65, 66, 67, 68,  
 69, 75, 76, 77, 79, 83, 84, 85, 136,  
 137, 138, 161, 205, 219, 228, 256  
 Jacques (apôtre) 39, 154, 155, 158,  
 160, 161, 178, 180, 223, 239, 246,  
 251, 252, 255, 257, 273, 275, 276,  
 280, 288, 289, 290, 291, 297, 299,  
 300, 311, 317, 318, 319  
 Jacques II d'Aragon, dit « le Juste »  
 27  
 Jean-Baptiste 185, 191, 241, 368,  
 371, 377, 386  
 Jean de Tournai 27  
 Jean (évangéliste) 178, 179, 183,  
 196, 225, 226, 230, 239, 275, 276,  
 287  
 Jérémie 189, 192, 239, 253, 275,  
 292, 372  
 Jérôme (saint) 229, 232  
 Jérusalem 107, 205, 374

Jérusalem céleste 64, 122, 202,  
 259, 260, 280, 374, 393, 404, 405  
 Jessé 186, 187, 239, 252, 262, 284,  
 285, 286, 295, 296, 297, 298, 299,  
 300, 301, 302, 303, 304, 305, 306,  
 307, 308, 309, 310, 312, 317, 318,  
 320, 321  
 Jésus, *voir* Christ  
 Jiménez López, Jorge 21  
 Job 111, 378, 379  
 Joël 183  
 Judas (apôtre) 172, 178, 208, 211,  
 221, 222, 223, 224, 225, 226, 227,  
 228, 229, 230, 232, 239  
 Jude Thadée 197, 241  
 Junyent, Eduard 101

**K**

Karge, Henrik 200, 300, 318  
 Klosterneuberg 264, 270, 271  
 König, Eberhard 265

**L**

Lacoste, Jacques 178, 179, 211,  
 215, 216, 222, 223  
 Laguardia (Alava) 327, 328, 330,  
 337  
 Laguardia (Alava), église Saint-Jean  
 (San Juan) 20, 196, 325, 326, 329,  
 331, 333, 334, 335, 336, 337, 338,  
 340, 341, 343, 344, 345, 346, 347,  
 369  
 Lahoz Gutiérrez, Lucía 19, 326,  
 329, 331, 333, 335, 337, 346, 386,  
 408, 409, 410, 417  
 Lambert, Élie 16, 52

- Lampérez y Romea, Vicente 34, 38  
 Languedoc 33, 45, 256  
 Laon, cathédrale 17, 51, 185, 188, 193, 194, 195, 253, 270, 272, 355, 365, 369, 371, 372, 373, 374, 376, 378, 381, 395, 400  
 Lapeyre, André 362  
 Lasarte, église Notre-Dame-de-l'Assomption 369  
 Lassaigue, Jacques 46  
 Lasteyrie, Robert de 28, 29, 51  
 Latran (3<sup>e</sup> concile) 258  
 Lausanne, cathédrale 22, 185, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 202, 203  
 Lavedan, Pierre 52  
 Lazare 108, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 124, 126, 227, 249  
 Lebanza, Santa María 282  
 Le Deschault de Monredon, Térance 17, 140, 143, 146, 148, 149, 150, 153, 155, 156, 157, 247, 281  
 Le Mans, cathédrale Saint-Julien 52, 175, 216, 217, 362, 369, 381  
 Leodegarius 17, 168, 172, 175, 176, 206, 215, 267, 275, 369, 370  
 León, cathédrale Sainte-Marie 13, 25, 26, 38, 42, 47, 49, 50, 52, 55, 197, 198, 202, 212  
 León, collégiale Saint-Isidore, Panthéon des Rois 68, 69, 71, 73, 75, 78, 79, 81, 84, 138, 171, 217  
 León, royaume 17, 24, 25, 27, 28, 40, 53, 55, 76, 81, 84, 218, 256, 257, 311, 312, 316, 317, 370  
 Lepape, Séverine 309  
 Le Puy-en-Velay 137  
 Lérida (Lleida) 61, 93, 99, 104, 350  
 Leschot, Élodie 17  
 Léviathan 220  
 Leyre, abbaye Saint-Sauveur 66, 71, 74, 81, 85, 171, 217, 218  
 Limbes 239, 274  
 Limoges, abbaye Saint-Martial 44  
 Limousin 42, 370  
 Lluís Dalmau 34  
 Loarre, église Saint-Pierre 69, 70, 78  
 Logroño 40, 212  
 López Alsina, Fernando 160  
 López de Vallado, Félix 341  
 Losa, église Saint-Pantaléon 369  
 Los Ausines, San Quirce 71, 73, 74, 77, 82, 85  
 Louis VII, roi de France 39, 310, 319  
 Lucques, Saint-Martin 252, 254  
 Lugo, cathédrale Sainte-Marie 45, 277, 353
- M**
- Madrid 282, 283  
 Maître de la Porte de France 135, 153, 154, 158  
 Maître de la Transfiguration 135, 153, 154, 155, 158, 273, 290  
 Maître des drapés mouillés 244, 278, 279, 281, 282  
 Maître Mateo 180, 183, 202, 281, 292, 311, 381  
 Majorque 27, 54  
 Malachie 239, 273, 274, 290

- Mâle, Émile 31, 34, 42, 101, 218, 307  
 Mantes-la-Jolie 353, 365, 368, 370, 372, 374, 377  
 Marcoulf 188, 378  
 Marie Jacobé 173, 206, 223, 230  
 Marie-Madeleine 173, 206, 225, 226, 227, 228, 229, 230, 232, 384  
 Marseille, abbaye Saint-Victor 92  
 Martin de Tours (saint) 386  
 Martinez de Aguirre, Javier 85, 222  
 Martyr (évêque arménien) 297  
 Massif central 136  
 Mateo maître, *voir* Maître Mateo  
 Matthieu, évangéliste 178, 191, 220, 224, 239, 285  
 Maurice, évêque de Burgos 25  
 Méditerranée 27  
 Meira 350  
 Melero, Marisa 102, 386, 392, 393, 394, 395, 408  
 Messine 33  
 Michel, André 36, 55  
 Michel (archange) 192, 193, 239, 406  
 Midi, *voir* France  
 Miño, fleuve 349  
 Moïse 98, 100, 101, 102, 111, 122, 125, 182, 185, 196, 231, 239, 252, 253, 264, 270, 368, 371, 372, 377, 399, 418  
 Moissac, abbaye Saint-Pierre 43, 45, 231, 256  
 Molló 93  
 Monreale 264  
 Montfaucon, Bernard de 169, 362  
 Moralejo, Serafin 16, 65, 74, 77, 78, 85, 185, 186, 188, 192, 193, 249, 263, 278, 280, 297, 299, 353, 371, 372, 394, 399, 400, 409, 412  
 Morlaàs, église Sainte-Foy 66  
 Mortet, Victor 134  
 Mozac, abbatale Saint-Pierre 139, 140, 141, 142, 143, 159, 161  
 Muret 27
- N**
- Nabuchodonosor 239  
 Naples 32, 33  
 Naples, cathédrale Notre-Dame-de-l'Assomption 33  
 Naples (royaume) 32, 33  
 Narbonne 27, 33  
 Nathan (prophète) 310  
 Navarre (royaume) 17, 41, 53, 54, 66, 76, 229, 232, 244, 327, 330, 383, 390, 397, 409, 420  
 Nerezi, Saint-Panteleimon 264, 265  
 Neuchâtel 20  
 Nicolas de Bari (saint) 159  
 Nicolas de Verdun 264, 270, 271  
 Nodar, Victoriano 141
- O**
- Obarra, abbatale Sainte-Marie 61  
 Ocón, Dulce 251, 263  
 Odolric 44  
 Oia 349, 350  
 Olette 54  
 Oliba, abbé de Sainte-Marie de Ripoll et de Cuxa, évêque de Vic 61, 94, 95, 96, 97, 101, 102, 103, 104, 105, 108, 113, 124

- Oliba, comte de Besalú et Cerdagne, dit *Cabreta* 101
- Oloron-Sainte-Marie, cathédrale Sainte-Marie 66, 67, 68, 71, 78, 217, 248, 249, 257
- Orense, *voir* Ourense
- Orriols, Anna 103, 104
- Osée (prophète) 183, 239
- Ourense, cathédrale Saint-Martin 196, 350, 353, 369
- Oviedo, cathédrale Saint-Sauveur, Cámara Santa 25, 178, 179, 211, 212, 368, 369
- P**
- Palencia 69, 70, 77, 79, 282, 283
- Palerme 212, 264
- Palma de Majorque 54
- Pampelune 41, 205, 219, 229, 256, 339, 384
- Pampelune, cathédrale Sainte-Marie-la-Royale 27, 41, 52, 54, 67, 71
- Panofsky, Erwin 19, 340, 343
- Paradis 15, 49, 79, 202, 208, 280, 402, 406, 407
- Paris 29, 32, 33, 41, 46, 47, 49, 257, 258, 259, 320
- Paris, cathédrale Notre-Dame 26, 38, 39, 48, 200, 259, 270, 355, 376, 379, 394, 408
- Parme, baptistère 269
- Paul (saint) 69, 86, 105, 111, 112, 113, 121, 126, 178, 196, 208, 214, 221, 223, 229, 230, 239, 275
- Pedro Suárez de Deza (archevêque de Compostelle) 255, 259, 260, 262, 320
- Péninsule ibérique 13, 14, 15, 18, 21, 23, 26, 28, 33, 34, 35, 36, 37, 41, 42, 43, 46, 50, 54, 55, 137, 167, 168, 171, 172, 176, 178, 184, 195, 196, 197, 200, 211, 212, 232, 243, 256, 258, 267, 277, 295, 302, 316, 317, 318, 338, 347, 351, 353, 361, 365, 371, 378, 390, 394, 408
- Pépin le Bref 161
- Pere Ramon (abbé de Ripoll) 102, 104
- Perut, Jaques 54
- Philippe (apôtre) 178
- Picardie 22, 288, 380
- Pierre (apôtre) 54, 69, 101, 105, 111, 112, 113, 121, 126, 159, 161, 178, 185, 186, 191, 208, 223, 229, 230, 239, 252, 255, 264, 266, 368, 371, 386
- Pierre de Guines d'Artois 27
- Pierre (évêque de Jaca et Huesca) 67
- Pierre II d'Aragon (dit «le Catholique») 27
- Pierre le Cérémonieux 27
- Pierre l'Ermite 44
- Pierre Lombard 259
- Pie VI (pape) 385
- Pijoan, Josep 95, 101
- Pita Andrade, José Manuel 248, 273
- Poblet, abbaye Sainte-Marie 92
- Poitiers, cathédrale Saint-Pierre 400
- Pò (plaine) 269
- Porter, Arthur Kingsley 42, 43, 45, 196, 211, 212, 216, 221

- Porto 350  
 Portugal 14, 34, 50, 349  
 Prado-Vilar, Francisco 279  
 Provence 248  
 Pseudo-Turpin 316, 317, 319  
 Puente la Reina 219  
 Puigcerdà 27  
 Puig i Cadafalch, Josep 37, 38, 49  
 Pyrénées 14, 16, 17, 18, 20, 21, 27, 40, 46, 76, 86, 98, 133, 136, 137, 138, 158, 161, 163, 172, 183, 199, 202, 211, 217, 225, 233, 242, 244, 370, 390, 400, 420
- Q**  
 Quicherat, Jules 50
- R**  
 Raban Maur 225, 226, 229, 231, 232  
 Raoul de Diceto (chroniqueur) 319  
 Raymond Bérenger (Ramon Berenguer) III 92, 93, 98, 102, 103, 104, 108  
 Raymond Bérenger (Ramon Berenguer) IV 92, 93, 98, 99, 102, 103, 104, 105  
 Réau, Louis 50  
 Recht, Roland 17  
 Reims 26, 52, 167, 187, 270, 374, 377, 378, 381  
 Reinard des Fonoll 28  
 Rhénanie 264  
 Rico, Daniel 85, 277  
 Rico, Francisco 102, 105, 122
- Ripoll 15, 61, 62, 71, 72, 84, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 98, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 118, 119, 120, 122, 124, 126, 127, 130, 131, 132, 168, 176, 177, 178, 212, 369  
 Robert (architecte) 136  
 Robert de Torigni (abbé du Mont-Saint-Michel) 319  
 Rodes, abbaye Saint-Pierre 60, 66, 67, 120, 126  
 Rois Mages 54, 70, 212, 310, 373, 374, 375, 376, 377, 379  
 Rome 29, 64, 83, 159, 160, 162, 339  
 Rouergue 256  
 Roussillon 60
- S**  
 Saba (reine) 25, 185, 186, 187, 188, 241, 270, 272, 287, 290, 354, 372, 376, 377, 378, 379, 380  
 Sagàs, église Saint-André 127, 128, 129, 131  
 Sahagún 256, 314  
 Saint-André, abbatale Saint-André-de-Sorède 60  
 Saint-Denis, abbatale 19, 24, 38, 167, 169, 177, 182, 184, 244, 248, 250, 257, 258, 275, 280, 282, 286, 289, 295, 300, 307, 308, 310, 312, 316, 317, 319, 320, 321, 353, 357, 359, 360, 362, 365, 367, 372, 377, 407, 408, 418  
 Saint-Genis-des-Fontaines, abbatale Saint-Michel 60

- Saint-Gilles-du-Gard, abbatale  
248, 257, 370, 386, 394
- Saint-Jacques-de-Compostelle,  
cathédrale 17, 18, 21, 24, 39, 42,  
43, 44, 45, 48, 67, 71, 73, 75, 77,  
78, 81, 82, 83, 85, 133, 134, 135,  
136, 137, 138, 139, 140, 143, 144,  
145, 146, 147, 148, 149, 150, 151,  
152, 153, 154, 155, 156, 158, 159,  
160, 161, 162, 163, 171, 175, 180,  
181, 183, 196, 217, 218, 226, 228,  
232, 233, 235, 238, 239, 240, 242,  
243, 244, 247, 248, 250, 251, 252,  
255, 256, 257, 258, 259, 261, 263,  
265, 266, 267, 268, 269, 270, 272,  
273, 274, 275, 277, 278, 279, 282,  
284, 286, 289, 290, 291, 295, 296,  
297, 298, 299, 300, 302, 307, 310,  
311, 312, 314, 316, 317, 318, 319,  
320, 321, 363, 370
- Saint-Loup-de-Naud, église Saint-  
Loup 175, 394
- Saint-Maur-des-Fossés 345
- Saintonge 248
- Saint-Pons-de-Thomières 66, 67
- Saint-Savin-sur-Gartempe 224
- Saint-Sever 256
- Saint-Ursanne 20
- Salamanque 269, 320, 353
- Salet, Francis 23, 47, 50
- Salomon (roi) 25, 95, 97, 99, 122,  
185, 186, 187, 188, 223, 226, 280,  
284, 287, 296, 312, 354, 372, 378,  
379, 380
- Samuel (prophète) 310
- Sanche I<sup>er</sup> Ramirez, roi d'Aragon  
137
- Sanche III de Navarre 314, 315,  
316, 317, 327
- Sanche VII de Navarre (dit «le  
Fort») 229, 327, 409, 417
- Sanfaçon, Roland 102
- Sangüesa 15, 17, 168, 171, 172,  
173, 175, 176, 177, 179, 196, 201,  
205, 207, 208, 209, 210, 211, 212,  
213, 214, 215, 216, 217, 218, 219,  
220, 221, 222, 225, 227, 228, 230,  
231, 232, 233, 244, 267, 362, 370
- San Juan de la Peña 65
- San Miguel de Estella, église Saint-  
Michel 40, 54, 217, 341
- Santa Cruz de la Serós (Santa María  
de Santa Cruz de la Serós) 15, 65,  
78, 79
- Sant Cugat del Vallès 37, 113, 116,  
119, 124
- Santes Creus 27, 28
- Santo Domingo de la Calzada,  
cathédrale du Sauveur 51, 212, 282,  
284, 300, 302, 339, 341, 395, 396
- Santo Domingo de la Calzada,  
cathédrale Saint-Dominique 51,  
212, 282, 284, 300, 302, 335, 338,  
339, 341, 395, 396
- Saragosse 71, 350, 384
- Sauerländer, Willibald 19, 218, 378
- Ségovie 40, 196, 211, 369
- Senlis, cathédrale Notre-Dame 17,  
177, 181, 182, 185, 193, 194, 195,  
202, 267, 335, 336, 337, 353, 357,  
359, 364, 365, 367, 368, 370, 372,  
377, 378
- Senra, José Luis 141
- Sens, cathédrale Saint-Étienne 188,  
359, 379

- Sicile 27, 33, 264  
 Sigena, monastère Sainte-Marie 286, 356  
 Sigüenza 350  
 Silos (province de Burgos) 25, 45, 188, 279, 284, 300, 302, 303, 307, 334, 338, 339, 341  
 Siméon 223, 265  
 Simon (apôtre) 178  
 Soissons, cathédrale Saint-Gervais-et-Saint-Protas 26  
 Sos del Rey Católico, abbatale Saint-Étienne 196, 256  
 Stöckli, Werner 194  
 Strasbourg 194, 199  
 Suárez de Deza, Pedro 255, 259, 260, 262, 284, 320  
 Suárez, Fernán (cordonnier) 354  
 Suède 44  
 Suero (évêque de Tui) 351  
 Suger (abbé de Saint-Denis) 168, 182, 307, 309, 310  
 Suisse 14  
 Sureda y Jubany, Marc 15, 98, 111, 121, 125  
 Swiechowski, Zigmunt 138  
 Synagogue (personnification) 27, 197, 199
- T**
- Tarragone 27, 40, 53, 92, 102, 103, 118, 350, 374  
 Tejada, Saint-Pierre 71, 81  
 Terre Sainte 44, 218  
 Terrier Aliferis, Laurence 170, 174, 182, 190, 191, 192, 193, 198, 215, 265  
 Thérél, Marie-Louise 309  
 Thomas (apôtre) 178, 239  
 Toesca, Pietro 34  
 Tolède 13, 26, 47, 50, 51, 52, 160, 315, 316, 317  
 Tolkien, John Ronald R. 295  
 Tormo, Elías 34, 36  
 Toro, collégiale Sainte-Marie-Majeure 201, 213  
 Tortosa 93, 99, 104  
 Toulouse 27, 42, 43, 45, 67, 68, 69, 83, 133, 136, 137, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 244, 256, 275, 276, 341, 369  
 Tours 45, 137, 386  
 Trinité 76, 239, 262, 263, 284, 296, 298, 302, 303, 317, 318, 346, 396, 407  
 Tudela 21, 199, 223, 330, 356, 359, 370, 381, 383, 384, 385, 386, 387, 388, 389, 390, 393, 394, 395, 396, 397, 399, 401, 402, 403, 404, 405, 407, 408, 409, 410, 411, 416, 417, 418, 419, 420, 421  
 Tui, cathédrale Sainte-Marie 20, 21, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 202, 203, 213, 349, 351, 352, 353, 354, 355, 356, 357, 358, 359, 360, 364, 365, 367, 368, 370, 371, 372, 373, 374, 375, 376, 377, 378, 379, 380, 381  
 Turpin (archevêque de Reims) 316
- U**
- Uncastillo 71, 72, 79, 81, 85, 172, 176, 209, 212, 217, 222, 369  
 Urbain II (pape) 44

**V**

Valence 27, 34  
 Venturi, Adolfo 34  
 Verdaguer 102  
 Vergnolle, Éliane 19  
 Vermenton 215, 231, 362, 369  
 Vérone 168  
 Vézelay 17, 24, 48, 51, 137, 172,  
 183, 215, 243, 277, 369  
 Via Francigena 196, 252  
 Via Lemosina 257  
 Via Podensis 257  
 Via Tolosana 257  
 Via Turonensis 257  
 Vic 72, 93, 101, 103, 110, 113,  
 129, 130, 350  
 Vieillards de l'Apocalypse 25, 121,  
 220, 239, 248, 249, 266, 267, 268,  
 289, 300  
 Vierge 26, 27, 39, 41, 48, 49, 53,  
 105, 107, 108, 128, 173, 206, 208,  
 209, 223, 230, 231, 270, 278, 279,  
 296, 302, 303, 307, 332, 333, 334,  
 335, 336, 337, 338, 339, 374, 376  
 Vierges folles et vierges sages 184  
 Villanueva, Jaime 37  
 Villard de Honnecourt 288

Viollet-le-Duc, Eugène 355  
 Virgile 241, 290  
 Vitry, Paul 34  
 Vöge, Wilhelm 175  
 Vouillé (bataille) 160

**W**

Ward, Michael 263, 264  
 Watson, Arthur 309  
 Westerby, Matthew 104, 105, 106,  
 112, 113, 114, 118, 126  
 Williams, John 74  
 Winchester, école 264  
 Wirth, Jean 134, 288  
 Wisigoths 160  
 Wolfenbüttel (carnet de dessins)  
 265, 266

**Y**

Yarza, Joaquín 101, 104, 112  
 Yehuda ha-Levi 384  
 Yolande d'Aragon (Violant) 25  
 Yzquierdo Peiró, Ramón 279  
 Yzquierdo Perrín, Ramón 290

**Z**

Zamora 25, 269, 353



## Les autrices et auteurs

**Laura Acosta Jacob** est collaboratrice scientifique dans le projet de recherche FNS *Le cadre médiéval de la sculpture monumentale des portails: socles, dais, niches (XII<sup>e</sup>-XIII<sup>e</sup> siècles)*, dirigé par la professeure Laurence Terrier Aliferis. En parallèle, elle prépare une thèse sur Santa María la Real de Sangüesa et les géographies artistiques et intellectuelles de la fin du XII<sup>e</sup> siècle dans la Péninsule ibérique. Elle a en outre obtenu le prix de la Faculté de lettres de l'Université de Lausanne récompensant les résultats de son cursus et son mémoire de master intitulé *Les stratégies narratives dans les cycles peints de la tour-porche de Saint-Savin-sur-Gartempe*.

**Francisco de Asís García García** est *profesor ayudante doctor* au Département d'histoire et théorie de l'art de l'Université Autonome de Madrid. Il a obtenu son doctorat en histoire de l'art à l'Université Complutense de Madrid (2016) et a été chercheur postdoctoral à l'Institut d'études médiévales de l'Université de León (2018).

**Xavier Barral i Altet** est professeur honoraire à l'Université de Rennes 2, a été professeur invité à l'Université de Venise Ca'Foscari et chercheur invité à la bibliothèque Hertziana – Max-Planck-Institut für Kunstgeschichte à Rome. Il est actuellement chercheur invité à l'Institut National d'Histoire de l'Art de Paris. Auteur de très nombreux livres, manuels de synthèse (dont *Compostelle: le grand chemin*, 1993

et *L'art médiéval*, «Que sais-je», 7 éditions) et articles consacrés à la période médiévale, il a entre autres publié récemment les résultats de recherches sur le chantier roman de Sainte-Foy de Conques (2018), la broderie de Bayeux (2016, 2019) et sur les bains arabes de Gérone (2018). Spécialiste des mosaïques de pavement romaines et médiévales (monographies parues en 1978, 1979, 1980, 1987, 2010), il s'est aussi intéressé de près à l'art espagnol et catalan proposant plusieurs études ponctuelles et ouvrages (1981, 2009, 2013). L'historiographie de l'art médiéval en France constitue son champ de recherche à l'INHA.

**Gerardo Boto Varela** est professeur d'art médiéval à l'Université de Gérone, chercheur principal du groupe de recherche international TEMPLA, éditeur scientifique de la revue *Codex Aquilarensis. Revista de Arte Medieval*, et co-directeur du colloque international annuel *Ars Mediaevalis*. Ses recherches sont consacrées aux arguments spatiaux, picturaux et liturgiques de l'architecture espagnole du x<sup>e</sup> au xiii<sup>e</sup> siècle, ainsi qu'aux tombes dynastiques et à la culture commémorative dans l'Ibérie médiévale. Il est membre de la *Societat Catalana d'Estudis Liturgics* et membre du conseil scientifique du *Campus Condorcet-Campus des Arts et Humanités de la Région de Paris*. Il a été coordinateur de G. Boto, J. E. A. Kroesen (éd.), *Romanesque Romanesque Cathedrals in Mediterranean Europe. Architecture, Ritual and Urban Context*, Turnhout, Brepols, 2016; G. Boto (éd.), *Salamanca-Ciudad Lineal-Palamós, Las arcadas claustrales de Mas del Vent*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2018; G. Boto, I. Escandell, E. Lozano (éd.), *The Memory of the Bishop in Medieval Cathedrals. Ceremonies and Visualizations*, Bern, Peter Lang, 2019; G. Boto Varela, M. Serrano Coll, J. McNeill (éd.), *Emerging Naturalism. Contexts and Narratives in European Sculpture 1140-1220*, Turnhout, Brepols, 2020; V. Lucherini, G. Boto (éd.), *La cattedrale nella città medievale: i rituali*, Roma, Viella, 2020.

**Manuel Antonio Castiñeiras González** est professeur d'histoire de l'art médiéval à l'Université autonome de Barcelone (UAB). Il a également été conservateur en chef de la collection d'art roman du Musée national d'art de Catalogne (2005-2010) et professeur titulaire à l'Université de Saint-Jacques-de-Compostelle (1997-2005). Son

domaine de recherche est centré sur l'art roman (sculpture, peinture, enluminure) et plus particulièrement sur les questions en lien avec l'iconographie romane, les portails sculptés, le rôle de l'artiste et le mobilier liturgique, ainsi que sur les thèmes relatifs au pèlerinage médiéval. Depuis quelques années, il développe également une série de projets sur les échanges artistiques entre l'Occident latin, Byzance et le monde croisé. Il dirige actuellement le projet MABILUS portant sur les manuscrits enluminés byzantins conservés à la Bibliothèque nationale d'Espagne (BNE) et à la bibliothèque du monastère de l'Escorial (MICINN-PID2020-120067GB-I00).

**Lucía Lahoz Gutiérrez** est professeure titulaire du département d'histoire de l'art et des beaux-arts de l'Université de Salamanque. Ses domaines de recherche se concentrent sur la période médiévale, avec une attention particulière portée sur les études visuelles et culturelles – image, mémoire et discours –, les études genres, la religiosité, la marginalisation et l'histoire de l'université.

**Térence Le Deschault de Monredon**, docteur ès lettres, est chercheur indépendant et conseiller patrimonial auprès de la commune de Theys. Il a bénéficié d'une bourse postdoctorale du Fonds national suisse pour étudier les transferts artistiques entre les chantiers de Saint-Sernin de Toulouse, de Sainte-Foy de Conques et de l'Auvergne d'une part, et de la cathédrale de Compostelle d'autre part.

Actuellement inscrite en doctorat en cotutelle à l'Université de Lausanne et à l'Université de Paris 1 Panthéon-Sorbonne sous la direction des professeurs Nicolas Bock (Unil) et Philippe Plagnieux (Paris 1), **Élodie Leschot** effectue sa thèse de doctorat sur la production sculptée durant le règne de Louis VII (1137-1180) en Île-de-France et dans le duché de Bourgogne. Ses recherches proposent d'analyser les objets de son corpus au sein de leurs contextes de production, de réception, de circulation et de transfert dans un espace social.

Docteur en histoire de l'art de l'Université de Salamanque (2019), **Jorge Jiménez López** est actuellement professeur au département d'histoire de l'art de l'Université de Saragosse. Ses principaux domaines

de recherche portent sur l'histoire des bibliothèques universitaires, l'histoire du livre et les enluminures médiévales. La sculpture de Tudela durant le bas Moyen Âge l'a, en outre, occupé dès ses premiers travaux de recherche.

**Marc Sureda i Jubany** (Girona, 1976), docteur en histoire, est conservateur des collections du Musée épiscopal de Vic (Barcelone, Espagne), membre fondateur de l'équipe de recherche TEMPLA et secrétaire de la Societat Catalana d'Estudis Litúrgics (Institut d'Estudis Catalans). Il enseigne l'art médiéval à l'Universitat de Girona, à l'Ateneu Sant Pacià de Barcelone et à l'Institut Superior de Ciències Religioses de Vic, institution qu'il dirige depuis 2015. Auteur de plusieurs publications nationales et internationales, ses recherches se sont concentrées sur les rapports entre art et liturgie en Catalogne au Moyen Âge central, l'architecture et le mobilier liturgique roman et gothique, l'édition de sources liturgiques médiévales et l'histoire de la muséologie.

**Laurence Terrier Aliferis** est actuellement professeure assistante en histoire de l'art médiéval à l'Université de Neuchâtel, après avoir enseigné à l'Université de Genève et effectué un séjour postdoctoral au Centre André Chastel à Paris. Elle mène le projet de recherche MedFrameS, consacré aux socles et aux dais des statues monumentales des portails religieux entre 1150 et 1300. Ses recherches sont en outre principalement orientées vers les survivances antiques durant le Moyen Âge, les mobilités artistiques, la théologie de l'eucharistie et la compréhension iconographique des objets médiévaux. Elle est l'autrice de plusieurs monographies et articles consacrés à ces thématiques.

## Table des matières

Remerciements .....	7
INTRODUCTION.....	11
<b>Laurence Terrier Aliferis</b>	
<i>Transferts et innovations aux portails ibériques .....</i>	13
<b>Xavier Barral i Altet</b>	
<i>Le débat franco-ibérique sur la première sculpture monumentale gothique hispanique : le rôle fondamental d'Émile Bertaux.....</i>	23
<b>PARTIE 1 TYPOLOGIES ENDOGÈNES :</b>	
<b>LE PORTAIL IBÉRIQUE ENTRE 1100 ET 1150 .....</b>	57
<b>Francisco de Asís García García</b>	
<i>Agencement, discours et corrélations dans les premières générations de portails historiés ibériques .....</i>	59
<b>Marc Sureda i Jubany</b>	
<i>Mémoire, liturgie, narration : des enjeux de la liminarité au portail de Ripoll.....</i>	89

**Térence Le Deschault de Monredon**

*Les modèles français de la cathédrale de Saint-Jacques-de-Compostelle avant l'arrivée du gothique* ..... 133

**PARTIE 2 RENOUVEAU : TRANSFERTS ET ACCULTURATIONS..... 165****Laurence Terrier Aliferis**

*Les piédestaux des statues monumentales aux portails ibériques entre 1150 et 1250*..... 167

**Laura Acosta Jacob**

*Le portail de Santa María la Real de Sangüesa : transferts et innovations* ..... 205

**Manuel Castiñeiras González**

*Le porche de la Gloire : maître Mateo, le premier gothique et le nouveau langage sculptural de l'art 1200 ...* 235

**Élodie Leschot**

*« Des arbres qui murmurent, parlent entre eux, et se déplacent ». L'Arbre de Jessé de Compostelle à Saint-Denis ou de Saint-Denis à Compostelle*..... 295

**PARTIE 3 CRISTALLISATIONS ORIGINALES :****LES PORTAILS ENTRE EMPRUNTS ET INNOVATIONS..... 323****Lucía Lahoz Gutiérrez**

*Reflets oubliés du premier gothique. Le portail de los Abuelos de San Juan de Laguardia* ..... 325

**Gerardo Boto Varela**

*Présences réelles au seuil de Bethléem. La façade de la cathédrale de Tui, primauté du gothique hispanique* ..... 349

**Jorge Jiménez López**

*Croisement d'échos français et de langages locaux :*

*les portes de la cathédrale de Sainte-Marie de Tudela (Navarre) ..... 383*

**Index des personnes et des lieux..... 423**

**Les autrices et auteurs ..... 437**

Achévé d'imprimer

en avril 2024

Pour le compte des Éditions Alphil-Presses universitaires suisses

Responsable de production : Julie Rothenbühler

Si l'on pouvait interroger un pèlerin ayant réalisé le pèlerinage à Saint-Jacques de Compostelle vers le milieu du XII<sup>e</sup> siècle, il est certain qu'il évoquerait les splendeurs des portails sculptés de la cathédrale, découvertes une fois arrivé à destination. Ces œuvres admirables accueillent en effet depuis des siècles le visiteur qui a vaillamment traversé de nombreuses contrées, le récompensant ainsi de manière grandiose.

Parcourant les chemins de pèlerinage qui mènent à Saint-Jacques-de-Compostelle, les sculpteurs formés sur les chantiers d'Ile-de-France, de Bourgogne ou d'Occitanie importent dans leurs bagages des innovations qu'ils emploient ensuite sur le chantier de la cathédrale. Par leur participation à la construction de nouveaux sanctuaires, ils diffusent des iconographies et des formes nouvelles, impactant le développement ultérieur de la sculpture hispanique.

Cette vision d'une forte influence de la France sur la péninsule ibérique, qui se développe dans l'historiographie dès la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, a durablement marqué les études sur la sculpture hispanique. Les recherches actuelles tendent à nuancer cette approche et s'attachent à définir de manière plus pointue la notion de « transfert », permettant ainsi d'expliquer les processus et les modalités d'adaptation face aux nouveautés.

Cet ouvrage aborde, à travers une série d'articles richement documentés, l'évolution de la sculpture dans la péninsule ibérique depuis le XII<sup>e</sup> siècle jusqu'au milieu du XIII<sup>e</sup> siècle. L'utilisation de moyens méthodologiques renouvelés permet aux auteur-e-s de mieux examiner la genèse de l'implantation de l'art gothique au sud des Pyrénées.

ISBN : 978-2-88930-546-9



9 782889 305469