



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

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

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

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 Reims¹. 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

¹ 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 Suger². 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 sud³. 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 sacré⁴. 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'histoire⁵. 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 spectaculaire⁶. 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

² 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.

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

⁴ 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.

⁵ 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.

⁶ 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 structure⁷. 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 autonomes⁸. 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)⁹. Il est souvent admis que

⁷ 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, MATORIN Clémentine (dir.), *Le portail d'Angers*, Rennes, Presses universitaires, 2024.

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

⁹ 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 ibérique¹⁰. Cette nouvelle typologie trouve sans aucun doute un écho dans ce qui est mis en place à Chartres dans les années 1140¹¹. 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'historiographie¹². 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.

¹⁰ 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...».

¹¹ 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.

¹² 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^e et XIII^e 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 Art¹³.

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 démentie¹⁴. 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 lisse¹⁵. Le même procédé se retrouve dans les années suivantes sur les portails d'Angers, du Mans et de Saint-Loup-de-Naud¹⁶. 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

¹³ 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.

¹⁴ VÖGE Wilhelm, *Die Anfänge des monumentalen Stils...*

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

¹⁶ 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-Martin¹⁷. 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 support¹⁸. 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 mieux¹⁹.

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

¹⁷ 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.

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

¹⁹ 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·s²⁰. 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 Chartres²¹. 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 Chartres²². En effet, celles-ci diffèrent du reste de la production du milieu du XII^e 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 colonne²³. 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

²⁰ 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^e 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.

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

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

²³ 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'autre²⁴. 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 1160²⁵.

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 Lacoste²⁶. 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

²⁴ 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^e 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.

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

²⁶ LACOSTE Jacques, *Les maîtres de la sculpture romane...*, p. 231.

donnée²⁷. Il en va de même pour les atlantes, qui, bien que plus ambivalents, sont principalement associés aux hérétiques et au diable²⁸. 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 divin²⁹. 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 nouveauté³⁰. Ils

²⁷ 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.

²⁸ 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.

²⁹ 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.

³⁰ 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, 1188³¹. 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'acanthe 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.

³¹ 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 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; 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'insistance³². Et c'est justement à Senlis même qu'apparaissent les premiers socles-marmousets

³² 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 1160³³. 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,

³³ 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^e-XIV^e 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'exemplarité³⁴. 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-Denis³⁵. La frise d'arcatures

³⁴ TERRIER ALIFERIS Laurence, « L'agentivité des portails... ».

³⁵ 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^e et XIX^e siècles, mais dont l'aspect général est bien celui du XII^e 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 tourelles³⁶. Toutefois, la perte des décors sculptés réalisés au XII^e 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 chercheurs³⁷.

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.

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

³⁷ 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-colonnes³⁸. 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 1236³⁹. 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

³⁸ 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...».

³⁹ 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 généalogie⁴⁰. Le crucifix formé de bois ramifié qu'il tient dans ses

⁴⁰ 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 Jessé⁴¹. 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 gauche⁴².

⁴¹ Illustration disponible sur la base [MedFrameS](#).

⁴² 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 rare⁴³. 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 Chartres⁴⁴. L'analyse des marmousets confirme la connaissance des portails du bras

⁴³ 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.

⁴⁴ 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)⁴⁵. 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.

⁴⁵ 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^e 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 édifice indépendant accolé au flanc sud de l'édifice comme une évocation d'un martyrium ou d'un tombeau⁴⁶. 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

⁴⁶ HORAT Heinz, *Sakrale Bauten*, Disentis, Disertina Verlag, 1983, p. 186.

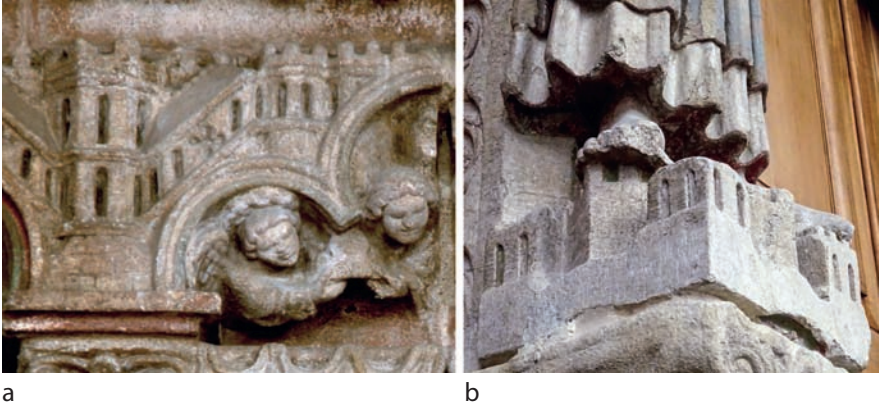


Figure 10. Lausanne, cathédrale, porche du flanc sud, détail des piédestaux de Jérémie, David et Isaïe. (© MedFrameS – Laurence Terrier)

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 gauche⁴⁷. Si la

⁴⁷ MORALEJO ÁLVAREZ Serafín, *Escultura gótica...*



a b
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'ensemble⁴⁸.

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 Laon⁴⁹. Le portail de Tui révèle également une parenté stylistique avec Senlis, Chartres et les œuvres

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

⁴⁹ MORALEJO ÁLVAREZ Serafín, *Escultura gótica...*

de maître Mateo⁵⁰. 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 1215⁵¹. 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 Besançon⁵². 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 architectural⁵³. Les mêmes rapprochements sont

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

⁵¹ 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.

⁵² 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.

⁵³ SANDRON Dany, «La cathédrale de Lausanne et l'architecture du Nord de la France à la fin du XII^e et au début du XIII^e 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 Mateo⁵⁴. 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 droit⁵⁵. Au portail de l'abbatiale San Esteban de Sos del Rey Católico, daté du dernier quart du XII^e 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 colonne⁵⁶.

⁵⁴ PORTER Arthur Kingsley, *Romanesque Sculpture...*, p. 265.

⁵⁵ Voir la contribution de Lahoz Gutiérrez dans ce volume.

⁵⁶ 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^e 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 végétalisés⁵⁷. 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 décennies⁵⁸. 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^e statue-colonne de l'ébrasement gauche)⁵⁹. La posture de la figure du socle du

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

⁵⁸ DEKNATEL Frederick B., « The Thirteenth Century... », pp. 345-346.

⁵⁹ 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 gauche⁶⁰. 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 chartraine⁶¹.

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

⁶¹ 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 suivre⁶². En cela, les portails ibériques se démarquent de ceux situés dans les diocèses français qui, au moins jusqu'au tournant du XIII^e 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 1230⁶³. 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

⁶² 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.

⁶³ PONSOT Pierre, «Le portail Saint-Ursin de la cathédrale de Bourges. Un gothique sédimentaire?», in: KASARSKA Iliana (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 tard⁶⁴. 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 chantier⁶⁵. 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 Karge⁶⁶. 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 habituels⁶⁷. 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

⁶⁴ 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.

⁶⁵ 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^e-XIII^e 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.

⁶⁶ KARGE Heinrich, *Die Kathedrale von Burgos...*, pp. 95-100.

⁶⁷ 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 1270⁶⁸. 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^e siècle⁶⁹. 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^e 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

⁶⁸ 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.

⁶⁹ 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^e 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^e et au XIII^e 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.

