

LES CAHIERS DE SAINT-MICHEL DE CUXA

*CENTRE PERMANENT DE RECHERCHES
& D'ÉTUDES PRÉROMANES & ROMANES*



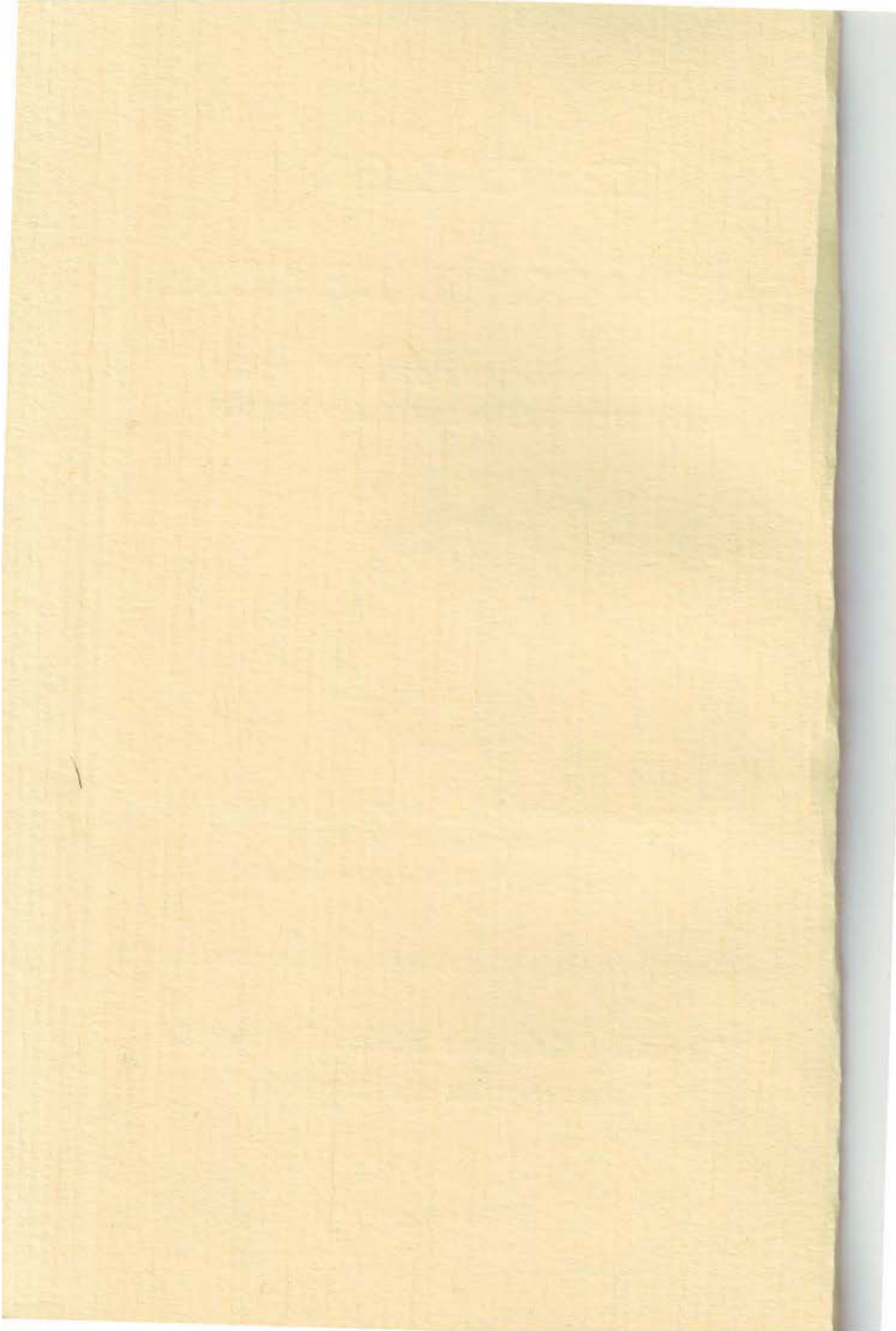
*ROUSSILLON - CONFLENT - CAPCIR - CERDAGNE
VALLESPER - CATALOGNE*

(IX^e - X^e - XI^e - XII^e et XIII^e siècles)

Tiré à part de la Conférence de M. Séraphin MORALEJO-ALVAREZ

**" Le porche de Gloire de la Cathédrale de Compostelle
Problèmes de sources et d'interprétation "**

==
JUILLET 1985 - N° 16







Le porche de la gloire de la cathédrale de Compostelle : problèmes de sources et d'interprétation (*)

Nous sommes habitués à envisager les programmes des portails des églises médiévales comme des ensembles d'images déployées sur un écran, sur une surface plus ou moins articulée mais essentiellement plane. Une telle approche, peut-être valable dans la plupart des cas, n'arrive pas à rendre justice à la complexité d'un programme tel que celui de la façade ouest de la cathédrale de Compostelle⁽¹⁾. Ce n'est pas que les portails y soient prolongés, comme aux transepts de la cathédrale de Chartres ou à la façade occidentale de la cathédrale de León, par une sorte d'architecture de parade permettant un étalage iconographique plus ambitieux. Le Porche de la Gloire est un véritable édifice, une architecture figurée et, comme nous le verrons, figurative aussi (fig. 1).

L'espace plastique, habité par les images, plus que décoré, y déborde sur l'espace existentiel du spectateur. Ou si l'on veut, en renversant les

(*) Cet article reproduit essentiellement ma conférence aux Journées romanes de 1963, qui n'a pu être publiée dans les *Cahiers* correspondants. Aux Journées de 1984, je me suis occupé de questions stylistiques et chronologiques, concernant le même ensemble, dont quelques-unes sont effleurées dans la partie finale de cette étude.

(1) De l'abondante bibliographie, je ne citerai que les études monographiques ayant apporté des éléments nouveaux à la discussion du programme iconographique : A. López Ferreiro, *El Pórtico de la Gloria, Platerías y el primitivo altar mayor de la Catedral de Santiago*, Santiago, 1975 (1^{re} éd., 1893) ; E. Roulin, « Le Porche de la Gloire à la cathédrale de Saint-Jacques-de-Compostelle », *Revue de l'art chrétien*, VI, 1895, 139-145 ; E. H. Buschbeck, *Der Pórtico de la Gloria von Sant Jago de Compostela*, Berlin-Vienne, 1919 ; J. M. Pita Andrade, « Un capítulo para el estudio de la formación artística de Maestre Mateo. La huella de Saint-Denis », *Cuadernos de Estudios Gallegos*, VII, 1952, 371-383 ; A. del Castillo, *El Pórtico de la Gloria*, Santiago, 1954 ; M. J. Stokstad, *The Pórtico de la Gloria of the Cathedral of Santiago de Compostela*, Ph. D. Diss., Un. Michigan, Ann Arbor, 1957 ; G. Gaillard, « Le Porche de la Gloire et ses origines espagnoles », *Cahiers de civilisation médiévale*, I, 1958, 465-473 (= *Etudes d'art roman*, Paris, 1972, 320-334) ; R. Silva et J. R. Barreiro Fernández, *El Pórtico de la Gloria. Autor e interpretación*, Santiago, 1965 ; R. Otero Tüñez, « Problemas de la Catedral románica de Santiago », *Compostellanum*, X, 1965, 605-624 ; G. L. Mellini, *El Maestro Mateo en Santiago de Compostela*, Forma y color, n° 40, Granada, 1967 (avec des planches en couleur) ; M. L. Ward, *Studies on the Pórtico de la Gloria at the Cathedral of Santiago de Compostela*, Ph. D. Diss., Un. New York, 1978.

Le porche de la gloire de la cathédrale de Compostelle

(*) Problèmes de sources et d'interprétation

Il est évident que les sources de l'histoire de Compostelle sont très nombreuses et qu'il est difficile de les classer. On peut cependant les grouper en deux grandes catégories : les sources littéraires et les sources archéologiques. Les sources littéraires comprennent les chroniques, les lettres, les poésies, les sermons, etc. Les sources archéologiques comprennent les monuments, les objets d'art, les inscriptions, etc. Les sources littéraires sont plus nombreuses et plus variées que les sources archéologiques. Elles nous donnent une vue plus complète de l'histoire de Compostelle. Cependant, elles sont souvent sujettes à des erreurs et à des contradictions. Les sources archéologiques, au contraire, sont plus précises et plus objectives. Elles nous donnent une vue plus concrète de l'histoire de Compostelle. Cependant, elles sont souvent fragmentaires et incomplètes. Il est donc nécessaire de les utiliser avec précaution et de les confronter les unes avec les autres.

Les sources littéraires de l'histoire de Compostelle sont très nombreuses et très variées. Elles comprennent les chroniques, les lettres, les poésies, les sermons, etc. Les sources archéologiques, au contraire, sont plus précises et plus objectives. Elles comprennent les monuments, les objets d'art, les inscriptions, etc.

Les sources littéraires de l'histoire de Compostelle sont très nombreuses et très variées. Elles comprennent les chroniques, les lettres, les poésies, les sermons, etc. Les sources archéologiques, au contraire, sont plus précises et plus objectives. Elles comprennent les monuments, les objets d'art, les inscriptions, etc.

Les sources littéraires de l'histoire de Compostelle sont très nombreuses et très variées. Elles comprennent les chroniques, les lettres, les poésies, les sermons, etc. Les sources archéologiques, au contraire, sont plus précises et plus objectives. Elles comprennent les monuments, les objets d'art, les inscriptions, etc.

termes, c'est le spectateur qui devient un intrus dans le drame sacré qui se déploie sur les trois dimensions de l'ensemble. Il se trouve inclus et impliqué dans le réseau audacieux de relations spatiales tissé par les regards et les gestes des figures, composant des *sacre conversazioni* que l'imagination populaire a supposées plus profanes (fig. 1, 2 et 8).

Ce recours figuratif, presque baroque, à l'espace architectural va encore plus loin si l'on considère le Porche dans l'ensemble qu'il constitue avec la pseudo-crypte qui le soutient et l'étage supérieur correspondant aux tribunes. Cet ensemble, conçu dans un même programme constructif, ne se limite pas à fournir un support ou un cadre aux images ; profitant des ressources iconographiques de l'architecture, il devient lui-même une image. J'ai essayé de montrer ailleurs que le décor des clés de voûte de ces dépendances — des anges portant le soleil et la lune, à la crypte, et l'Agneau apocalyptique à l'étage des tribunes — vient en effet configurer les parties hautes de la *Westwerk* compostellane comme une représentation architecturale de la Jérusalem Céleste, suivant *Ap. 21, 23*, établie sur le monde sublunaire évoqué par la crypte ou *Catedral Vieja*⁽²⁾. Entre celle-ci et les tribunes, les trois portails intérieurs du narthex nous montrent la même Jérusalem Nouvelle en train de se constituer, dans son déploiement historique.

La diversité polémique des exégèses dont ce tryptique a été l'objet, peut se résumer en quatre groupes de théories. Le premier est constitué par les interprétations qui, suivant l'appellation traditionnelle, reconnaissent dans le Porche une représentation de la Gloire, inspirée par l'*Apocalypse* de Jean. Les différences nuanciant ce groupe en ce qui concerne l'interprétation des sujets figurés sur les arcs latéraux (enfer, purgatoire, limbes, paradis, séparation des damnés et des élus), sont paradoxalement partagées par un deuxième groupe de théories contraires, représenté surtout par la bibliographie étrangère, qui a voulu réduire le programme à un Jugement dernier. Un troisième groupe a prétendu concilier ces deux positions privilégiant la Vision apocalyptique, quoique admettant, comme appendice ou prémisse, la présence du Jugement dernier. Une quatrième position serait enfin représentée par l'exégèse grandiose du Chanoine López Ferreiro, voyant l'église des juifs et celle des gentils convergeant sur la pierre angulaire qu'est le Christ pour constituer l'Eglise de Dieu — une interprétation audacieuse, qui est sans doute la moins réussie *ad pedem litterae*, mais la seule ayant ouvert une voie pour une compréhension globale, disons iconologique, de l'ensemble —⁽³⁾.

(2) Voir S. Moralejo, « Esculturas compostelanas del último tercio del siglo XII », *Cuadernos de Estudios Gallegos*, XXVIII, 1973, 294-310, spéc., 300, n. 18, fig. 3-4 ; *id.*, « La imagen arquitectónica de la Catedral de Santiago de Compostela », à paraître dans les actes du *Convegno* tenu à Perugia en 1983, sur *Il pellegrinaggio a Santiago de Compostela e la letteratura jacoepa*.

(3) Voir López Ferreiro, *El Pórtico de la Gloria* (n. 1) ; cf. Moralejo, « Reediación de dos estudios de López Ferreiro », *Cuadernos Hispanoamericanos*, n° 310, 1976, 230-234.

Disons-le d'emblée, les apocalypses de Jean et de Matthieu suffisent pour rendre compte de la plupart des sujets composant le Porche de la Gloire. Les vingt-quatre Vieillards, accordant leurs instruments et tenant des fioles de parfums, les quatre Vivants — dans une formule pourtant toute spéciale —, les figurines des élus peuplant les interstices du tympan et l'Agneau présidant à l'étage supérieur dérivent certainement du texte de Jean. Le Signe du Fils de l'Homme, l'apparition de celui-ci en triomphateur, juge et rédempteur, les quatre anges sonnans les trompettes — placés sur les quatre coins du narthex et évoquant ainsi leur appel « a quattuor ventis » — et enfin la séparation des damnés et des élus qui occupe l'arc de droite, nous renvoient à la Vision de Matthieu ou plutôt au complexe d'images qui sont venues s'ajouter à l'évocation de ce texte. Parler d'une iconographie synthétique ou d'une superposition de programmes constitue une fiction méthodologique, sous la présomption, discutable, que la norme d'un programme monumental est toujours l'illustration d'un seul texte. Constatons, comme le fait en général Yves Christe, la synonymie partielle des Visions de Jean et de Matthieu rend plus de justice à la pensée et à la praxe iconographique médiévale⁽⁴⁾, qui ne voyait dans les textes bibliques que les aspects partiels et complémentaires d'une seule réalité globale : l'histoire du Salut.

Il est évident que nous sommes en face de la Seconde Parousie avec les événements historiques et eschatologiques qui lui sont associés : une association, comme on le verra, très large et qui nous ferait volontiers souscrire la qualification de notre ensemble, par López Ferreiro, comme « un compendio de la Historia de la Humanidad y un tratado de Filosofía de la Historia »⁽⁵⁾. Des termes curieusement semblables nous sont transmis par le seul témoignage médiéval dont nous disposons pour déchiffrer la signification du Porche, celui de Martyr, l'évêque arménien pèlerin à Compostelle au XV^e siècle : « Au-dessus de la porte « — dit-il —... 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 »⁽⁶⁾. Un beau témoignage de la large souplesse avec laquelle on peut discuter sur l'emplacement temporel des théophanies romanes.

L'arc de droite : le Jugement dernier

« La trace de saint Denis », à laquelle s'est référé José M. Pita Andrade, semble être décisive pour placer le Porche de la Gloire dans l'histoire des portails figurant la Seconde Parousie, bien que ses liens avec l'œuvre sugérienne doivent être entendus sur le plan exclusivement thématique et dans le sens d'une tradition plus générale. C'est en effet à saint Denis qu'un programme monumental substantiellement redevable à la Vision de Matthieu, inclue pour la première fois le cortège apocalyptique des

(4) Y. Christe, *Les grands portails romans*, Genève, 1969 ; *id.*, *La Vision de Matthieu*, Paris, 1973, spéc., 66-67.

(5) López Ferreiro, 32.

(6) « Viaje del armenio Mártir », dans *Viajes de extranjeros por España y Portugal*, éd. J. García Mercadal, Madrid, 1952, I, 425.

vingt-quatre Vieillards. Là aussi, la séparation des élus et des damnés adopte une formule qui réapparaît, à la fois concentrée et développée, sur l'arc de droite de notre Porche⁽⁷⁾.

Malgré l'argumentation contraire de López Ferreiro, il ne peut avoir aucun doute au sujet de la présence du Jugement dernier sur le volet droit du tryptique compostellan. Elle est attestée par l'apparition des bustes du Christ Juge et de l'archange Michel, marquant, sur les clés des archivoltes, la ségrégation des bienheureux, portés par des anges, et des damnés, proie des démons, suivant la formule dionysienne. L'absence d'autres sujets habituellement associés à ce thème, tels que la Résurrection des morts ou la Pesée des âmes, a été apportée comme preuve contre l'interprétation totale ou partielle de l'ensemble comme un Jugement, ou bien pour plaider pour l'existence originnaire de tympanons sous les arcs latéraux, où ces sujets auraient pu être représentés, dans le cas de l'arc de droite⁽⁸⁾. Le premier argument est inexact et le deuxième me semble être innécessaire. En fait, la Résurrection des morts n'y manque pas. Elle est succinctement figurée sur la colonne torse en marbre qui se trouve au pilier articulant l'arc central et celui de droite : on y voit deux personnages sortant de cercueils ou de sarcophages bordés de sudaires, qui se débattent comme assoupis parmi les rinceaux (fig. 3). Un tel motif était passé jusqu'à présent inaperçu ou erronément interprété par la bibliographie⁽⁹⁾.

Quant à la Pesée des âmes, il existe à Compostelle, en possession d'un particulier, des fragments ayant sans doute appartenu à une *psychostasis*, dans le style même du Porche de la Gloire (fig. 4)⁽¹⁰⁾. Mais l'étendue de l'activité de l'atelier du maître Matthieu — auquel on doit aussi les stalles et la clôture de l'ancien chœur de la cathédrale, parmi d'autres entreprises — ne permet pas une attribution certaine de ces fragments au programme du Porche. En tout cas, ils ne sauraient appuyer l'existence de tympanons aux portes latérales, dont l'agencement semble avoir exclu à l'origine une telle solution.

(7) Voir Pita Andrade, « Un capítulo para el estudio » (n. 1), 371-383. Pour Saint-Denis, on consultera maintenant l'« édition critique » des sculptures du portail du Jugement, par S. McK. Crosby et P. Z. Blum, « Le portail central de la façade occidentale de Saint-Denis », *Bulletin Monumental*, CXXXI, 1973, 209-266. Quant à la présence des Vieillards apocalyptiques dans un tel contexte, on tiendra compte du précédent possible fourni par le portail de Saint-Lazare d'Autun (voir D. Grivot et G. Zarnecki, *Gislebertus, sculpteur d'Autun*, Paris, 1960, 40 ; W. Sauerländer, « Über die Komposition des Weltgerichts-Tympanons in Autun », *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, XXIX, 1966, 261-294, spéc., 268).

(8) Castillo, *El Pórtico* (n. 1), 17-18.

(9) Cf. Moralejo, « Reedición », 233.

(10) On peut imaginer une *psychostasis* comme celle existante à San Miguel de Bremao, qui est sans doute un reflet presque populaire de l'exemplaire compostellan (pour sa reproduction, A. Vazquez Penedo, *El Románico en la Comarca Eumesa*, Puentevedue, 1977, s.p.). Sur ce sujet iconographique dans l'art roman espagnol, J. Yarza Luaces, « San Miguel y la balanza. Notas iconográficas acerca de la psicostasis y el pesaje de las acciones morales », *Boletín del Museo e Instituto « Camón Aznar »*, VI-VII, 1981, 5-36.

Il est même possible qu'un tel genre de « disgressions anecdotiques » — pour reprendre les mots d'Yves Christe⁽¹¹⁾ — fût jugé indigne d'un programme d'une telle densité doctrinale que celui du Porche galicien. En fait, c'est la description de la Gloire, à laquelle sont conduits ceux qui ont passé l'épreuve du Jugement, qui a retenu l'attention du rédacteur du programme, sinon celle des sculpteurs, qui y nous ont laissé, paradoxalement, les échantillons les moins réussis, même frustrés, de leur art.

Ce qui surprend au premier abord c'est le développement tout inhabituel qu'y acquiert l'étalage des *arma Christi*, avec une panoplie rarement égalée, et leur présentation par des anges debout ou agenouillés, qui semblent anticiper, plutôt que suivre, le cours des programmes gothiques français (fig. 2 et 11). La couronne ceignant la tête du Christ et la présence, dans un tel contexte, des quatre Vivants ou symboles des Évangélistes nous éloignent pourtant de la ligne programmatique privilégiée par les portails du nord de la France et semblent dénoncer quelque attachement particulier de l'Espagne, ou du Midi en général, aux formules plus majestiques et abstraites issues de la Vision de Jean.

Quant à l'association du tétramorphe à un Christ montrant ses plaies et flanqué des emblèmes de la Passion, on la trouve sur un chapiteau provenant de Lebanza (Palencia), daté de 1185, trois ans donc avant la pose des linteaux du Porche compostellan. Linda Seidel y veut reconnaître un reflet précoce de notre tympan⁽¹²⁾. Mais, du point de vue stylistique, le modèle le plus direct du chapiteau de Lebanza semble être un autre chapiteau provenant de Santa Maria de Aguilar de Campóo, qui est sans doute antérieur au tympan compostellan. On n'y trouve pas les quatre Vivants, mais la mise en scène des *arma Christi*, en particulier par rapport aux anges portant la croix, s'ajuste à une formule similaire à celle repérée à Compostelle⁽¹³⁾. Un autre chapiteau figurant le Christ montrant ses plaies, flanqué des quatre Vivants et d'un cortège d'anges exhibant les attributs de la Passion — toute la suite thématique donc de notre tympan —, se

(11) Voir n. 4.

(12) Voir W. Cahn et L. Seidel, *Romanesque Sculpture in American Collections, I: New England Museums*, New York, 1979, 204-208, n° 54 (a-1), fig. 213-214.

(13) *Ibid.*, 207; M. A. García Guinea, *El arte románico en Palencia*, 2^e éd., Palencia, 1975, pls. 200-201. Le tympan de Bascones de Valdivia, que Cahn et Seidel incluent dans cette série (*Romanesque Sculpture*, 207; García Guinea, pl. 417), est une pièce déjà pleinement gothique, dans l'orbite des ateliers de la cathédrale de León. On y peut ajouter, par contre, un chapiteau de Santa Maria de Hoyos reflétant la composition de celui d'Aguilar (García Guinea, *El Románico en Santander*, Santander, 1979, II, 440, fig. 803). Quant à la chronologie de ce dernier, je ne partage pas la datation entre 1180 et 1200 — tardive à mon avis — que lui assigne García Guinea (*El arte románico*, 194). Les sculpteurs d'Aguilar ont sans doute travaillé au portail de Santiago de Carrión de los Condes, dont le style se reconnaît aussi à Compostelle à un « niveau stratigraphique » antérieur au Porche de la Gloire. Voir Moralejo, « Esculturas compostelanas » (n. 2).

trouve dans le déambulatoire de la cathédrale de Santo Domingo de la Calzada, un chantier où l'on avait voulu déceler quelque trace de la préhistoire stylistique de maître Matthieu⁽¹⁴⁾. Même si la chronologie du chevet de cette cathédrale n'est pas encore établie avec certitude, le chapiteau en question peut être placé en tête de cette série de parallèles, en raison de ses liens stylistiques avec la sculpture de Vézelay ou de Saint-Bénigne de Dijon⁽¹⁵⁾. Une généalogie bourguignonne peut aussi être certifiée pour les chapiteaux d'Aguilar et de Lebanza, de même que pour l'architecture et la composition du Porche de la Gloire⁽¹⁶⁾. Mais la communauté de tradition iconographique qu'on vient de repérer, ne semble avoir laissé aucune trace en Bourgogne.

Il faut pourtant remarquer que le programme du tympan galicien diffère des parallèles qu'on vient de commenter dans une autre particularité qui, à ma connaissance, n'a pas été relevée comme elle le mérite : le fait que les quatre Vivants y apparaissent associés aux Évangélistes qu'ils symbolisent (fig. 2 et 5). Il s'agit, certainement, de l'intrusion, dans l'iconographie monumentale, d'une formule propre aux arts du livre — frontispices d'Évangiles ou plats à reliure —, où une telle solution s'explique dans la tradition ancienne des portraits d'auteur. Le Christ du tympan compostellan nous apparaît donc, avant tout, comme le *Verbe* de Dieu, et les Évangélistes, comme les notaires de sa doctrine et des avatars allégoriques figurés par les quatre animaux.

Le seul précédent monumental que je connaisse, une fresque de l'abside de Saint-Plancard, semble confirmer, avec la disposition prolixe et maladroite de son programme, son inspiration peu discriminée dans le domaine de l'illustration textuelle⁽¹⁷⁾. Un certain caractère provincial décèlent aussi les deux parallèles les plus anciens que l'on trouve dans la sculpture de portails, à Saint-Benoît-sur-Loire et à Saint-Pierre-le-Moutier, à une date postérieure à 1200⁽¹⁸⁾ ; et c'est de cette formule française, plutôt que de celle représentée par le Porche de la Gloire, que semblent dériver d'autres exemples espagnols du XIII^e siècle, à la Porte du Sarmental de

- (14) Voir F. Iñiguez Almech, « Sobre tallas románicas del siglo XII », *Príncipe de Viana*, XXIX, 1968, 181-235, spéc. 227-228, fig. 164-167. Pour les rapports stylistiques avec le Porche de la Gloire, G. Gaillard, « Sculptures espagnoles de la moitié du douzième siècle », *Études* (n. 1), 100-106, spéc., 104-105.
- (15) A rapprocher de Vézelay (en des termes très généraux), en ce qui concerne la calligraphie des plis. Les types faciaux permettent des rapprochements beaucoup plus précis avec le tympan figurant la Cène, au Musée archéologique de Dijon (W. Sauerländer, *Gotische Skulptur in Frankreich. 1140-1270*, Munich, 1970, pl. 22).
- (16) Voir E. Lambert, *El arte gótico en España en los siglos XII y XIII*, Madrid, 1977 (éd. française, Paris, 1931), 45-51 ; Ward, *Studies on the Pórtico* (n. 1), 26-91.
- (17) M. Durliat et V. Allègre, *Pyrénées romanes*, La Pierre-qui-Vire, 1978, 39, fig. 3.
- (18) Sauerländer, *Gotische Skulptur*, pls. 66-67.

la cathédrale de Burgos, à Sasamón et à León⁽¹⁹⁾. Car la version compostellane se distingue de toutes celles qu'on a repérées par le fait de présenter les Vivants — l'homme de Matthieu excepté — appuyés sur le giron des Évangélistes, en leur servant à la fois de pupitres et de mascottes fidèles.

Les portraits des Évangélistes d'un Évangélistaire anglais conservés à la Bibliothèque Morgan témoignent d'une similaire conception « mobilière » des quatre Vivants, dans une formule encore plus bizarre, qui les réduit à la condition de sièges⁽²⁰⁾. Mais les précédents les plus précis de la version compostellane nous sont fournis par deux plaques en ivoire ottoniennes, datant du deuxième quart du XI^e siècle et conservées à Essen — dans la reliure de l'Évangélaire de l'abesse Théophanou — et à Bruxelles (fig. 5, 6)⁽²¹⁾.

L'arc de gauche : le séjour du Christ parmi les justes

Ce sont les figurations de l'arc de gauche qui ont suscité jusqu'à présent le plus de controverses et d'incertitude. Ceux qui ont interprété l'ensemble dans une perspective eschatologique ne se sont pas mis d'accord pour décider s'il s'agissait du Paradis, du Purgatoire, des Limbes ou de la Résurrection première du texte de Jean. Dans l'interprétation ecclésiologique de López Ferreiro, ce volet du tryptique viendrait figurer la maison du peuple juif, la Synagogue, même admettant une allusion aussi aux Limbes des justes. Il n'a pas manqué enfin la position commode et sceptique, réduisant les figurations de ce côté à un pur et simple décor (fig. 7 et 13).

Un point de départ, à la fois utile et inévitable, nous est fourni par la relative volonté de parallélisme formel que l'on décèle entre les deux arcs latéraux — une volonté qui nous traduit sans doute une certaine symétrie conceptuelle entre les figurations respectives et une relation homologue avec le thème du tympan central —. Comme dans le cas du volet droit, figurant le Jugement dernier, entre l'arc de gauche et le tympan, deux anges apparaissent introduisant des âmes dans la Gloire. L'arc de

(19) Voir F. B. Deknatel, « The Thirteenth Century Gothic Sculpture of the Cathedrals of Burgos and León », *Art Bulletin*, XVII, 1935, 243-389, spéc., 255-259, fig. 1, 5, 83 et 88.

(20) D. Tselos « Unique Portraits of the Evangelists in an English Gospel-Book of the 12th Century », *Art Bulletin*, XXXIV, 1952, 257-277 ; C. M. Kauffmann, *Romanesque Manuscripts. 1066-1190*, Londres, 1975, 65, n° 25, fig. 58.

(21) Voir le catalogue de l'exposition *Rhein und Maas, Kunst und Kultur 800-1400*, Cologne, 1972, 206, E12 ; 222, F12 (= Goldschmidt, *Die Elfenbeinskulpturen*, II, n°s 55 et 58). On a quelquefois décrit les Évangélistes compostellans comme des figures d'anges, tels que ceux des tympanes de Moradillo de Sedano ou de Santo Tomé de Soria. Mais seule la figure de Matthieu, assimilée à son symbole, est représentée ailée à Compostelle. Les exemples castillans indiqués appartiennent à une autre tradition iconographique, commune à la Catalogne et au versant pyrénéen français, dont la discussion nous mènerait très loin de notre sujet.

gauche figure donc un lieu et un temps d'où l'on peut directement accéder à la béatitude. La question est de décider dans quel temps et dans quel espace, historiques ou eschatologiques, se tient la représentation y figurée.

Il est très probable qu'il s'agisse de la Descente du Christ aux Limbes et de la libération du peuple juif fidèle à la promesse messianique. Une telle interprétation, implicite dans la théorie de López Ferreiro et explicitement formulée par Ernst H. Buschbeck⁽²²⁾, pourra paraître invraisemblable à ceux qui sont familiarisés avec la formule iconographique usuelle de la Descente aux Enfers. Rien en effet de plus distant de l'élan épique, digne de l'exploit d'un héros antique, caractérisant l'image consacrée de l'*Anastasis* byzantine, que l'allure idyllique des figurines peuplant les végétations gonflées de l'arc de gauche du Porche compostellan. Mais, avant d'aborder cette question, on me permettra d'inverser l'ordre méthodique habituel aux analyses iconographiques et de commencer pour essayer de faire de la place au sujet proposé, dans le tissu idéologique du programme.

L'association de la Descente aux Limbes à la Seconde Parousie semble être une idée byzantine. Déjà au IV^e siècle, Ephrem le Syrien célébrait l'*Anastasis* comme une sorte d'« essai général » ou de préfiguration du Jugement dernier : « Celui qui éveilla les morts, brisa les tombeaux et nous montra ainsi le modèle de ce grand jour ». Comme l'a rappelé André Grabar, ce passage d'Ephrem atteignit un clair écho figuratif à Torcello, où une imposante *Anastasis* couronne la représentation du Jugement dernier⁽²³⁾. Mais il ne s'agit pas d'une exception. Même l'iconographie byzantine normalisée du Jugement dernier contient des références implicites au cycle apocryphe de la Descente aux Enfers. On ne peut expliquer autrement la présence, presque constante, d'Adam et Eve rendant leur hommage à la croix, ou celle du bon larron, comme le premier-né de l'âge de la Grâce, qui appartient au même cycle. A son tour, l'iconographie de la Descente aux Enfers présente — ou préfigure — des éléments propres au Jugement dernier : les patriarches apparaissent d'habitude sortant de sarcophages et, à Torcello, l'*Anastasis* est flanquée par des archanges-

(22) C'est A. Neira de Mosquera qui a parlé le premier des Limbes, mais il se réfère aux Limbes des enfants (1), ce qui constitue un anachronisme évident pour cette époque (« Historia de una cabeza », dans *Monografías de Santiago y dispersos de temas compostelanos (1844-1852)*, éd. B. Varela Jácome, Santiago, 1950, 34). J. M. Fernández Sánchez et F. Freire Barreiro font déjà référence au « Limbo o Seno de Abraham » (*Santiago, Jerusalén, Roma*, I, Santiago, 1880, 76), de même que López Ferreiro, qui réduit la représentation de ce sujet à l'archivolte intérieure (*El Pórtico*, 23). Buschbeck y reconnaît enfin « eine ebenso ungewöhnliche als originelle Darstellung von Christi Abstieg in den Limbus » (*Der Pórtico*, cité à la n. 1, 19).

(23) A. Grabar, *L'empereur dans l'art byzantin*, Paris, 1936, 250, pl. XXXIX ; D. Milosevic, *Das Jüngste Gericht*, Recklinghausen, 1963, 30-35.

avocats à l'étendard⁽²⁴⁾. En fait, aucun Jugement dernier ne mérite, à proprement parler, la qualification d'universel s'il ne fait pas bilan de la destinée eschatologique des saints ressuscités avec le Christ le jour de son triomphe. L'*Anastasis* équivaut au Jugement dernier pour le peuple *ante legem et sub lege*.

L'Occident ne semble pas avoir ignoré un tel genre de connexions idéologiques et iconographiques, tel que nous montre, parmi d'autres témoignages, un chapiteau provenant du cloître de la Daurade à Toulouse. En le considérant d'un point de vue exclusivement morphologique, Kathryn Horste a récemment remarqué que le développement inusité qui y acquiert la représentation de la Descente aux Enfers s'explique par la volonté de faire un doublet du chapiteau du Jugement dernier appartenant à la même série. La formule byzantine habituelle y a comme suite un ange conduisant les patriarches au Paradis, celui-ci figuré comme Jérusalem Céleste⁽²⁵⁾. J'ai déjà fait référence aux anges qui accomplissent la même fonction à Compostelle, bien qu'ils adoptent une mise en scène différente. Mais celle-ci s'accorde mieux avec les textes, qui nous décrivent « des anges portant Adam dans leurs bras »⁽²⁶⁾.

Il nous reste donc l'analyse des figurations meublant l'arc de gauche du Porche, pour essayer de démontrer que l'interprétation que nous venons de présenter comme convenable, et même nécessaire dans le contexte général, est possible elle aussi. Il faut d'abord avertir que la Descente aux Limbes est un sujet essentiellement byzantin, inspiré, dans sa formulation iconographique habituelle, d'une pensée théologique étrangère à la tradition patristique occidentale. Comme l'a récemment rappelé Piotr

(24) Voir Milosevic, *passim*; B. Brenk, *Tradition und Neuerung in der christlichen Kunst des ersten Jahrtausends. Studien zur Geschichte des Weltgerichtsbildes*, Vienne, 1968, spéc., 160 ss. Dans la Descente aux Enfers figurée au manuscrit 13 d'Athos Dionysiou (f. 1v), Adam et Eve apparaissent agenouillés aux côtés du Christ portant la croix, tel qu'ils se présentent d'habitude flanquant l'*Hétoimasia* — ou le Christ même — dans le Jugement dernier (voir K. Weitzmann, « Zur byzantinischen Quelle der Wolfenbüttler Musterbücher », dans *Art in the Medieval West and its Contacts with Byzantium*, Londres, 1982, 232, fig. 8; cf. Brenk, fig. 22 : Jugement dernier de la Panagia Chalkeon, à Salonique). Les *Anastaseis* de Kariyé Camii et de Studenica présentent aussi Adam et Eve d'un côté et de l'autre du Christ, mais suivant la formule dynamique habituelle (voir D. T. Rice, *Byzantinische Malerei. Die letzte Phase*, Francfort, 1968, pl. XVIII et fig. 87).

(25) K. Horste, « The Passion Series from La Daurade and Problems of Narrative Composition in the Cloister Capital », *Gesta*, XXI, 1982, 49-51, fig. 18a et 18b. L'association d'un Enfer de Jugement dernier et d'une Descente aux Limbes que l'on trouve dans un tympan provenant de Saint-Yved de Braine, est le fruit d'une recomposition moderne (Sauerländer, pl. 73). Mais il est possible qu'une certaine relation iconographique ait existé à l'origine entre ces fragments, dont les sujets voisinent également dans un pilier du cloître de la cathédrale de Gérone (J. Marques, *Le cloître de la cathédrale de Gérone*, Gérone, 1963, 23-25).

(26) *Évangile de saint Barthélemy*, 21 (A. de Santos, *Los evangelios apócrifos*, Madrid, 1979, 546).

Skubiszewski, celle-ci concevait l'épisode comme un événement historique précis, à placer entre la mort et la Résurrection du Christ, tandis que les théologiens orientaux y voyaient, avant tout, un fait dogmatique, inséparable de l'événement même de la Résurrection, tel que le montrent l'appellation même d'*Anastasis* et le caractère synthétique de l'image — à la fois une arrivée et un départ des Enfers — qui servait à l'illustrer⁽²⁷⁾. Une telle contradiction donna lieu, comme l'a signalé l'historien de l'art polonais, à des hésitations et à des essais de réadaptation concernant surtout la place précise à accorder à la Descente aux Limbes dans les cycles christologiques occidentaux. Ce n'était pas le cas du programme de Compostelle, mais il me semble qu'on est allé plus loin dans la critique de la formule byzantine, jusqu'à son refus radical et à sa substitution à une autre toute nouvelle.

En effet, ce qui nous frappe le plus dans les figurations de l'arc compostellan c'est la présence, sur la clé de l'archivolte intérieure, d'un Christ couronné et bénissant mais imberbe et d'allure poupine, avec des traits qu'il partage avec toutes les figures qui l'entourent, parmi lesquelles on reconnaît, à ses flancs, Adam et Eve (fig. 13). Quelle explication peut avoir cette apparence presque enfantine du Christ, dans un ensemble qui nous offre, sur le tympan et sur la clé extérieure de l'arc de droite, des images pleinement viriles et vénérables du Rédempteur ? La réponse doit être cherchée, à mon avis, dans une adhésion littérale aux implications ultimes de la conception historique de la Descente aux Limbes. Comme on l'avait fait du moins depuis saint Augustin, le théologue qui a rédigé le programme compostellan a conçu la descente « *secundum solam animam* » ; seule l'âme du Christ serait descendue aux Enfers pendant que son corps inanimé demeurerait dans le sépulcre⁽²⁸⁾. Cette image poupine et imberbe est donc bien celle d'un âme, l'idole impersonnel et abstrait à toute circonstance de sexe, âge ou race, auquel l'iconographie eschatologique nous a habitués. Le Christ n'est pas une exception, et cette représentation compostellane du « séjour de l'âme du Christ parmi les justes » — comme il faudrait littéralement la qualifier — vient constituer, paradoxalement, la version la plus réaliste qu'on pourrait donner de l'épisode, en accord avec la pensée théologique occidentale.

D'autres traits iconographiques des images en question se laissent d'ailleurs interpréter dans le cadre du sujet proposé. Le geste de bénédiction du Christ, adressé à Adam et Eve, est documenté dans les apocryphes et il réapparaît dans la représentation de la Descente aux Enfers des Évangiles de Saint-Bertin, à la Bibliothèque Morgan ; le Christ, dépouillé de tout appareil militaire triomphal, se limite comme à Compos-

(27) P. Skubiszewski, « La place de la Descente aux Limbes dans les cycles christologiques préromans et romans », dans *Romanico padano romanico europeo*, Parme, 1982, 313-321.

(28) *Ibid.*, 314. Le texte de saint Augustin, cité par Skubiszewski, se trouve dans le *De fide ad Petrum* (P. L., XL, 757).

teille à bénir les premiers-parents⁽²⁹⁾. Quant à la présence d'Adam et Ève, reconnaissables à Compostelle par leur nudité, elle est indiquée et indispensable, aux côtés du Christ dans la scène en question. Le geste de l'un d'eux est de crainte et de surprise, comme il correspond au témoin d'une théophanie; l'autre, les mains jointes, adopte une attitude devenue banale par la suite comme geste de prière, mais qui conservait à l'époque sa pleine signification de *commendatio*, particulièrement attachée à des contextes eschatologiques.

Pour les autres figurines peuplant les archivoltes — toutes, sauf une, couronnées et portant des rouleaux —, tout essai d'identification précise me semble être pour le moment purement spéculatif et en fait défendu par l'impersonnalité « psychomorphique » — disons — que le sculpteur a voulu leur donner. Ils sont, bien sûr, *pars pro toto*, les patriarches et les rois de l'Ancienne Loi, fidèles à la promesse; les justes que le Christ vient libérer de la captivité de la mort⁽³⁰⁾. Celle-ci — plutôt que l'esclavage de la Loi, comme le voulait López Ferreiro — est peut-être figurée par la moulure opprimant les dix figurines de l'archivolte extérieure. Il s'agit d'un motif d'« architecture habitée » — au même sens que l'on parle du « rinceau habité » — qui semble s'être originé dans l'art roman comme un recours ludique, à la fois comme pousse et drôlerie de sculpteur. Mais il n'est pas à exclure qu'il se soit revêtu à Compostelle d'un sens symbolique précis, tel celui qui convient au sujet ici développé (fig. 7).

Les rouleaux déployés et les gestes vifs de colloque ou d'exaltation viennent enfin caractériser cette représentation du sénat du peuple hébreu comme une sorte de jeu ou drame des prophètes. Un tel thème est déjà suffisamment explicite dans les Évangiles apocryphes, où l'annonce de l'arrivée du Sauveur aux Limbes est suivie de la récitation par Isaïe,

(29) Voir H. Swarzenski, *Monuments of Romanesque Art*, Chicago, 1967, pl. 69, fig. 160; cf. les *Actes de Pilate*, VIII, 2 (Santos, *Los evangelios apócrifos*, 452). Un autre parallèle nous est fourni par l'initiale du Psaume I d'un psautier français du XII^e siècle, conservé à Londres (B. M. Add. Ms 17392, f. 1; H. Helsinger, « Images on the *Beatus* Page of Some Medieval Psalters », *Art Bulletin*, LIII, 1971, 176, fig. 20). On y voit un Christ imberbe et assis, foulant de ses pieds un dragon, tenant un livre ouvert à sa main gauche et bénissant de sa main droite un groupe de figurines. L'allusion à la libération des justes, indiquée par le texte même du Psaume, est confirmée par les autres motifs composant l'initiale : une autre figure du Christ debout et tenant la croix, dont la hampe perce la tête d'un serpent; un prophète déployant un rouleau, et le roi David trônant avec un lion à ses pieds. David en vainqueur de l'ours et du lion était une image du Christ descendant aux Enfers pour libérer les patriarches. Ce rapport typologique se fait explicite dans notre miniature : un démon sortant de la gueule du lion tient avec ses griffes un personnage qu'un ange essaie de racheter.

(30) Il est à remarquer la présence du Sacrifice d'Isaac sur la colonne en marbre du côté gauche, en correspondance avec celle figurant, du côté du Jugement, la Résurrection des morts (cf. n. 9). Pour saint Paul, Abraham sacrifiant son fils serait un témoignage de la foi en la résurrection (*Hebr.* 11, 17-19).

Jérémie, David et Salomon de leurs prophéties respectives⁽³¹⁾. La liturgie et le théâtre médiéval ont retenu et développé ces motifs et c'est à eux que notre Porche pourrait être redevable de cette mise en scène mystique et chorale. La formule épique et triomphale propre à l'art byzantin s'accorderait d'ailleurs très mal au format imposé par un arc et à la volonté d'assimilation morphologique avec le Jugement dernier, exprimant l'interrelation idéologique des deux épisodes. Ce qui est plus, une *Anastasis* byzantine serait ici redondante, car la libération des justes est déjà impliquée par les anges qui les transportent et, comme on le verra tout de suite, par la présence même sur le tympan du Sauveur ressuscité⁽³²⁾.

Pour une vision d'ensemble

À la lumière de l'interprétation que l'on vient de proposer pour le volet gauche, le panneau central du tryptique compostellan (fig. 2) acquiert une profondeur conceptuelle toute singulière parmi les programmes de son genre. On comprend ainsi mieux le sens de l'exceptionnel étalage qu'on y fait des attributs de la Passion et l'emphatisme mis sur la figure du Rédempteur montrant ses plaies⁽³³⁾. Celui-ci est sans doute, comme on l'a déjà vu, le Christ de la Seconde Parousie. Mais, en même temps et plus que jamais, il est le Rédempteur qui vient de souffrir et de ressusciter, ouvrant ainsi les portes du Ciel aux justes de l'Ancienne Loi. Dans le développement de la pensée théologique occidentale, la Descente du Christ aux Enfers vint en effet se dissocier de l'acte même de la libération des justes, celui-ci ne s'étant accompli qu'avec la résurrection proprement dite⁽³⁴⁾. Les allusions à la Passion et à la gloire du triomphe sur la mort,

- (31) Leur libération s'accompagne aussi de cantiques de triomphe et de louange. Voir les *Actes de Pilate*, dans Santos, 444 ss. et 463 ss.
- (32) Le fait que la « copie » du Porche de la Gloire qui se trouve à la cathédrale d'Orense ne présente aucun motif figuratif dans l'arc de gauche, ne permet pas de conclure que la portion correspondante du modèle manque de signification iconographique ou que celle-ci fût déjà incompréhensible pour le copiste. Si l'on me permet le truisme, je dirais que les Limbes du Porche d'Orense sont vides parce que les patriarches viennent de les quitter. En effet, dans l'écoinçon contigu, se trouvent quinze figurines marchant vers l'arc central, tandis qu'à Compostelle il n'y en a que trois (J. M. Pita Andrade, *La construcción de la Catedral de Orense*, Santiago, 1954, pl. XXXVI; M. Chamoso Lamas, *La Catedral de Orense*, León, 1980, 29, fig. 23; Castillo, *El Pórtico de la Gloria*, pl. 28). Soit pour des raisons d'économie technique soit pour quelque scrupule à l'égard de la représentation inaccoutumée de l'âme du Christ, on aurait préféré donner pour sous-entendu le thème de la libération des justes.
- (33) Sur les *arma Christi*, leur développement et implications, G. Schiller, *Iconography of Christian Art*, II, Londres, 1972, 184-196. Il est à souligner que la présentation de la croix adopte à Compostelle une formule (fig. 11) où l'on a voulu voir un reflet du rituel de l'*Adoratio Crucis*, tel qu'il se tenait le Vendredi Saint : « Post orationes praeparatorum crux... sustentata hinc inde a duobus acolytis » (voir Christe, *La Vision de Matthieu*, 45-46). Le cortège des porteurs des *arma*, avec son allure liturgique, se présente donc à Compostelle comme une version plastique du chant des *Improperia*.
- (34) Skubiszewski, « La place de la Descente aux Limbes », 317-318.

quoique propres aux théophanies précédant le Jugement dernier, ont donc à Compostelle une justification plus évidente et immédiate. Ceci ne signifie aucunement que la théophanie de notre porche soit intemporelle. Bien au contraire, elle est éternelle et peut donc s'insérer par des voies multiples dans une histoire qui coule tandis que Dieu demeure. Mieux qu'à aucun autre portail contemporain, on y est arrivé à caractériser le Christ comme « celui qui est, qui fut et qui sera ».

Le pèlerin arménien du XV^e siècle avait donc bien raison quand il résumait le contenu de notre porche comme la représentation de « tout ce qui s'est passé depuis Adam et de tout ce qui se passera jusqu'à la fin du monde ». La singularité de notre monument se révèle par la conception radicalement historique de son programme et par le dynamisme avec lequel celle-ci s'exprime. Il est certain qu'on pourrait citer un nombre important de cycles monumentaux français présentant, dans leur ensemble, un récit encore plus élargi et détaillé de l'histoire du Salut. Mais, sauf quelque possible exception, il s'agit de programmes où les événements ou les séquences du récit apparaissent isolées les unes des autres, cloisonnées par les cadres architectoniques ou par leurs emplacements très distants dans l'ensemble de l'édifice. Leur liaison est donc l'affaire exclusive du spectateur. A Compostelle, par contre, l'articulation étroite des trois portails dans un seul ensemble n'est pas seulement un parti stylistique, mais idéographique aussi. Les anges meublant les écoinçons et conduisant les âmes à la Gloire centrale établissent un lien effectif entre le passé et le futur, et entre ces deux derniers et le présent éternel. Toute la dialectique du Salut se déploie ainsi donc dans une image globale, synoptique, dans le sens littéral qu'elle peut être surprise d'un seul coup. Les sources traditionnelles de la narration continue et synthétique y sont audacieusement mises au service d'une théologie de l'histoire (fig. 1 et 7).

López Ferreiro ne s'était pas complètement trompé quand il voyait dans le Porche de la Gloire la rencontre de l'église des juifs et celle des gentils dans l'Eglise de Dieu. Ceci n'est pas le thème de notre portail, mais il est, en quelque sorte, sa prémisse sous-jacente ou son implication ultime. Aucun cycle monumental français n'accorde une telle place d'honneur à l'Ancienne Loi, la mettant en parallélisme strict, dans son destin eschatologique, avec l'Age de la Grâce. Dès le début du Gothique, aux portails de Saint-Denis, la place accordée aux thèmes vétéro-testamentaires est généreuse, mais ils s'y présentent généralement comme la préhistoire et la préfiguration d'une plénitude historique qui signifie en même temps leur abolition. L'insistance obsédante sur la contraposition de la Synagogue et l'Eglise laisse bien clair qu'il s'agit d'un déplacement, non de la convergence harmonique que laisse entendre la mise en image du programme galicien. Il est à remarquer, à cet égard, que le thème de la Synagogue répudiée est tout-à-fait étranger à l'art hispanique contemporain, qui ne l'a connu qu'avec l'introduction massive du Gothique français au XIII^e siècle.

Les supports comme symbole

La même idée de convergence s'exprime dans l'agencement du cycle statuaire, partagé symétriquement entre les prophètes et les apôtres du Christ, les uns et les autres disposés, dans la mesure que leurs identités peuvent être vérifiées, avec une volonté évidente de parallélisme conceptuel (fig. 1 et 8). C'est ainsi que Moïse et Pierre se font face, en qualité de chefs des respectives églises. Isaïe est le pendant de saint Paul, comme le prophète et l'apôtre par excellence, tous les deux à la plus haute portée doctrinale. Jérémie et Jean sont les auteurs de visions parallèles. La corrélation entre Daniel et Jacques est enfin plus difficile à surprendre ; on pourrait invoquer néanmoins la qualité prototypique de martyr que l'iconographie octroya à Daniel, depuis l'âge paléochrétien, en rapport avec le titre de protomartyr, parmi les apôtres, que pouvait exhiber le patron de Compostelle.

Les inscriptions que l'on lit sur les rouleaux qu'ils déploient ne datent que du XVII^e siècle. Mais il est très probable qu'elles reproduisent des textes remontant à l'état originnaire de l'ensemble, compte tenu de leur parfaite correspondance avec le cadre idéologique du programme⁽³⁵⁾. Il est à remarquer, en particulier, le texte exhibé par l'ange qui se trouve au-dessus de saint Pierre, résumant la signification du collègue apostolique : « Isti sunt triumphatores, facti sunt amici Dei ». Ces versets, tirés d'après López Ferreiro de l'office commun des apôtres, évoquent *Ap.* 21, 7 — « Qui vicerit, possidebit haec, et ero illi Deus ; et ille erit mihi filius » — ou, encore mieux, les paroles de l'ange de l'église de Philadelphia : « Qui vicerit, faciam illum columnam in templo Dei mei, et foras non egredietur

(35) Celle exhibée par Isaïe ne laisse aucun doute au sujet de la présence d'un Jugement dernier : « STAT AD IUDICADUM DOMINUS ET STAT AD IUDICANDOS POPULOS » (3, 13). Jean se présente comme le témoin de la vision figurée dans le tympan et à l'étage des tribunes : « VIDI CIVITATEM SANCTAM HIERUSALEM NOVAM DESCENDENTEM DE COELO A DEO » (*Ap.* 21, 2). Le texte de Daniel vient enfin appuyer l'interprétation proposée pour le volet gauche du triptyque : « ECCE ENIM DEUS QUEM COLIMUS, potest eripere nos de camino ignis... » (3, 17). Il s'agit de la réponse des trois hébreux à Nabuchodonosor, avant qu'ils soient jetés dans la fournaise. Cet épisode devint en effet une figure de la Descente aux Limbes. Hors de programme, Jérémie nous surprend avec une manifestation très peu favorable au métier du sculpteur : « OPUS ARTIFICUM UNIVERSA haec. Dominus autem Deus verus est, ipse Deus vivens » (10, 9-10). S'agit-il d'un « acte d'humilité » de l'auteur du Porche, comme le suggère Georges Gaillard ? (« Le Porche », *Études*, 325). Cette sorte de signature collective et anonyme pourrait déceler quelque prévention, fière et scrupuleuse à la fois, à l'égard du « réalisme » atteint par les sculpteurs. Des rappels pareils aux limites orthodoxes de l'iconolâtrie se trouvant dans quelques *tituli* de Baudri de Bourgueuil, dont la trace a été reconnue à San Miguel de Estella, dans l'orbite stylistique de notre Porche (R. Favreau, « L'inscription du tympan nord de San Miguel de Estella », *Bibliothèque de l'École des chartes*, CXXIII, 1975, 237-246). Pour les autres inscriptions du Porche, voir López Ferreiro, *El Pórtico*, 53-58 ; Gaillard, 325-326 ; Pita Andrade, *La construcción*, 125-143.

amplius ; et scribam *super eum* nomen Dei mei, et *nomen civitatis novae Ierusalem*, quae descendit de caelo a Deo meo, et nomen meum novum » (Ap. 3, 12) ; un texte donc précieux pour rendre compte de la signification de cette allégorie ou moralisation architecturale qu'est toute statue-colonne, particulièrement lorsqu'elle se présente en support d'une représentation architectonique et sculpturale de la Jérusalem Céleste ⁽³⁶⁾.

Une plasticité semblable dans la transposition de l'imagerie verbale biblique apparaît dans la version compostellane de l'Arbre de Jessé, figurée sur un fût de marbre fixé au trumeau. La façade occidentale de San Martino de Lucca offre le seul parallèle que je connaisse de ce recours métaphorique à un tel type de support pour figurer le même sujet iconographique ⁽³⁷⁾. La généalogie temporelle du Christ se couronne à Compostelle par sa génération éternelle, représentée sur le chapiteau par une Trinité du type *paternitas*. Comme l'a signalé le P. Germán de Pamplona, une telle association ne fait qu'explicitier une idée commune à d'autres représentations de l'Arbre de Jessé avec la colombe du Saint-Esprit survolant les images du Christ ou de Marie ⁽³⁸⁾.

Le fil conceptuel s'interrompt brusquement par l'intrusion, d'ailleurs redondante, du patron saint Jacques, entre la généalogie du Christ et ses tentations, figurées sur le chapiteau qui couronne le trumeau (fig. 1). Placé justement au-dessous du Rédempteur, ce chapiteau sert donc de base, à la fois physique et idéale, à l'ensemble du tympan et de ses volets collatéraux. Les Tentations du Christ signifient le moment où il se révèle comme le nouvel Adam, capable de résister aux embûches du démon et de triompher sur le péché et sur la mort : comme le « tantus redemptor » qui pourra seul effacer les effets de la « *felix culpa* », pour le dire dans les termes du contexte pascal sous-jacent à l'imagerie de l'arc de gauche. Il est à noter que les Tentations du Christ constituent aussi le prologue à la théophanie triomphale de Beaulieu ⁽³⁹⁾.

(36) Pour les sources allégoriques de la statue colonne, voir M.-L. Thérél, « Comment la patrologie vient éclairer l'archéologie », *Cahiers de civilisation médiévales*, VI, 1963, 145-168. Les douze colonnes du chevet de Saint-Denis signifiaient, pour Suger, les douze apôtres (*De consecratione*, V, 9-10, dans E. Panofsky, *Abbot Suger, On the Abbey Church of St-Denis and its Art Treasures*, 2^e éd., Princeton, 1979, 104).

(37) Voir W. Biehl, *Toskanische Plastik des frühen und hohen Mittelalters*, Leipzig, 1926, 73, pl. 131 ; I. Moretti et R. Stopani, *La Toscana*, Milan, 1982, fig. 74.

(38) G. de Pamplona, *Iconografía de la Santísima Trinidad en el arte español*, Madrid, 1970, 75-79. Pour d'autres exemples, A. Watson, *The Early Iconography of the Tree of Jesse*, Oxford, 1934, 99. L'Arbre de Jessé de Compostelle est aussi exceptionnel par la présentation des personnages de profil, malgré l'agencement axial de la composition (cf. S. Moralejo, « La rencontre de Salomon et de la Reine de Saba : de la Bible de Roda aux portails gothiques », dans ces *Cahiers*, XII, 1981, 79-109, spéc., 94 et n. 51). Quant à sa fonction dans le programme, on n'oubliera pas que la prophétie d'Isaïe fait référence à la naissance d'un Juge (cf. *Is.* 11, 3-5).

(39) Y. Christie, « Le portail de Beaulieu. Etude iconographique et stylistique », *Bulletin Archéologique*, nouv. sér., VI, 1970, 57-76, spéc., 63-65.

Le nom de Beaulieu a été également invoqué pour rendre compte de la signification des animaux fantastiques des socles de notre ensemble, même sans exclure leur filiation italienne ou provençale, du point de vue formel ou typologique. Tout rapport entre ces animaux et ceux qui décorent le linteau du portail quercinois (fig. 9) — soit par une influence directe soit à travers une commune référence au bestiaire de l'apocalypse juive ou chrétienne — me semble être pourtant très peu probable. Les animaux de Beaulieu constituent en fait un *unicum* dans la tradition occidentale du Jugement dernier, et l'interprétation usuelle, qui les met en relation avec les bêtes des visions de Daniel et de Jean, ne suffit pas à résoudre les problèmes posés par leur généalogie dans ce contexte iconographique particulier⁽⁴⁰⁾.

Il me semble que la source d'un tel motif a pu être quelque représentation byzantine du Jugement dernier, où l'on trouve souvent des animaux terrestres et maritimes en train de vomir des corps : une image bien connue de la résurrection de la chair inspirée par le texte de l'*Apocalypse* (fig. 10)⁽⁴¹⁾. Mais le sculpteur de Beaulieu a mal compris ou, en tout cas, a dédaigné une telle signification (fig. 9). Les fauves vomissant des morts deviennent, dans le portail quercinois, des bêtes infernales en train d'avaloir ou de tourmenter les damnés. A la résurrection de la chair se substitue la *mors secunda*. Une référence aux bêtes des visions de Daniel et de Jean n'est pas tout à fait à exclure, mais il s'agirait d'une association après coup avec un motif qui s'explique dans la vie même des images.

Le Porche de la Gloire et les influences byzantines

Il est évident que l'explication que l'on vient de proposer n'est pas du tout valable pour les bêtes infernales de Compostelle. En effet, comme leurs précédents italiens, elles constituent un thème topique de porte, une imagerie « liminaire » relativement indépendante du programme concret auquel elle sert de soubassement. Toutefois, la référence au problème particulier de Beaulieu n'est pas tout à fait inutile, car elle nous mène à la question, très actuelle, des rapports entre les formules byzantine et occidentale du Jugement dernier, qui est aussi impliquée dans la généalogie et l'interprétation de notre ensemble⁽⁴²⁾.

(40) *Ibid.*, 60 ; M. Vidal, *Quercy roman*, La Pierre-qui-Vire, 1969, 318, fig. 132, 142 et 143 ; M. F. Hearn, *Romanesque Sculpture*, Ithaca, 1981, 180 et fig. 134.

(41) Ephrem le Syrien fournit la source littéraire de ce motif, combinant *Ap.* 20, 13, avec l'*Apocalypse* de Pierre, ch. 4 (Brenk, *Tradition und Neuerung*, 102-103 et 163-164 ; Milosevic, *Das Jüngste Gericht*, 18-21).

(42) Voir, à cet égard, D. Deny, « The Last Judgement Tympanum at Autun : Its Sources and Meaning », *Speculum*, LVII, 1982, 532-547 ; Sauerländer, « Über die Komposition » (n. 7) ; B. Kurmann-Schwarz, « Les peintures du porche de l'église abbatiale de Saint-Savin : étude iconographique », *Bulletin Monumental*, CXL, 273-304. En général, voir les travaux de Christe et de Brenk cités plus haut, nn. 4 et 24.

L'empreinte byzantine, dans le Porche de la Gloire, est encore plus évidente en ce qui concerne les aspects stylistiques. Ernst H. Buschbeck avait déjà proposé des rapprochements très suggestifs entre quelques statues du Porche et certaines ivoires de la dynastie macédonienne⁽⁴³⁾. Michael Ward a récemment élargi les comparaisons à l'enluminure, aux mosaïques siciliennes et, même, à des ensembles muraux plus lointains, comme les fresques de Nerezi⁽⁴⁴⁾. Les visages vénérables de nos Moïse et Isaïe ont, en effet, des précédents picturaux remarquables sur les murs de l'église yougoslave⁽⁴⁵⁾. De même, ce type de saint, jeune et imberbe, représenté à Compostelle par saint Jean ou Daniel, évoque des modèles orientaux comme le saint Just peint sur soie conservé à la cathédrale de Trieste⁽⁴⁶⁾. Les cheveux bouclés et les anatomies remarquables, presque poupines, caractéristiques des figurations mythologiques des coffrets à rosettes, semblent être à la source des figurines qui peuplent les colonnes torsées du Porche compostellan⁽⁴⁷⁾.

Le type d'anges sonnant des trompettes, particulièrement celui de l'angle sud-ouest de notre narthex, pourrait enfin dériver du répertoire spécifique des jugements derniers byzantins⁽⁴⁸⁾. D'ailleurs, et nous l'avons déjà vu, l'association à la Seconde Parousie de la Descente aux Limbes était une idée orientale, même si, à Compostelle, son expression iconogra-

(43) Buschbeck, *Der Pórtico*, 34-35.

(44) Ward, *Studies on the Pórtico*, 150-157, pls. 267-269.

(45) Voir la tête d'un saint anonyme, à rapprocher du Moïse, dans Rice, *Byzantinische Malerei*, 17, fig. 9. Pour le profil de l'Isaïe, cf. le Siméon de Nerezi (D. T. Rice, *Byzantine Frescoes from Yugoslav Churches*, New York, 1963, pl. 10) ou le vieillard aux jambes croisées qui se trouve au registre inférieur du verso de la « Morgan Leaf » (*English Romanesque Art, 1066-1200*, Londres, 1984, pl. 57). Ce dernier rapprochement mènerait à poser la question du rôle que l'Angleterre a pu jouer dans ces rapports. Ce que nous connaissons de l'enluminure compostellane contemporaine, évoque en même temps les sculptures du Porche et la production des *scriptoria* anglais du dernier quart du XII^e siècle.

(46) D. Talbot Rice, *Arte di Bisanzio*, Florence, 1959, fig. 146 et pl. XVI. On comparera aussi la tête du saint Pierre avec celles de deux saints à Hosios Lukas et à Daphni (G. Cames, *Byzance et la peinture romane de Germanie*, Paris, 1966, pl. 71, fig. 282, et pl. 72, fig. 287). Pour les têtes des figures compostellanes dont il est question ici et à la note antérieure, voir l'album de Mellini, *El maestro Mateo* (n. 1), pls. 2, 11, 18, 20 et 26, avec des reproductions excellentes.

(47) Voir A. Goldschmidt et K. Weitzmann, *Die byzantinischen Elfenbeinskulpturen des X.-XIII. Jahrhunderts*, I, Berlin, 1930, n° 21 (coffret du Victoria and Albert Museum); *ibid.*, II, 1934, n° 3. Pour les colonnes compostellanes, Mellini, pl. 25. Sur l'influence de ces ivoires en Occident, K. Weitzmann, « Abendländische Kopien byzantinischer Rosettenkästen », dans *Art in the Medieval West* (n. 24), 89-104.

(48) Pour la reproduction de l'ange compostellan, Buschbeck, *Der Pórtico*, pl. IX, fig. 14; L. Máiz Eleizegul, *El Apóstol Santiago y el arte jacobeo*, Madrid, 1944, pl. 64; à comparer avec les figures correspondantes de la plaque du Victoria and Albert Museum (Goldschmidt et Weitzmann, II, n° 124; Milosevic, *Das Jüngste Gericht*, 23) ou à Torcello (O. Demus, *Byzantine Art and the West* Londres, 1970, 121-204).

phique se révélait non seulement étrangère, mais explicitement contraire aux formules byzantines canoniques.

Il semble donc que nous sommes en face d'une espèce de divorce entre les formes et les contenus qui serait analogue au principe de disjonction signalé par Erwin Panofsky pour la fortune médiévale de l'héritage antique. Des idées byzantines revêtent, dans le Porche de la Gloire, une expression formelle occidentale. De même, des contenus caractéristiques de l'art occidental sont coulés dans des moules formels ou iconographiques byzantins, comme on l'a aussi constaté à Beaulieu.

Sous cette dissociation — relevée déjà par Kurt Weitzmann pour d'autres emprunts occidentaux au répertoire byzantin⁽⁴⁹⁾ — pourrait encore se cacher soit la généalogie soit la signification d'autres motifs obscurs de notre Porche et des ensembles castillans et navarrais stylistiquement apparentés à lui. L'ange agenouillé de l'angle gauche du tympan, qui porte la colonne de la flagellation, nous en fournit un exemple (fig. 11). Il n'a pas de précédent dans la tradition romane de la présentation des *arma Christi*, même si son attitude est très fréquente dans les versions gothiques du XIII^e siècle. Etant donnée la place de cet ange à côté de ceux qui portent la croix, je me demande si son attitude novatrice n'a pas été inspirée par la formule orientale d'Adam et Eve agenouillés devant la croix flanquée, elle aussi, par deux anges. Le Jugement dernier tout byzantinisant de l'*Hortus Deliciarum* pourrait servir d'illustration à cet égard (fig. 12)⁽⁵⁰⁾.

L'empreinte byzantine que décèlent les figures du Porche de la Gloire pourrait enfin rendre compte de certaines correspondances formelles avec la sculpture italienne contemporaine, particulièrement toscane, qui ont été évoquées comme le témoignage d'une relation stylistique plus ou moins directe⁽⁵¹⁾. Mais, si l'on ne saurait nier la présence dans notre ensemble de quelques traits ou motifs d'inspiration italienne sûre — dont quelqu'un a été justement relevé dans cette étude —, il me semble pourtant que d'autres affinités morphologiques sont dues plutôt à une convergence casuelle, déterminée par des sources byzantines communes et par un substrat « méridional » partagé avec d'autres foyers contemporains du bassin méditerranéen.

(49) K. Weitzmann, « Various Aspects of Byzantine Influence on the Latin Countries from the Sixth to the Twelfth Centuries », *Dumbarton Oaks Papers*, XX, 1966, 3-24, spéc., 5-6 et 20.

(50) Herrad of Hohenbourg, *Hortus Deliciarum*, éd. R. Green, II, Leide, 1979, 428 et 433. D'autres traces possibles de l'imagerie byzantine du Jugement, dans l'orbite stylistique de notre Porche, se trouvent à San Miguel de Estella (Sein d'Abraham ; *Deesis*) et à Santo Tomé de Soria (Vierge trônante à rapprocher de celle du tympan d'Autun).

(51) Voir J. Lacoste, « La sculpture à Silos autour 1200 », *Bulletin Monumental*, CXXXI, 1973, 101-128, spéc., 124-128.

A cet égard, je voudrais attirer l'attention sur un groupe de chapiteaux provenant du cloître de Saint-Nicolas de Barcelone, qui marquent la limite orientale de l'expansion atteinte par le style de nos sculpteurs. Leur filiation galicienne est indubitablement attestée par celui qui se décore avec trois personnages entre des végétations charneuses, suivant un type bien documenté aux cathédrales de Compostelle et d'Orense, et dans un style très proche de celui des restes de la clôture du chœur de la basilique compostellane (fig. 14). Or, tout en reconnaissant la formation galicienne du maître qui a ouvragé ces pièces, il faut aussi admettre, avec Joan Ainaud de Lasarte, qu'elles ne se trouvent pas absolument dépayssées en Catalogne, où travaillait alors un ^{Provençal} Guillaume Cadell, dans une ambiance nourrie d'apports languedociens, provençaux, toscans et émiliens entremêlés⁽⁵²⁾. Les chapiteaux barcelonais nous fournissent donc un témoignage d'exception pour illustrer l'ambiguïté de cette tonalité générale « méditerranéenne » dont participe aussi l'art du Porche de la Gloire. Ce genre de parenté diffuse ne pourrait être confondu avec les liens effectifs et directs que ces chapiteaux présentent avec notre ensemble⁽⁵³⁾.

Serafin MORALEJO,

Université de Santiago de Compostela.

- (52) J. Ainaud de Lasarte, *Museo de Cataluña. Románico*, Madrid, 1980, 116-117; *id.*, *Arte románico. Guía*, Barcelone, 1973, 208-209; *id.*, J. Gudiol et F. P. Verrié, *Catálogo monumental de España. La ciudad de Barcelona*, Madrid, 1947, 100-102, fig. 641-642; *El arte románico. Catálogo*, Barcelone, 1961, 166-167.
- (53) On ajoutera à la bibliographie de la n. 1 : J. Yarza Luaces, *El Pórtico de la Gloria*, Madrid, 1984. Cet auteur envisage aussi la possibilité que l'arc de gauche du Porche représente une *Anastasis*, et il semble accepter mon interprétation des figures décorant la colonne de droite comme une Résurrection des morts. Quant aux relations stylistiques, il présente également les chapiteaux de Saint-Nicolas de Barcelone comme un témoignage de l'expansion atteinte par l'art de notre ensemble. La lecture de cette importante étude n'est pas moins suggestive pour d'autres aspects du Porche qui n'ont pu être traités dans cet article.

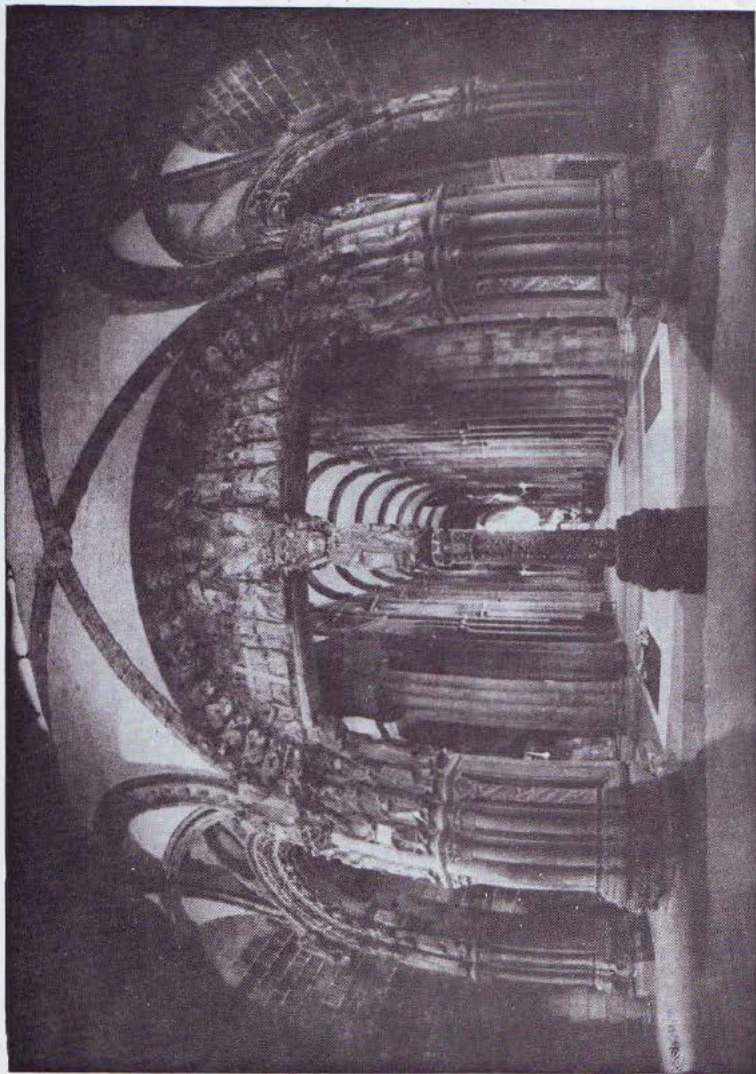


Fig. 1 : Saint-Jacques de Compostelle. Cathédrale. Porche de la Gloire. (Cl. Guittard).

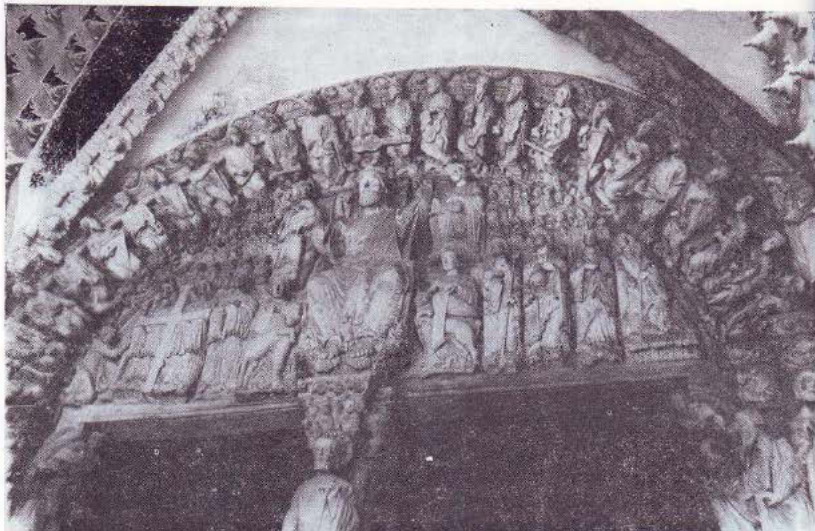


Fig. 2 : Porche de la Gloire. Tympan

(Cl. Gutiérrez).



Fig. 3 : Porche de la Gloire. Détail de la colonne torse du côté droit : la Résurrection des morts.

(Cl. Gutiérrez).



Fig. 4 : Saint-Jacques de Compostelle. Fragment d'une psychostasis dans le style du Porche de la Gloire.



Fig. 5 : Porche de la Gloire. Détail du tympan :
 (Cl. : auteur).



Fig. 6 : Bruxelles, Musées royaux d'art et
 d'histoire. Détail d'une plaque en ivoire figurant
 la Crucifixion : saint Jean Evangeliste.

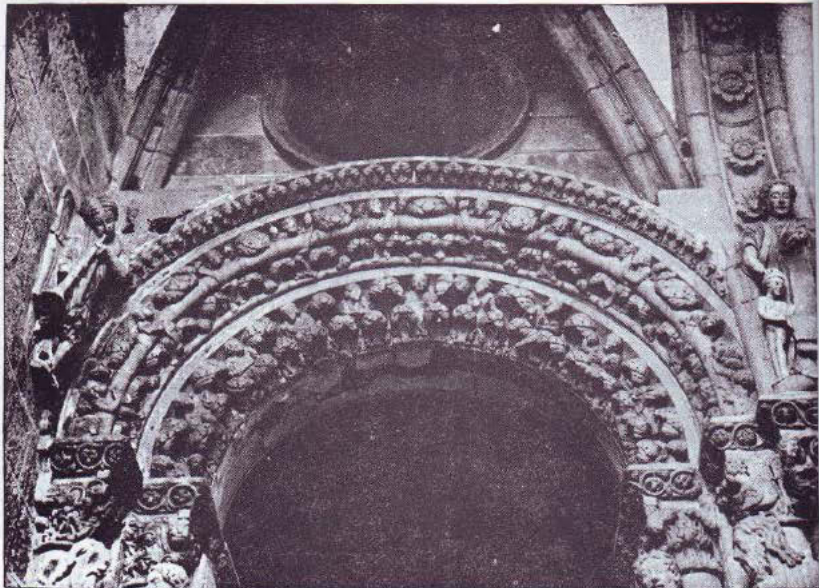


Fig. 7 : Porche de la Gloire. Arc de gauche.



Fig. 8 : Porche de la Gloire. Jérémie, Daniel, Isaïe et Moïse. (Cl. : auteur).



Fig. 9 : Beaulieu. Détails du tympan
du portail Sud.



Fig. 10 : Détail du Jugement dernier :
la Résurrection des morts.
Paris, Bibliothèque Nationale, Ms gr. 75, f. 51 v.



Fig. 11 : Porche de la Gloire. Détail du tympan.

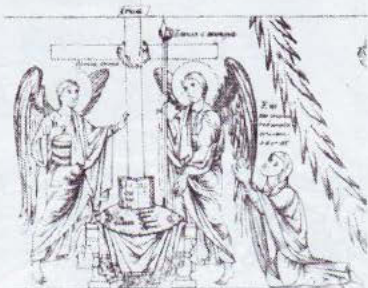


Fig. 12 : Détail du Jugement dernier :
Eve devant la croix. *Hortus Deliciarum*.

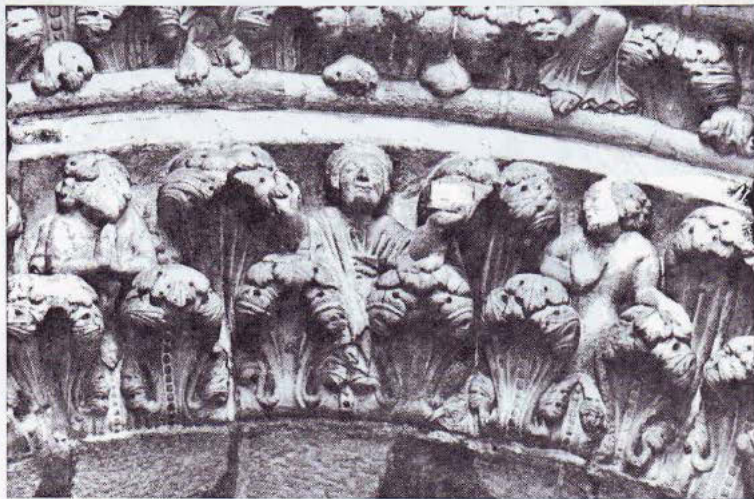


Fig. 13 : Porche de la Gloire. Détail de l'arc de gauche :
l'âme du Christ dans les Limbes. (Cl. auteur).

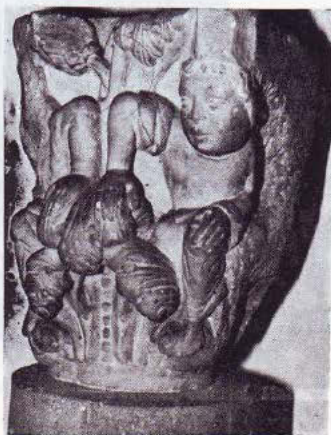


Fig. 14 : Barcelone. Museu d'art
de Catalunya.
Chapiteau provenant du cloître
de l'hôpital Saint-Nicolas.

(Cl. auteur).





