

# LES CAHIERS DE SAINT-MICHEL DE CUXA

CENTRE PERMANENT DE RECHERCHES & D'ÉTUDES  
PRÉROMANES & ROMANES



ROUSSILLON - CONFLENT - CAPCIR - CERDAGNE - VALLESPİR - CATALOGNE  
(IX° - X° - XI° - XII° et XIII° siècles)

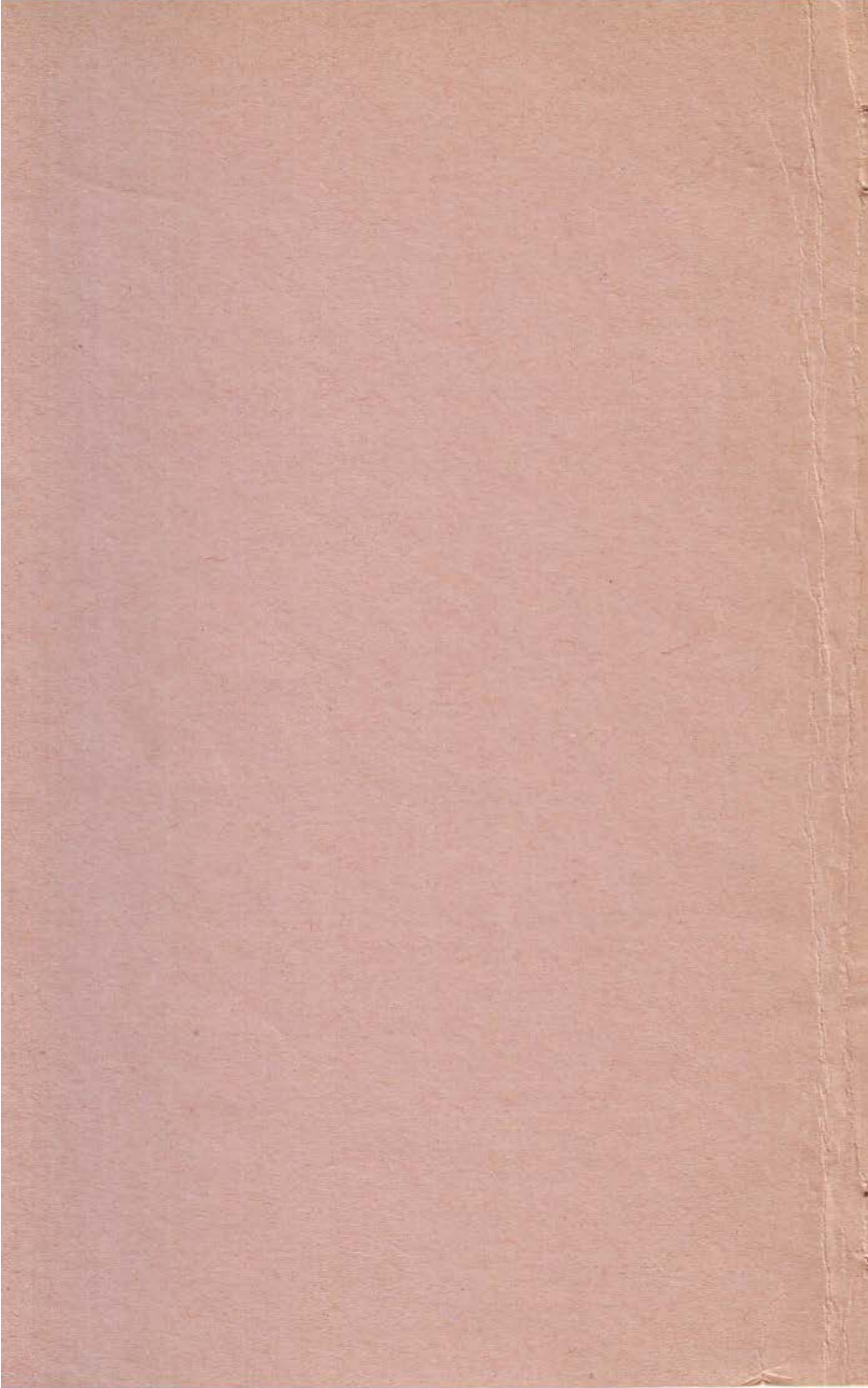
ABBAYE DE SAINT-MICHEL DE CUXA

66 - PRADES-CODOLET

JUILLET 1980

No 10 11

M. 189-238



« ARS SACRA »  
 ET SCULPTURE ROMANE MONUMENTALE :  
 LE TRÉSOR ET LE CHANTIER DE COMPOSTELLE (1)

Peu de régions de l'Europe peuvent offrir, au seuil même de l'art roman, un groupe de petits « monuments » en ivoire, métal et enluminure, aussi ample, cohérent et bien daté que celui produit dans les ateliers auliques et monastiques du Nord de l'Espagne, de l'Aragon à Léon, pendant la deuxième moitié du XI<sup>e</sup> siècle<sup>(2)</sup>. C'est D. Manuel Gómez-Moreno qui, le premier, a abordé leur étude globale, comme prologue indispensable à son essai sur les origines de l'art roman hispanique<sup>(3)</sup>. On dirait

- 
- (1) Le titre de ce travail fait allusion, bien sûr, à Peter LASKO, *Ars Sacra : 800-1200*, Harmondsworth, 1972. Quant au terme « trésor », je l'ai pris au sens le plus large, tel qu'il a été employé par Hanns SWARZENSKI, *Monuments of Romanesque Art. The Art of Church Treasures in North - Western Europe*, Chicago, 1967 (1954) — comprenant même la miniature — ou par Jean TARALON, *Les trésors des églises de France*, éd. Hachette, 1966. Cet avertissement, peut-être innécessaire, nous fournit en tout cas l'occasion de citer ensemble trois œuvres fondamentales pour la présentation de notre sujet.
- (2) Au cours des Journées de 1977, Thomas W. LYMAN s'est déjà référé au « trou » qu'on observe dans la production somptuaire européenne pendant la deuxième moitié du XI<sup>e</sup> siècle et que les trésors hispaniques viennent seuls combler (*Arts somptuaires et art monumental : bilan des influences auliques préromanes sur la sculpture romane dans le Sud-Ouest de la France et en Espagne*, dans ces *Cahiers*, IX, 1978, 122-124). Le problème est toujours de fixer le rôle joué par les destructions en faveur de cette singularité hispanique.
- (3) *El arte románico español. Esquema de un libro*, Madrid, 1934, 15-33. En réalité, Arthur K. PORTER avait déjà essayé une approche similaire dans ses travaux *Romanesque Sculpture of the Pilgrimage Roads*, Boston 1923, I, 37-43 ; *Leonesque Romanesque and Southern France*, dans *Art Bull*, VIII, 1926, 235-250 ; *La escultura románica en España*, Florence-Barcelone, 1928, I, 66-75. Mais sa présentation des matériaux, trop « engagée », n'a pas la rigueur systématique qui distingue celle de l'archéologue espagnol. A la suite de celui-ci, on consultera aussi : *El arte románico. Exposición...*, Barcelone — Saint-Jacques de Compostelle, 1961 ; Jesús HERNANDEZ PERERA, *Las artes industriales españolas de la época románica*, dans *Goya*, 1961, n<sup>o</sup> 43-45, 98-112 ; Pedro de PALOL-Max HIRMER, *Early Medieval Art in Spain*, Londres, 1967, 90-94 et 478-480 ; P. LASKO, *Op. cit.*, 147-154. Pour les ivoires : Adolph GOLDSCHMIDT, *Die Elfenbeinskulpturen aus der romanischen Zeit. XI - XIII. Jahrhundert*, IV, Berlin, 1926, 1-2 et 23-34 ; José FERRANDIS, *Marfiles y azabaches españoles*, Barcelone, 1928 ; W.S. COOK-José GUDIOL, *Pintura e imagineria románicas*, *Ars Hispaniae* VI,



qu'il suivait en cela l'inspiration d'Emile Mâle et de Paul Deschamps, qui avaient élevé à un niveau presque dogmatique l'idée que la sculpture monumentale romane serait née en tant que transposition sur la pierre de modèles fournis par les manuscrits et les arts dits mineurs<sup>(4)</sup>. Cependant, si l'on feuillète les reproductions de l'œuvre de l'archéologue espagnol sous l'éclairage des idées et des données chronologiques admises à l'heure actuelle, l'impression dominante que l'on retire ne confirme pas précisément, au premier abord, les opinions des auteurs cités. Nous nous trouvons plutôt devant une illustration aussi involontaire qu'efficace de la polarité représentée par les points de vue qu'Henri Focillon et Hanns Swarzenski ont défendus à propos du concept de « monumentalité » : la monumentalité conçue comme fruit intransférable des expériences spécifiquement « monumentales » menées par les tailleurs de pierre, progressivement devenus sculpteurs (Focillon), ou bien la monumentalité en tant que qualité ou vocation à la portée de l'échelle à laquelle travaillent le miniaturiste, l'ivoirier ou l'orfèvre (Swarzenski)<sup>(5)</sup>. Dans le livre de Gómez-Moreno, ces deux types de monumentalité — plus complémentaires

---

Madrid, 1950 281-293 : Joaquín PEÑA, *Marfiles de San Millán de la Cogalla*, Logroño, 1969 (très important pour la date de la châsse de san Millán) ; Marlene PARK, *The Crucifix of Fernando and Sancha and its Relations to North French Manuscripts*, dans *Jour. Of the Warburg and Courtauld Inst.*, XXXVI, 1973, 77-91 ; Jacques BOUSQUET, *Les ivoires espagnols du milieu du XI<sup>e</sup> siècle. Leur position historique et artistique*, dans ces *Cahiers*, X, 1979, 29-58. Pour l'orfèvrerie : M. GÓMEZ-MORENO, *El arca de las reliquias de San Isidoro de León*, dans *Arch. Esp. de Arte y Arqu.*, VIII, 1932, 205-212 ; *id.*, *El Arca Santa de Oviedo documentada*, *ibidem*, XVIII, 1945, 125-136 ; Santiago ALCOLEA, *Artes decorativas en la España cristiana*, *Ars Hispaniae* XX, Madrid, 1975, 113-126 ; Francisco INIGUEZ, *Las arquetas de reliquias del Castillo de Loarre*, dans *Homenaje a don José María Lacarra de Miguel en su jubilación del profesorado*, Zaragoza, 1977, I, 165-171. L'enluminure a été la moins favorisée du point de vue qui nous intéresse ici. Le chapitre correspondant de GÓMEZ-MORENO, *op. cit.*, 15-23, reste encore valable dans ses lignes générales. On consultera, pour les vues les plus récentes, Joaquín YARZA, *Arte y arquitectura en España 500-1250*, Madrid, 1979.

- (4) E. MALE, *L'art religieux du XII<sup>e</sup> siècle en France*, Paris, 1922, 1-44 ; P. DESCHAMPS, *Etude sur la renaissance de la sculpture en France à l'époque romane*, dans *Bull. Mon.*, LXXXV, 1925, 5-98. Voir aussi Charles R. MOREY, *The Sources of Romanesque Sculpture*, dans *Art Bull.*, II, 1919-1920, 10-16 ; Louis BREHIER, *L'art en France, des invasions barbares à l'époque romane*, Paris, 1930, 179-206. Pour un bilan critique de ces thèses, Elianne VERGOLLE, *Chronologie et méthode d'analyse : doctrines sur les débuts de la sculpture romane en France*, dans ces *Cahiers*, IX, 1978, 146-151 ; T. W. LYMAN, *op. cit.*
- (5) H. FOCILLON, *L'art des sculpteurs romans*, Paris, 1964 (1931) ; H. SWARZENSKI, *Op. cit.* 12-13 et 24-28. Il est vrai que Focillon admet qu'un objet isolé peut avoir ces lignes grandes et calmes, cette solide compacité des choses durables que nous désignons par l'épithète : « monumental » — une conception semblable donc à celle de Swarzenski — mais il ajoute ensuite : « La sculpture romane est monumentale, parce qu'elle est étroitement d'accord avec une architecture éminemment douée de monumentalité » (*op. cit.*, 36-37). Cf E. VERGNOLLE, *op. cit.*, 151-156.



que contradictoires — suivent des cours parallèles, au sens strict du terme et dans la mesure où ils ne se rencontrent pas jusqu'à une date proche de 1100 ; et quand la confluence se produit enfin, elle semble avoir lieu à Toulouse et à Moissac avant que dans les royaumes de Léon, Castille, Navarre ou Aragon<sup>(6)</sup>.

Néanmoins, l'aspect géographique de ce décalage ne pose pas de problèmes : rien ne nous empêche de supposer qu'il ait existé, dans le Midi français, des ivoires du même type que ceux de Léon<sup>(7)</sup>, et il est même fort possible que ce soit de là que provienne le style de ceux de la deuxième série de San Millán de la Cogolla (châsse de saint Félix), si proches de l'art de Bernard Gilduin et des enluminures du *Beatus* de Saint-Séver<sup>(8)</sup>. Ce qui est réellement significatif, c'est le déphasage chrono-

- (6) Le dualisme qu'on vient de signaler ne coïncide que partiellement avec la « double face de l'an 1000 » dont parlent H. FOCILLON (*op. cit.*, 73-74), L. GRODECKI et J. TARALON (*El siglo del año 1000*, Madrid, 1973, 339-348) et avec le double courant, « aulique » et « vulgaire », qui d'après Roberto SALVINI, aurait été à l'origine de la sculpture romane (*Wiligelmo e le origini della scultura romanica*, Milan, 1956). Il n'est question ici que d'œuvres, monumentales ou mobilières, qu'on peut déjà qualifier de romanes. Quant aux origines mobilières de la sculpture du cloître de Moissac et de l'art de Bernard Gilduin à Toulouse, voir : P. DESCHAMPS, *op. cit.*, 77-79 ; Georges GAILLARD, *De la diversité des styles dans la sculpture romane des pèlerinages*, dans *Revue des Arts*, 1951 (= *Études d'art roman*, Paris, 1972, 64-72) ; Marcel DURLIAT, *Les origines de la sculpture romane à Toulouse et à Moissac*, dans *Can. de Ctr. Méd.*, XII, 1969, 349-364, spécialement, 360-361 ; *id.*, *Les cloîtres historiés dans la France méridionale à l'époque romane*, dans ces *Cahiers*, VII, 1976, 64-67 ; Jean PORCHER, « L'enluminure romane en Quercy et le renouveau de l'art en Languedoc », dans *Quercy roman*, La Pierrequi-Vire, 1969, 136-140 ; T. W. LYMAN, *op. cit.*, *passim* ; *id.*, *Notes on the Porte Miègeville Capitals and the Construction of Saint-Sernin in Toulouse*, dans *Art Bull.*, XLIX, 1967, 25-36. Cf aussi la note 8.
- (7) Voir à cet égard les observations, très judicieuses, de J. TARALON (dans L. GRODECKI, *op. cit.*, 356-357, no 35), inspirées par M. DURLIAT (*Les Origines...*) et celles de P. LASKO (*op. cit.*, 155), qui, malgré la prépondérance absolue des matériaux hispaniques considérés, n'hésite pas à intituler le chapitre correspondant : « Spain and France : the eleventh century ». Une origine française, quoique septentrionale, est en tout cas démontrée pour les ivoires de Ferdinand I (voir M. PARK, *op. cit.*).
- (8) Cf. Serafin MORALEJO, *Une sculpture du style de Bernard Gilduin à Jaca*, dans *Bull. Mon.*, CXXXI, 1973, 14-16 ; T. W. LYMAN, *Arts somptueuses...* 124-125 ; P. LASKO, *op. cit.*, 289, no 31 ; Jacques LACOSTE, *Le portail roman de Sainte-Marie d'Oloron*, dans *Revue de Pau et du Béarn*, 1973, 54 et. ss. Les rapports stylistiques entre ces ivoires et le milieu artistique toulousain ont été reconnus même avant A. GOLDSCHMIDT (*op. cit.*, 30) : l'une des plaques (*ibidem*, no 99), retrouvée au XIX<sup>e</sup> siècle à Toulouse (!), fut déjà attribuée alors à un atelier hypothétique du midi de la France (cf. J. FERRANDIS, *op. cit.* 188). Bien que la châsse ait été sans doute ouvragée à la Cogolla — voir mes remarques (*op. cit.*, 14-16, no 4 et fig. 8) et celles de P. LASKO au sujet de ses liaisons avec la châsse antérieure de san Millán (*op. cit.*, 153), — une telle filiation semble tout à fait indiquée. Le *Beatus* de Saint-Séver montre déjà, au milieu du XI<sup>e</sup> siècle, toute la gamme de solutions de plissage qui est commune aux marbres toulousains et aux ivoires

logique, la diversité et l'indépendance des évolutions entre deux genres de manifestations artistiques que seule une convergence postérieure — et imprévisible à ce moment-là — vint réunir sous l'appellation commune « roman ». Il n'y a rien de commun, en effet, entre les chapiteaux de Leyre, du Panthéon Royal de Léon ou de la première campagne de la Cathédrale de Compostelle, et les manuscrits ou le mobilier liturgique, contemporains ou immédiatement antérieurs, produits pour les mêmes patrons ou dans les mêmes milieux<sup>(9)</sup>. On dirait que, alors que les tailleurs de pierre suivaient le chemin « tracé » par Focillon, les ouvriers des ateliers auliques se plaisaient à lire *Monuments of Romanesque Art* de Swarzenski.

---

castillans. On comparera, spécialement, les femmes qui sont au registre supérieur de la plaque n° 98 b de GOLDSCHMIDT (*op. cit.*, pl. XXXII), avec les portraits des Pères dans le manuscrit gascon (reproduction, dans M. CHURRUCA, *Influjo oriental en los temas iconográficos de la miniatura española. Siglos X a XII*, Madrid, 1939, pl. XLIV, v., fig. 2). Pour le style du *Beatus* de Saint-Séver, on renvoie à la bibliographie des notes 59 et 69 et à Mireille MENTRE, *Le Beatus de Saint-Sever et l'enluminure limousine : la question des rapports stylistiques*, dans les actes du 102<sup>e</sup> Congrès national des Sociétés savantes, Limoges, 1977. Archéologie, 99-127. La réaction, très justifiée, contre les thèses d'Emile Mâle au sujet du caractère hispanique de ce manuscrit, a eu pourtant l'effet négatif de faire oublier ses véritables liens avec l'Espagne, où l'on trouve ses descendants les plus directs (voir GOMEZ-MORENO, *El arte románico...*, 16-18 et pls. II-X).

- (9) Le fait qu'à Léon on ait suivi des schémas iconographiques propres à l'illustration des livres ou que la faune des chapiteaux de Compostelle provienne de quelque tissu oriental, ne constitue pas une preuve en faveur d'une origine somptuaire pour ces styles. En suivant la terminologie de Focillon, ce qui fait que ces sculptures sont romanes, c'est ce qu'elles doivent à leurs « expériences », au-delà de leurs « traditions » et des « influences ». Il faut en tout cas faire la différence entre « modèle » et « origine ». L'essai le plus ambitieux — et frustré, à mon avis — de relier l'activité des tailleurs de pierre léonais à celle des ateliers auliques, a été celui de David M. ROBB, *The Capitals of the Panteón de los Reyes, San Isidoro de León*, dans *Art Bull.*, XXVII, 1945, 165-174. La chronologie récemment établie par John WILLIAMS *San Isidoro in León : Evidence for a New History*, dans *Art. Bull.*, LV, 1973, 171-184) est venue ouvrir un champ nouveau de liaisons, dont le protagoniste n'est plus la sculpture (voir Janine WETTSTEIN, *La fresque romane*, II, Genève, 1978, 84 et ss.). Pour Leyre, voir Jean CABANOT, *Les débuts de la sculpture romane en Navarre : San Salvador de Leyre*, dans ces *Cahiers*, LX, 1978, 21-50. Pour la première campagne de Compostelle, T. W. LYMAN, *The Pilgrimage Roads revisited*, dans *Gesta*, VIII, 1969, 30-44, et son compte rendu par M. DURLIAT, dans *Bull. Mon.*, CXXXIX, 1971, 113-120. Le sarcophage de Dume, que Helmut SCHLUNK a heureusement rachaté pour sa véritable époque — la deuxième moitié du XI<sup>e</sup> siècle —, serait le seul témoignage hispanique d'un style plastique façonné d'après l'enluminure, dans le cadre chronologique signalé (*Ein Sarkophag aus Dume im Museum in Braga (Portugal)*, dans *Madridrer Mitteilungen*, IX, 1968, 424-458). Mais même en s'inspirant de miniature romanes — d'un style proche de celui du *Beatus* du Burgo de Osma —, le sarcophage de Dume ne l'est que par sa chronologie. La simple transcription plastique d'une miniature n'engendre pas par elle-même la qualité que nous connaissons sous le nom d'art roman.



Quand la sculpture romane hispanique atteint enfin sa majorité à Frómista et à Jaca, dans la dernière décennie du XI<sup>e</sup> siècle, c'est le substrat antique qui va guider les artistes, beaucoup plus que les emprunts occasionnels à la miniature ou à l'ivoirerie<sup>(10)</sup>. Comme nous l'avons déjà dit, c'est à la même époque que le cours de la sculpture languedocienne, à Toulouse et surtout à Moissac, commence à donner raison à Mâle et à Deschamps, sans contredire pourtant Focillon<sup>(11)</sup>. Des sculpteurs qui y travaillèrent semblent avoir introduit le goût pour les effets tirés des arts précieux et picturaux dans la sculpture monumentale espagnole. Et ce n'est pas un hasard si, avec les nouveaux paradigmes, un nouveau cadre s'imposera pour le travail du sculpteur : le chapiteau, protagoniste presque exclusif de la sculpture romane hispanique jusqu'alors, cèdera progressivement sa place privilégiée à une « sculpture murale », qui pouvait le mieux profiter des expériences de l'orfèvre, de l'ivoirier, de l'enlumineur ou du fresquiste. /lp

Ce nouveau stade évolutif atteint son déploiement le plus spectaculaire au cours de la deuxième campagne de décoration de la Cathédrale de Compostelle. Au début du XII<sup>e</sup> siècle, des sculpteurs encore fidèles à l'héritage antique exploité à Jaca s'y donnent rendez-vous avec d'autres qui essaient de transposer sur la pierre l'« écriture » exquise définie dans les ateliers auliques ou monastiques, sans qu'il y manque la synthèse géniale de ces deux tendances, comme le courant le plus créateur : celle incarnée par celui qui a été appelé par antonomase « Maestro de las Platerías »<sup>(12)</sup>. Naturellement, ce sont les deux dernières tendances qui nous intéressent ici. /lp

La plus étroitement liée aux suggestions de l'art mobilier, c'est sans doute celle qui se définit sur les colonnes en marbre, décorées avec des figures sous arcades, du portail des Orfèvres (fig. 9). Même si l'on n'a pas pu signaler des antécédents mobiliers précis pour ces pièces, on peut aisément imaginer quelque modèle en ivoire où un concept semblable de la taille-gravure trouverait une explication plus adéquate que comme

(10) Voir mon article *La sculpture romane de la Cathédrale de Jaca. Etat des questions*, dans ces *Cahiers*, X, 1979, 79-106. Pour une inspiration venue des arts du livre, voir *ibidem*, 100-101 et figs. 7-8.

(11) Voir *supra* la note 6.

(12) Pour la chronologie et la caractérisation des styles repérés dans la deuxième campagne compostellane, voir : A.K. PORTER, *Romanesque...*, 211-239 ; M. GOMEZ-MORENO, *El arte...*, 124-133 ; G. GAILLARD, *Les débuts de la sculpture romane espagnole : León, Jaca, Compostelle*, Paris, 1938, 157-219 ; J.-M. PITA ANDRADE, *Un estudio inédito sobre la portada de Platerías*, dans *Cuadernos de Estudios Gallegos*, V. 1950, 446-460 ; Ramón OTERO TUÑEZ, *Problemas de la catedral románica de Santiago*, dans *Compostellanum*, X, 1965, 961-980 ; Ole NAESGAARD, *Saint-Jacques de Compostelle et les débuts de la grande sculpture vers 1100*, Aarhus, 1962 ; S. MORALEJO, *La primitiva fachada norte de la Catedral de Santiago*, dans *Compostellanum*, XIV, 1969, 623-668 ; *id.*, *Saint-Jacques de Compostelle. Les portails retrouvés de la Cathédrale romane*, dans *Les dossiers de l'archéologie*, n° 20, 1977, 87-103.



produit d'une expérience liée au travail de la pierre<sup>(13)</sup>. Nous avons plus de chance avec les apports possibles de la miniature, que je crois pouvoir illustrer avec deux exemples assez probants.

J'ai déjà indiqué ailleurs la ressemblance existante entre la version compostellane de la Création d'Adam, qui vient du portail Nord, et celle que nous offre un Bréviaire de Saint-Martial de Limoges, de la fin du XI<sup>e</sup> siècle<sup>(14)</sup>. A ce moment-là, je me suis limité à exploiter ce parallélisme du point de vue de l'iconographie, mais je crois que le sculpteur de Compostelle a transcrit sur la pierre quelque chose du style, pour ne pas dire beaucoup, en même temps que la formule iconographique. Si la figure d'Adam, avec son nu vigoureux, nous parle d'une étude de la sculpture antique dans la tradition de Jaca, par contre, les contours de la figure du Christ et l'organisation des plis de son vêtement reprennent les motifs et même le *ductus* flexible et ample que l'on constate dans la miniature limousine.

Le deuxième exemple nous conduit à un foyer beaucoup plus suggestif encore : Moissac. Les aigles qui becquètent leurs queues entrelacées sous la figure d'Abraham, sur l'écoinçon central du Portail des Orfèvres (fig. 10), sont à rapprocher d'une initiale ornée d'un manuscrit des *Homélies* d'Origène (fig. 1), provenant du scriptorium de Moissac<sup>(15)</sup>. Il ne s'agit pas de constater seulement la ressemblance générale des motifs, mais aussi l'identité rythmique dans la fluidité du graphisme, qui trahit un lien très étroit entre les deux œuvres. On remarquera en particulier la

- 
- (13) Il suffirait d'imaginer un *flabellum* comme celui que repère A. GOLDSCHMIDT au British Museum (*op. cit.*, IV, n° 66, pl. XVII), dans un style comme celui des plaques de la chasse de san Felices (*ibidem*, spécialement, pl. XXXII, n° 98 a, pour les figures sous arcade).
- (14) S. MORALEJO, *Saint-Jacques...*, 94, figs. 1-2 et 95. Il s'agit du ms. lat. 743 de la Bibliothèque Nationale (voir D. GABORIT-CHOPIN, *La décoration des manuscrits à Saint-Martial de Limoges et en Limousin du IX<sup>e</sup> au XII<sup>e</sup> siècle*, Paris-Genève, 1969, 180-181, pl. 64, fig. III). Jean-Claude FAU a proposé le même rapprochement (*Découverte à Saint-Antonin d'un chapiteau roman consacré à Adam et Eve*, dans *Bull. Mon.*, CXXXV, 1977, 231-232). Une formule similaire apparaît à Bagliès (voir J. WETTSTEIN, *op. cit.*, 2<sup>e</sup> partie, pl. IV), un ensemble qui a été aussi mis en rapport avec le milieu limousin (*ibidem*, 97 et ss.).
- (15) Paris, Bibl. Nat., ms. lat. 1631, fol. 16 v. Reproduction, dans Joan EVANS, *Cluniac Art of the Romanesque Period*, Cambridge, 1950, fig. 82 b. Le même motif a suscité des reflets sur les tailloirs des cloîtres de la Daurade (Paul MESPLE, *Toulouse. Musée des Augustins. Les sculptures romanes*, Paris, 1961, nos 105 et 120) et de Moissac (Raymond OURSEL, *Floraison de la sculpture romane*, I, La Pierre-qui-Vire, 1973, figs 99 et 107). Sur l'un des tailloirs de Moissac, les plumes des aigles sortent de la gueule d'une tête cornue (*ibidem*, fig. 99), ce qui trouve aussi un précédent dans un autre manuscrit de la région : le *De bello judaico* de la Bibl. Nat., ms. lat. 5058, fol. 7 (reproduction, dans *Quercy roman...*, fig. 59). Le thème des oiseaux aux cous entrelacés peut également être repéré dans l'enluminure moissagaise (voir J. EVANS, *op. cit.*, fig. 80 a ; Jean DUFOUR, *Comment on fabriquait les manuscrits*, dans *Les dossiers de l'archéologie*, n° 14, 1976, 8-15, fig. p. 10).

coïncidence dans la formule singulière utilisée pour le rendu des plumes du cou, comme des sortes de virgules terminées par une petite boule, ainsi que la similitude des plumages des ailes et des queues : le sculpteur de Compostelle a même essayé de transcrire la juxtaposition de traits gros et fins propres à la technique calligraphique du dessin moissagais.

Nous ne savons pratiquement rien sur le genre d'ivoirerie et d'enluminure qui a pu être produit ou connu à Compostelle aux environs de 1100<sup>(16)</sup>. De toute façon, la formation ou l'expérience étrangère des sculpteurs et l'utilisation d'albums de modèles comme celui de Villard de Honnecourt, seraient suffisantes pour rendre compte de ces liaisons limousines et moissagaises, qui n'ont par ailleurs rien d'étonnant. Nous avons, par contre, une information abondante, transmise principalement par le Guide du *Liber Sancti Iacobi* et par l'*Historia Compostelana*<sup>(17)</sup>, sur les entreprises ambitieuses d'orfèvrerie patronnées par l'évêque — puis archevêque — Diego Galmírez, à l'époque même où l'on commençait la décoration des portails de la Cathédrale. Même s'il ne nous reste rien de tout cet ensemble, il est difficile pour l'historien de résister à la tentation d'utiliser au maximum, à l'aide d'une imagination prudente, les données si généreuses que nous offrent les sources littéraires. Je suis tombé dans cette tentation avec un objectif double et complémentaire. D'une part, je vais essayer de reconstituer ce qu'a pu être l'orfèvrerie « gelmirienne », en me basant sur les descriptions auxquelles je viens de faire allusion, et sur les parallèles et même les possibles reflets que ces descriptions viendront susciter. D'autre part, en inversant l'ordre méthodique des facteurs à prendre en considération, le fait que quelques-uns de ces possibles parallèles se trouvent dans la sculpture monumentale compostellane, nous amènera à envisager l'hypothèse suivante : que celle-ci peut devoir certains de ses traits à l'impact du mobilier précieux de la Cathédrale.

(16) L'histoire de l'enluminure galicienne ne débute qu'en 1129, avec le *Tumbo A* de la Cathédrale de Saint-Jacques (voir S. MONTERO DIAZ, *La miniatura en el Tumbo A de la Catedral de Santiago*, dans *Boletín de la Universidad de Santiago*, n° 17, 1933, 167-234 ; Angel SICART GIMENEZ, *La miniatura medieval en Galicia*, résumé de thèse doctorale, Saint-Jacques de Compostelle, 1978, 18-21). Il est à remarquer, de toute façon, que le type iconographique choisi dans ce manuscrit pour les portraits de certains des rois, n'est pas sans relation avec le Titus et le Vespasien de la page de présentation du manuscrit moissagais — ou toulousain ? — de Flavius Josephé dont on a parlé à la note précédente (fol. 2 v.3, reproduit par J. EVANS, *op. cit.*, 99 a). Pour les données concernant l'ivoirerie, voir la bibliographie de la note 18.

(17) *Liber Sancti Iacobi. Codex Calixtinus*, éd. Walter Muir WHITEHILL, Saint-Jacques de Compostelle, 1944 ; *Liber...*, trad. A. MORALEJO, C. TORRES, J. FEO, Saint-Jacques de Compostelle, 1951 ; Jeanne VIEILLARD, *Le Guide du Pèlerin de Saint-Jacques de Compostelle*, Mâcon, 1950 (1938). *Historia Compostelana*, éd. Henrique FLOREZ, *España Sagrada*, XX, Madrid, 1765 ; *Historia...*, trad. Manuel SUAREZ, Saint-Jacques de Compostelle, 1950. Sauf indication contraire, nos références à ces textes renverront aux transcriptions de W.M. Whitehill et de H. Flórez.



Je suis conscient du fait qu'un exercice de ce genre est à la fois facile et dangereux, car il ressemble à une enquête judiciaire où les principaux intéressés seraient absents et donc sans défense devant les arguments du procureur. Je crois cependant que ce travail ne sera pas totalement inutile, aussi maigres et hypothétiques que puissent être les résultats. Elle est tout aussi facile et dangereuse l'Histoire de l'Art prudente qui ne tient compte que de ce qui se conserve et qui confond l'évidence et la force des faits avec la sélection arbitraire du hasard. Une histoire de ce genre ne peut s'écrire qu'en renonçant au préalable à la cohérence et à la signification des phénomènes à considérer, et nous en avons la preuve dans la sculpture même de Compostelle. La floraison splendide et débordante du décor des portails de la Cathédrale galicienne pose des problèmes de style, et surtout de composition, qui ne trouvent pas de solution satisfaisante si nous les contempons exclusivement du point de vue du processus suivi par la sculpture monumentale romane. Nous avons sans doute perdu un grand nombre de ses clés et je ne crois pas qu'il soit hasardeux de penser que cette perte coïncide en partie avec celle qu'ont subie les arts somptuaires de la même Cathédrale.

#### DU TRESOR DE COMPOSTELLE <sup>(18)</sup>

Le Guide du *Liber Sancti Iacobi* commence par nous décrire une Galice « riche en or et en argent » <sup>(19)</sup>. Il est possible que cette appréciation relève pour beaucoup d'un cliché livresque inspiré par les informations que l'historiographie ancienne répète sur la richesse minière de la Gallaecia primitive, mais il n'y a aucune raison d'y exclure totalement une certaine base d'actualité <sup>(20)</sup>. D'un autre côté, le Guide mentionne aussi, parmi les ressources du pays, les « trésors sarrasins » <sup>(21)</sup>. Il ne s'agit pas ici, comme l'on pourrait le supposer, de marchandises de luxe provenant de l'Espagne islamique, mais, comme l'ont déjà noté les traducteurs espagnols du

(18) Pour le Trésor de la Cathédrale de Compostelle et, en général, sur l'orfèvrerie médiévale en Galice, voir : José VILLA-AMIL Y CASTRO, *Colección de artículos en su mayoría sobre el mobiliario litúrgico de las iglesias gallegas, en la Edad Media*, Madrid, 1907, id., *El tesoro sagrado de la Catedral de Santiago*, dans *Museo Español de Antigüedades*, V, 1875, 305-332; Antonio LOPEZ FERREIRO, *Lecciones de Arqueología Sagrada*, Saint-Jacques de Compostelle, 1889; id., *Historia de la Santa A. M. Iglesia de Santiago de Compostela*, II-IV, Saint-Jacques de Compostelle, 1899-1901; Rafael Balsa de la Vega, *Orfebrería gallega*, dans *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, XX, 1912, 128-142; J. FILGUEIRA VALVERDE, *La artesanía en Galicia*, Buenos Aires, 1953, 39-48; id., *El Tesoro de al Catedral compostelana*, Saint-Jacques de Compostelle, 1959.

(19) *Op. cit.* 360.

(20) N'oublions pas que le rédacteur du Guide économise plus les louanges que les censures, quand il décrit les terres qu'il visite — sauf, bien sûr, quand il s'agit de sa possible patrie poitevine.

(21) *Loc. cit.*



*Liber*, de découvertes d'une riche orfèvrerie préromaine dont on conserve encore d'importants témoignages et qui, dans le folklore local, ont toujours la réputation aujourd'hui d'être des ouvrages de « mours » (maures) <sup>(22)</sup>. On n'objectera pas que l'auteur du Guide était français, puisque en France aussi on trouve l'usage médiéval de « sarrasin » comme synonyme de païen ou de pré-chrétien <sup>(23)</sup>.

Donc l'abondance présumable de matière première, soit qu'elle provint de l'exploitation minière ou de la spoliation de gisements préromains <sup>(24)</sup> — sans oublier en tout cas l'afflux de véritables « trésors sarrasins » sous forme de *parias* ou de butin <sup>(25)</sup> —, a dû rendre possible une production somptuaire locale d'une certaine stabilité — ce qui ne veut pas dire « autochtone » —, à laquelle viendraient s'ajouter les apports du pèlerinage et les *dona regia* <sup>(26)</sup>. Le géographe arabe Al-Idrisi nous donne des infor-

- 
- (22) *Liber*, trad., 523, n. 17. Pour les « mours » et leurs trésors, voir José M<sup>o</sup> GÓÑZALEZ REBOREDO, *El folklore en los castros gallegos*, Saint-Jacques de Compostelle, 1971.
- (23) Voir Jean ADHEMAR, *Influences antiques dans l'art du Moyen Age français*, Londres, 1939, 113-116, n. 8. On se souviendra aussi de « li sepouture dun sarrazin » — en réalité, un monument funéraire romain — que Villard de Honnecourt dessina dans son album.
- (24) Au sujet du « lunace (ou « limace ») cum lapidibus et auro sculpto », offert par Ordoño II à la basilique compostellane en 922, J. VILLA-AMIL Y CASTRO a suggéré qu'il pourrait s'agir de quelque joyau préhistorique, tel un torque (*Colección...*, 214 et 376; pour le document, A. LOPEZ FERREIRO, *Historia...*, II, 277-278 et app. XLIV, 99). Du CANGE enregistre pourtant un « hanapum (calice) argenteum... habentem limaces aureos quatuor, in fundo exterius sibi annexos » (*Glossarium...*, éd. Léopold FAVRE, 1883-1887, IV, III, s.v. « limaca »). Il semble donc qu'on doit aussi lire « limace » dans le document compostellan, et que le terme en question désigne quelque objet — ou quelque partie d'un objet — liturgique (le texte repéré par Du Cange fait penser aux anses d'un calice, en forme de limaçon), ce qui exclut toute possibilité de faire appel aux « trésors sarrasins ». Je ne peux suivre non plus J. FILGUEIRA VALVERDE quand il suggère une certaine continuité technique entre l'orfèvrerie castreña et le décor de la croix d'Alphonse III qui se trouvait à la Cathédrale de Saint-Jacques (*La artesanía...*, 42; *El Tesoro...*, 43; pour la pièce en question, voir *infra*, note 28). Le texte cité du Guide est donc le seul témoignage — suffisamment probant, à mon avis — que nous ayons pour la spoliation médiévale des gisements de la Galice préromaine. Pour d'autres témoignages postérieurs, voir Andrés MARTINEZ SALAZAR, *Sobre apertura de mámoas a principios del siglo XVII*, dans *Boletín de la Real Academia Gallega*, III, 1910, 25, 52, 73...
- (25) En 1115, une charge d'or et d'argent fut prise aux pirates almoravides par la marine gelmirienne (*Historia Compostelana*, I, ch. 103, *op. cit.*, 199). La même chronique nous renseigne sur l'envoi à Rome de l'argent provenant d'une « mensa rotunda... quae fuerat Almostani Regis Sarracenorum » (II, ch. 16, *op. cit.*, 291) et sur l'acquisition à Tolède d'un « aquamanile de christallo pretiosum » et d'un autre plus petit (III, ch. 9, *op. cit.*, 489), qui seraient des aiguières fatimides. Pour une évaluation de la contribution des *parias* au développement artistique à l'époque romane, voir Antonio UBIETO ARTETA, *L'art roman en Aragon au XI<sup>e</sup> siècle*, dans *L'Information d'Histoire de l'Art*, 1964, 158-160.
- (26) Voir la bibliographie de la note 18.

mations désintéressées et pas du tout soupçonnables sur l'accumulation d'objets précieux qui en résulta. Au milieu du XII<sup>e</sup> siècle, ce voyageur a vu dans la Cathédrale de Compostelle « plus de trois cents croix ouvragées d'or et d'argent, incrustées de hyacinthes, d'émeraudes et d'autres pierres de diverses couleurs et près de deux cents images »<sup>(27)</sup>. Nous ne conservons aucune des deux cents images aujourd'hui et des trois cents croix, il n'en reste qu'une et les photographies d'une autre disparue. Cette dernière était la croix offerte par Alphonse III en 874, qui, volée en 1906, a inauguré le destin sinistre subi récemment par ses sœurs, les croix d'Oviedo<sup>(28)</sup>. L'autre, conservée heureusement dans le Trésor de la basilique, est celle qui est appelée, par erreur, la « cruz de Ordoño II », puisque son style met en évidence qu'elle n'a pu avoir aucune relation avec ce roi<sup>(29)</sup>.

Il s'agit d'un crucifix en or repoussé (fig. 11) sur une croix à armature dorée et avec des caractères qui le définissent comme un produit abâtardi de la tradition ottonienne. La première croix de l'abbesse Mathilde d'Essen<sup>(30)</sup> nous offre le parallèle germanique le plus proche pour le type de Christ, au canon allongé, corps rigide et sec, *perizonium* jusqu'au genou, et un modelé quelque peu informe et pâteux, comme a dû être celui de notre pièce avant qu'elle ne connaisse les détériorations actuelles<sup>(31)</sup>.

(27) *Viajes de extranjeros por España y Portugal*, éd. J. GARCIA MERCADAL, Madrid, 1952, I, 207-208.

(28) Voir Helmut SCHLUNK, *The Crosses of Oviedo : A Contribution to the History of Jewellery in Northern Spain in the Ninth and Tenth Centuries*, dans *Art Bull.*, XXXII, 1950, 99-101, fi. 10-13.

(29) L'attribution à ce roi fut proposée par A. LOPEZ FERREIRO (*op. cit.*, II, 233, n. 1 et 235). Mais, contrairement à ce qu'on a dit, il ne prétendait pas identifier le crucifix avec la « *crucem auream fusilem cum lapidibus ornatam* » que ledit monarque avait offerte à la basilique de Compostelle en 911 (*ibid.*, app. XXX, 64) et dont la fonte est documentée dans la *Compostelana*, II, ch. 16, *op. cit.*, 291 (voir J. VILLA-AMIL Y CASTRO, *op. cit.*, 214; R. BALSÀ DE LA VEGA, *op. cit.*, 131. Le catalogue de l'exposition *El arte románico* (*op. cit.* à la note 3, n° 1719) suggère une date dans le XII<sup>e</sup> siècle, sans rejeter pourtant la possibilité qu'il s'agisse d'une donation d'Ordoño II. J. FILGUEIRA VALVERDE a proposé la datation qui me semble être la plus correcte — le XI<sup>e</sup> siècle (*El tesoro...*, 44 et pl. 3) — et que j'essaierai ici de préciser. Ce n'est pas un hasard que seules cette croix et celle d'Alphonse III soient arrivées jusqu'à notre siècle, car elles ont formé une seule pièce depuis, au moins, le XV<sup>e</sup> siècle (voir la référence d'Ambrosio MORALES, *Viage...*, éd. H. FLOREZ, Madrid, 1765, 125, et celle d'un inventaire publié par A. LOPEZ FERREIRO, *op. cit.*, XI, add. I, 95).

(30) Voir sa reproduction dans L. GRODECKI, *op. cit.*, 275 et fig. 275; P. LASKO, *op. cit.*, pl. 93. Cette pièce est datée entre 973-982.

(31) D'autres termes de comparaison, plus lâches, nous sont fournis par la Crucifixion ornant le *Te igitur* du Sacramentaire de Mönchengladbach — vers 1070-1080 — et par le crucifix en bronze de Werden — vers 1060 — des œuvres marquant donc déjà un tournant « roman » dans le Pays Rhénan (voir le catalogue de l'exposition *Rhein und Maas. Kunst und Kultur, 800-1400*, Cologne, 1972, 212, E 19 et 191, D 4; P. LASKO, *op. cit.*, pl. 143). Le seul parallèle qu'on peut signaler en France, la croix proces-



Celles-ci ne nous empêchent pas de préciser encore plus l'analyse stylistique jusqu'à identifier le crucifix compostellan comme un produit de l'atelier de filiation rhénane — plutôt que saxonne — qui a ouvragé la chasse des reliques de saint Isidore pour son église de Léon<sup>(32)</sup>. Dans les figures qui la décorent on reconnaît un canon long, un traitement raide et sommaire du nu, un type de tête sphérique, renflée, enfoncée entre les épaules et avec de traits faciaux élémentaires et serrés, très semblables à ceux que l'on devine dans le Christ de Compostelle (fig. 16).

Cette pièce présente donc, en premier lieu, l'intérêt de prolonger la documentation sur l'activité hispanique de l'atelier « ottonien » de Léon,

sionnelle de Saint-Mars-sous-la-Foutaye (Mayenne), a été aussi rapproché du crucifix de Werden par J. TARALON (*Les trésors...*, 286-287 et pl. 175). Quant à la forme de la croix, la pièce compostellane vient simplifier les contours de la troisième croix d'Essen (voir P. LASKO, *op. cit.*, pl. 94; L. GRODECKI, *op. cit.*, 298, fig. 309). Mais c'est encore la croix la plus ancienne du même trésor qui nous offre le précédent le plus proche pour le décor de l'envers (voir H. SWARZENSKI, *op. cit.*, pl. 29, fig. 70) : il s'agit, comme d'habitude, des quatre Animaux, logés dans des médaillons placés sur les quatre extrémités de la croix. Plus que comme les symboles des évangélistes — comme on décrit souvent ces figures —, il faut les voir comme des évocations des natures du Christ dans son Incarnation, Passion, Résurrection et Ascension, tel que nous l'indique l'inscription de la croix de Mansilla de la Sierra : « Vir leo bos et avis deus est agnusque suavis » (voir M. GOMEZ-MORENO (*El arte...*, 31 et pl. XLI-XLII). La partie centrale de la croix de Compostelle, où se trouverait peut-être l'Agneau, a été remaniée pour y loger un *Hymum crucis*.

- (32) Voir les reproductions, excellentes, publiées par P. de PALAOL-M. HIRMER, *op. cit.*, pl. 71-73, et par Antonio VINAYO GONZALEZ, *Léon roman*, La Pierre-qui-Vire, 1972, figs. 63-66. Le nom d'Hildesheim a été souvent invoqué au sujet de la filiation de la chasse léonaise (voir, notamment, M. GOMEZ-MORENO, *op. cit.*, 28; *id.*, *El arca...*, 211-212; P. LASKO, *op. cit.*, 149). Il me semble pourtant que la parenté entre celle-ci et les portes en bronze de Bernward est aussi spectaculaire au premier abord que superficielle. La protubérance exagérée des têtes — qui décèle à Léon un orfèvre poursuivant des effets propres au brazier et la communauté thématique — avec tout ce qu'elle peut impliquer d'identité de motifs — sont les seules coïncidences que l'on peut signaler; et si l'une n'autorise pas à des comparaisons morphologiques en détail, l'autre n'arrive pas à se concrétiser dans des véritables concordances iconographiques. Les parallèles proposés pour la croix compostellane — à Essen, à Werden et à Cologne — nous mènent aussi à chercher du côté du Rhin — dans une Rhénanie qui ne comprend pas Hildesheim, malgré quelque opinion savante (!) — les sources possibles du style de la chasse léonaise. C'est encore une autre pièce du trésor d'Essen, la reliure en argent repoussé de l'Évangélaire de l'abbesse Théophanou (1039-1056), qui nous offre le précédent le plus proche en morphologie, en technique et en chronologie (voir L. GRODECKI, *op. cit.*, 338, fig. 361; P. LASKO, *op. cit.*, pl. 141; Rhein und Maas..., 191, D 3; H. SWARZENSKI, *op. cit.*, pl. 36, fig. 84). On comparera tout spécialement les figures décorant le couvercle de la chasse léonaise (M. GOMEZ-MORENO, *El arte...*, pl. XXXIV; *id.*, *El arca...* pl. IV), avec les saints Côme et Damien de la reliure d'Essen (pour une reproduction en détail, voir Wilhelm MESSERER, *Romanische Plastik in Frankreich*, Cologne, 1964, pl. 9).

/o



plus étendue en conséquence que ne permettaient de le supposer la chasse de saint Isidore — jusqu'à maintenant exceptionnelle — ou la signature d'un « Alamanius » sur le devant d'autel disparu de Santa Maria de Nájera, daté de 1056<sup>(33)</sup>. D'autre part, la présence d'un produit de cet atelier à Compostelle ne manque pas d'importance pour notre objet, car nous aurons à nous référer à la chasse léonaise pour essayer d'expliquer une certaine particularité de composition de la frise du portail des Orfèvres.

En ce qui concerne la chronologie, il semble que la chasse de saint Isidore a dû être terminée en 1063, à l'occasion de la translation de ses reliques, menée par le roi Ferdinand I<sup>(34)</sup>. Il est à remarquer que, parmi les assistants à la solennité, s'y trouvaient l'évêque d'Iria, Cresconius, et l'abbé d'Antealtares, Fagildus<sup>(35)</sup>, les deux dignités auxquelles revenait l'administration de l'église de Saint-Jacques. D'autre part, le roi Ferdinand est venu plusieurs fois à Compostelle vers la même date et on connaît ses contributions au Trésor de la basilique<sup>(36)</sup>. Malheureusement, l'inscription de dédicace que présentait notre pièce à l'envers a été coupée pour y loger un *lignum crucis*<sup>(37)</sup>, ce qui nous empêche d'aller au-delà de l'hypothèse. De toute façon, ce qui est sûr, c'est que nous nous trouvons devant le crucifix le plus ancien conservé en Galice et, sans doute, il doit être compté parmi les premières réalisations effectives de ce type iconographi-

- (33) Voir M. GOMEZ-MORENO, *El arte...*, 32-33. Il ne faudra pas démontrer la provenance rhénane de ce nom, qui vient appuyer les filiations proposées aux notes précédentes.
- (34) M. GOMEZ-MORENO, *El arte...*, 27. Il faut avertir, comme l'a déjà fait cet auteur, que la date 1063 n'est qu'un *terminus ante quem*, puisque l'iconographie du reliquaire exclut qu'il ait été expressément envisagé pour contenir le corps du saint. Je ne peux pourtant suivre une autre hypothèse du même archéologue visant à vieillir la chasse, en la plaçant à l'époque de Sancho el Mayor (1004-1035) qui y serait représenté avec son père et ses fils (*En torno al crucifijo de los reyes Fernando y Sancho*, dans *España en las crisis del arte europeo*, C.S.I.C., Madrid, 1968, 79-80).
- (35) Voir A. LOPEZ FERREIRO, *op. cit.*, II, 485-486.
- (36) *Ibidem*, 486-493. Cf. *Historia Silense*, éd. Francisco SANTOS COCO, Madrid, 1921, 74 et 87-88. Il est bien connu que le manuscrit qui introduisit le style roman en Espagne, le *Diurnal* des rois Ferdinand et Sancho, daté de 1055, se trouve à la Bibliothèque de l'Université de Saint-Jacques de Compostelle, mais on n'a pu documenter sa présence en Galice au Moyen Âge (voir A. GOMEZ-MORENO, *El arte...*, 16 et pl. II-IV; John WILLIAMS, *Early Spanish Manuscript Illumination*, New York, 1977, 29, 109 et pl. 35; A. SICART GIMENEZ, *op. cit.*, 9-18).
- (37) Sur le bras gauche, on arrive à lire: V.../IR... Sur le bras droit: S/...T. Pour la partie verticale inférieure, je proposerai, sous toutes réserves, la restitution suivante:  
 H(o)C/DO(n)V/D(ed)E/R (un) T/S (ct) O/IA (c) O/B (o)/A(po)S/(to)LO.  
 Les cinq dernières lignes, restituées déjà par A. LOPEZ FERREIRO (*op. cit.*, 233-234, n. 1), nous permettent en tout cas de rattacher le crucifix dès son origine au Trésor de Compostelle. Je tiens à remercier M. le Chanoine D. Ricardo González, chargé des reliques de la Cathédrale de Saint-Jacques, des facilités apportées pour l'étude de la pièce.

que, jusqu'alors ignoré ou répudié en Espagne. Le crucifix en ivoire que le même roi Ferdinand et son épouse Sancha ont offert à l'église de Léon, en 1063, pourrait seul lui disputer la primauté chronologique<sup>(38)</sup>.

Un canon du Concile compostellan de 1060, présidé par l'évêque Cresconius, ordonnant que « Cruces, capsae et calices ex argento fiant »<sup>(39)</sup>, semble être très suggestif pour notre discussion. Même si l'on ne peut songer à une implantation radicale et subite de ce métal dans le mobilier des églises paroissiales galiciennes, on est obligé d'admettre que des conséquences importantes s'ensuivraient pour l'industrie somptuaire locale. D'autre part, on peut penser que la substitution des matériaux a favorisé l'introduction et la généralisation progressive de styles et de typologies novatrices : les vieilles croix de type wisigothique ou asturien, de tradition byzantine, auraient peu à peu laissé place à des types certainement latins, en même temps que se serait étendue la nouveauté du Crucifié<sup>(40)</sup>.

Nous en avons la confirmation, bien que tardive, dans la croix paroissiale la plus ancienne conservée au Galice : celle qu'un tel Ordonius — qu'on ne peut confondre avec aucun des rois de ce nom — a fait ouvrager en argent pour l'église Saint-Sébastien de Serramo, dans le diocèse de Saint-Jacques<sup>(41)</sup>. Elle suit donc, quant au matériel, les prescrip-

(38) Voir, sur cette pièce, M. GOMEZ-MORENO, *En torno al crucifijo...*; M. PARK, *op. cit.*, *passim*. La date 1063 n'implique que l'existence de l'œuvre, qui a pu être exécutée, comme l'a déjà proposé M. Gómez-Moreno, dès la décennie précédente. Quant à la nouveauté qu'elle suppose sur le plan de l'iconographie, il faut rappeler qu'il est question ici du « crucifix » et non des scènes de la Crucifixion, qui apparaissent dès bien avant dans l'art hispanique (voir J. YARZA LUACES, *Iconografía de la Crucifixión en la miniatura española. Siglos X al XII*, dans *Arch. Esp. de Arte*, XVII, 1974, 13-37). Bien qu'on ait exagéré la portée de l'« iconoclasme » hispanique, la thèse de M. GOMEZ-MORENO a été confirmée sur ce point par la découverte d'une thèque dans la croix léonaise, qui était donc un reliquaire (*op. cit.*, 80).

(39) Voir A. LOPEZ FERREIRO, *op. cit.*, II, app. XCII, 231. La même disposition fut réitérée par le Concile tenu en 1063 (*ibidem*, app. XCV, 239). A une date antérieure, le Concile de Coyanza s'était borné à interdire l'usage de calices en bois ou en terre cuite (*ibidem*, 512).

(40) Le type ancien a survécu, bien sûr, jusqu'au XIII<sup>e</sup> siècle pour les croix processionnelles, les antéfixes, etc. Il n'est question ici que des croix placées sur les autels et on ne prétend pas non plus que l'introduction des typologies nouvelles ait été subite et radicale. A. LOPEZ FERREIRO reproduit une croix en argent et en or du milieu du XI<sup>e</sup> siècle qui suit encore le modèle asturien : celle que l'abbé Brandin avait offerte au monastère galicien de Saint-Julien de Samos (*Lecciones...*, 169, fig. 181-182, et 170 ; cf. aussi J. VILLA-AMIL Y CASTRO, *op. cit.*, 199, et R. Balsa de la Vega, *op. cit.*, 131, n. 1, qui nous informe qu'elle appartenait, en 1912, à un amateur asturien). Si les dessins sont fidèles, le motif ornant sa bordure pourrait être rapproché de celui de la croix de Mansilla de la Sierra, datée de 1109 (voir M. GOMEZ-MORENO, *El arte...*, pl. XLII).

(41) Voir A. LOPEZ-FERREIRO, *op. cit.* 170 et 171, fig. 183 ; J. VILLA-AMIL Y CASTRO, *op. cit.*, XVI et 251 ; R. Balsa de la Vega, *op. cit.*, 131-132 et pl. ; Manuel CHAMOSO LAMAS, *Arte*, dans *Galicia*, Fundación Juan



tions du Concile cité, adoptant en même temps l'iconographie nouvelle du Crucifié (fig. 12), avec son pendant mystique, l'*Agnus Dei*, sur l'envers. Mais, contrairement au crucifix précédent, celui de Serramo est déjà une œuvre d'art roman, comme le démontre la définition essentiellement graphique de ses formes, qui suscitent des comparaisons avec les arts du dessin<sup>(42)</sup>, et la modification, à la fois arbitraire et systématique, des proportions corporelles en fonction des virtualités expressives des membres respectifs : la tête volumineuse a dû atteindre, avant ses dégâts, des nuances émotionnelles que poursuivent aussi les mains, grandes, ouvertes, crispées. Les parallèles stylistiques et les caractères épigraphiques de l'inscription de l'envers suggèrent une date dans le premier tiers du XII<sup>e</sup> siècle<sup>(43)</sup>, toujours sous réserve de l'archaïsme présumable en raison du milieu rural où se trouve la pièce. On peut donc la considérer comme un reflet vulgarisé et presque exceptionnel de l'orfèvrerie gelmirienne des environs de 1100, qui ne manque pas d'ailleurs de rapport avec la sculpture

---

March, Madrid, 1976, 234, figs. 117-118. Le nom du donateur explique que cet auteur ait confondu la croix en question avec celle d'Ordoño II. Je tiens à remercier mon collègue Salvador Ares de m'avoir fourni des photographies de cette pièce.

- (42) Il peut être rapproché des crucifixions peintes de Bagüés, de Saint-Isidore de Léon (voir J. WETTSTEIN, *op. cit.*, 2<sup>e</sup> partie, pl. XIII, fig. 15; 3<sup>e</sup> partie, pl. IX, fig. 14), de Saint-Just de Ségovie (voir *infra*, note 65) de la Bible d'Avila (J. YARZA, *op. cit.*, pl. III, fig. 8) et de la Descente de croix de la Porte du Pardon, à Saint-Isidore de Léon (P. de PALOL-M. HIRMER, *op. cit.*, pl. 86). Dans le domaine de l'orfèvrerie, la couverture de l'*Arca Santa* (M. GOMEZ-MORENO, *op. cit.*, pl. XXXVI) et le reliquaire du pape Pascal, à Conques (J. TARALON, *op. cit.*, pl. 216), peuvent aussi servir de points de repère. Sauf la fresque de Ségovie et la Bible d'Avila — œuvres en tout cas archaïsantes — tous les exemples cités nous mènent aux environs de 1100.
- (43) Voir la note précédente. La datation proposée trouve un support considérable dans ce qu'on connaît de l'histoire de la contrée où se trouve Serramo. Celle-ci, la Terra de Soneira, fut ravagée par les pirates almoravides vers 1115. L'*Historia Compostelana* nous parle d'églises détruites, d'autels démolis, de villages rasés... (I, ch. 103, *op. cit.*, 197-198; A. LOPEZ FERREIRO, *Historia...* III, 438-439). Nous y avons donc un *terminus post quem* nous empêchant d'attribuer au XI<sup>e</sup> siècle, comme l'ont fait les auteurs cités à la note 41, un objet précieux qui difficilement aurait été épargné par le pillage. Il semble que la situation d'insécurité, qui provoqua même le dépeuplement de la région, a continué jusqu'à 1119, date à laquelle le roi Alphonse VII octroya une charte confirmant les possessions du monastère bénédictin de Saint-Julien de Moraime, proche de Serramo, « quod nostris temporibus destructum est a sarracenis », afin de subvenir à sa reconstruction (A. LOPEZ FERREIRO, *op. cit.*, III, app. XXXVI, 107; Manuel LUCAS ALVAREZ, *El monasterio de San Julián de Moraime en Galicia. Notas documentales*, dans *Homenaje a don Agustín Millares Carlo*, Madrid, 1975, II, 608-611 et 626-628). Le nom de l'abbé bénéficiaire du privilège, Ordonius, coïncide avec celui du donateur de la croix de Serramo. Même s'il s'agit d'un prénom qui n'est pas rare à l'époque, il y a des raisons de penser que ledit abbé ait aussi mené la restauration des églises voisines et de son mobilier liturgique, et de lui attribuer en conséquence la croix en question. Pour un autre abbé figurant comme donateur d'une croix, voir la note 40.



monumentale contemporaine. L'air poupin de la figure du Christ et la solution vigoureusement plastique de sa chevelure trouvent en effet des parallèles dans le tympan droit du Portail des Orfèvres et dans celui de la Porte du Pardon de Saint-Isidore de Léon<sup>(44)</sup>.

## LE PROGRAMME DE GELMIREZ

Comme nous l'avons déjà dit, nous avons à nous contenter d'une image presque exclusivement littéraire pour l'essor des arts précieux à Compostelle, sous le patronage de Diego Gelmírez. Le Guide du *Liber Sancti Iacobi* nous fournit un inventaire prolixe du mobilier liturgique dont ledit évêque dota son église — une description sans doute redevable, en tant que « genre littéraire », de paradigmes bibliques tels que les inventaires de la vaisselle et du mobilier sacré du Tabernacle de Moïse et du Temple de Salomon<sup>(45)</sup>. Mais les informations abondantes et savoureuses que nous offre l'*Historia Compostelana* sur d'autres œuvres mineures, ne sont pas moins appréciables. Elles nous permettent, non seulement d'enregistrer l'existence éphémère de telles pièces, mais surtout de nous documenter sur leur usage, la forme de leur acquisition, le trafic dont elles font l'objet et leur destination finale; nous avons donc là quelques-unes des raisons d'être de toute cette splendide floraison somptuaire et, enfin, la documentation sur une mentalité<sup>(46)</sup>.

José Filgueira Valverde a écrit à plusieurs reprises au sujet de « l'obsession de l'or » qui domine toute la chronique de celui qui serait le premier archevêque de Compostelle<sup>(47)</sup>. Il ne semble pas qu'il s'agisse fondamentalement, comme dans le cas de son contemporain Suger, du

(44) Voir P. de PALOMAR, *op. cit.*, pl. 86 et 110.

(45) Cf. *Ex.* 25, 10 et ss.; III *Reg.* 6. En fait, Guillaume DURAND reconnaît Moïse et Salomon comme introducteurs du mobilier liturgique (*Rationale Divinorum Officiorum*, I, 4, éd. Lyon, 1672, 26). Les textes bibliques cités ci-dessus semblent être devenus des poncifs rhétoriques dont l'action pourrait expliquer en partie l'abondance relative des sources médiévales concernant les arts précieux, par rapport à la pauvreté des témoignages qui se réfèrent à l'art monumental.

(46) On trouvera les références aux lieux les plus significatifs dans J. VILLAMIL Y CASTRO, *op. cit.*, 194 et ss.; J. FILGUEIRA VALVERDE, « Gelmírez, constructor », dans *Historias de Compostela*, Saint-Jacques de Compostelle, 1970, 23-59, tout spécialement, 34 et ss. Malgré quelques erreurs, ce dernier travail constitue une peinture très complète et vivante du patronage artistique mené par Gelmírez. Pour sa personnalité politique, voir Reyna PASTOR DE TOGNERI, *Diego Gelmírez : une mentalité à la page*, dans *Mélanges offerts à René Crozet*, Poitiers 1963, I, 597-608 (= *Conflictos sociales y estancamiento económico en la España medieval*, Barcelone, 1973, 105-131).

(47) *El Tesoro...* 8 et ss.; *Historias...* 34. Voir aussi, dans le *Liber Sancti Iacobi*, la description éblouissante de la procession célébrée à la basilique compostellane, à l'occasion de la fête de la Translation du corps de l'apôtre, sous le règne d'Alphonse VI (*op. cit.*, 298-299).

recours aux matières et aux techniques précieuses en tant que métaphore privilégiée de la métaphysique de la Lumière qu'a commentée Erwin Panofsky<sup>(48)</sup>, et il ne semble pas non plus que nous y ayons seulement affaire à une symbolique élémentaire du prestige et du pouvoir terrestre. Pour Gelmírez, homme d'action plus que de spéculation, les objets précieux étaient déjà en eux-mêmes pouvoir, promesse de pouvoir, plutôt que son symbole. Dans le Trésor de Compostelle, on ne délimitait pas bien, comme on ne pouvait pas le faire à l'époque, les offrandes à Dieu et les finances du César. A un moment où la circulation monétaire était encore faible — et il est déjà symptomatique que l'essentiel de cette activité somptuaire se place avant l'obtention par l'évêque du droit de frapper de la monnaie<sup>(49)</sup> —, le mobilier liturgique était en même temps une forme de thésaurisation<sup>(50)</sup>. Il remplissait la fonction de budget de réserve pour toutes sortes d'entreprises, depuis l'équipement d'une *mesnada* pour la guerre jusqu'à l'allègement des pesants rouages de la bureaucratie pontificale. Une satire ecclésiastique contemporaine nous apprend combien Rome se montrait propice alors à l'intercession des « saints martyrs Albinus et Rufinus », c'est-à-dire de l'argent et de l'or<sup>(51)</sup>.

Malgré tout, le meilleur de cette production somptuaire a eu pour destination séculière l'église même de Compostelle. Son sanctuaire, consacré en 1105, respendit déjà alors d'un devant d'autel et d'un baldaquin que l'évêque avait ordonnés d'ouvrager<sup>(52)</sup>. A ceux-ci s'ajoutèrent une lampe offerte par Alphonse I d'Aragon, à une date incertaine, et, en 1135, un retable qui, plus d'une fois, a été confondu dans la bibliographie avec le devant d'autel.

## LA TABULA ARGENTEA

D'après les descriptions du Guide et d'Ambrosio de Morales<sup>(53)</sup>, très détaillées et concordantes, c'était une planche d'argent repoussée avec quelques détails en or ou dorés et de dimensions plus que notables :

- (48) *Abbot Suger on the Abbey Church of St-Denis and its Art Treasures*, Princeton, 1979 (1946), 15 et ss. Cf aussi Victor NIETO ALCAIDE, *La luz, simbolo y sistema visual*, Madrid, 1978.
- (49) Voir, pour cet événement, *Historia Compostelana*, I, ch. 28-29, *op. cit.*, 65-70; Claudio SANCHEZ-ALBORNOZ, *La primitiva organización monetaria de León y Castilla*, dans *Viejos y nuevos estudios sobre las instituciones medievales españolas*, Madrid, 1976, II, 887-928.
- (50) Pour les implications économiques des trésors des églises, voir : J. TARALON, *Les trésors...*, *passim*, spécialement, 18-19; T. W. LYMAN, *Arts somptuaires...*, 122, n. 28 (avec bibliographie); Cinzio VIOLANTE, *I vescovi dell'Italia centro-settentrionale e lo sviluppo dell'economia monetaria*, dans *Studi sulla cristianità medioevale*, Milan, 1975, 325-247.
- (51) Voir Francisco Rico, *Las letras latinas del siglo XII en Galicia, León y Castilla*, dans *Albaco*, n° 2, 1969, 42-50.
- (52) *Historia Compostelana*, I, ch. 18-19, *op. cit.*, 51-53.
- (53) *Viage...*, 119. Pour les descriptions du Guide, on renvoie dorénavant à l'appendice de cet article.



un mètre de hauteur sur deux mètres et demi de longueur environ<sup>(54)</sup>. Dans sa partie centrale on avait représenté la Vision Apocalyptique, avec la Majesté bénissant et tenant le Livre de la Vie, entourée des vingt-quatre Vieillards. Les quatre Vivants apparaissaient « comme soutenant » le trône du Seigneur. Sur les côtés et en deux registres superposés, on voyait les douze apôtres encadrés peut-être par des arcades — le Guide parle de « très belles colonnes » séparant ces figures. Le décor se complétait par de « très jolies fleurs » — sans doute des bandes de rinceaux et d'autres motifs végétaux — qui, avec les inscriptions, devaient encadrer l'ensemble.

Il est facile de se faire une idée de la composition, décrite (fig. 2) à partir de quelques devants d'autels catalans, peints ou sculptés et inspirés précisément de prototypes d'orfèvrerie, qui présentent également le collègue apostolique présidé par la *Maiestas Domini*<sup>(55)</sup>. Mais pour des raisons de proximité géographique et chronologique et d'absolue identité technique, c'est toujours la face frontale de l'*Arca Santa* d'Oviedo<sup>(56)</sup>, le monument qui nous permet le mieux de deviner ce qu'a dû être le devant d'autel de Compostelle. Peter Lasko a justement signalé, dans la châsse asturienne, le témoignage d'une organisation propre aux *antependia* — avec un grand panneau central flanqué de douze panneaux plus petits en deux rangs — dont les origines semblent remonter à l'âge carolingien<sup>(57)</sup>. Le devant d'autel gelmirien serait donc un autre échantillon

(54) La dorure partielle de la pièce est aussi attestée par le témoignage du pèlerin polonais Erich Lassota de Stablovo, qui visita Compostelle vers 1581 (*Viajes de extranjeros...*, 1267). Il semble que le devant d'autel a subsisté jusqu'à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle (A. LOPEZ FERREIRO, *Historia...*, III, 234, n. 1).

(55) Voir W. S. COOK-J. GUDIOL, *op. cit.*, figs. 162, 163, 191, 201, 206, 329, 332, 346 et 349. Ch. Y. CARBONELL-LAMOTHE, *Les devants d'autel peints de Catalogne : bilan et problèmes*, dans ces *Cahiers*, V, 1974, 71-86. Pour l'inspiration somptuaire : Joaquim Folch I Torres, *Imitation de l'orfèvrerie dans les devants d'autel et les retables catalans de l'époque romane*, dans *Gaz. des Beaux-Arts*, no 106, 1930, 248 et ss.; *id.* *Peinture et orfèvrerie. Les origines de la peinture sur panneaux*, dans *La Catalogne à l'époque romane*, Paris, 1932, 143-155.

(56) Voir M. GOMEZ-MORENO, *El arte...*, pl. XXXVII; *id.*, *El arca...*; P. de PALOL-M. HIRMER, *op. cit.*, pl. 74.

(57) *Op. cit.*, 170-171. Le déplacement des symboles des évangélistes aux quatre coins du cadre, est un autre trait commun à l'*Arca Santa* et à quelques *antependia* du type signalé, tels ceux de Lisbjerg (P. LASKO, *op. cit.*, pl. 179), Broddetorp (*ibidem*, 172; Aron ANDERSSON, *L'art scandinave*, II, La Pierre-qui-Vire, 1968, fig. 211), Sahl (*ibidem*, fig. 225) et, peut-être, celui d'Aix-la-Chapelle, avant les remaniements du XV<sup>e</sup> siècle (P. LASKO, *op. cit.*, 130 et pl. 131). En réalité, comme l'a déjà vu Joaquim MANZANARES, l'*Arca* d'Oviedo est plutôt un autel — ou la couverture en forme d'autel d'un reliquaire — qu'une véritable châsse (*Las joyas de la Camara Santa*, Oviedo, 1972, 20 et ss.; cf. Carlos CID PRIEGO, *Arte*, dans *Asturias*, Fundación Juan March, Madrid, 1978, 205). L'iconographie de ses faces frontale et supérieure, associant la Majesté du Christ à la Crucifixion, réitère une formule propre à l'illustration des livres liturgiques, à leurs reliures, aux diptyques, aux autels portatifs et enfin à toute sorte d'objets constituant le décor de l'autel.

de cette tradition qui a pu aussi atteindre l'*antependium* contemporain de Sahagún<sup>(58)</sup>.

Or, ni les devants d'autel catalans ni l'*Arca Santa* d'Oviedo ne nous fournissent aucun parallèle pour la présence, dans le devant d'autel de Compostelle, des vingt-quatre Vieillards apocalyptiques. D'autre part, les schémas de composition qu'adopte habituellement ce thème, dans des absides, des arcs triomphaux, des tympanes ou des miniatures, ne semblent pas faciles à adapter à la structure d'un devant d'autel qui résulterait déjà bigarré avec la présence du collège apostolique. La formule la plus adéquate pour le cadre disponible serait celle que nous offre, avec un caractère d'exception, l'un des dessins de la Cathédrale d'Auxerre qu'Emile Mâle et Meyer Schapiro ont largement commentés<sup>(59)</sup>. Sa composition claire et rigoureuse, avec les Vieillards logés dans le cadre rectangulaire cloisonné où s'inscrit la Majesté, serait très recommandable pour un objet de mobilier liturgique : on peut en effet signaler des schémas d'organisation semblables sur des couvertures de livres et sur des autels portatifs<sup>(60)</sup>, et l'on penserait même que les dessins d'Auxerre ont été conçus comme des modèles pour la niellure de quelque *ara* si leur provenance d'un Missal — un contexte également liturgique, en tout cas — n'était pas attestée<sup>(61)</sup>. Cependant, le Guide nous déconcerte en précisant que les Vieillards de l'*antependium* compostellan se trouvaient, littéralement, dans le trône même de la Majesté et, en tous les cas, plus proches d'elle que les quatre Vivants, contrairement à ce qui est habituel.

Le plus facile serait d'accuser de contresens, d'erreur ou d'ambiguïté le rédacteur du Guide. Mais je crois que la solution véritable réside dans la compréhension du « tronus » au sens large de « gloria » ou « mandorle », acception pour laquelle le texte même du Guide ne manque pas de documentation<sup>(62)</sup> et qui serait parfaitement compatible avec la représentation

(58) Il est décrit par A. de MORALES, qui nous informe qu'il était organisé « con encasamentos, y figuras de Santos de medio relieve » (*op. cit.*, 36). Il est à remarquer qu'il s'agissait d'une œuvre faite sous le patronage d'Alphonse VI, le même roi qui est mentionné dans les inscriptions de l'*Arca Santa* et du devant d'autel gelmrien.

(59) E. MALE, *op. cit.*, 8, 9 et 30-32; M. SCHAPIRO, *Two Romanesque Drawings in Auxerre and Some Iconographic Problems*, dans *Studies in Art and Literature for Belle Da Costa Greene*, Princeton, 1954, 331-349 (= *Selected Papers. Romanesque Art*, New York, 1977, 306-327, fig. 3). Nos références renverront à l'édition la plus récente.

(60) Voir P. LASKO, *op. cit.*, pls. 28, 39, 137, 182, 243...

(61) M. SCHAPIRO, *op. cit.*, 306. Il s'agit d'un exemple du type d'association iconographique dont il a été question à la note 57. La Crucifixion d'Auxerre (*ibidem*, fig. 2) ne manque pas d'ailleurs de relation avec celle de la face supérieure de l'*Arca Santa* (voir M. GOMEZ-MORENO, *El arte...*, pl. XXXVI).

(62) En décrivant le décor de l'intérieur du baldaquin — voir appendice —, on dit que l'Agneau de Dieu se trouvait « in medio... troni », ce qui fait penser, étant donné le contexte, à un *clipeus*. L'acception « mandorle » est encore plus claire dans la description de la chasse de saint Gilles (*op. cit.*, 363-364). On pourrait alléguer contre mon interprétation le témoin-



des Vieillards « per circuitum ». Retenant exclusivement cette dernière indication, le chanoine A. Lopez Ferreiro imagine les Vieillards en disposition radiale, comme si eux-mêmes constituaient la mandorle<sup>(63)</sup>. Je ne connais pas, cependant, des parallèles qui puissent justifier une telle proposition<sup>(64)</sup>. C'est pour cela que je présenterai une autre hypothèse qui me semble plus viable et que j'appuierai sur le programme de l'église Saint-Just de Ségovie (fig. 3). Là, les Vieillards apparaissent « douze à droite et autant à gauche, tenant dans leurs mains des cithares et des fioles d'or pleines de parfums », comme les décrit le Guide et, exactement comme on le laisse entendre dans le même texte, logés dans la mandorle ou trône qui entoure le Seigneur. Les quatre Vivants sont représentés, tout comme à Compostelle, « in circuitu troni et quasi sustinentes » et il ne manque pas dans l'abside de Ségovie une partie du collège apostolique pour finir de resserrer les coïncidences entre ces deux programmes de sanctuaire<sup>(65)</sup>.

Les rares auteurs qui ont traité de cet important cycle castillan — dont le style, à mon avis, doit être rapproché de celui de la Bible d'Avila<sup>(66)</sup> — n'ont pas caché leur surprise devant la singulière solution

---

gnage de Pedro de MEDINA, qui place au centre de l'*antependium* compostellan « *el trono de la sanctissima Trinidad* » ou « *Dios padre en la silla de su Magestad* » (*Libro de grandezas y cosas memorables de España*, Séville, 1549, fol. CXXXIII v.). Mais cet auteur n'a fait en réalité que traduire à son aise quelques morceaux du Guide et rien dans son texte ne relève d'une expérience de voyageur. Il arrive même à décrire le baldaquin de Gelmirez, détruit au siècle antérieur, et, ayant peut-être recouru à un correspondant galicien, la porte des « *Oulives* » (Orfèvres) devient dans sa description celle des « *Olivares* » (oliveraies!).

- (63) *Historia...*, III, 234 et 236; R. Balsa de la Vega, *op. cit.*, 134.
- (64) Les schémas radiaux circulaires qu'on trouve dans la miniature dite mozarabe, ne sauraient expliquer la mandorle rayonnante imaginée par le chanoine compostellan (voir O. K. Werckmeister, *Das Bild zur Liste der Bistümer im Codex Aemilianensis*, dans *Madridrer Mitteilungen*, IX, 1968, 399-423). Pour les différentes formules adoptées pour la représentation des Vieillards apocalyptiques, voir Yves Christe, *Les grands portails romans*, Genève, 1969, 139-144; Noureddine Mezoughi, *Le tympan de Moissac : études d'iconographie*, dans ces *Cahiers* IX, 1978, 176-182 et 189-192.
- (65) Voir, pour les fresques ségoviennes, Marqués de Lozoya, *Pinturas románicas en la parroquia de San Justo, de Segovia*, dans *Arch. Esp. de Arte*, XXXVIII, 1965, 81-85; *id.*, *Las pinturas románicas en la Iglesia de San Justo, de Segovia, Ségovie*, 1970 (1966); Francisco de Paula Rodríguez Martín, *Pintura románica en la iglesia segoviana de San Justo*, dans *Goya*, n° 77, 1967, 298-303; J. M. Pita Andrade, *Arte. La Edad Media*, dans *Castilla la Vieja. León*, Fundación Juan March, Madrid, 1975, I, 184-185, figs. 121 et 122. On attend encore la monographie que ce cycle mérite.
- (66) Je ne peux ici qu'effleurer la question de ces rapports, que la simple comparaison entre les versions respectives de l'Arrestation du Christ et de la Crucifixion rend évidents. On trouvera des reproductions en couleur de la Bible d'Avila dans Pilar de Miguel, *La Biblia en los códices de España*, Madrid, 1970, pl. 12-22. Pour les fresques, voir la note précédente.

adoptée pour la représentation des Vieillards, qu'ils ont même jugée unique<sup>(67)</sup>. Je crois pourtant qu'une formule aussi heureuse et originale n'a pas pu être le fruit de l'invention d'un maître provincial, même non dépourvu de bravoure, comme le fut celui de Ségovie. Son caractère exceptionnel et celui que laisse entrevoir la description du devant d'autel de Saint-Jacques s'appuieraient donc mutuellement. La composition de l'abside de Saint-Just nous permet d'imaginer celle du devant d'autel disparu de Compostelle et celle-ci s'offre à son tour comme modèle hypothétique de la formule adoptée dans l'abside ségovienne.

Au-delà du précédent présumé à l'*antependium* gelmirien, on ne peut signaler que des sources lointaines ou des présupposés pour la formule iconographique en question. Je pense, particulièrement, à la solution choisie dans l'Adoration de l'Agneau du *Codex Aureus* de Saint-Emmeran, suivant le parti antique traditionnel qui présentait les groupes circulaires de personnages sous une perspective cavalière ou à vue d'oiseau<sup>(68)</sup>. Comme l'a démontré Meyer Schapiro, la Vision apocalyptique des folios 121 v-122 du *Beatus* de Saint-Séver, est un témoignage clair que des formules de ce type n'étaient pas inconnues des artistes méridionaux au

(67) A part l'exemple conjectural de Compostelle, il y en a un autre, des environs de 1200, sur une crosse en ivoire, anglaise ou française, qui se trouvait à Berlin (voir A. GOLDSCHMIDT, *op. cit.*, IV, n° 64, pl. XVI). L'échelle réduite de la pièce n'a permis de loger dans la mandorle que dix des Vieillards. Le recours, peu convaincant, de GOLDSCHMIDT aux « Portalarchivolten französischer Kirchen » (*ibidem*, 21), comme source hypothétique, nous assure de la rareté d'un tel parti. Un faux précédent nous est fourni par le Psautier d'Aethelsian, de l'école de Winchester, où l'on trouve une représentation du Christ dans une double mandorle abritant les chœurs des saints (H. SWARZENSKI, *op. cit.*, pl. 54, fig. 123 ; L. GRODECKI, *El siglo...*, 233, fig. 227). Malgré les apparences, une telle solution ne semble avoir rien à voir avec celle dont il est question ici : il s'agit là d'une formule de « cadrage » au sens photographique du terme, plutôt que d'une formule de « composition » comme l'est celle de Ségovie. Dans la miniature anglo-saxonne, les chœurs des Bienheureux apparaissent comme s'ils étaient « vus » à travers d'une mandorle, mais non « organisés » en accord avec les exigences du dit cadre. D'autre part, cette image relève d'une conception diagrammatique, idéographique, qui est complètement étrangère à la solution purement figurative de la fresque castillane.

(68) Voir sa reproduction dans F. MÜTHERICH-J. E. GAEHDE, *Peinture carolingienne*, Paris, 1977, pl. 38. L'explication qu'on donne généralement de cette composition, comme la transposition sur le plan d'un décor d'abside ou de coupole, semble innécessaire. Si le texte même invite déjà à une représentation « in circuitu » (Ap. 4, 4), comme l'a indiqué M. SCHAPIRO (*op. cit.*, 312), il ne manque pas d'ailleurs de compositions semblables dans l'art carolingien, qui n'ont été jamais traitées sur des surfaces concaves. Voir, par exemple, les pls. 43 et 44 de l'*op. cit.* de F. MÜTHERICH-J. E. GAEHDE. Pour les sources antiques de ce type de représentation, voir Gisella WATAGHIN CANTINO, *Veduta dall'alto e scena a volo d'ucello. Schemi compositivi dall'Ellenismo alla tarda Antichità*, dans *Riv. dell'Ist. Naz. d'Arch. e Storia dell'Arte*, XVI, 1969, 30-107.



seuil de l'art roman<sup>(69)</sup>. Aussi bien dans le manuscrit carolingien que dans le gascon on pourrait même dire que les Vieillards se trouvent déjà dans le trône — selon l'acception que le Guide donne à ce terme —, puisqu'un large cercle les encadre<sup>(70)</sup>. Pour expliquer le saut depuis ce stade jusqu'à celui indiqué par la fresque de Ségovie, la seule application des « lois » de la stylistique romane suffirait. Il a fallu seulement éliminer les traits illusionnistes, contradictoires qui persistent encore dans le manuscrit gascon et remanier l'ensemble en surface, en accord avec les exigences d'une rigoureuse perspective aplanie et d'une composition serrée et cohérente, dictée par la loi bien connue du cadre. Une solution enfin que je n'hésiterais pas à qualifier de « monumentale » même si son milieu d'origine semble avoir été l'art mobilier<sup>(71)</sup>.

Si un peintre castillan a pu trouver l'inspiration dans le devant d'autel de la Cathédrale de Compostelle, on peut supposer que les sculpteurs qui commençaient alors à travailler à ses portails ont été aussi perméables à la suggestion de la même pièce. Cependant, la prudence permet de préciser bien peu dans ce sens. En imaginant que la disposition des Vieillards aurait été radiale, August L. Mayer n'a pas hésité à proposer le devant d'autel gelmirien comme modèle de la composition déjà bien tardive de l'arc central du Porche de la Gloire<sup>(72)</sup>, sans tenir compte que la diffusion atteinte par une telle solution dépasse les possibilités d'une quelconque explication locale et, d'autre part, que le texte apocalyptique même suggérait déjà la représentation des Vieillards « in circuitu sedis » (Ap. 4, 4). Les autres motifs qui décoraient le devant d'autel, la Majesté et le collège apostolique, sont déjà très généraux et nous ne savons rien de leur configuration particulière. Il ne serait pas trop utile de rappeler que dans le Portail des Orfèvres nous avons aussi des apôtres sous arcades et entre des « très belles colonnes » ou que les sculpteurs du transept compostellan ont traité jusqu'à trois reprises le thème du Christ en Majesté bénissant et tenant le Livre de la Vie<sup>(73)</sup>. Malgré tout, je me

(69) M. SCHAPIRO, *op. cit.*, 311-312 et fig. 1. Cf. aussi N. MEZOGHI, *Notes sur le Béatus de Saint-Séver*, dans ces *Cahiers*, X, 1979, 131-137; *id.*, *Le tympan de Moissac...*, 175 et ss., fig. 2.

(70) Dans ce sens, je crois que la formule repérée dans l'abside ségovienne pourrait être considérée comme l'aboutissement des essais d'une mise en image des spéculations ésotériques d'Ambrosius Autpertus que N. MEZOGHI a savamment utilisées pour éclaircir la miniature du *Beatus* gascon (*Notes...*). Là, en effet, on est arrivé à visualiser le paradoxe d'un « thronus » qui se trouve à la fois au centre et « in circuitu » en même temps que l'on respecte la théorie hiérarchique du théologue carolingien, en plaçant les Vieillards tout près de la Majesté (cf. *ibidem*, 132-133).

(71) C'est dans les mêmes termes que M. SCHAPIRO explique le passage de la formule représentée par le *Béatus* de Saint-Séver à la solution achevée dans le dessin d'Auxerre (*op. cit.*, 312 et fig. 3). Pour une solution parallèle, dans l'art monumental, B. JOERGENSEN, *La composition du tympan de Moissac expliquée par une projection panoramique*, dans *Cah. de Civ. Méd.*, XV, 1972, 303-308.

(72) *El estilo románico en España*, Madrid, 1931, 130.

(73) Voir S. MORALEJO, *La primitiva fachada...*, 634-636, pls. 1-3.

permettrai deux suggestions bien qu'elles soient d'ordre purement spéculatif.

Si nous supposons que le style de l'*antependium* gelmirien a dû être semblable à celui de l'*Arca Santa* d'Oviedo, comme l'étaient sans doute leurs compositions respectives, on reconnaîtra qu'une telle morphologie serait plus que susceptible d'une version monumentale en pierre. Du moins, c'est ainsi qu'a dû le sentir le maître qui a sculpté l'un des apôtres du cloître roman disparu de la Cathédrale asturienne, car il a sans doute bénéficié de l'étude de l'attitude et des formules de la draperie que présente l'une des figures de l'*Arca Santa* (fig. 13) <sup>(74)</sup>.

En deuxième lieu, et comme contrepartie, j'attirerai l'attention sur l'effet de repoussé qui caractérise le style du Christ en Majesté qui se trouve dans le Musée de la Cathédrale compostellane <sup>(75)</sup>. Les solutions de plissage qu'il montre, spécialement dans sa moitié inférieure, ne laissent pas d'évoquer celles qu'exhibe une Majesté repoussée en argent du Trésor de Conques <sup>(76)</sup>, pièce que mon collègue Thomas W. Lyman a déjà mise en rapport — et avec raison — avec la sculpture moissaisienne <sup>(77)</sup> (fig. 14).

#### LE CIBORIUM

Toujours dans le domaine de l'hypothèse, la prise en considération des informations dont nous disposons sur le baldaquin qui abrita l'autel de saint Jacques, depuis sa consécration en 1105 jusqu'au deuxième tiers du XV<sup>e</sup> siècle <sup>(78)</sup>, nous conduira à des conclusions plus sûres en ce qui

---

(74) Ce rapprochement a été déjà ébauché par J. MANZANARES RODRIGUEZ, *Relieves románicos del antiguo claustro de la Catedral de Oviedo*, dans *Revista de Letras. Universidad de Oviedo*, XI, 1950, 124.

(75) S. MORALEJO, *op. cit.*, pl. 1; Manuel CHAMOSO LAMAS, *Galice romane*, La Pierre-qui-Vire, 1973, fig. 28.

(76) Reproduction, dans J. TARALON, *op. cit.*, 293, fig. 47, qui date la pièce du début du XII<sup>e</sup> siècle; G. GAILLARD, *Rouergue roman*, La Pierre-qui-Vire, 1963, fig. 61.

(77) *Arts somptueuses...*, 126 et fig. 16. Il faut remarquer que, quand on a un ouvrage la chasse qui contient les restes présumés de saint Jacques — un pastiche du XIX<sup>e</sup> siècle non sans qualité et réussite —, on a pris comme modèle, pour la Majesté présidant l'ensemble, celle que nous venons de voir en pierre (*supra*, note 75; J. FILGUEIRA VALVERDE, *El Tesoro...*, 70 et pl. 48; R. OTERO TUNÉZ, *La Edad Contemporánea en la Catedral de Santiago*, Saint-Jacques de Compostelle, 1977, 392-393 et 416-417). J'imagine que l'orfèvre néo-roman aura senti, en la copiant, qu'il ne fallait que rendre au modèle sa légitime origine métallique, nous fournissant ainsi, sans le vouloir, un élément de comparaison plus « proche » encore de la plaque de Conques.

(78) Se basant sans doute sur A. LOPEZ FERREIRO (*op. cit.*, III, 235), on donne généralement la date de 1112 comme celle de l'exécution du baldaquin gelmirien. Mais cet auteur a simplement prétendu fixer un *terminus*



concerne les rapports possibles entre le Trésor et le chantier de Compostelle.

La *Historia Compostelana* nous dit qu'il était d'or et d'argent<sup>(79)</sup>, une donnée difficile à accorder avec les renseignements, plus détaillés, du Guide du *Liber Sancti Iacobi*, qui limite l'argent à la boule terminant l'ensemble et ne souffle mot de l'or. On pourrait même déduire *a silentio* que le reste du meuble était en métaux moins nobles. Ses dimensions présumables, comme pour abriter un autel long de six pieds, rendent

---

*ante quem*, tiré de la date de la rédaction de la première partie de l'*Historia Compostelana* — un terme donc aussi prudent qu'innécessaire, si l'on tient compte que ladite chronique parle du baldaquin parmi les entreprises ayant précédé la consécration de 1105, et que cette même date — la cinquième année de l'épiscopat de Gelmírez — était gravée sur le devant d'autel (*Historia...*, I, ch. 18, *op. cit.*, 52; A. de MORALES, *op. cit.*, 119; pour le Guide, voir l'Appendice). La date de 1112 peut aussi devoir son succès au fait de sa coïncidence avec la démolition de l'ancienne basilique dite d'Alphonse III, qui aurait empêché jusqu'alors le placement d'un ciborium (cf. K. J. CONANT, *The Early Architectural History of the Cathedral of Santiago de Compostela*, Cambridge, Harvard Univ. Press, 1926, 22 et 31). Mais n'oublions pas que son sanctuaire avait été déjà remanié par Gelmírez avant 1105 (*Historia...*, *loc. cit.*), dans une campagne dont le but était précisément de faire de la place pour le nouveau mobilier. Il semble que le baldaquin gelmirien ait survécu jusqu'à l'épiscopat d'Alphonse de Fonseca I, qui, dès 1462, patronna la construction d'un autre, en style flamboyant, auquel vint se substituer le baldaquin baroque actuel (voir A. LOPEZ FERREIRO, *op. cit.*, VII, 321 et ss., et 392 et ss.; *id.*, *Galicia en el último tercio del siglo XV*, La Corogne, 1896, I, 191 et ss.; J. VILLA-AMIL Y CASTRO, *op. cit.*, 204-205 et 347-348; *id.*, *La Catedral de Santiago*, Madrid, 1909, 50-52). La documentation abondante dont on dispose sur le baldaquin de Fonseca et les reflets qu'il a sans doute suscités dans le milieu rural galicien, nous permettent de nous faire une idée assez complète de sa structure et de son programme, qui semble avoir hérité quelques-uns des motifs du ciborium gelmirien (voir Xosé FILGUEIRA VALVERDE et Xosé R. FERNANDEZ OXEA, *O baldaquino en Galicia denantes do arte barroco*, dans *Arquivos do Seminario de Estudos Galegos*, V, 1930, 95-141). Il y a pourtant une certaine possibilité qu'un autre baldaquin ait existé — ou du moins qu'il ait été projeté — entre celui de Gelmírez et celui de Fonseca : A. LOPEZ FERREIRO a attiré l'attention sur une bulle papale de 1312 concédant des indulgences à ceux qui contribueraient à « quoddam magnum opus... plurimum sumptuosum » qu'on allait faire « supra sepulcrum corporis beati Iacobi » (*op. cit.*, VII, 392). D'autre part, le frontispice du *Tumbo B* de la Cathédrale compostellane, enluminé vers 1326, nous fournit une représentation du sanctuaire apostolique où l'on voit sur l'autel une sorte de retable-baldaquin de style gothique, constitué par un gable garni de crochets entre deux arcs-boutants lobés, qui abrite les figures de saint Jacques et de ses disciples (reproduction, dans Jesús DOMINGUEZ BORDONA, *Manuscritos con pinturas*, Madrid, 1933, I, 123). Le problème est de savoir si l'enlumineur compostellan a vraiment reproduit une structure alors existante, de même que nous savons qu'il s'est inspiré de l'image de saint Jacques qui se trouvait — et se trouve encore — sur l'autel de la basilique (voir Jesús CARRO GARCIA, *La imagen sedente del Apóstol en la Catedral de Santiago*, dans *Cuadernos de Estudios Gallegos*, V, 1950, 44 et fig. 3).

(79) *Loc. cit.*

d'autre part peu crédible un tel étalage de métaux précieux. Le fait enfin que son décor comprenait, en plus de sculptures, « picturis et debuxaturis » — on nous dit même que son intérieur était exclusivement peint — complique encore plus les choses.

Sans mettre en doute que tout l'ensemble fût en métaux précieux, on a interprété les peintures comme des « émaux » et les dessins — « debuxaturis » — comme des « nielles »<sup>(80)</sup>. Il n'y a rien à objecter au sujet de cette deuxième technique, dont nous verrons tout de suite un témoignage galicien contemporain et, très probablement, de filiation compostellane ; mais un usage à grande échelle de l'émaillerie, dans les modules monumentaux que suggèrent les thèmes décrits dans le Guide et à une date antérieure à 1105, est beaucoup plus problématique. Avec une base documentaire aussi faible, ce serait très téméraire de vouloir attiser le feu de la discussion déjà centenaire au sujet des origines de l'émaillerie méridionale<sup>(81)</sup>. Il faut donc penser à d'autres interprétations pour le terme « picturis ». Sans exclure un usage limité de l'émail ou bien de l'« émail brun », qui n'atteindrait pas en tout cas l'échelle des sujets figuratifs que nous verrons par la suite, on peut conjecturer que l'âme de bois du ciborium serait restée visible à quelques endroits — à l'intérieur, particulièrement —, montrant de véritables peintures. Quant aux matériaux de couverture, sans exclure un emploi généreux de l'argent et de l'or purs, il faut aussi compter sur le laiton et, peut-être, sur le bronze, dorés ou argentés<sup>(82)</sup>.

- 
- (80) J. VILA-AMIL Y CASTRO, *El Tesoro...*, 315 ; A. LOPEZ FERREIRO, III, 237 ; R. Balsa de la Vega, *op. cit.*, 134 ; J. FILGUEIRA VALVERDE, *Esmaltes gallegos*, dans *El Museo de Pontevedra*, XXIII, 1969, 27-33 ; *id.*, « Esmaltes » dans *Gran Enciclopedia Gallega*, X, Saint-Jacques de Compostelle, 1979, 187-191.
- (81) Il faut remarquer que le rédacteur du *Liber* n'ignorait pas les termes techniques précis pour désigner les émaux et les nielles : en décrivant la procession célébrée dans la Cathédrale compostellane, à l'occasion de la fête de la Translation, il signale que la couronne d'Alphonse VI était décorée de « *esmaldis floribus nigellinisque operibus* » (*op. cit.*, 298). Pourquoi donc aurait-il recouru aux termes « picturis et debuxaturis », en décrivant le baldaquin, s'il s'agissait des mêmes techniques ? Les châsses de laiton émaillé qu'Ambrosio de MORALES décrit dans son *Viage* (*op. cit.*, 121-122) ont été aussi apportées comme témoignage de la précocité de l'émaillerie compostellane. Mais rien ne nous autorise à penser qu'elles remontaient au début du XII<sup>e</sup> siècle, quand les reliques qu'elles contenaient sont arrivées à Compostelle, et, d'autre part, leur décor « de esmalte a la Morisca » — selon le voyageur cité — semble exclure les sujets figuratifs qu'on atteindrait dans le baldaquin. Pour l'état de la question de l'émaillerie méridionale, voir M.-M. GAUTHIER, *Les émaux du Moyen Age occidental*, Fribourg, 1972.
- (82) En fait, c'est un dinandier, Gil Martínez, qui fut chargé de la restauration du baldaquin en 1449 (A. LOPEZ FERREIRO, *op. cit.*, VII, 393 ; J. VILA-AMIL Y CASTRO, *Colección...*, 348). On peut pourtant se demander si la planche d'argent achetée par le Chapitre à la même date (voir J. FILGUEIRA VALVERDE, *El tesoro...*, 10) n'aura pas été employée dans ce travail. La *Corónica de Santa Maria de Iria*, rédigée en 1468, quand on venait justement de démonter l'ancien baldaquin, nous fournit



D'après la description du Guide, le baldaquin, de base carrée, se dressait sur quatre colonnes unies par des arcs. Sa couverture, sans doute pyramidale, se terminait par un corps prismatique de base triangulaire, formé par trois arcs, sur lequel reposait la boule d'argent déjà citée, achevée par une « croix précieuse » (fig. 5)<sup>(83)</sup>.

Le Guide nous renseigne aussi sur la richesse de son décor iconographique et nous permet même de surprendre un peu de la cohérence idéologique de son programme. A l'intérieur, les écoinçons des arcs se décoraient avec les personnifications des « huit vertus spéciales dont parle saint

une donnée qui semble mettre d'accord les témoignages contradictoires considérés ici : le *ciborium* gelmirien serait garni « de *fermosas figuras de ouro et de plata* » (voir J. CARRO GARCIA, *Estudios jacobeos*, Saint-Jacques de Compostelle, 1954, 58) — c'est-à-dire que l'usage des métaux précieux purs était limité à l'imagerie du meuble. Dans le même sens semble abonder la référence d'Al-Idrisi — voir la note 27 — aux « deux cents images en métaux précieux » qui se trouvaient dans la basilique compostellane, un chiffre comprenant probablement toutes les figures qui décoraient le baldaquin, le devant d'autel, le retable et la lampe offerte par Alphonse I d'Aragon, plutôt que des statuettes. D'autre part, si tout avait été en métaux précieux, on comprend mal la lenteur avec laquelle on procéda à rassembler l'argent nécessaire pour le baldaquin de Fonseca (voir la bibliographie de la note 78). De toute façon, l'usage de métaux précieux, aussi limité qu'il ait été, donne au baldaquin gelmirien une signification « renaissante ». Il semble, en effet, que les baldaquins les plus anciens ont été en argent et on est parfois revenu à ce matériau et à l'or aux époques carolingienne et romane (voir H. LECLERCQ, « *Ciborium* », dans *Dictionnaire d'Arch. chrét. et de lit.*, III, 2, Paris, 1914, col. 1588-1612; J. TARALON, *op. cit.*, 10 et 36; Marina LAVERS, *I cibori di Aquileia e di Grado*, dans *Antichità Altoadriatiche*, VII, *Atti del III Congresso Nazionale di Archeologia Cristiana*, Trieste, 1974, 124, n. 13 et 160-162; pour le *ciborium* en cuivre émaillé de Grandmont, M.-M. GAUTHIER, *op. cit.*, 101, et Geneviève FRANÇOIS-SOUCHAL, *Les émaux de Grandmont au XII<sup>e</sup> siècle*, dans *Bull. Mon.*, CXXI, 1963, 148-149). Il ne nous en reste aujourd'hui que la « maquette » dite *ciborium* d'Arnulphe (voir P. LASKO, *op. cit.*, 64-65 et pl. 58; H. SWARZENSKI, *op. cit.*, pl. 8). On trouvera une bibliographie abondante sur les baldaquins en général dans Xavier BARRAL I ALTET, *La sculpture à Ripoll au XII<sup>e</sup> siècle*, dans *Bull. Mon.*, CXXXI, 1973, 322-325, notes.

- (83) L'essai de reconstitution que je propose s'éloigne de celui de LÓPEZ FERREIRO (*op. cit.* III, fig. p. 236) sur certains points qu'on commentera par la suite. Un autre essai de reconstitution, en plâtre, fut présenté à l'exposition commémorative du IX<sup>e</sup> centenaire de la Cathédrale de Compostelle, en 1976. S'inspirant sans doute de M. CHAMOSO LAMAS, *Gaite...*, 393, des moulages des colonnes en marbre d'Antealtares furent utilisées comme supports. Mais ni le texte du Guide ni les dimensions de ces pièces (1,18 m) qu'on s'est vu obligé de placer sur l'autel, n'auto-risent pas une telle hypothèse (voir, sur ces colonnes, G. GAILLARD, *Études...*, 311-319). Voir aussi X. FILGUEIRA VALVERDE-X. R. FERNANDEZ OXEIA, *O baldaquino...*, 103-106, pour l'interprétation du texte du Guide, et K. J. CONANT, *op. cit.*, pls. VI et VIII, pour l'emplacement du *ciborium* et de la *confessio* construite par Gelmirez « *infra duas altaris columnas, quae Ciborium sustinent* » (*Historia...*, I ch. 18, *op. cit.*, 52).

81  
 Paul »<sup>(84)</sup>. Sur leurs têtes, sur ce qui serait la « voûte » du baldaquin, se dressaient huit anges portant l'Agneau crucifié dans un *clipeus*. Le décor, récemment découvert, d'une voûte du transept de Saint-Sernin de Toulouse<sup>(85)</sup> peut nous donner une idée très précise de ce que devait être la composition compostellane disparue (fig. 4). Avec un nombre égal et exceptionnel d'anges et l'Agneau au centre, on ne saurait imaginer une autre alternative pour notre baldaquin. Un parallèle plus lointain dans le temps et l'espace mais plus proche sans doute quant au contenu, nous est fourni par la voûte du *berna* de Saint-Vital de Ravenne<sup>(86)</sup>, car la structure dont elle fait partie est une sorte de baldaquin, à échelle architectonique, qui abrite aussi l'autel. Nous avons donc là-bas l'échantillon le plus ancien d'une formule iconographique intimement liée aux fonctions liturgiques du contexte auquel elle préside et dont le sens et la descendance, dans le mobilier d'autel postérieur, ont été savamment éclaircis par Victor H. Elbern<sup>(87)</sup>. Selon cet auteur, l'image de l'Agneau portée par des anges symboliserait l'offrande eucharistique qui, en accord avec le Canon de la Messe, est élevée à l'autel de Dieu « per manus sancti Angeli tui » ou mieux « per manus sanctorum angelorum », au pluriel, comme on pouvait le lire dans la version ancienne du même texte<sup>(88)</sup>. En étu-

- (84) A. KATZENELLENBOGEN n'enregistre qu'un cycle de sept vertus et un autre de cinq qui relèvent de l'inspiration paulinienne, concrètement de *Gal. V*, 22 et ss. et de *Gal. V*, 5 et ss. (*Allegories of the Virtues and Vices in Mediaeval Art*, Londres, 1939, 47 et 48; pour les cycles des vertus dans les contextes liturgiques, *antependia* et autels portatifs, *ibidem*, 45, n. 1 et 46). Dans *Gal. V*, 22 et ss., il est question pourtant de douze vertus ou « fructus... Spiritus ». Si la référence à saint Paul est correcte, *Charitas, Fides* et *Spes* ne pourraient aucunement manquer dans le baldaquin compostellan et il faudrait au préalable exclure les quatre vertus cardinales que saint Ambroise a tirées de Platon (cf. I Cor. 13, 4-13; M. EVANS, « Tugenden », dans E. KIRSCHBAUM, *Lexikon der christlichen Ikonographie*, Fribourg, IV, 1972, cols. 364-380). La reconstitution proposée par A. LOPEZ FERREIRO présente les vertus comme des statues adossées aux coins du baldaquin (*op. cit.*, III, fig. p. 236), ce qui est en contradiction avec le Guide qui nous informe que les figures en ronde-bosse se plaçaient exclusivement à l'extérieur.
- (85) Voir M. DURLIAT, *Les peintures murales de Saint-Sernin de Toulouse. Découvertes récentes*, dans *Revue de l'Art*, XXV, 1974, 3-23, fig. 12; *id.*, *Haut-Languedoc roman*, La Pierre-qui-Vire, 1978, 127-128 et fig. 53; T. W. LYMAN, *Theophanic Iconography and the Easter Liturgy: the Romanesque Painted Program at Saint-Sernin in Toulouse*, tiré à part du *Festschrift für Otto von Simson zum 65. Geburtstag*, Munich, s. d., 72-93 et fig. 4.
- (86) Voir Marion LAWRENCE, *The Iconography of the Mosaics of San Vitale*, dans *Atti del VI Congresso Internazionale di Archeologia Cristiana, Ravenna 1962*, Rome, 1965, 132-134, fig. 7. Pour les sources antiques de ce type de composition, Karl LEHMANN, *The Dome of Heaven*, dans *Art Bull.*, XXVII, 1945, 14-16.
- (87) *Über die Illustration des Messkanons im frühen Mittelalter*, dans *Miscellanea pro Arte. Hermann Schnitzler zur Vollendung des 60. Lebensjahres*, Düsseldorf, 1965, 60-67.
- (88) *Ibidem*, 65. Il faut rappeler que c'est aux *ciboria* qu'était suspendue la réserve eucharistique, généralement en forme de colombe « planant » sur l'autel (cf. J. TARALON, *op. cit.*, 36). Celle-ci se trouverait donc à



diant le thème similaire qui donne son nom à la Porte de l'Agneau de Saint-Isidore de Léon, John Williams avait déjà remarqué sa provenance d'une tradition iconographique propre au mobilier d'autel, qu'il eût à illustrer avec des exemples germaniques<sup>(89)</sup>. Le baldaquin de Compostelle vient donc augmenter son intérêt en tant qu'un témoignage hispanique des traditions liturgiques qui inspirèrent le tympan de Léon. En même temps et en correspondance, celui-ci devient une preuve du phénomène général à l'époque romane que nous essaierons de vérifier à Compostelle : la transposition des programmes des sanctuaires aux façades ; l'« extroversion », si l'on veut, de l'imagerie liturgique, qui vient poser la question des rapports entre les arts somptuaires et la sculpture monumentale sur un plan idéologique, même sociologique, par-dessus le problème technique de la récupération d'un métier.

Il est très possible que la présence de la Trinité sur la couverture du *ciborium* compostellan ait été aussi en rapport avec la signification liturgique que nous venons d'établir pour le décor de son intérieur, puisque ce sont les trois Personnes divines que l'on invoque comme les destinataires explicites de l'offrande eucharistique dans quelques passages de l'*Ordo Missae*. Le « sublime autare » dont on parle dans le Canon ou « autare superius », selon Guillaume Durand, s'identifie d'ailleurs avec le « Deus Trinitatis » ou bien avec la « Ecclesia triumphans »<sup>(90)</sup>. Il semble donc que la superstructure du baldaquin gelmirien évoquait dans son ensemble un « autare superius », un autel d'en haut, en correspondance avec « l'autare inferius » qu'elle abritait. On verra, en effet, par la suite que l'allusion à l'Eglise triomphante n'y était pas moins explicite que la présence déjà constatée du « Deus Trinitatis ».

Quant à la façon dont on a pu représenter les trois Personnes divines, chacune sous une arcade, je ne connais aucun parallèle qui nous permette de l'imaginer. Je ne peux non plus deviner comment on a pu obtenir un assemblage harmonieux entre le prisme à base triangulaire contenant les figures de la Trinité et la couverture pyramidale à base carrée. Peut-

---

Compostelle dans l'axe du *clipeus* contenant l'Agneau — peut-être même attachée à lui —, ce qui viendrait matérialiser le symbolisme qu'on a proposé. La voûte du *ciborium* de San Pietro al Monte de Civate est elle aussi décorée à l'intérieur d'un *Agnus Dei* (Sandro CHIERICHI, *Lombardie romane*, La Pierre-qui-Vire, 1978, 222 et fig. 83). Mais la « couronne des justes » qui l'entoure et « les quatre anges qui retiennent les vents », figurés sur les pendants, nous renvoient plutôt à Ap. 7. L'Agneau figure aussi dans le *ciborium* d'Arnulphé (cf. la note 82) et il semble qu'il ait couronné le baldaquin de Cuxa (voir la note 99).

- (89) *Generaciones Abrahæ : Reconquest Iconography in León*, dans *Gesta*, XVI, 1977, 5 et 12, n. 8. Cf. S. MORALEJO, *Pour l'interprétation iconographique du Portail de l'Agneau à Saint-Isidore de Léon : Les signes du Zodiaque*, dans ces *Cahiers*, VIII, 1977, 141.
- (90) *Rationale...*, 1, 2, *op. cit.*, 10. Le baldaquin gothique de la Cathédrale de Gérone se couronne aussi d'un emblème trinitaire, mais il semble être une adjonction du XVIII<sup>e</sup> siècle (voir Mariano OLIVER ALBERTI, *La Catedral de Gerona*, Léon, 1973, fig. 22).

être que les quatre anges qui s'asseyaient sur celle-ci, comme « surveillant l'autel », masquaient en partie le raccord avec leurs corps, que l'on doit supposer en ronde-bosse<sup>(91)</sup>.

Ces anges ont dû être des archanges ou des séraphins, comme ceux que l'on voit sur les couvercles de certains reliquaires hispaniques. La structure « domatomorphique » de ces châsses ainsi que leur utilisation documentée comme mobilier d'autel permettent de les placer dans la discussion de notre baldaquin, avec lequel elles présentent d'autres coïncidences thématiques et même d'organisation<sup>(92)</sup>. Sur le plan symbolique, les figures angéliques viendraient probablement évoquer les chérubins qui protégeaient l'Arche dans le Tabernacle ou dans le Temple de Salomon<sup>(93)</sup>. En ce qui concerne les châsses, leur assimilation allégorique au grand reliquaire de l'Ancienne Loi est suffisamment attestée dans la littérature, l'iconographie et les usages liturgiques<sup>(94)</sup>. Quant aux baldaquins, il nous suffira de rappeler que l'abbé Oliva avait conçu le *ciborium* disparu de Saint-Michel de Cuxa à l'instar du « propitiatorium » qui couvrait l'Arche de l'Alliance dans le Tabernacle de Moïse ; les colonnes qui le soutenaient évoquaient, selon le moine Garcia, les deux chérubins dont ledit « propitiatorium » était garni<sup>(95)</sup>. Voilà donc pourquoi l'un des illustrateurs de la Bible de Roda a choisi la structure d'un baldaquin contemporain, flanqué de deux chérubins, pour figurer l'Arche de l'Alliance

- 
- (91) A. LOPEZ FERREIRO ne semble pas s'être rendu compte du problème, car il imagine le corps supérieur, où se trouvait la Trinité, comme une lanterne quadrangulaire dont les angles apparaissent garnis des anges, qui se tiennent debout (op. cit., III, fig. p. 236).
- (92) Voir la châsse de la Cathédrale d'Astorga (P. de PALOL-M. HIRMER, op. cit., pl. 40), celle de saint Jean Baptiste à Saint-Isidore de Léon M. GOMEZ-MORENO, *El arte...*, pls. XVII-XVIII) et celle de saint Démétrius, provenant de Loarre (F. INIGUEZ, *Las arquetas...*, figs. 10 et 11). Les trois châsses présentent aussi, sur leurs couvercles, les symboles des évangélistes, et les quatre faces de celles de Léon et de Loarre sont décorées de figures d'apôtres sous arcades — des thèmes donc, qu'on verra par la suite dans le baldaquin de Compostelle. Pour les châsses placées sur les autels, voir José Rogelio BUENDIA, *Sobre los orígenes estructurales del retablo*, dans *Revista de la Universidad Complutense*, XXII, 1973, 21-22 ; Edmond BARBIER, *Les images, les reliques et la face supérieure de l'autel avant le XI<sup>e</sup> siècle*, dans *Synthonon. Art et archéologie de la fin de l'Antiquité et du Moyen Age*, Paris, 1968, 199-207.
- (93) Ex. 37, 6-9 ; III Reg. 6, 23-28.
- (94) Voir G. DURAND, *Rationale...*, 1, 2 et 1, 7, op. cit., 10 et 34-35. Pour l'iconographie médiévale de l'Arche, cf. Adelheid HEIMAN, *A Twelfth-Century Manuscript from Winchcombe and its Illustrations*, Dublin, Trinity College, Ms. 53, dans *Journ. of the Warburg and Courtauld Inst.*, XXVIII, 1965, 100 et n. 44. On se souviendra aussi du médaillon du vitrail anagogique de Saint-Denis, où l'Arche est présentée comme le fondement de l'autel chrétien (voir E. PANOFSKY, *Abbot...*, 74-75 et pl. 14).
- (95) Voir P. de MARCA, *Marca Hispanica sive Limes Hispanicus*, Paris, 1688, app. CCXXII, col. 1079.



et le meuble qui la supporte, dans la miniature représentant le Temple de Salomon <sup>(96)</sup>.

Sur les quatre coins de la base de la couverture, se trouvaient les quatre évangélistes avec leurs symboles. Il faut les imaginer en ronde-bosse, assis comme d'habitude (fig. 5), plus ou moins comme on peut les voir encore sur les angles du *ciborium* de Saint-Marc de Venise, depuis le XIII<sup>e</sup> siècle <sup>(97)</sup>. Les évangélistes et/ou leurs symboles semblent avoir été un thème fréquent dans les programmes des baldaquins. Il y en avait aussi dans le baldaquin de Cuxa, où ils se plaçaient également aux quatre angles ou, dans un sens allégorique présumable aussi à Compostelle, en direction des « quatre mundi partes » <sup>(98)</sup>. Il est regrettable que le latin aussi rhétorique que barbare du moine Garcia ne nous permette pas d'avoir une idée plus claire du programme du baldaquin de Saint-Michel et d'y discerner quels sujets étaient proprement représentés *in re* et quels sujets l'étaient seulement *in significazione*, car le texte en question laisse entrevoir un ensemble figuratif et symbolique extraordinairement coïncident avec celui de Compostelle : en plus des symboles des évangélistes, il y avait, dans le baldaquin de Cuxa, l'Agneau de Dieu, les « vertutes sanctorum », une allusion aux anges — des sujets donc déjà vus à Compos-

(96) Reproduction, dans Wilhelm NEUSS, *Die katalanische Bibelillustration um die Wende des ersten Jahrtausends und die altspanische Buchmalerei*, Bonn-Leipzig, 1922, 79 et pl. 25, fig. 83. Pour l'iconographie de ce folio, voir Stanley FERBER, *The Temple of Solomon in Early Christian and Byzantine Art*, dans *The Temple of Solomon. Archaeological Fact and Medieval Tradition in Christian, Islamic and Jewish Art*, éd. Joseph GUTMANN, Missoula, 1976, 25-27 et fig. 9. Voir aussi le baldaquin représentant le sanctuaire de Moïse, sur une pyxide paléochrétienne de la collection Basilewsky que reproduit H. LECLERCQ, « Ciborium », *op. cit.*, cols. 1594-1595, fig. 2920. Une plaque d'ivoire de la Bibliothèque de la Ville de Francfort nous offre en contrepartie, un *ciborium* chrétien avec deux anges aux ailes déployées, en guise d'acrotères, qui s'inspirèrent sans doute des chérubins des sanctuaires juifs (A. GOLDSCHIMDT, *Die Elfenbeinskulpturen aus der Zeit der karolingischen und sächsischen Kaiser, VIII-XI. Jahrhundert*, Berlin, 1914, n° 121, pl. LIII).

(97) Voir H. LECLERCQ, *op. cit.*, cols. 1597-1598, fig. 2922. A. LOPEZ FERREIRO imagine les évangélistes du baldaquin compostellan tels qu'ils apparaissent au tympan du Porche de la Gloire, avec les animaux symboliques sur leurs girons (*op. cit.*, III, fig. p. 236). Quand à l'emplacement de figures en ronde-bosse sur les coins de la couverture d'un *ciborium*, nous avons deux témoignages galiciens tardifs dans les baldaquins de Xurenzàs (X. FILGUEIRA VALVERDE-X. R. FERNANDEZ OXEA, *op. cit.*, 137-138 et pl. XIX).

(98) Voir la note 95. On trouvera une reconstitution hypothétique du baldaquin de Cuxa, appuyée sur une paraphrase de la description du moine Garcia, dans J. PUIG Y CADAFACH — Antoni de FALGUERA — J. GODAY Y CASALS, *L'arquitectura romànica a Catalunya*, Barcelone, 1911, II, 406-409 et fig. 353. Pour l'emplacement des symboles des évangélistes on a peut-être suivi l'exemple du baldaquin de Civata (voir S. CHIERICI, *op. cit.*, fig. 83). Voir aussi les baldaquins des tombeaux de Santes Creus (Luis del ARCO, *Monasterio de Santes Creus*, Barcelone, s. d., pls. 10-11).

telle — et enfin quelque structure symbolisant les douze apôtres, dont la présence est aussi documentée dans le *ciborium* gelmيرien<sup>(99)</sup>.

A Compostelle, ils étaient représentés sur le registre supérieur de la partie comprise entre la couverture et les colonnes, en quatre groupes de trois, sur les quatre faces du baldaquin. On y avait privilégié saint Jacques en le plaçant au centre, sur la face donnant sur la nef, et avec une iconographie non moins honorifique. Assis comme ses compagnons, il montrait un livre dans sa main gauche — un attribut qui ne lui revient pas, car il n'a pas été écrivain<sup>(100)</sup> — et avec sa main droite il donnait la bénédiction : une formule donc qui suppose une usurpation téméraire de traits habituellement liés à la figure du Christ, ce qui n'est pas sans parallèle dans l'imagerie compostellane de l'Apôtre<sup>(101)</sup>. Au saint Jacques qui forme l'initiale du folio 4 du *Liber Sancti Iacobi*, il ne lui manque qu'une croix inscrite dans son nimbe pour être confondu avec le Sauveur. Bénissant et tenant un livre de sa main gauche, il pourrait refléter, quant à son iconographie, celui qui présidait l'*apostolado* du baldaquin gelmيرien<sup>(102)</sup>.

Dans l'agencement que l'on imagine pour le collège apostolique et pour son cadre, se trouvent impliquées des conséquences pour la structure architectonique de l'ensemble. Si les apôtres formaient, comme d'habitude, des groupes compacts, ceux-ci parviendraient difficilement à combler l'espace déterminé par la largeur des arcs. Le chanoine López Ferreiro semble s'être rendu compte de ce problème qu'il a essayé de dépasser, dans sa reconstitution hypothétique, en réduisant la grandeur de cet « ordre supérieur » dont parle le Guide. Nous y aurions donc une structure échelonnée, avec des parallèles abondants en Italie<sup>(103)</sup>. Une autre solution possible serait de supposer que les faces du baldaquin se termi-

(99) Pour le baldaquin de Cuxa, voir les notes 95 et 98 et X. BARRAL I ALTET, *La sculpture...*, 323 et n. 2. La reconstitution idéale proposée par les auteurs cités à la note antérieure, omet inexplicablement l'Agneau qui couronnait l'ensemble.

(100) Voir, à ce sujet, G. DURANDUS, *Rationale...*, 1, 3, *op. cit.*, 14 ; M. SCHAPIRO *Two Romanesque...*, *op. cit.* 307-308.

(101) Sur la frise du Portail des Orfèvres, saint Jacques porte aussi le livre, où l'on lit des mots empruntés au Christ : « Pax vobis » (P. de PALOL-M. HIRMER, *op. cit.*, pl. 115). Dans le Porche de la Gloire, il est représenté deux fois. Sur le trumeau, il se présente comme la culmination d'un cycle dédié aux généalogies charnelle et mystique du Christ — Arbre de Jessé et Trinité —, et la chaire sur laquelle il siège, flanquée de deux lionceaux, évoque le Trône de Salomon (*ibidem*, pl. 213).

(102) Voir sa reproduction dans *Liber Beati Iacobi. Codex Calixtinus. Estudios e índices*, Saint-Jacques de Compostelle, 1944, pl. II. En ce qui concerne le style, la miniature en question n'a rien à voir avec le milieu compostellan. L'étroite ressemblance qu'elle présente avec l'ange décorant l'incipit de Mathieu dans la Bible Carleff, à Durham (H. SWARZENSKI, *Monuments...*, pl. 86, fig. 200), plaide pour une filiation anglo-normande.

(103) A. LOPEZ FERREIRO, *op. cit.*, III, fig. p. 236. Pour les parallèles italiens, Federico HERMANIN, *L'arte in Roma dal sec. VIII al XIV*, Bologna, 1945, pls. VI, XIV, LXIV et LXVI.



nassent en pignon (fig. 5), ce qui réduirait également l'espace destiné aux apôtres<sup>(104)</sup>.

En tous les cas, la place occupée par ceux-ci peut être imaginée et définie comme une sorte d'attique : un emplacement déjà accordé au collège apostolique dans le « fastigium argenteum » que Constantin offrit à Saint-Jean du Latran<sup>(105)</sup>, dans l'arc d'Eginhard et, *allegorico more*, dans le baldaquin d'Oliba<sup>(106)</sup>. En dépit de sa petitesse et de la diversité apparente de sa fonction, c'est le deuxième des monuments cités, connu par un dessin<sup>(107)</sup>, qui nous intéresse particulièrement. Les apôtres y apparaissent assis : deux groupes de trois sur les faces latérales de l'attique et les six autres, flanquant le Christ, sur l'une des faces majeures ; il y avait aussi deux anges et, au registre immédiat inférieur, se trouvaient les quatre évangélistes avec leurs symboles, sinon aux angles comme à Compostelle, du moins tout près de ceux-ci.

Aussi vagues et générales qu'elles paraissent, ces coïncidences acquièrent toute leur valeur en considérant la destination de cette maquette d'arc de triomphe romain qu'Eginhard offrit à Saint-Servais de Maastricht : elle servait de support à une croix en or, conçue comme « tropaeum », qui se dressait sur une petite structure en forme d'autel placée sur l'attique<sup>(108)</sup>. On ne peut se soustraire à l'évocation de l'« altare superius », image à la fois de la Trinité et de l'Eglise triomphante, qui était probable-

---

(104) Si l'on était autorisé à tirer des arguments de la thèse même qu'on veut démontrer — l'influence des arts somptuaires sur les arts monumentaux —, on pourrait invoquer, en faveur de la seconde hypothèse, l'importance accordée au décor des pignons des façades du transept compostellan (voir K. J. CONANT, *op. cit.*, figs. 12 et 15, pls. IV-V). Ceux-ci sont articulés par une triple arcade comme celle qui abriterait vraisemblablement les groupes de trois apôtres dans le baldaquin. La terminaison en pignon est d'ailleurs documentée pour une autre pièce du sanctuaire apostolique : le retable dont il sera question tout de suite. Une telle solution aurait en plus l'avantage de permettre un accord plus aisé et simple entre les structures extérieure et intérieure du baldaquin : l'« ordre » où se trouvaient les apôtres n'aurait donc pas de correspondance à l'intérieur, où il n'y avait que deux « ordres », les écoinçons, meublés des personifications des vertus, et le plafond, décoré de l'apothéose de l'Agneau.

(105) Voir H. LECLERCQ, « Ciborium », *op. cit.*, cols. 1589-1593, figs. 2917 et 2919.

(106) Voir les notes 95, 98 et 99.

(107) Voir P. LASKO, *op. cit.*, 21 et pl. 21 ; Jean HUBERT — Jean PORCHER — Wolfgang F. VOLBACH, *El Imperio Carolingio*, Madrid, 1968, 34, fig. 29 ; Karl der Grosse, *Werk und Wirkung*, Aix-la-Chapelle, 1965, n° 9 et fig. 4.

(108) Pour le programme iconographique de cette pièce, voir Y. CHRISTE, *La colonne d'Arcadius, Sainte Pudencienne, l'arc d'Eginhard et le portail de Ripoll*, dans *Cahiers Archéologiques*, XXI, 1971, 31-42 ; André GRABAR, *Observations sur l'arc de triomphe de la croix dit arc d'Eginhard et sur d'autres bases de la croix*, *ibidem*, XXVII, 1978, 61-83.

ment figurée dans la superstructure du baldaquin compostellan<sup>(109)</sup> et qui servait à son tour de base à une « croix précieuse », sans doute une *crux gemmata*. Il est donc très possible que Gelmirez ait aussi conçu son *ciborium* comme un monument à la victoire de la croix<sup>(110)</sup>, comme une sorte d'*arcus quadrifrons*. On ne prétend pas que l'évocation possible d'un monument honorifique romain soit allée jusqu'à la reproduction exacte de sa morphologie et l'imitation de son style, comme dans cet échantillon remarquable de la renaissance carolingienne qu'était l'arc d'Eginhard — même s'il ne nous manque pas de documentation pour attribuer un certain goût d'antiquaire à Gelmirez<sup>(111)</sup>. Mais, restant une œuvre toute romane, le baldaquin compostellan ne semble pas avoir été complètement insensible aux suggestions, plus ou moins directes, de la symbolique et de la morphologie antique. On se souviendra, par exemple, que la croix précieuse se dressait sur une boule d'argent : un *globus* emprunté à l'héraldique du pouvoir impérial<sup>(112)</sup>. D'autre part, on a pu définir l'empla-

- (109) En fait, la presque totalité des sujets repérés dans le baldaquin compostellan — l'Agneau, les évangélistes ou leurs symboles, les quatre anges et les apôtres en groupes de trois — trouve des correspondances exactes, même en ce qui concerne la composition, dans les représentations de la Jérusalem Céleste décorant quelques églises romanes germaniques, telles, notamment, la Cathédrale de Gurk et de Saint-Jean de Pürrg (voir H. G. FRANZ, *Le Roman tardif et le premier Gothique*, Paris, 1973, 228-229, fig. 70 ; K. LEHMANN, *The Dome...*, fig. 52 ; Otto DEMUS, *La peinture murale romane*, Paris, 1970, pls. 239 et CI).
- (110) Si la croix couronnant l'ensemble était celle d'Alphonse III, comme le veut J. VILLA-AMIL Y CASTRO (*El Tesoro...*, 316), il ne faudrait pas démontrer son caractère triomphal. Mais il semble que la destination de ce type de croix était d'être suspendues sur l'autel. Voir la note 28 et G. MENENDEZ PIDAL, *El lábaro primitivo de la Reconquista. Cruces asturianas y cruces visigodas*, dans *Bol. de la Real Ac. de la Hist.*, CXXXVI, 1955, 275-296.
- (111) Voir J. FILGUEIRA VALVERDE, « Gelmirez, constructor », dans *Historias...* ; S. MORALEJO, *La sculpture romane...*, 91, n. 45. Cf. *infra*, note 147.
- (112) Les baldaquins de Saint-Sophie de Constantinople et de Saint-Démétrius de Thessalonique étaient tous les deux couronnés de boules d'argent — « image du ciel » — sur lesquelles dominait la croix, « signe de vie » ou de « propitiation », d'après les descriptions respectives (H. LECLERCQ, « Ciborium », *op. cit.*, cols. 1595-1596 et 1604 ; pour un témoignage dans l'enluminure, *ibidem*, fig. 3219). Le motif en question deviendra très commun en Italie (voir F. HERMANIN, *op. cit.*, pls. VI, VIII, XIV, LXIV, LXVI et LXXVII) et il revient aussi couronnant les Fontaines de Vie carolingiennes, qui s'inspirent à leur tour de modèles paléochrétiens (F. MÜTHERICH-J. E. GAEHDE, *Peinture...*, 34 et pl. 2). Dans le cas du *ciborium* compostellan, la mention spécifique de la matière dont la sphère était faite — coïncident avec celle des exemples byzantins — et la qualification de « pretiosa » accordée à la croix, nous suggèrent pourtant qu'il ne s'agissait pas d'un motif banal ou routinier. On peut imaginer quelque chose de pareil à la croix des Ardennes, qui surmonte aussi un *globus* (*Karl der Grosse...*, n° 558, fig. 111 ; *Rhein und Maas...*, 161-162, A 1 ; P. LASKO, *op. cit.*, 38-40, fig. 1 et pl. 36 ; V. H. ELBERN, *Liturgisches Gerät des Frühmittelalters als Symbolträger*, dans *Simboli e simbologia nell'alto Medioevo, Settimane...*, XXIII, Spoleto, 1976, I, 375 et figs. 32-34).



cement des apôtres comme une sorte d'attique et une réminiscence plus nette de l'architecture honorifique romaine peut être signalée dans l'agencement des écoinçons. D'après le Guide, ils étaient meublés de figures de prophètes et d'anges « sonnans des buccins ». Ces derniers, spécialement, seraient le souvenir des victoires ailées — ancêtres bien connues des anges — qui décorent les écoinçons de nombre d'arcs triomphaux antiques (fig. 5).

Quant à leur rôle dans le programme, le Guide nous informe que ces anges, au nombre de quatre et placés sur les faces frontale et postérieure du baldaquin, « annonçaient la résurrection du Dernier Jour ». Ils venaient donc introduire une dimension eschatologique dans l'ensemble, en relation sûre avec la « croix précieuse » qui devenait ainsi, comme celle de Suger à Saint-Denis, le « signum Filii hominis in caelo » de l'« apocalypse » de Mathieu<sup>(113)</sup>. Quant aux « prophètes », c'étaient Abraham et Moïse sur la face gauche et Isaac et Jacob sur la face droite. Ils montraient des rouleaux « avec leurs propres prophéties » — des textes qui nous permettraient de préciser leur signification dans le programme, qu'on peut supposer d'ordre eucharistique plutôt qu'eschatologique<sup>(114)</sup>. Les prophètes tenant des rouleaux sont presque le « thème d'écoinçon » par excellence et les écoinçons des *ciboria* n'y sont pas l'exception. Qu'il suffise de citer le baldaquin roman de Tosas, au Musée d'Art de Catalogne, pour donner une idée de l'aspect que devaient présenter les faces latérales de celui de Compostelle<sup>(115)</sup>.

## DU TRESOR AU CHANTIER

Pour imaginer l'effet des faces frontale et postérieure, on ne pourrait songer à un parallèle plus à notre portée : les écoinçons du Portail des Orfèvres sont aussi garnis de quatre anges sonnans des cors (figs 5 et 9).

(113) *Mt.* 24, 30. Cf. E. PANOFSKY, *Abbot...* 56.

(114) Abraham, Isaac, Jacob et Moïse sont cités par G. DURAND comme bâtisseurs d'autels préfigurant l'autel chrétien (*Rationale...*, 1, 2, *op. cit.*, 10).

(115) Voir W. S. COOK-J. GUDIOL RICART, *Pintura...*, fig. 157; J. AINAUD DE LASARTE, *Arte románico. Gula*, Barcelone, 1973, 156 et 160, n° 4523. Un fragment d'écoinçon en pierre, dans le style du maître Mathieu, conservé au Musée de la Cathédrale de Compostelle, se décore d'un oculus d'où sort un personnage tenant un rouleau (voir *El arte románico...*, n° 1804). Si un tel parti n'était pas aussi commun, nous y aurions le seul témoignage qu'on pourrait présenter en faveur de l'opinion qui fait du baldaquin gelmirien un précédent iconographique et stylistique de l'art du maître Mathieu (voir X. FILGUEIRA VALVERDE-X. R. FERNANDEZ OXEA, *O baldaquino...*, 106; *La artesanía...*, 43; *Historias...*, 33-34 et 42) Si l'on juge par quelques particularités de la reconstitution idéale qu'il a proposée — voir *supra* les notes 84 et 97 —, A. López Ferreiro semble avoir soutenu la même idée. J'essaierai de démontrer tout de suite que les véritables reflets du *ciborium* gelmirien se trouvent sur les façades du transept, que les auteurs cités ci-dessus jugeaient plus anciennes que celui-là.

Or, bien que les anges soient aussi un « thème d'écoinçon » — un espace très adéquat pour le déploiement d'ailes —, ceux du baldaquin et du portail de Compostelle sont les seuls que je connaisse, à l'époque romane, qui apparaissent — ou apparaissaient — sonnant des cors à un tel endroit<sup>(116)</sup>. Si un parti aussi exceptionnel revient par deux fois à la même place et, à peu près, à la même date, il ne reste plus qu'à penser à une relation très étroite entre les deux versions et entre les responsables des programmes respectifs. Et s'il est question d'influences, on accordera l'initiative au programme somptuaire, qui était déjà achevé en 1105<sup>(117)</sup>.

Le rédacteur du Guide emploie presque les mêmes mots pour décrire l'un et l'autre groupe d'anges : ceux de la façade seraient aussi, d'après lui, « en train d'annoncer le jour du Jugement Dernier »<sup>(118)</sup>. Mais il y a plus : il nous dit qu'ils se trouvaient « super ciborios », c'est-à-dire « sur les baldaquins » (!) du portail. Quel que soit le sens qu'on donne à cet usage absolument insolite du terme, s'agissant d'un contexte monumental<sup>(119)</sup>, nous sommes en tout cas devant un emprunt au vocabulaire propre au mobilier liturgique et cet emprunt lexical ne fait rien d'autre que continuer et refléter les emprunts préalables que les tailleurs de pierre ont faits à leurs collègues, les ouvriers des arts dits « mineurs ». En

- 
- (116) Il y en a aussi au portail de Leyre (Dom Luis-Maria de LOJENDIO, *Navarre romane*, La Pierre-qui-Vire, 1967, fig. 23), mais ils dérivent évidemment de ceux de Compostelle. Pour des raisons de style et de chronologie, on ne prendra pas plus en considération les exemples fournis par les peintures de Bierge (Musée de Huesca). D'après un inventaire de 1648, il y avait également « dos ánxeles con sus trompetas » sur le baldaquin de Fonseca (X. FILGUEIRA VALVERDE-X. R. FERNANDEZ OXEA, *O baldaquino...*, 110), et nous en avons vraisemblablement le reflet dans les baldaquins en pierre de Saint-André de Barrantes et de Dozón (*ibidem*, pls. III et V). Il est à remarquer que les anges du baldaquin de Barrantes adoptent une attitude semblable à celle de leurs congénères du Portail des Orfèvres. Les écoinçons des baldaquins ont dû abriter fréquemment des figures angéliques : on les voit, par exemple, dans le *ciborium* d'Arnulphe (cf. la note 82), dans le petit baldaquin qui abritait la châsse de saint Remacle, à Stavelot (P. LASKO, *op. cit.*, pl. 199 ; *Rhein und Maas...*, 249), dans la tribune aux reliques de la Saint-Chapelle (voir VIOLETT-LE-DUC, *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI<sup>e</sup> au XVI<sup>e</sup> siècle*, Paris, s. d., II, 36, s. v. « Autel » ; M. DURLIAT, *Le Baldaquin gothique de Saint-Sernin de Toulouse*, dans *Congrès national des Sociétés savantes, Toulouse, 1971, archéologie*, II, 153, fig. 13)... Ch. Rohault de Fleury a même imaginé des anges planant sur les écoinçons du *fastigium* du Latran (voir la note 105), s'inspirant sans doute de l'architecture représentée dans le *missorium* théodosien d'Almendralejo. Aucun des exemples cités ne nous fournit pourtant le parallèle pour les anges « bucinantes bucinis » des écoinçons du baldaquin gelmirien.
- (117) Pour la chronologie des façades compostellanes, voir la note 12. Vers 1105 les portails étaient sans doute en œuvre et même quelques sculptures ont pu être faites avant cette date, mais les travaux ont dû continuer jusqu'à la décennie suivante.
- (118) *Liber...*, *op. cit.*, 382.
- (119) Voir J. VIEILLARD, *Le Guide...*, 89, n. 5, 90, n. 1 ; *Liber...*, trad., 555, n. 6 et 562, n. 1



somme, je crois que le rédacteur du Guide recourt, au terme en question dans un sens approximatif, même métaphorique, où il ne faut chercher aucune précision technique : il appelle « ciborios » les entrées du portail parce que c'est le concept qu'il considère le plus adéquat pour caractériser des structures qui se présentaient à ses yeux comme des baldaquins transposés sur la pierre et apportés à l'extérieur de la basilique.

D'autres particularités des portails de Compostelle paraissent abonder dans le sens de cette hypothèse. Parmi leurs nouveautés les plus révolutionnaires, sans précédent dans la tradition monumentale immédiatement antérieure<sup>(120)</sup>, on remarque leur spectaculaire débordement ornemental, qui atteint même les colonnes. Au sujet du style de celles qui sont décorées avec des personnalités sous arcades, au Portail des Orfèvres (fig. 9), nous avons déjà dit qu'il semble marqué par des expériences particulièrement évocatrices de l'ivoirerie<sup>(121)</sup>. Mais, en ce qui concerne leur typologie, on n'a pu leur signaler d'autre précédent que les colonnes du *ciborium* de Saint-Marc de Venise<sup>(122)</sup> et il est fort probable que les intermédiaires possibles entre elles et celles de Compostelle se soient réalisées, elles aussi, dans le domaine du mobilier liturgique<sup>(123)</sup>.

Pour l'autre type de colonnes ornementales qui se trouvent au Portail des Orfèvres, torses et décorées avec des rinceaux ou des fleurons (fig. 9), on doit penser à un modèle antique, mais plutôt comme source indirecte et lointaine, je crois. Leur morphologie montre, dans les détails, un cachet indiscutablement médiéval et « précieux » qui n'est peut-être pas étranger aux élaborations fantaisistes que l'on rencontre dans les balda-

---

(120) Pour le développement du décor des portails romans dans le milieu hispano-languedocien, voir M. DURLIAT, *L'apparition du grand portail roman historié dans le midi de la France et le nord de l'Espagne*, dans ces *Cahiers*, VIII, 1977, 7-24.

(121) Voir la note 13.

(122) Voir O. M. DALTON, *Byzantine Art and Archaeology*, New York, 1964 (1911), 155-156, fig. 89; H. LECLERCQ, « Ciborium », *op. cit.*, cols. 1597-1603, figs. 2922-2928; W. F. VOLBACH, *Arte paleocristiana*, Florence, 1958, 73-74 et pls. 82-83.

(123) Je ne connais pas d'exemples qui puissent être placés entre ceux de Venise et ceux de Compostelle, mais la diffusion postérieure du type, qui atteint même la Pologne et la Norvège (voir Zygmunt SWIECHOWSKI, *Die figurierten Säulen von Strzelno*, dans *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, XXX, 1967, 273-308, fig. 18, 19 et 24) sans qu'il manque un petit échantillon provenant de l'Île de France, au Musée de Brooklyn (voir Walter CAHN, *Romanesque Sculpture in American Collections. VII. New York and New Jersey*, dans *Gesta*, X, 1971, 45, no 1, figs. 1-2), nous oblige à compter sur leur existence. Même s'ils ne sont pas proprement mobiliers, tous les exemples cités peuvent être rapprochés d'ailleurs de ce champ artistique, en prenant en considération leur emplacement, leur matière ou leur format : les colonnes de Strzelno se trouvent en effet à l'intérieur de l'église; celles de Nesland, en Norvège, sont en bois et celle du Musée de Brooklyn est de très petites dimensions, jusqu'au point de nous faire évoquer encore une fois le *flabellum* dont il a été question à la note 13.

ll /

quins servant de cadre aux tables de canons des évangélistes carolingiens. Celles-ci relèvent, bien sûr, de pures divagations des calligraphes et enlumineurs, mais elles doivent aussi refléter en partie des aspects d'un mobilier et d'une ornementation réelles<sup>(124)</sup>. A cet égard, rien ne serait plus utile pour mon argumentation que de pouvoir suivre López Ferreiro quand il considère comme contemporaine ou antérieure à celles du Portail des Orfèvres une colonne torse en bronze (fig. 17), qui sert de reliquaie au bâton de l'Apôtre, dans la Cathédrale de Compostelle<sup>(125)</sup>. Mais, sincèrement, je dois avouer ma conviction que cette colonne est plutôt en relation, par son décor, avec celles du Porche de la Gloire (fig. 18) et donc elle ne peut pas être intérieure au dernier quart du XII<sup>e</sup> siècle. En tout cas, son témoignage que des formules de ce type ont été pratiquées à Compostelle dans le domaine des arts du métal n'est pas complètement sans valeur pour notre objet.

Quant aux colonnes qui ont décoré le portail Nord, j'ai déjà signalé ailleurs un témoignage de la source antique dont elles pourraient dériver<sup>(126)</sup>. Malgré tout, elles ne sont pas hors du champ de notre argumentation. Le type dont elles dépendent est apparenté à celui des colonnes torsées de Saint-Pierre de Rome, d'époque romaine elles aussi, et il est bien connu que celles-ci ont servi comme support de la *pergula* de l'autel apostolique : une destination donc mobilière comme celle que l'on peut conjecturer pour leurs reliques médiévales, à Rome et à

- 
- (124) Voir, notamment, Elisabeth ROSENBAUM, *The Vine Columns of Old St. Peter's in Carolingian Canon Tables*, dans *Journ. of the warburg and Courtauld Inst.*, XVIII, 1955, 1-15. H. FOCILLON s'était déjà référé aux « canons des évangélistes carolingiens, cette source encore peu exploitée pour l'histoire de l'architecture... » (*L'art...*, 141). Pour un témoignage de leur influence sur l'art monumental, à la Cathédrale de Jaca, S. MORALEJO, *La sculpture romane...*, 100-101 et figs. 7-8. Je dois y ajouter que la colonne torse était aussi connue à la Cathédrale aragonaise : un exemplaire provenant peut-être du cloître et conservé aujourd'hui au « Bar Candanchú » m'a été signalé par la professeur M. Carmen Lacarra. Ce type de support semble d'ailleurs avoir été fréquemment utilisé dans les *ciboria* dès l'époque paléochrétienne (voir H. LECLERCQ, « Ciborium », *op. cit.*, cols. 1593-1595, fig. 2920, et col. 1606). Sur ses origines dans l'art antique, voir Victor CHAPOT, *La colonne torse et le décor en hélice dans l'art antique*, Paris, 1907.
- (125) A. LOPEZ FERREIRO, *El Bordón de Santiago*, dans *El Porvenir*, n° 1098, Saint-Jacques de Compostelle, 28 sept. 1878 ; id., *Lecciones...*, 296 et fig. 247 ; *Historia...*, III, 146. La datation proposée par cet auteur a joui d'une acceptation générale.
- (126) S. MORALEJO, *Saint-Jacques...*, 97 et fig. 5. Pour le témoignage en question, V. VESPIGNANI, *Di alcuni frammenti architettonici di stile fantastico*, dans *Bullettino della Comissioni Archeologica Comunale di Roma*, VI (2<sup>e</sup> s.), 1878, 199-203. Sur les colonnes compostellanes, voir M. GOMEZ-MORENO, *El arte...*, 132-133, pls. CLXXXVI-CLXXXVII ; G. GAILLARD, *Les débuts...*, 218-219, pls. CXXIII-CXXIV ; P de PALOL-M. HIRMER, *op. cit.*, pl. 109 ; S. MORALEJO, *La primitiva...*, 656-660, pls. 16-19.



Naples<sup>(120)</sup>. Etant donné que les plus anciennes de ces copies datent vraisemblablement du début du XII<sup>e</sup> siècle<sup>(121)</sup>, on peut se demander si les exemplaires compostellans même dérivant d'un modèle divers, s'inscriraient dans la même vague d'évocation des prestigieux prototypes du Vatican.

D'autre part, tout n'est pas d'origine antique dans les colonnes de Compostelle. La plus riche de toutes présente un motif d'aigles becquétant les rinceaux qui les entourent (fig. 6 a), qui garde une parenté certaine avec le décor de la bordure de l'autel portatif dit de « San Rosendo », provenant du monastère de Celanova, en Galice (fig. 6 b). En faisant abstraction des effets si différents que déterminent la taille du marbre et la niellure, on retiendra pour la comparaison le schéma rythmique général des rinceaux et surtout la similitude des postures des aigles, dans les deux formules qui se succèdent également sur la bande de la colonne et sur la bordure de l'ara<sup>(122)</sup>.

Par chance, cette pièce a pu être datée, avec une certaine précision, entre 1090 et 1118, dates entre lesquelles le « Petrus abbas » qui figure comme donateur est cité dans la documentation du monastère<sup>(123)</sup>. Des parallèles qu'on peut signaler dans le même domaine technique — et qui nous mèneraient jusqu'à Conques — confirment une datation aux environs de 1100<sup>(124)</sup>. Donc, des termes qui concordent avec ceux que l'on peut

(127) Pour les colonnes de Saint-Pierre et les répliques qu'elles ont suscitées, voir J. B. WARD-PERKINS, *The Shrine of St. Peter and its Twelve Spiral Columns*, dans *The Journal of Roman Studies*, XLII, 1952, 21-33; H. WENTZEL, *Antiken-Imitationen des 12. und 13. Jahrhunderts in Italien*, dans *Zeitschrift für Kunstwissenschaft*, X, 1956, 36, 52-55 et figs. 28-28; Walter CAHN, *Solomonic Elements in Romanesque Art*, dans *The Temple of Solomon...*, 55-56 et 60-69, n. 28-29. Cf aussi la note 124 et J. M. C. TOYNBEE — J. B. WARD-PERKINS, *Peopled Scrolls: a Hellenistic Motif in Imperial Art*, dans *Papers of the British School at Rome*, XVIII, 1950, 25-30, pour les colonnes à décor végétal en général.

(128) Selon A. WENTZEL, *op. cit.*, 63.

(129) Sur l'autel portatif de Celanova, voir M. GOMEZ-MORENO, *op. cit.*, 30, pls. XL-XLI; *El arte románico. Catálogo...*, n° 1742; M. CHAMOSO LAMAS, *Arte*, dans *Galicia*, *cit.* à la note 41, 235 et 237, fig. 122. Il est à remarquer que le monastère de Celanova possédait un hôpital et d'autres immeubles à Compostelle (A. LOPEZ FERREIRO, *Historia...*, II, 435 et app. XCIV; III, 40, app. IX) et qu'il partageait avec l'église compostellane l'intérêt à l'exaltation de saint Rudesinde, qui avait été l'un de ses évêques et qui est mentionné dans l'inscription de l'ara comme étant son premier possesseur. Il est donc très possible que celle-ci ait été ouvragée par un atelier compostellan.

(130) Cf. la note antérieure.

(131) L'ara de Celanova peut être rapprochée, du point de vue stylistique, de la croix de Mansilla de la Sierra, datée de 1109 (M. GOMEZ-MORENO, *op. cit.*, 31, pls. XLI-XLII), des chasses de Loarre — comme l'a déjà fait F. INIGUEZ, *Las arquetas...*, 165-167, figs. 4-11 —, de l'autel de Bégon, à Conques, daté de 1100 (J. TARALON, *op. cit.*, 297, fig. 49; P. LASKO, *op. cit.*, 155, pl. 160; G. GAILLARD, *Rouergue...*, fig. 59) et des planches extérieures du diptyque de l'évêque Gonzale, à Oviedo (J. MANZANARES, *Las joyas...*, pls. XLII-XLIII). Cette dernière pièce,

présumer pour les colonnes du portail Nord compostellan, ouvrage sans doute avant 1117 et, peut-être, même avant 1112. Le parallélisme signalé n'est pas d'une espèce qui oblige à supposer une influence directe dans l'une ou l'autre direction. La solution correcte me semble être de reconnaître dans l'autel portatif de Celanova un produit — ou du moins un reflet très direct — de l'orfèvrerie gelmirienne, celle-ci étant, en outre, la source du motif répéré sur la colonne du portail Nord <sup>(132)</sup>.

datée entre 1162 et 1174, est la seule à dépasser le cadre chronologique signalé, mais le style de ses nielles s'approche de ceux des autres pièces citées — notamment de la châsse de saint Démétrius à Loarre — dans la même mesure où il s'éloigne de celui desivoires qui se trouvent à l'intérieur (voir A. GOLDSCHMIDT, *Die Elfenbeinskulpturen...*, IV, pl. XXI, n° 79). Je crois qu'il y a des raisons suffisantes pour penser à un réemploi des planches en question. Les rapports avec l'autel portatif de Conques — on comparera spécialement le buste du Christ de Celanova avec ceux du Christ et des apôtres de l'ara rouergate — viennent abonder dans le sens des échanges qui se sont produits entre les chantiers de Sainte-Foy et de Saint-Jacques (voir A. K. PORTER, *Romanesque...*, 228 et ss.; P. DESCHAMPS, *Etude sur les sculptures de Sainte-Foy de Conques et de Saint-Sernin de Toulouse et leurs relations avec celles de Saint-Isidore de Léon et de Saint-Jacques de Compostelle*, dans *Bull. Mon.*, C, 1941, 239-264; Christoph BERNOULLI, *Die Skulpturen der Abtei Conques-en-Rouergue*, Bâle, 1956, 84 et ss.; G. GAILLARD, *Etudes...*, 335-343; J. BOUSQUET, *La sculpture à Conques aux XI<sup>e</sup> et XII<sup>e</sup> siècles*, Lille, 1973, 573 et ss.; Willibald SAUERLANDER, *Das 7. Colloquium der Société française d'Archéologie. Sainte-Foy in Conques*, dans *Kunstchronik*, XXVI, 1973, 229-230). L'empreinte islamique très forte que décèlent les nielles de l'ara galicienne — cf. M. GOMEZ-MORENO, *op. cit.*, 30 — n'arrive donc pas à effacer son caractère pleinement occidental, roman, en rapport sans doute avec le milieu languedocien. En particulier, le motif des rinceaux peuplés d'aigles qu'on a signalé aussi sur la colonne compostellane, permet d'évoquer des parallèles toulousains et moissagais (voir R. OURSEL, *Floraison...*, I, figs. 109 et 128) et la morphologie des ciseaux n'est probablement pas étrangère aux rapports entre Moissac et Compostelle dont il a été question à la note 15. Il se peut que la source première de ce répertoire se trouve dans les manuscrits du nord de la France que M. PARK a mis en rapport avec le crucifix en ivoire de Ferdinand et Sancha (*op. cit.*, *passim*).

- (132) Etant ici question du baldaquin gelmirien et de son influence possible sur la sculpture monumentale compostellane, ces rapports entre les nielles d'un objet liturgique et le décor d'une colonne en marbre, nous font évoquer, d'un côté, les fûts du ciborium de Cluny, que saint Odilon « vestivit ex argento cum nigello pulcro opere » (VIOLETTE-LE-DUC, *op. cit.*, IV, 508-509, s. v. « Cyborium »), et de l'autre, la couronne portée par Alphonse VI à l'occasion d'une procession célébrée à la Cathédrale de Compostelle, qui était décorée « nigellinisque operibus... pecudumque volucrum lucidissimisque imaginibus » (*Liber...*, *op. cit.*, 298). En somme, je veux suggérer la possibilité que les colonnes du baldaquin gelmirien étaient aussi décorées de nielles comme ceux ornant l'autel portatif de Celanova et que leur décor a pu inspirer celui de la colonne du portail nord. Il ne sera pas inutile de signaler que les colonnes qui soutenaient le baldaquin de Ventosa, daté de 1525 mais très archaïsant, sont aussi des colonnes torsées à décor végétal (voir X. FILGUEIRA VALVERDE-X. R. FERNANDEZ OXEA, *O baldaquino...*, 116-117 et pl. X). Même si leur typologie n'est pas étrangère



L'autel portatif de Celanova est décoré, sur son revers, d'une Ascension qui présente quelques points de coïncidence morphologique — sur lesquels nous n'insisterons pas — avec certaines figures de la frise du Portail des Orfèvres<sup>(133)</sup>. Nous avons peut-être, dans le Christ de Celanova, un point de repère pour imaginer l'aspect du Christ debout — « rectus », selon le Guide du *Liber* — qui présidait la frise compostellane<sup>(134)</sup>. La composition primitive de la partie centrale de celle-ci a été d'ailleurs rapprochée par Ole Naesgaard de celle d'une des plaques de la châsse de saint Félix, provenant de San Millán de la Cogolla<sup>(135)</sup>. Une telle comparaison semble pourtant aussi banale que de recourir au décor habituel des côtés des châsses à reliques pour expliquer la présence, dans le même ensemble, de groupes d'apôtres, dont quelques-uns sont flanqués de colonnes ou même encadrés par un arc. Retenons tout simplement la coïncidence, purement iconographique, sur ce point — et qui nous mènerait encore à évoquer le programme de l'attique du baldaquin —, et considérons maintenant une autre particularité de la composition de la frise du portail compostellan qui semble beaucoup plus éloquente au sujet des inspirations somptuaires.

Je pense à la formule qui y fait succéder aux figures des bandes décoratives verticales (fig. 15) et qui, par sa rareté dans des contextes monumentaux, revêt une plus grande valeur d'indication. La châsse léonaise de saint Isidore — œuvre d'un atelier qui, comme nous l'avons

---

à l'« ordre flamboyant », elles pourraient faire foi d'une certaine tradition locale. En tout cas, il faut exclure une source immédiate dans le baldaquin de Fonseca : les témoignages d'Ambrosio de MORALES (*Viage...*, 121) et du chanoine fabricien J. de VEGA Y VERDUGO (*Memoria acerca de la Capilla Mayor de la Catedral de Santiago*, dans F. J. SANCHEZ CANTON, *Opúsculos Gallegos sobre Bellas Artes de los siglos XVII y XVIII*, Saint-Jacques de Compostelle, 1956, 40) laissent clairement entrevoir qu'il s'agissait en réalité d'un dais supporté par derrière par un mur et s'appuyant par devant sur un arc de fer tendu entre deux colonnes du sanctuaire. Les « pilares » ou « pilastras » dont nous parlent d'autres sources (voir X. FILGUEIRA VALVERDE-X. R. FERNANDEZ OXEA, *op. cit.*, 108 et 110), doivent être considérées comme des membres constituant le baldaquin et non comme ses supports. Le témoignage apparemment contradictoire de P. de MEDINA (*Libro de grandezas...*, fol. CXXIII), qui décrit le « zimbório » de Compostelle comme étant « fundado sobre quatro colomas » (cf. J. VILLAMIL Y CASTRO, *El Tesoro...*, 345), n'a aucune valeur, car on a déjà vu que cet auteur ne fait que paraphraser le Guide du *Liber* sans se rendre compte qu'il fait référence à une œuvre disparue (voir *supra* la note 62). Revenant sur la configuration possible des colonnes du *ciborium* gelmarien, signalons enfin que des oiseaux parmi des feuillages décoraient, déjà au VI<sup>e</sup> siècle, les fûts du baldaquin de Saint-Clément à Rome (H. LECLERCQ, « Ciborium », *op. cit.*, cols. 1596-1597, fig. 2991).

(133) Voir sa reproduction dans M. GOMEZ-MORENO, *op. cit.*, pl. XL. Son profil droit avec la retombée du manteau, peut être rapproché de celui du saint Jacques du Portail des Orfèvres (P. de PALOL-M. HIRMER, *op. cit.*, pl. 115). Le galon décorant sa tunique, sur la poitrine, ressemble à celui de la figure d'Abraham, dans le même ensemble (*ibidem*, pl. 116).

(134) *Op. cit.*, 381.

(135) *Saint-Jacques...*, 20.

vu, a travaillé aussi pour Compostelle<sup>(136)</sup> — nous offre des précédents possibles pour un tel parti de composition (fig. 16), aussi bien sur le couvercle que sur les côtés<sup>(137)</sup>. Les bandes ornementales qui apparaissent sur ceux-ci présentent en plus les deux motifs que l'on fait alterner à Compostelle : rinceaux et palmettes enchaînées. Quant aux autres bandes ornementales qui se trouvent sur la frise, à base d'écaillés ou d'imbrications, l'origine antique du motif n'exclut pas des précédents dans le domaine de l'orfèvrerie<sup>(138)</sup>.

Il y avait donc de bonnes raisons pour parler de « ciborios » au sujet d'un portail dont les supports, les écoinçons et la frise relèvent pour tant de détails des traditions des arts mobiliers et, particulièrement, de l'orfèvrerie. Celle-ci — et les arts du métal en général — pourrait aussi expliquer en partie la vocation précoce pour la ronde-bosse qui caractérise la sculpture de la deuxième campagne compostellane et qui se manifeste également sur le Portail des Orfèvres<sup>(139)</sup>. Les deux lions qui se trouvent sur l'imposte du trumeau (fig. 9), viennent d'ailleurs nous donner une idée de la façon dont les figures en ronde-bosse pouvaient s'articuler avec l'architecture du baldaquin gelmirien. A défaut de parallèles en métal, on peut signaler des précédents pour un tel parti sur des baldaquins italiens en stuc<sup>(140)</sup>. Remarquons enfin que le pignon de la façade dont

(136) On renvoie à ce qu'on a dit *supra* au sujet de la croix dite « de Ordoño II ».

(137) Reproductions, dans M. GOMEZ-MORENO, *op. cit.*, pls. XXXIII-XXXV. Cf. aussi la note 32. Les apôtres figurés sur les côtés de la chaise de saint Démétrius, à Loarre, sont aussi séparés par des bandes de rinceaux (voir F. INIGUEZ, *Las arquetas...*, figs. 4-7).

(138) Voir, par exemple, le décor des colonnettes de la lanterne de Bégon, à Conques (J. TARALON, *op. cit.*, pl. 214). D'après le Guide du *Liber*, la couverture de la chaise de saint Gilles était décorée « in modum scamarum piscium » (*op. cit.*, 363).

(139) Voir notamment les acrotères qui couronnent les chapelles Saint-Jean et Saint-Barthélémy — anciennement Sainte-Foy (M. GOMEZ-MORENO, *op. cit.*, pl. CL). La morphologie de la dernière de ces pièces, représentant Samson aux prises avec le lion, n'est pas sans rapport avec celle du médaillon au même sujet de la lanterne de Bégon, à Conques (voir G. GAILLARD, *Rouergue...*, fig. 96).

(140) Voir les baldaquins de Saint-Ambroise de Milan (S. CHIERICI, *Lombardie...*, fig. 17) et de Civate (*ibidem*, fig. 83), où l'on voit respectivement des aigles et les symboles des évangélistes placés sur les chapiteaux, à la retombée des arcs. Pour les aigles, il y a des précédents byzantins — voir le baldaquin représenté au fol. 239 du manuscrit parisien des Homélies de Grégoire de Nazianze, que reproduit K. LEHMANN, *The Dome...*, fig. 57 — qui renvoient à leur tour à l'Antiquité. On remarquera par ailleurs que c'est en Italie, où les *ciboria* ont été plus abondants, que le motif des lions ou d'autres animaux en ronde-bosse, placés à la retombée des arcades, atteint tout son développement sur les portails des églises. A Compostelle, le thème en question a aussi connu une version en bronze, bien que postérieure probablement à celle du Portail des Orfèvres : la fontaine monumentale qui se trouvait sur la place donnant accès au portail nord, recevait l'eau des gueules d'un groupe de quatre lions placés sur une colonne (*Liber...*, *op. cit.*, 377).



fait partie le Portail des Orfèvres, se termine par une croix en pierre, inspirée sans doute de prototypes d'orfèvrerie, qui se dresse sur un volume arrondi, supporté par un *Agnus Dei* <sup>(141)</sup>. Bien que ce type de croix antéfixe réponde à une tradition monumentale bien établie <sup>(142)</sup>, on ne peut manquer de songer à son équivalent à l'intérieur, la « croix précieuse » qui, placée sur une boule d'argent, couronnait le baldaquin, et dont le souvenir en cuivre pourrait être aussi décelé dans la croix dite *dos farrapos*, placée sur la couverture du chevet, juste au-dessus de l'autel de l'Apôtre <sup>(143)</sup>.

Si le portail méridional de la Cathédrale de Compostelle doit son nom de *Portada de las Platerias* aux orfèvres qui, depuis le Moyen Age, ont établi leurs ateliers sur la place voisine, il pourrait également s'appeler ainsi, et avec plus de raison, en tant qu'œuvre de sculpteurs mis à l'école des orfèvres et de toute sorte d'ouvriers des arts dits mineurs <sup>(144)</sup>.

---

— un ensemble, donc, qu'on peut imaginer comme celui constitué par le trumeau du portail méridional (fig. 9). Même si la vasque de la fontaine, conservée aujourd'hui au cloître, fut ouvragée avant 1117 (cf *Historia Compostelana*, II, ch. 54, *op. cit.*, 370-371), il semble que la colonne et les lions ne pourraient être antérieurs à 1122, date que donne l'inscription transcrite dans le Guide.

- (141) Voir A. LOPEZ FERREIRO, *op. cit.*, III, 111 et n. 2; K. J. CONANT, *op. cit.*, fig. 12 et pl. VI, pour une vue d'ensemble de la façade
- (142) Sur les croix antéfixes en Galice, Alfonso R. CASTELAO, *As cruces de pedra na Galiza*, Buenos Aires, 1950, 49-63.
- (143) Elle se dresse aussi sur une petite boule. Reproduction, dans A. LOPEZ FERREIRO, *op. cit.* III, 135-137 et 146. J. FILGUEIRA VALVERDE l'a rapprochée d'une croix en bronze, avec crucifix, conservée au Metropolitan Museum de New York et de provenance vraisemblablement galicienne (*El Tesoro...*, 45 et pl. 5).
- (144) Au cours de cette discussion, j'ai préféré m'appuyer sur des comparaisons de « motifs » ou bien des schémas de composition de caractère relativement singulier ou même exceptionnel, plutôt que sur des analyses stylistiques visant à déceler dans le travail de la pierre la trace présumée de l'outillage ou des gestes propres à l'orfèvre, au miniaturiste ou à l'ivoirier. Une telle méthode, bien que ses résultats soient à première vue spectaculaires, souffre souvent de l'apriorisme des thèses mêmes que l'on prétend démontrer, oubliant d'ailleurs qu'on ne peut identifier les effets d'une technique à un style. Cependant, je me permettrai de recourir à un argument de cet ordre, assisté par la certitude absolue que l'intention de l'artiste n'était autre, en ce cas, que d'obtenir sur la pierre une texture métallique. Je me réfère à la façon dont un objet d'art mineur en métal a été représenté par l'un de nos sculpteurs dans la scène des Tentations du Christ du tympan gauche du Portail des Orfèvres (reproduction, dans M. CHAMOSO LAMAS, *Galice...*, fig. 22) : en contraste avec les formules conceptuelles et sommaires selon lesquelles est traitée toute la scène pour ce qu'elle présente d'objet « naturel », on remarquera la précision minutieuse — disons le « réalisme » — avec laquelle on a figuré l'encensoir porté par l'un des anges servant le Seigneur. En jouant avec le paradoxe platonicienne qui est sous-jacente dans toute représentation — particulièrement s'il s'agit d'un objet artificiel —, nous pourrions dire que, en réalité, nous ne nous trouvons pas devant la « reproduction » réussie d'un encensoir, mais devant sa « production » *a novo* par un artiste

En achevant ce travail, je n'arrive pas à me soustraire complètement à l'impression de ne pas avoir réalisé autre chose qu'un exercice d'« Histoire de l'art-fiction », puisque ce sont les reflets littéraires d'un art disparu qui m'ont fourni les arguments principaux. Par conséquent, je veux recourir à la dernière contribution de Gelmírez au Trésor compostellan, le retable en argent ouvragé vers 1135<sup>(145)</sup>, qui, bien que sa date dépasse les limites proposées pour notre enquête, nous permettra de vérifier, au-delà du domaine des hypothèses, que le mobilier du sanctuaire apostolique n'est pas passé inaperçu pour les tailleurs de pierre de la région. Nous avons la reproduction très probable de ce retable dans deux dessins du milieu du XVII<sup>e</sup> siècle (fig. 19), dus au chanoine fabricant Vega y Verdugo<sup>(146)</sup>, qui compensent largement l'absence de description dans le Guide du *Liber* et la brièveté des références que lui dédie l'*Historia Compostelana*. Celle-ci nous renseigne pourtant sur son décor de camées ou d'intailles anciens, car c'est ainsi que l'on doit comprendre les « antiquitatibus » auxquelles on y fait allusion, comme l'a déjà indiqué López Ferreiro<sup>(147)</sup>. A ce goût d'antiquaire pour les remplois, correspond

---

qui n'a pas fait qu'apporter au travail de la pierre le même soin et le même amour qu'il prodiguait sans doute à la ciselure d'œuvres similaires en métal. La même fascination exercée par l'artificiel et par le précieux, se manifeste, dans la même scène, au rendu très soigné des peintures de la porte, du brocart de la tunique du Christ, à orle pseudo-coufique, et de la couronne, malheureusement très abîmée, qui apparaît sur sa tête (reproduction, *ibidem* et O. NAESGAARD, *op. cit.*, 49 et fig. p. 50, pour la couronne). Cette dernière nous intéresse particulièrement, car on pourrait dire que nous conservons même son « modèle ». D'un type absolument étranger aux *regalia* hispaniques — les longues séries d'iconographie royale du *Tumbo A* et du *Liber Testamentorum* d'Oviedo n'enregistrent rien de pareil —, elle semble s'inspirer d'un diadème comme celui de la Majesté de sainte Foy, à Conques, après les remaniements dont celle-ci a fait l'objet à l'époque romane (voir J. TARALON, *op. cit.*, 20-21; L. GRODECKI, *El siglo...*, 349, n. 1; G. GAILLARD, *Rouergue...*, fig. 40; pl. II et fig. 10, à gauche, pour une autre couronne de ce type, portée par Charlemagne). Il ne faudra pas dire que la scène compostellane de la Tentation est l'œuvre d'un artiste qui a travaillé aussi pour Conques (voir *supra* la note 131).

(145) *Historia Compostelana*, III, ch. 44, *op. cit.*, 566.

(146) *Memoria...*, dans F. J. SANCHEZ CANTON, *op. cit.*, à la note 132, 33 et 35. C'est A. LOPEZ FERREIRO qui, le premier, identifia les dessins avec le retable gelmírrien (*Lecciones...*, 268-269; *Historia...*, LV, 157-159). Je tiens à remercier M. José María Díaz, chanoine archiviste de la Cathédrale de Compostelle, de m'avoir donné l'accès à l'étude et à la reproduction des dessins.

(147) Cf. *supra*, note 145. A. LOPEZ FERREIRO, *op. cit.*, IV, 158. Pour le remploi de pierres gravées antiques au Trésor compostellan, voir J. FILGUEIRA VALVERDE — A. BLANCO FREIJEIRO, *Camafios y entalles del Tesoro compostelano*, dans *Cuadernos de Estudios Gallegos*, XIII, 1958, 137-145. En général, sur le même fait et sa signification, J. ADHEMAR, *Les influences...*, 106-111; William S. HECKSCHER, *Relics of Pagan Antiquity in Mediaeval Settings* dans *Jour. of the Warburg Inst.*, I, 1937-1938, 204-220.



la prose pédante du chroniqueur « enchâssant » dans l'éloge du meuble une citation d'Ovide : « materiam opus supperabat » — un *topos* obligé dans la littérature artistique médiévale concernant les arts somptuaires, qui revient par deux fois dans le *De administratione* de Suger et dont l'écho se fait sentir dans l'inscription gravée sur un reliquaire offert par Henri de Blois, évêque de Winchester : « Ars auro gemmisque prior »<sup>(148)</sup>.

Les dessins de Vega y Verdugo nous montrent un retable à structure « domatomorphique », achevé en guise de fronton classique. Etant donné la fréquence en Galice des linteaux en batière, à la façon auvergnate, et considérant aussi les relations toujours existantes entre la typologie des linteaux et celle des retables et *antependia* — et nous en avons la preuve dans la longue controverse sur l'origine et destination des linteaux rousillonnais<sup>(149)</sup> —, la présence d'une telle morphologie sur l'autel gelmirien résulte déjà extraordinairement suggestive pour l'objet de cette conférence. Ce n'est pas que je prétende qu'il y a une relation génétique, dans l'un ou l'autre sens, entre retables et linteaux pentagonaux. La forme en question s'explique évidemment par des raisons toutes spéciales à l'un et à l'autre domaine : fonctionnelles, statiques, dans le cas des linteaux, et d'ordre iconographique, symbolique, dans le cas des retables<sup>(150)</sup>. Mais,

- (148) Sur ce *topos* chez Suger, E. PANOFKY, *Abbot...*, 46-47, 60-62 et 161. Pour l'inscription d'Henri de Blois, H. SWARZENSKI, *op. cit.*, 13 et et pl. 195, fig. 446. La tradition arrive même jusqu'à Saint-Simon, qui parle de « la perte inestimable de ces admirables façons, plus belles que la matière »... (J. TARALON, *op. cit.*, 32). Un calice offert à la cathédrale de Compostelle par le trésorier Bernard suscita aussi l'éloge ovidien chez le chroniqueur de Gelmirez (*Historia...*, III, ch. 9, *op. cit.*, 439).
- (149) Voir M. DURLIAT, *Les premiers essais de décoration de façades en Roussillon au XI<sup>e</sup> siècle*, dans *Gaz. des Beaux-Arts*, fév. 1966, 59-78 ; Pierre PONSICH, *L'évolution du portail d'église en Roussillon du IX<sup>e</sup> au XIV<sup>e</sup> siècle*, dans ces *Cahiers*, VIII, 1977, 175-199.
- (150) Aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles, le retable gelmirien était considéré comme une sorte de cénotaphe évoquant la chasse de saint Jacques — un voyageur a même cru qu'il s'agissait de son tombeau — et dans le même sens abondent les remaniements dont il a fait l'objet à cette époque, avec l'adjonction de deux figures michelangiéscopes accoudées sur le pignon, et son choix comme modèle pour l'urne moderne qui contient les restes de l'Apôtre (voir A. de MORALES, *op. cit.*, 120 ; J. de VEGA Y VERDUGO, *Memoria...*, *op. cit.*, 33-34 ; J. CARRO GARCIA, *Estudios...*, 74-75, n. 181 et 103 ; J. VILLA-AMIL Y CASTRO, *La Catedral...*, 51 ; *id.*, *Colección...*, 389 ; A. LOPEZ FERREIRO, *op. cit.*, VIII, 189-192 ; pour la chasse moderne cf. *supra* la note 77). En tenant compte du fait que les chasses reliquaires comptent parmi les précédents reconnus des retables (cf. J. R. BUENDIA, *Sobre los origenes...*, 22 ; E. BARBIER, *Les images...*), il semble très possible que celui de Compostelle en ait tiré sa forme. Mais une telle explication n'excluerait pas à mon avis que d'autres significations aient collaboré à la naissance et au succès du type ou qu'elles s'y soient adhérees postérieurement. Je pense en particulier aux dossiers de trône terminés en pignon, tel celui de Dagobert, décorés parfois d'arcatures — voir la chaire de saint Pierre, au Vatican — qui pourraient eux aussi constituer le référent symbolique

une fois que la forme commune s'est établie, il est très probable que linteaux et retables pentagonaux aient échangé des suggestions quant aux systèmes d'organisation et aux programmes iconographiques<sup>(151)</sup>.

Celui du retable de Compostelle était organisé en deux registres unifiés au centre par la figure du Christ. Au registre inférieur on voyait huit apôtres encadrés par des arcs trilobés, une formule qui apparaît aussi dans l'enluminure compostellane contemporaine — portrait de Raymond de Bourgogne dans la *Tumbo A*<sup>(152)</sup> — et, depuis bien avant, en modules monumentaux, dans l'architecture même de la Cathédrale. Parmi les apôtres on ne reconnaît que saint André, qui nous déconcerte avec sa croix caractéristique ou *crux decussata*, un trait rare — pour ne pas dire exceptionnel — à cette époque et qui fait penser à une restauration postérieure comme celle qui a accordé à l'apôtre le même attribut dans la

---

d'un ensemble autel-retable conçu comme une sorte de Trône de l'Eucharistie ou de la Divinité — pour ne pas parler des trônes épiscopaux qui ont précédé les retables au fond des absides. A cet égard, j'attirerai l'attention sur un autre type de retable, connu par les exemples danois de Lisbjerg et de Sahl (A. ANDERSSON, *L'art scandinave*, II, figs. 210 et 225; P. LASKO, *op. cit.*, pl. 179), dont le couronnement par un arc fait penser aux demi-mandorles en forme de dossier de trône — et même assimilées à celui-ci — que N. MEZOGHI considère comme un trait méridional (*Le tympan...*, 184-186). Pour un exemple spécialement significatif, voir le médaillon de la lanterne de Bégon, à Conques, représentant le *Christus victor* du Psaume 90 : on dirait que le Christ y siège sur un autel du type danois (voir J. TARALON, *op. cit.*, pl. 215).

- (151) Notre hypothèse compte, bien sûr, sur le disparu : l'Auvergne et le Rouergue nous fournissent nombre de linteaux en bâtière dont la structure et le décor font penser aux retables, mais, à ma connaissance, on ne conserve aucun retable de ce type dans ces régions (cf. Z. SWIECHOWSKI, *Sculpture romane d'Auvergne*, Clermont-Ferrand, 1973, figs. 2, 3, 4, 14, 21, 95, 127 et 129; G. GAILLARD, *Rouergue...*, fig. 115); par contre, l'existence en Galice de trois retables pentagonaux ne s'accompagne que d'un décor très élémentaire sur les linteaux en bâtière. Il semble en tout cas que la diffusion des retables pentagonaux ne s'est pas limitée à la Galice. Le fait que nombre de retables gothiques hispaniques se terminent par un angle — qu'on ne peut confondre avec un gable — nous indique qu'ils ne sont que le développement en hauteur du type représenté par celui de Gelmírez. Deux retables en bois de la fin du XIII<sup>e</sup>, au Musée Archéologique de Léon et au Musée Diocésain de Burgos (voir le catalogue *Silos y su época*, Madrid, 1973, 30, n<sup>o</sup> 43, et fig. p. 82, et Luciano HUDOBRO, *La Catedral de Burgos*, Madrid, 1949, fig. p. 154), constituent les chaînons les plus évidents de cette tradition. Le seul retable peint de l'époque gothique que l'on conservait en Galice, celui de Belvís, était aussi terminé en pignon.

- (152) Cf. pour ce manuscrit la note 16. Reproduction, excellente, dans Marqués de LOZOYA, *Historia de España*, I, Madrid, 1967, fig. p. 405. Il est à remarquer que, même sans tenir compte de cette coïncidence, A. LOPEZ FERREIRO attribuait le tracé du retable au trésorier Bernard (*op. cit.*, IV, 138), *l'homo universalis* de la renaissance romane à Compostelle qui dirigea la compilation du *Tumbo*. Sur ce personnage, Salustiano PORTELA PAZOS, *Anotaciones, al Tumbo A de la Catedral de Santiago*, Saint-Jacques de Compostelle, 1949, 87-97.



châsse de Trois Rois Mages, à Cologne<sup>(153)</sup>. Il ne manque pas pourtant de titres authentiques de précocité pour notre pièce : à ma connaissance, la mandorle lobée du Christ ne trouve pas de parallèles hispaniques avant la fin du XII<sup>e</sup> siècle<sup>(154)</sup>, et sa formule iconographique — les bras levés, montrant sans doute ses plaies — semble être de beaucoup la plus ancienne dans son genre dans l'art espagnol, si attaché à la version majestueuse du Sauveur<sup>(155)</sup>. Quant aux six figures qui restent à commenter, au registre supérieur, je m'incline à penser à Marie et Jean comme intercesseurs et aux quatre apôtres qui manquent, car Vega y Verdugo fait référence aux douze dans le dossier qui accompagne ses dessins<sup>(156)</sup>.

Il s'agirait donc d'un programme qui viendrait compléter et préciser le Jugement Dernier ébauché dans le baldaquin et la Vision apocalyptique développée sur le devant d'autel. Mais la complémentarité des programmes n'excluait pas la redondance : l'*apostolado* du retable viendrait « tripler » ceux qu'on a repérés sur le devant d'autel et sur le baldaquin et il y en avait un quatrième ! D'après le Guide, les six « receptacula » externes de la lampe en argent offerte par Alphonse I d'Aragon, étaient décorés chacun de deux figures d'apôtres<sup>(157)</sup>. Rien d'étonnant à cette insistance obsédante sur le thème, dans un sanctuaire dédié à un apôtre et à une époque où l'on revendiquait les idéaux de la vie apostolique, comme l'ont signalé le

- 
- (153) Voir Joseph BRAUN, *Tracht und Attribute der Heiligen in der deutschen Kunst*, Stuttgart, 1943, 68-71, spécialement, 68-69 ; cf. M. LECHNER, « Andreas » dans E. KIRSCHBAUM, *Lexikon...*, V, col. 138 et ss. Reproduction du saint André de Cologne, dans Erich STEINGRABER, *Deutsche Plastik der Frühzeit*, Königstein im Taunus, 1961, pl. 69. Louis REAU signale, à titre d'exception, un exemple de *crux decussata* au X<sup>e</sup> siècle (*Iconographie de l'art Chrétien*, III, I, Paris, 1958, 79). Il serait aussi aventureux d'y recourir pour appuyer la précocité du saint André compostellan que de rejeter l'identification du retable gelmirien avec celui dessiné par Vega y VERDUGO sur la base du caractère tardif du trait en question. Les pièces d'orfèvrerie médiévale constituent souvent de véritables « stratifications » de restaurations successives — qu'il suffise de citer le Trésor de Conques et l'*Arca Santa* d'Oviedo — et il semble que le retable compostellan n'a pas été l'exception.
- (154) Le retable, récemment disparu, de Saint-Michel d'Aralar nous fournit l'exemple le plus ancien (voir L.-M. de LOJENDIO, *Navarre...*, fig. 146), suivi, entre autres pièces, par le devant d'autel limousin de la Cathédrale d'Orse, du début du XIII<sup>e</sup> siècle, dont on conserve quelques morceaux ayant appartenu à une mandorle du même type (voir le catalogue *Silos...*, 101, n° 90). Aussi tardives qu'elles soient, ces liaisons méridionales ne manquent peut-être pas de signification pour la filiation possible du retable gelmirien.
- (155) Il faut attendre le Porche de la Gloire de Compostelle pour trouver en Galice une formule pareille. Celle que nous offre un chapiteau du déambulatoire de la Cathédrale de Santo Domingo de la Calzada, dans un style évocateur de l'art de Gislebertus d'Autun, pourrait être antérieure de quelques années.
- (156) *Op. cit.*, 34.
- (157) Voir l'Appendice de cet article. A. LOPEZ FERREIRO suppose que le roi aragonais aurait offert cette lampe aux environs de 1130, en réparation des malheurs causés à l'église compostellane (*op. cit.*, IV, 157).

chanoine E. Delarruelle et le professeur Marcel Durliat, au sujet des programmes toulousains contemporains<sup>(158)</sup>. D'autre part, chacun de ces *apostolados* jouait un rôle dans l'ensemble qui lui était propre, de par son association à un moment — ou à une éternité — particulier de la gloire du Christ. En ce qui concerne celui de la lampe, le Guide nous fournit aussi une clé symbolique : les sept réservoirs — car il y en avait un autre, plus grand, au centre — symbolisaient les sept dons du Saint-Esprit. Les sept flammes de la lampe, irradiant vers les figures des douze apôtres, deviendraient donc une Pentecôte perpétuelle sur l'autel de saint Jacques<sup>(159)</sup>. On ne pourrait songer à une application plus réussie de l'*anagogicus mos*, de l'ascension du monde matériel au monde spirituel, que l'abbé Suger et les artistes mosans développaient vers la même époque<sup>(160)</sup>. En fait, la structure présumable pour la lampe compostellane, trouve des parallèles dans les diagrammes utilisés à Saint-Denis et dans l'enluminure mosane pour la mise en image du même sujet<sup>(161)</sup>.

Mais revenons au retable gelmirien et à la « pièce à conviction », longtemps promise, qu'il vient susciter. Il s'agit du retable en pierre qui se trouve à Saint-Etienne de Ribas de Sil (fig. 7), une œuvre du début

(158) E. DELLARUELLE, *La vie commune des clercs et la spiritualité populaire au XI<sup>e</sup> siècle*, dans *Atti della settimana di studio, Mendola 1959*, Milan, 1962, 142-185 ; *id.*, *L'autel roman de Saint-Sernin (1096). Confréries, pèlerins et pénitents*, dans *Mélanges...*, Crozet, I, 383-389 ; M. DURLIAT, *Les origines...*, 359.

(159) On se souviendra que le baldaquin, auquel devait, vraisemblablement, être suspendue la lampe, était surmonté d'une personnification du Saint-Esprit — faisant partie de la Trinité décrite dans le Guide qui viendrait peut-être abonder dans le sens de la lecture symbolique proposée, de même que la possible présence de la colombe eucharistique planant sur l'autel. La même pensée semble avoir été ébauchée à Saint-Denis, où l'autel de la Trinité était illuminé par sept lampes d'argent (voir E. PANOFSKY, *Abbot...*, 128). Signalons enfin que les sept lampes dont il est question dans *Ap.* 4, 5 sont assimilées aux « septem spiritus Dei » — une signification que G. DURAND donne comme étant normative dans l'iconographie médiévale (*Rationale...*, I, 3, *op. cit.*, 14).

(160) Voir E. PANOFSKY, *op. cit.*, *passim*.

(161) Voir le médaillon du vitrail anagogique représentant le Christ entre l'Eglise et la Synagogue (E. PANOFSKY, *op. cit.*, pl. 16), dont la formule deviendra normative pour la représentation des dons du Saint-Esprit (cf. Jurgis BALTRUSAITIS, *L'image du monde céleste du IX<sup>e</sup> au XII<sup>e</sup> siècle*, dans *Gaz. des Beaux-Arts*, XX, 1938, 137-148, fig. 15), et la composition allégorique de la Pentecôte dans la Bible de Floreffé (*ibidem*, 147, fig. 16). Je ne partage pas l'idée de cet auteur à savoir que le schéma en question — six cercles en disposition radiale autour d'un autre central — soit nécessairement un emprunt à une image cosmique. En tenant compte de l'exemple fourni par la lampe compostellane, on peut se demander s'il n'aura pas été suggéré par la structure — d'abord purement fonctionnelle — des lampes liturgiques, de même que celles-ci ont suscité, à Gross-Komburg et à Aix-la-Chapelle, l'image de la Jérusalem Céleste (voir P. LASKO, *op. cit.*, 178 et 216, pls. 187 et 246). En recourant aux parallèles de Saint-Denis et du Pays Mosan, ce n'est pas que je prétende amener à Compostelle les « aurifabros Lotharingios », même s'il ne manque pas de documentation sur la présence de « mercatores... lotarienses », en Galice vers 1130 (*Historia Compostelana*, III, ch. 18, *op. cit.*, 505-506 ; A. LOPEZ FERREIRO, *op. cit.*, III, 304).



du XIII<sup>e</sup> siècle, dans la suite du deuxième atelier de la Cathédrale d'Orense et donc reliée au second âge d'or de l'art roman compostellan, représenté par le Porche de la Gloire<sup>(162)</sup>. Bien qu'on ne puisse pas le considérer comme une « copie » du retable gelmirien, c'est en tout cas une illustration, qui fait foi, de la transposition sur la pierre d'une formule née dans le domaine des arts précieux<sup>(163)</sup>. C'est peut-être seulement la rudesse du matériau local, le granit, qui a empêché une évocation plus littérale de son prototype métallique, apparenté sans doute à celui que nous connaissons par le dessin de Vega y Verdugo.

Les différences les plus notables nous mènent en fait au domaine de l'iconographie. Au Christ assis montrant ses plaies se substitue ici le Christ-Roi, debout et tenant une croix au manche long : il s'agit donc du Christ ressuscité et triomphant, sans trace qui rappelle les souffrances de sa Passion. De chaque côté, apparaissent six apôtres, avec saint Pierre et saint Paul aux places d'honneur, selon un critère hiérarchique que l'on respecte dans toute la série et auquel collaborent efficacement les lois du cadre.

Le dos du retable<sup>(164)</sup>, où l'on voit le même type de Christ flanqué de deux séries de six arcs, semble avoir inspiré un autre retable en pierre (fig. 8), dont on a trouvé un fragment il y a quelques années dans la Collégiale de Xunqueira de Ambía<sup>(165)</sup>. L'absence d'images nous conduirait peut-être à parler d'une structure « purement décorative », telle une sorte de dossier de trône<sup>(166)</sup>. Cependant, l'« aniconisme » y est seul apparent ; si l'architecture se présente nue, sans images, c'est parce qu'en réalité elle-même est image. Les tours qui flanquent ses deux extrémités et celles qui meublent les écoinçons des arcs, configurent l'ensemble comme la représentation d'une ville, et celle-ci ne pourrait être autre que la Jérusalem Céleste, avec ses douze portes qui « non claudentur per diem : nox enim non erit illic » (Ap. 21, 25).

La même signification peut être présumée pour le dos du retable de Saint-Etienne de Ribas de Sil. Les portes y sont exactement au nombre

(162) Voir M. CHAMOSO LAMAS — F. PONS-SOROLLA, *El monasterio de San Esteban de Ribas de Sil y su retablo de piedra* dans *Cuadernos de Estudios Gallegos*, XIII, 1950, 35-42, pl. V. Il est à remarquer que l'atelier auquel je propose de relier le retable, a produit aussi du mobilier d'autel (voir M. CHAMOSO LAMAS, *Galice...*, fig. 167).

(163) Le rapprochement du dessin reproduisant le retable de Gelmírez a été proposée par M. CHAMOSO LAMAS, *La exposición de Arte románico en Santiago de Compostela*, dans *Goya*, n° 43-45, 1961, 237 ; *id. Galice...*, 392-393 et 402. Cf. le catalogue *El arte románico...*, n° 1803.

(164) Voir M. CHAMOSO LAMAS, *Galice...*, fig. 166.

(165) Je tiens à remercier M. José González Paz de m'avoir fourni la photographie de cette pièce, aujourd'hui disparue (?), dont j'ai tiré le dessin reproduit ici. Pour un autre élément de mobilier d'autel dans la même église, voir M. CHAMOSO LAMAS, *op. cit.*, 402.

(166) Voir *supra* la note 150.

de douze et le Christ apparaît comme un amphitryon attendant les élus. Les deux faces du retable visualisent en réalité la même idée ou, si l'on veut, l'endroit et l'envers allégoriquement complémentaires d'une seule pensée. On rappellera à cet égard l'équation symbolique que les *Beatus* et d'autres textes et monuments établissent entre les apôtres et les douze portes de la Jérusalem Céleste<sup>(167)</sup>.

Serafin MORALEJO,

Departamento de Historia del arte  
Universidad de Santiago de Compostela.

---

(167) Voir J. WILLIAMS, *Early Spanish...*, 79 et pl. 20. Le précédent le plus lointain du retable de Ribas de Sil serait « l'image d'or représentant douze portes, douze apôtres et le Sauveur », qui fut offerte par l'empereur Valentinien à Xyste III (432-440) et qui se trouvait au-dessus de la confession de saint Paul (voir E. BARBIER, *Les images...*, 200). Il est très possible que les retables danois de Lisbjerg et Sahi répondent à la même pensée — attestée du moins pour le devant d'autel accompagnant le premier (voir P. LASKO, *op. cit.*, 170 et pl. 179 ; A. ANDERSSON, *op. cit.*, figs. 210 et 225). Les parallèles confirmant notre interprétation pourraient enfin s'étendre aux lampes de Gross-Komburg et Aix-la-Chapelle (voir la note 161) et aux voûtes, représentant aussi la Jérusalem Céleste, de la Cathédrale de Gurk, Saint-Jean de Pürgg (voir la note 109), Cathédrale de Braunschweig et Saint-Nicolas de Matrei (O. DEMUS, *La peinture...*, pls. 230 et 239).



## APPENDICE

*On reproduit ici les textes du Guide du Liber Sancti Iacobi concernant le mobilier du sanctuaire de la Cathédrale de Compostelle, d'après la transcription de W. M. Whitehill, pp. 384-386.*

### DE TABULA ARGENTEA

Tabula uero que est ante altare honorifice auro et argento operatur. Sculptur enim in medio eius tronus domini, in quo sunt viginti quatuor seniores eo ordine quo beatus Iohannes frater sancti Iacobi in apocalipsi sua eos vidit, duodecim scilicet ad dexteram, totidemque ad levam per circuitum, citaras et fialas aureas plenas odorientis manibus tenentes. In medio cuius residet dominus, quasi in sede maiestatis, manu sinistra librum vite tenens et dextera benedictionem innuens. In circuitu vero troni eius quatuor euangeliste habentur, quasi tronum sustinentes. Duodecim vero apostoli ad dexteram eius et leuam ordinati sunt, tres scilicet in primo ordine ad dexteram et tres in superiori. Similiter sunt ad levam tres in primo ordine inferiori et tres in superiori. Flores etiam ibi habentur optimi per circuitum et colupne inter apostolos pulcherrime. Est etiam tabula operibus decens et optima, his versibus desuper conscripta :

Hanc, tabulam Didacus, presul Iacobita secundus,

Tempore quinquenni fecit episcopii.

Marcas argenti de thesauro Iacobensi

Hic octaginta, quinque minus, numera.

Etiam deorsum hee littere habentur :

Rex erat Anfonsus, gener eius dux Raimundus,

Presul prefatus quando peregit opus.

### DE CIMBORIO APOSTOLICI ALTARIS

Cimborius uero qui hoc altare uenerandum cooperit, mirabiliter picturis et debuxaturis speciebusque diuersis deintus et deforis operatur. Est enim quadratus super quatuor columnas positus, altitudine et amplitudine congruenti factus. Deintus uero in primo ordine quedam spetiales virtutes in modum mulierum, quas Paulus commemorat, octo scilicet habentur. In unoquoque angulo due sunt. Et super utrarumque capita angeli recti stantes habentur, qui manibus eleuatis tronum, qui est in summitate cimborii, tenent. In medio uero troni Agnus Dei, pede crucem tenens habetur. Sed angeli tot sunt, quot virtutes. Deforis uero in primo ordine quatuor angeli habentur, qui resurrectionem diei iudicii bucinantes bucinis pronuntiant. Duo sunt antea in facie et duo retro in alia facie. In eodem uero ordine quatuor prophete habentur : Moyses scilicet et Abraham in sinistrali facie, et Ysaac et Iacob in dextrali, singuli singulos rotulos proprie prophetie manibus tenentes. In superiori uero ordine duodecim apostoli sedent per circui-

tum. In prima facie, in antea scilicet, beatus Iacobus residet in medio, manu sinistra librum tenens et dextera benedictionem innuens. Ad cuius dexteram est altus apostolus et ad leuam alter in ordine proprio. Similiter ad dexteram cimborii tres alii habentur apostoli, et ad levam eius tres, et retro eodem modo tres. In coopertura uero desuper quattuor angeli sedent, quasi altare custodientes. Sed in quattuor cornibus eiusdem cimborii, incipiente coopertura, quatuor euangeliste propriis similitudinibus sculptuntur. Deintus uero est depictus, deforis autem sculptus et depictus cimborius. In cacumine uero eius deforis est quedam summitas erecta, tripliciter arcuata, in qua Trinitas Deica est insculpta. In primo arcu qui respicit ad occidentem persona Patris est erecta, et in secundo qui respicit inter meridiem et orientem est persona Filii, et in tercio arcu qui respicit ad septentrionem est persona Spiritus Sancti. Item uero super hanc summitatem est pomus argenteus lucifluus, super quem crux ponitur preciosa.

#### DE TRIBUS LAMPADIBUS

Ante beati Iacobi altare tres magne lampades argentes ad Christi et apostoli decus suspenduntur. Illa uero qui in medio earum est ualde ingens habetur, et in effigie magni mortarioli mirabiliter operatur, septem in se receptacula continens, in figura septem premiorum Spiritus Sancti, in quibus septem luminaria ponuntur : que scilicet receptacula minime recipiunt nisi oleum balsami, aut mirti, aut balani, aut olive. Maius uero receptaculum est in medio aliorum. Et in unoquoque receptaculo ex his qui in circuitu eius sunt due apostolorum imagines forinsecus sculptuntur. Anima Adefonsi regis Aragonensis qui eam, ut fertur, sancto Iacobo dedit, requiescat in pace sempiterna.





Fig. 1 : Initiale d'un manuscrit des Homélie d'Origène provenant de Moissac.  
[Paris B.N. lat. 1631].



Fig. 2 : Restitution idéale du devant d'autel de la Cathédrale de Saint-Jacques de Compostelle.



Fig. 3 : Saint Just de Ségovie.  
Détail du décor de l'abside.

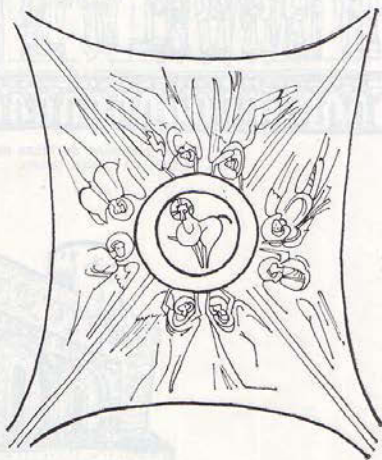


Fig. 4 : Saint Sernin de Toulouse.  
Schéma du décor d'une voûte du transept.

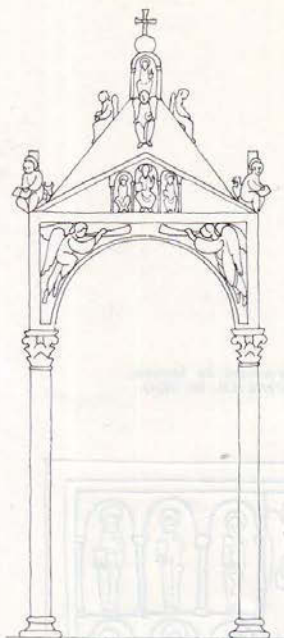


Fig. 5 : Restitution idéale du ciborium de la cathédrale de St-Jacques de Compostelle (Face frontale).



Fig. 6 : a) Détail du décor d'une colonne en marbre, provenant du portail Nord de la cathédrale de Compostelle. b) Détail de la bordure de l'autel portatif de Catanova, Musée de la cathédrale d'Orense.



Fig. 7 : Saint Etienne de Ribas de Sil (Orense) Face frontale du retable roman.

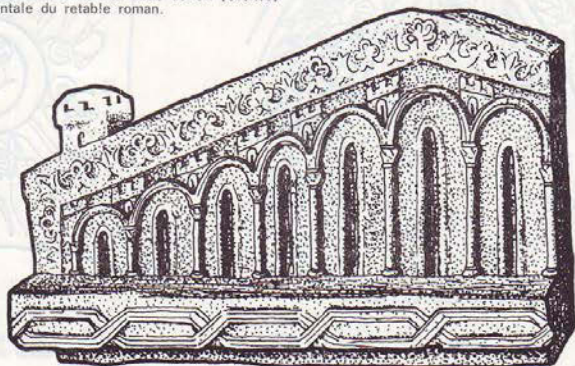


Fig. 8 : Fragment d'un retable roman trouvé à la collégiale de Xunqueira de Ambia (Orense).





Fig. 9 : Cathédrale de Saint-Jacques de Compostelle.  
Détail du portail des Orfèvres.



Fig. 10 : Portail des Orfèvres.  
Détail de l'écoinçon central.



Fig. 11 : Croix dite « de Ordoño II »,  
Cathédrale de Saint-Jacques de Compostelle.

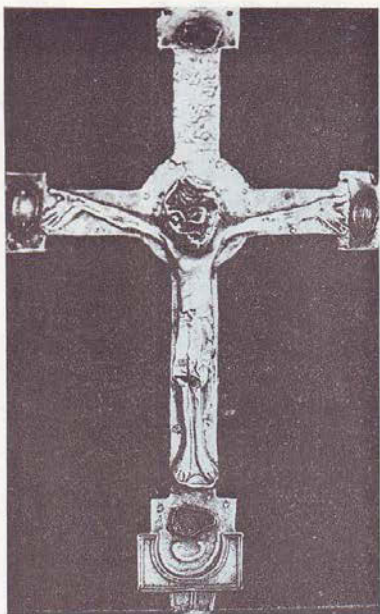


Fig. 12 : Croix de Saint Sébastien de Serramo (Vimianzo), d'après R. Balsa de la Véga.



Fig. 13 : a) Détail de l'Arca Santa d'Oviedo (d'après P. de Palol - M. Hirmer).  
b) Relief du cloître roman de la cathédrale d'Oviedo (d'après M. Durliat « El arte Románico en España »).



Fig. 14 : a) Détail d'un plat d'évangélaire en argent repoussé. Trésor de Conques. (d'après J. Tàralon).  
b) Détail d'un Christ en Majesté du Musée de la cathédrale de Saint-Jacques de Compostelle. (d'après « Galice Romane »).





Fig. 15 : Détail de la frise du portail des Orfèvres.  
Cathédrale de Saint-Jacques de Compostelle.



Fig. 16 : Détail de la chaise de Saint Isidore.  
Saint-Isidore de Léon (d'après M. Gomez-Moréno).



Fig. 17 : Colonne en bronze contenant le bâton de saint Jacques. Cathédrale de Saint-Jacques de Compostelle.



Fig. 18 : Détail d'une colonne du porche de la Gioire. Cathédrale de Saint-Jacques de Compostelle.



Fig. 19 : Dessin du chanoine Véga y Verdugo, représentant le retable de l'archevêque Gelmírez. Archives de la cathédrale de Saint-Jacques de Compostelle.