

Université Michel de Montaigne Bordeaux 3

École Doctorale Montaigne Humanités (ED 480)

THÈSE DE DOCTORAT EN HISTOIRE DE L'ART

# **La diffusion de l'art du second atelier de sculpture de Silos dans le Nord de l'Espagne**

Présentée et soutenue publiquement par

Charlotte de CHARETTE

Sous la direction de Jacques LACOSTE

Membres du jury :

Philippe ARAGUAS, Professeur, Université Michel de Montaigne Bordeaux 3

Laurence CABRERO RAVEL, Maître de conférences, Université de Pau et des Pays de  
l'Adour

Quitterie CAZES, Maître de conférences, Université de Toulouse II - le Mirail

Angela FRANCO MATA, Conservateur du département des antiquités médiévales du  
Musée Archéologique National de Madrid

Jacques LACOSTE, Professeur émérite, Université Michel de Montaigne Bordeaux 3

## **Remerciements**

Je tiens tout d'abord à remercier le directeur de cette thèse, M. Jacques Lacoste, pour la confiance qu'il m'a accordée en acceptant d'encadrer ce travail doctoral, et pour m'avoir encouragée à travailler sur l'art roman de ce pays que nous aimons tant tous les deux, l'Espagne. Je le remercie pour toutes les heures qu'il a consacrées à diriger cette recherche, notamment dans la relecture méticuleuse de ce travail, qui m'a sans aucun doute permis de préciser mon propos.

Mes remerciements vont également à tous ceux qui m'ont permis d'enrichir ce travail, par les discussions que j'ai eu la chance d'avoir avec eux, par leurs suggestions ou leurs contributions : Juan Antonio Olañeta, Manuel Castiñeiras, Antonio Garcia Omedés et Alexandre Paléologue, avec qui j'ai parcouru toutes ces routes espagnoles...

Je tiens à exprimer ma profonde gratitude à Denis Bibbal (et à la société Artgrafik), pour son aide infiniment précieuse et ses encouragements chaleureux.

Pour leurs encouragements et leur soutien aussi bien matériel que moral, qui m'ont permis de mener à bien cette thèse dans de bonnes conditions, je remercie chaudement mes parents, Patrice de Charette et Laurence Noël, et le reste de ma famille et de mes amis.

# Table des matières

<i>Table des matières</i> .....	3
<i>Introduction</i> .....	6
<b>1. Rappel historique</b> .....	6
A) L'Église .....	6
B) Les relations entre les royaumes chrétiens dans la seconde moitié du XII <sup>e</sup> siècle .....	12
<b>2. Présentation de Silos</b> .....	14
A) Histoire de l'abbaye .....	14
B) Le Second Maître de Silos .....	15
C) Question de la datation .....	21
D) Compostelle et Silos .....	22
<b>I. La diffusion autour de Silos et vers le Nord</b> .....	26
<b>1. Les édifices autour de Silos</b> .....	26
A) Gumiel de Hizan .....	26
B) La Vid .....	32
C) San Juan de Ortega .....	34
D) Oquillas .....	39
E) Retuerta .....	42
F) Autres établissements prémontrés .....	45
a. San Cristobal de Ibeas de Juarros .....	45
b. Santa Maria la Real d'Aguilar de Campoo .....	46
G) Hontoria de Valdearados .....	48
H) San Millan de Lara .....	49
I) Lara de los Infantes .....	53
J) Jaramillo de la Fuente .....	56
<b>2. Vers le Nord</b> .....	57
A) Les sculpteurs autour de Sedano .....	58
a. Ahedo de Butron .....	58
b. Moradillo de Sedano .....	66
c. Gredilla de Sedano .....	77
d. Villasana de Mena .....	82
e. Butrera .....	83
f. Cerezo de Riotiron .....	88
g. Relief de Santa Maria de Aradon, à Alcanadre .....	95
h. Escobados de Abajo .....	97
i. Huidobro .....	101
j. Hermosilla .....	101
B) La Bureba .....	106
a. Abajas .....	106
b. Soto de Bureba .....	110
c. Frias .....	116
d. Hormaza .....	117
e. Albillos .....	121
f. Avellanosa del paramo .....	121
C) La diffusion chez les artistes locaux .....	124
a. Le cloître haut de Silos .....	125
b. Vizcaïnos de la Sierra .....	126
c. Hoyuelos de la Sierra .....	127
d. Les cuves baptismales de Cayuela et Villamiel de Muño .....	128
<b>II. La diffusion vers le sud et le sud-est</b> .....	129
<b>1. Burgo de Osma</b> .....	129
<b>2. Santo Domingo de Soria</b> .....	141

<b>3. La diffusion de l'art de Silos par le relais de Burgo de Osma.....</b>	<b>160</b>
A) San Miguel de Almazan .....	160
B) Torreandaluz.....	166
C) Majan.....	168
D) Languilla.....	170
E) Alquité.....	174
F) Castillejo de Mesleon .....	177
G) Atelier de Calatañazor .....	179
H) Omeñaca.....	184
I) Matamala de Almazan .....	185
J) Fuentelarbol.....	186
<b>4. La diffusion de l'art de Silos depuis Santo Domingo de Soria .....</b>	<b>186</b>
A) San Nicolas de Soria.....	186
B) San Pedro de Soria.....	193
C) Berlanga de Duero .....	201
D) L'atelier de Tozalomoro, Fuensauco, Hinojosa del Campoo et Osonilla .....	203
<b>5. Monuments marqués par Burgo de Osma et Soria.....</b>	<b>206</b>
A) San Juan de Rabanera .....	206
B) Barca.....	209
C) Villasayas .....	211
D) Garray.....	214
E) San Juan de Duero .....	220
F) Les galeries-porches de Caracena et Tiermes .....	228
a. Santa Maria de Tiermes .....	228
b. San Pedro de Caracena .....	231
<b>6. La diffusion dans la province de Ségovie .....</b>	<b>233</b>
A) San Miguel de Fuentidueña .....	233
B) Santo Domingo de Piron.....	240
C) Ségovie .....	243
a. Santísima Trinidad.....	243
b. San Lorenzo .....	245
c. La Vera Cruz.....	246
d. Autres églises de Ségovie .....	247
D) Suite de Fuentidueña .....	248
a. Pecharroman .....	248
b. San Miguel de Bernuy .....	250
c. Fuente el Olmo de Fuentidueña .....	251
d. Sacramenia.....	252
e. Les derniers échos de l'atelier de Fuentidueña : Vivar et Cozuelos de Fuentidueña .....	253
E) Les galeries-porches .....	254
a. Grado del Pico .....	254
b. Duraton .....	257
c. Nieva.....	259
d. Beleña de Sorbe .....	260
e. Nuestra Señora de la Peña à Sepúlveda .....	262
f. Autres galeries-porches.....	263
<b>III. La diffusion vers le Nord-Est .....</b>	<b>264</b>
<b>1. Le Pays Basque.....</b>	<b>264</b>
A) Armentia .....	265
B) Lasarte .....	287
C) Estibaliz .....	289
<b>2. La Navarre.....</b>	<b>291</b>
A) San Miguel de Estella .....	292
B) Suite de San Miguel de Estella .....	304
a. Santa Maria la Real de Irache .....	304
b. Santa Catalina de Azcona .....	312
c. Eguiarte.....	314
d. Lezaun.....	316
e. Aguilar de Codès .....	318
C) San Pedro de la Rua à Estella .....	321

D)	Le palais des rois de Navarre.....	327
E)	Tudela.....	330
a.	L'église de San Nicolas.....	332
b.	La collégiale Santa Maria.....	333
c.	Santa Maria Magdalena.....	337
<b>3.</b>	<b>La Rioja.....</b>	<b>343</b>
A)	Santo Domingo de la Calzada.....	343
a.	Santiago de Agüero.....	351
b.	San Salvador de Agüero.....	354
B)	Autres monuments de la Rioja.....	355
a.	El Alto de San Anton.....	355
b.	Valgañon.....	356
c.	Laguardia.....	356
<b>4.</b>	<b>L'Aragon.....</b>	<b>358</b>
A)	Saragosse.....	359
a.	La cathédrale San Salvador de Saragosse.....	359
b.	Santiago de Saragosse.....	365
B)	Le Maître de San Juan de la Peña.....	367
a.	Biota.....	374
b.	Ejea de los Caballeros.....	379
	<b>Synthèse.....</b>	<b>382</b>
<b>1.</b>	<b>La diffusion des modèles iconographiques.....</b>	<b>386</b>
A)	L'Annonciation.....	387
B)	Les scènes de l'Enfance du Christ.....	389
C)	Les autres scènes figurées à Silos.....	395
D)	L'Arbre de Jessé et la Trinité Paternitas.....	396
E)	Hypothèses sur les reliefs disparus.....	397
F)	Le bestiaire.....	398
<b>2.</b>	<b>La diffusion du style.....</b>	<b>402</b>
A)	Diffusion autour de Silos.....	405
B)	Diffusion vers le Nord de Silos: l'évêché de Burgos.....	407
C)	Diffusion vers l'ouest : peu de choses.....	409
D)	Diffusion vers le sud-est : province Soria.....	410
E)	Diffusion vers le sud.....	412
F)	Diffusion vers le Nord-est : Armentia, la Navarre et l'Aragon.....	414
	<b>Bibliographie.....</b>	<b>420</b>
	<b>Annexes.....</b>	<b>482</b>
	<b>Descriptif des chapiteaux du cloître inférieur de Silos.....</b>	<b>482</b>
	<b>Index des noms de lieux.....</b>	<b>484</b>
	<b>Liste des illustrations.....</b>	<b>487</b>

## Introduction

Dans le dernier tiers du XII<sup>e</sup> siècle, la sculpture romane espagnole connaît un renouvellement de grande ampleur qui suscite une production d'une exceptionnelle fécondité. La prospérité que connaît alors le pays entraîne en effet un développement considérable de l'activité architecturale. En Aragon, en Navarre, en Vieille-Castille, les sculpteurs espagnols s'inspirèrent des grands Maîtres et décorèrent jusque dans les années 1200-1210, un grand nombre de monuments alors en chantier.

Quand on parcourt l'Espagne du Nord, on est frappé par la grande unité de cette sculpture de la fin du XII<sup>e</sup> siècle. Nous avons cherché la raison de cette grande apparence d'unité. Cette raison, nous pensons l'avoir découverte dans le fait qu'il a existé une très belle sculpture dans le monastère Santo Domingo de Silos en Castille : l'œuvre du Second Maître. Cette existence a provoqué la diffusion d'un style et de nombreux schémas iconographiques dans presque toute l'Espagne du Nord. Notre travail a consisté à montrer qu'une très grande partie de la sculpture romane des dernières décennies du XII<sup>e</sup> siècle en Espagne, prolonge, de différentes manières, celle de Silos.

### 1. Rappel historique

#### A) L'Église

Les années 1035-1085 constituèrent une période de prospérité pour les chrétiens du Nord. La fin des menaces musulmanes et normandes avait permis que le chemin vers Saint-Jacques-de-Compostelle redevînt une voie de pèlerinage et de communication. Tout au long de cet axe qui traversait le royaume de Pampelune, puis la Castille, le León et parvenait enfin en Galice, des villes se créèrent, à proximité des ponts, des carrefours ou des hospices et des hôpitaux. Dotées d'une autonomie politique, les agglomérations du *Camino Francés* s'adonnaient au commerce, avaient un marché hebdomadaire et voyaient s'installer dans leurs enceintes des étrangers, que les documents désignent sous le nom générique de *francos*. Ces villes du chemin de Saint-Jacques étaient souvent de modestes villages, qui durent leur essor à leur localisation sur la route du pèlerinage, qui se développa considérablement au XI<sup>e</sup> siècle, lorsque le pèlerinage prit une dimension internationale.

La route du pèlerinage en Espagne se divisait en deux grandes branches au passage des Pyrénées : l'une longeait la côte, mais elle ne fut que tardivement utilisée à cause des pirateries normandes, l'autre est connue sous le nom de *Camino Francés*. C'est Sanche le Grand, roi de Navarre (1004-1035) qui fixa de manière définitive le tracé du *Camino*

*Francés*. L'ancien chemin que prenaient les pèlerins pour aller de Pampelune à Burgos faisait un détour par l'Alava et la Bureba. Il suivait sans doute l'antique voie romaine, qui pénétrait dans les Pyrénées par Cisa et qui, à travers la plaine de l'Alava, débouchait sur Briviesca<sup>1</sup>. Cet itinéraire fut dévié par Sanche le Grand, pour traverser Estella, Logroño, Najera et Montes de Oca<sup>2</sup>. Le nouveau chemin offrait plus de sécurité, de meilleures conditions d'accueil et des lieux plus peuplés. À Puente la Reina, la quatrième route, celle qui provenait d'Arles et traversait les Pyrénées au Somport, opérait sa jonction avec les autres chemins. L'essor du pèlerinage nécessita la création d'un réseau d'assistance, qui se développa avec l'aide des établissements ecclésiastiques, mais aussi des rois et de la noblesse. L'institution emblématique de ce type fut l'hôpital de Sainte-Marie de Roncevaux, fondé en 1127.

L'essor du pèlerinage vers Saint-Jacques-de-Compostelle a joué un rôle primordial dans l'apparition et le développement de l'art roman dans le Nord de l'Espagne, à la fin du XI<sup>e</sup> siècle et au début du XII<sup>e</sup> siècle. Encouragés par les monarques espagnols, bénéficiant du soutien de Cluny et des papes et de la venue des clercs français, le pèlerinage favorisa l'ouverture des royaumes chrétiens de la péninsule vers le reste de l'Europe<sup>3</sup>. C'est le long du *Camino Francés* que furent véhiculées les nouveautés artistiques, et qu'apparurent, à la fin du XI<sup>e</sup> siècle les premières constructions pleinement romanes<sup>4</sup>. Cette première étape ne concerna qu'un petit nombre de monuments, mais de grande importance. De nombreuses relations ont été établies entre ces monuments eux-mêmes et d'autres élevés sur des sections françaises du chemin de Saint-Jacques, Conques, Moissac ou Toulouse<sup>5</sup>. Pendant une vingtaine d'années, cet esprit de création anima la sculpture romane espagnole et lui fit concevoir ses premières œuvres majeures, comme la cathédrale Saint-Jacques de Compostelle, celle de Jaca, ou bien encore les reliefs de Saint-Isidore de León ou les chapiteaux de Fromista.

La réorganisation des premières décennies du XI<sup>e</sup> siècle et la réouverture des chemins de Saint-Jacques favorisèrent l'établissement de contacts étroits entre le Nord de la Péninsule ibérique et les royaumes issus de l'ancien empire carolingien. La renommée de Cluny, qui avait déjà réformé l'abbaye d'Albelda dans le royaume de Pampelune, incita Ferdinand I<sup>er</sup> puis Alphonse VI à attribuer à l'abbaye bourguignonne une partie des *parias*

---

<sup>1</sup> LOJENDIO, Luis Maria, *Navarre romane*, La-Pierre-qui-vire, Zodiaque, 1967, p. 29.

<sup>2</sup> VÁZQUEZ DE PARGA, Luis, LACARRA, José Maria, URÍA, Juan, *Peregrinaciones a Santiago*, II, Madrid, CSIC, 1948, p. 17-18. La source la plus ancienne relatant ce changement dans l'itinéraire du chemin est l'*Historia Silense*, cf. GOMEZ MORENO, *Introducción a la « Historia silense »*, Madrid, 1921.

<sup>3</sup> HENRIET, Patrick, « Un bouleversement culturel. Rôle et sens de la présence cléricale française dans la péninsule ibérique (X<sup>e</sup> -XII<sup>e</sup> siècle) », *Revue d'histoire de l'Église de France*, n°224, 2004, p. 65-80.

<sup>4</sup> LACOSTE, Jacques, *Les maîtres de la sculpture romane dans l'Espagne du pèlerinage à Compostelle*, Bordeaux, Sud-Ouest, 2006, p. 9.

<sup>5</sup> DURLIAT, Marcel, *Espagne romane*, La-Pierre-qui-Vire, Zodiaque, 1993, p. 91.

versés par les rois des Taifas musulmanes. Des envoyés de Cluny et des légats du pape se succédèrent à la cour de Castille jusqu'à ce que le roi prit la décision, en 1080, d'abandonner le rite hispanique au profit du rite romain, et dix ans plus tard, de remplacer la minuscule wisigothique par la caroline.

Dans la péninsule ibérique, la liturgie présentait en effet des caractères particuliers qui remontaient au moins au VI<sup>e</sup> siècle. Les pressions exercées en vue de lui substituer le rite romain vinrent en partie des papes Alexandre II et Grégoire VII par l'entremise de légats, comme Hugo Candido, et furent assorties d'accusations d'hérésie. La permanence de l'antique liturgie tolédane fut en effet une des préoccupations papales les plus profondes, concernant les royaumes de la péninsule. Dans une lettre de 1074, le pape Grégoire VII attribua au rite mozarabe un caractère suspecté d'hétérodoxie, dû à la « démente des priscillianistes, à la perfidie des ariens, à l'invasion des goths et des sarrasins »<sup>1</sup>. Le 19 mars 1074, il envoya une lettre aux rois de Castille et de Navarre en critiquant vivement les traditions péninsulaires<sup>2</sup>. Dans le royaume aragonais voisin, le rite hispanique fut abandonné solennellement en 1072 dans le monastère de San Juan de la Peña, au profit du rite romain. Ce changement se produisit d'abord, semble-t-il, dans les plus importants monastères, puis très vite, dans le reste du royaume<sup>3</sup>.

Ce changement brutal d'une liturgie pour une autre, dans une société hispanique qui accordait une place importante à l'Église et aux rituels, suscita de violentes protestations, accompagnées de dépositions d'évêque et d'abbé et de révoltes plus ou moins ouvertes, ainsi que des recours à des papes<sup>4</sup>. En Alava, le dernier évêque d'Armentia, Fortunio, s'était rendu à Rome avant 1073 avec une commission chargée de défendre le rite hispanique, et avait obtenu de maintenir celui-ci temporairement, jusqu'à son abolition à la fin du XI<sup>e</sup> siècle<sup>5</sup>. Cette affaire du changement de rite ne fut certainement pas sans rapport avec la suppression de l'évêché d'Alava à la mort de Fortunio en 1087. Par la suite, de nombreux monastères adoptèrent les coutumes de Cluny sans pour autant entrer dans l'Ordre.

Parallèlement à la rénovation des chemins de Compostelle, les rois chrétiens entreprirent de réorganiser la vie ecclésiastique de leurs royaumes. En Castille, les grands

---

<sup>1</sup> MENENDEZ PELAYO, *Historia de los heterodoxos españoles*, Madrid, 1880-1882, (1965), p. 143.

<sup>2</sup> MANSILLA, D. *La documentación pontificia hasta Innocencio III (965-1216)*, Rome, 1955 (Monumenta Hispaniae Vaticana. Sección : Registros, 1), n° 8, p. 15-16. Voir sur cette lettre DESWARTE, Thomas, « Une chrétienté hérétique ? La réécriture de l'histoire de l'Espagne par Grégoire VII », dans CHASTANG, P., (dir.), *Le passé à l'épreuve du présent. Appropriations et usages du passé du Moyen Âge à la Renaissance*, Paris, Presses Universitaires de la Sorbonne, 2008, p. 169-190.

<sup>3</sup> UBIETO ARTETA, A., « La introducción del rito romano en Aragón y Navarra », *Hispania Sacra*, 1 (1948), p. 299-324.

<sup>4</sup> HENRIET, Patrick, « Retour sur le 'dernier défenseur de la liturgie mozarabe'. Avec la réédition d'un texte polémique de la fin du XI<sup>e</sup> siècle contenu dans un lectionnaire de San Millán de la Cogolla », *Parva pro magnis munera*. *Études de littérature tardo-antique et médiévale offertes à François Dolbeau par ses élèves*, Turnhout, éd. M. GOULLET, 2009, p. 725-741.

<sup>5</sup> LOPEZ DE OCARIZ, José Javier, *Pays basque roman*, La-Pierre-qui-Vire, Zodiaque, 1997, p. 20.



monastères avaient lourdement souffert des campagnes d'Al-Mansour et le comte de Castille favorisa la restauration de San Pedro de Cardeña et fonda en 1011, San Salvador de Oña, qui reçut ce qui avait été sauvé de la bibliothèque de Valeránica. Ferdinand I<sup>er</sup> accorda en 1041 de nombreux biens et privilèges au monastère de Silos, qui avait été pillé en 978 et à son abbé Domingo, qui, sanctifié par l'évêque de Burgos en 1076, devint le saint patron du monastère. En León, Alphonse V fit reconstruire une église détruite en 988 lors du pillage de la ville, afin qu'elle servit de panthéon royal. En 1063, Ferdinand I<sup>er</sup> y fit déposer les reliques d'Isidore de Séville et la fondation d'Alphonse V devint la basilique San Isidoro. En Navarre, Garcia de Pampelune fonda en 1052 à Nareja le monastère Santa Maria la Real, qu'il dota richement.

Ces grands monastères devinrent des foyers importants d'irradiation culturelle et artistique, car leur étaient agrégés et subordonnés des centaines de paroisses, églises et petits monastères, dans tout le territoire espagnol, qui reçurent rapidement les influences du nouvel art.

Le désir des moines de vivre à l'écart des populations en fit l'un des agents de repeuplement des terres nouvellement conquises<sup>1</sup>. C'est particulièrement vrai dans les premières étapes de la Reconquête. Les monastères jouèrent non seulement un rôle déterminant dans l'apparition de nouvelles sources de richesse, avec le défrichement de terres arables, mais aussi dans la création d'une organisation administrative rudimentaire<sup>2</sup>.

En 1055, sous l'autorité du roi, un concile se réunit à Coyanza, qui confirma les lois du concile de León de 1020 et stipula de nombreuses mesures visant à réformer les abus du clergé. Les rois procédèrent également à la restauration des circonscriptions ecclésiastiques : les évêchés de Palencia (1035), Viseu (1058) Braga (1070), Tuy et Orense (1071) et enfin Tolède (1086) furent créés ou restaurés et souvent confiés à des prélats réformateurs, d'origine étrangère, comme vecteurs de l'implantation des idées et des usages de l'Église européenne.

Les souverains espagnols nouèrent de plus des alliances matrimoniales avec des nobles de la famille des abbés de Cluny, tandis que de nombreux clunisiens étaient nommés évêques ou archevêques dans la péninsule. Alphonse VI de Castille offrit ainsi l'archevêché de Tolède en 1086 à un moine clunisien, Bernard d'Agen, appelé aussi Bernard de La Sauvetat. En 1119, l'élévation au trône pontifical de Calixte II, oncle du jeune Alphonse VII de Castille, couronna cette politique.

---

<sup>1</sup> LINAGE CONDE, Antonio, « Notas sobre la implantación de la vida religiosa medieval en el territorio castellano-leones », *Anales de la universidad de Alicante – Historia medieval*, n°3, 1984, p. 57-70.

<sup>2</sup> MOXO, Salvador (de), *Repoblación y sociedad en la España cristiana medieval*, Madrid, Rialp, 1979, p. 59-60.

À partir des années 1120, l'art roman se propagea en Espagne du Nord à partir de la route du pèlerinage. Les nouvelles constructions, souvent de moindre importance, furent dotées de sculptures, inspirées des œuvres des Maîtres de l'époque précédente (Compostelle, Jaca, Fromista, León). Toutefois, leurs successeurs étaient issus d'un milieu rural, et produisirent des œuvres plus pittoresques, plus rudes et empruntées d'une certaine naïveté. Il apparaît en effet que les constructions de cette époque furent réalisées dans de petits édifices, de moyenne importance. On ne trouve pas de grands foyers de sculpture comme à l'époque précédente. Cette situation s'explique par le contexte politique et militaire de ce second quart du XII<sup>e</sup> siècle. Après les querelles entre les différents royaumes chrétiens suite au mariage d'Urraque et d'Alphonse I<sup>er</sup> le Batailleur, les chrétiens se lancèrent à nouveau dans l'offensive contre les musulmans, et y consacrèrent une part importante de leurs ressources<sup>1</sup>. On conçoit donc que ces circonstances mirent un frein à la réalisation d'édifices religieux de grande ampleur.

Toutefois, cette période nous a laissé une œuvre majeure, dans la province de Burgos, l'ensemble de sculptures réalisées dans le cloître de Santo Domingo de Silos par le Premier Maître.

La période suivante, entre 1160 et 1200, fut beaucoup plus propice à la construction de nouveaux édifices ou à l'embellissement de monuments existants, ce qui aboutit à la création de véritables chefs-d'œuvre. Cela est dû à l'appui dont bénéficièrent les monastères et les églises de la part des souverains, notamment Alphonse VIII de Castille et Ferdinand II de León. Alphonse VIII s'appuya systématiquement sur le clergé des cathédrales et des abbayes, dont il s'efforça d'accroître la prospérité, tandis que Ferdinand II consolida le clergé de son royaume, en favorisant notamment la construction de la cathédrale de Ciudad Rodrigo, et l'achèvement de la cathédrale de Compostelle<sup>2</sup>.

Les chantiers se multiplièrent le long du *Camino Francés*, qui restait un axe majeur de ces pays : Sangüesa, Uncastillo, Santo Domingo de la Calzada, Santo Domingo de Silos, Carrion de los Condes, Oviedo, sont situés sur le chemin ou sur des voies secondaires du pèlerinage. Cependant, parallèlement, on vit se développer un axe nord-sud, avec les progrès de la reconquête, l'occupation du centre de la Meseta et l'essor des villes récemment repeuplées au-delà du Duero. Entre 1080 et 1250, l'ensemble des terres situées au Nord de la vallée du Duero connut une continuelle apparition de villes. Il semble que le mouvement fut d'abord consolidé sur le Chemin de Saint-Jacques, mais dans la seconde

---

<sup>1</sup> LACOSTE, *op. cit.*, 2006, p. 63.

<sup>2</sup> LACOSTE, *op. cit.*, 2006, p. 87.

moitié du XII<sup>e</sup> siècle, il s'était déjà répandu partout<sup>1</sup>. Des initiatives similaires se produisirent dans d'autres zones des royaumes de Castille et León, dans les Estrémadures, la bordure cantabrique et la Galice, mais aussi dans les royaumes voisins de Navarre, Portugal et Aragon.

Dans un premier temps, ce furent vraisemblablement des artistes étrangers, venus essentiellement de Bourgogne et d'Île-de-France qui prirent la tête de ces grands chantiers, en amenant avec eux de nouvelles formules architecturales, comme la voûte d'ogives, qui commença à se répandre en Espagne dans les monastères cisterciens. Les premiers moines cisterciens arrivèrent en Espagne vers 1140 et fondèrent rapidement de nouveaux établissements. Les créations de monastères furent particulièrement nombreuses entre 1141 et 1153, grâce à l'appui que l'ordre trouva chez Alphonse VII et sa sœur doña Sancha, en Castille. La construction de nouveaux établissements se poursuivit durant tout le XII<sup>e</sup> siècle et le début du XIII<sup>e</sup>, jusqu'à atteindre une cinquantaine de monastères.

Les premiers de ces artistes à l'origine du renouveau de la sculpture romane arrivèrent en Espagne peu après 1160 et apportèrent avec eux un certain nombre de nouveautés, comme les statues-colonnes. On pense en particulier à Leodegarius à Sangüesa et aux premiers sculpteurs de Santo Domingo de la Calzada. Une nouvelle « vague » de sculpteurs de grand talent œuvra ensuite dans les années 1170-1180 à Avila et à Carrion de los Condes. Ils furent à l'origine de la constitution d'un milieu artistique extrêmement novateur, qui servit de terreau, dans les deux dernières décennies du siècle, aux grands artistes que furent Maître Mathieu à Compostelle et le Second Maître de Silos.

La fin du XII<sup>e</sup> siècle et le début du XIII<sup>e</sup> siècle virent la construction d'un nombre considérable d'églises en Navarre, en Aragon et en Castille. Cette floraison de monuments s'explique par la prospérité économique atteinte par les royaumes chrétiens à cette époque. La guerre contre les musulmans tournait en effet en faveur des chrétiens, qui tirèrent un profit non négligeable de ces victoires. La vie agricole était mieux organisée, avec l'élargissement de la transhumance dans les territoires reconquis, tandis que l'extension du réseau urbain, le développement des villes et des voies de communication permettaient une meilleure circulation monétaire et des échanges économiques. Tout ceci favorisa également un accroissement démographique considérable<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> MARTINEZ SOPENA, Pascual, « Le rôle des petites villes dans l'organisation de l'espace en Castille. », BOURIN, Monique, BOISSELIER, Stéphane, (dir.), *L'espace rural au Moyen-âge, Mélanges en l'honneur de Robert Durand*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2002, p. 151.

<sup>2</sup> Comme en témoigne le nombre de cuves baptismales sculptées à cette époque en Castille, cf. BILBAO LÓPEZ, Garbiñe, *Iconografía de las pilas bautismales del románico castellano*, Burgos, Ediciones Trea, 1996.

## **B) Les relations entre les royaumes chrétiens dans la seconde moitié du XII<sup>e</sup> siècle**

À la mort d'Alphonse VII de Castille en 1157, son fils cadet Ferdinand II hérita du royaume de León, tandis que l'aîné, Sanche III, devint roi de Castille. Ce dernier mourut prématurément en 1158, laissant son fils de trois ans comme successeur. L'époque n'était pas propice à une minorité : Ferdinand II, à la tête du royaume de León, brigait les terres de Castille ; les Almohades avançaient au sud de la Péninsule ; Sanche VI de Navarre menaçait par l'est et en Castille même, les rivalités des familles les plus puissantes (Castro et Lara) firent que la stabilité du royaume vacilla. Durant toute la minorité du futur Alphonse VIII, les Castro et les Lara s'affrontèrent pour la régence et la gestion du royaume. En 1163, l'infant fut confié au roi de León, Ferdinand II, qui devint son tuteur. En réalité, Ferdinand II voulait qu'Alphonse VIII lui prête allégeance, et il commença à émettre des documents en son nom, avec la prétention d'obtenir une régence effective. Mais avec la majorité d'Alphonse VIII s'ouvrit une nouvelle étape dans l'histoire de la Castille. Pour éviter de nouvelles querelles de succession, il fut promptement marié avec Éléonore Plantagenêt (1161-1214), fille d'Henri II d'Angleterre et d'Aliénor d'Aquitaine, en 1170.

Le règne d'Alphonse VIII de Castille (1158-1214) se traduisit par une large impulsion contre les envahisseurs musulmans, avec un succès inégal. Il subit la grande déroute d'Alarcos en 1195, et Madrid fut assiégée en 1197. Les rois de Castille et du Portugal durent payer tribut aux vainqueurs. Toutefois, la mort du chef des Almohades Abu Yusuf Ya'qub en 1199, l'intervention du pape qui excommunia les rois alliés aux musulmans et encouragea la croisade et la trêve signée par les rois chrétiens en 1209 permirent une reprise de l'offensive. Le roi d'Aragon Pierre II promit un appui militaire, les rois du León et du Portugal envoyèrent leurs vassaux, le roi de Navarre s'engagea à prendre part aux opérations ; des Italiens, des Français et les archevêques de Nantes et de Bordeaux se joignirent aux Espagnols<sup>1</sup>. Le départ de la campagne eut lieu le 24 juin 1212 de Tolède et la rencontre des armées à Las Navas de Tolosa s'acheva sur une victoire complète des chrétiens.

Cette victoire marqua la supériorité définitive des armées chrétiennes et ouvrit les portes de l'Andalousie aux conquêtes de Ferdinand III (1217-1252). Pendant ce temps, les terres de la région du Duero, éloignées de toute menace d'invasion musulmane et avec des ressources économiques disponibles importantes, purent se consacrer à la reconstruction.

---

<sup>1</sup> RUCQUOI, Adeline, *Histoire médiévale de la Péninsule ibérique*, Paris, Le Seuil, 1993, p. 207.

La trame des relations entre les souverains espagnols témoigne d'une période complexe, durant laquelle Alphonse VIII s'affirma comme un monarque d'importance. Au milieu du XII<sup>e</sup> siècle, la couronne d'Aragon était aux mains d'Alphonse II (1162-1196) et de bonnes relations s'établirent rapidement entre la Castille et l'Aragon. Dans la négociation du mariage d'Alphonse VIII de Castille avec Éléonore Plantagenêt, le roi d'Aragon était en effet l'allié d'Henri II d'Angleterre. En 1170, Alphonse VIII de Castille se rendit à Saragosse pour signer avec Alphonse II d'Aragon une « alliance et aide mutuelle contre tous, excepté le roi d'Angleterre, que nous considérons comme un père »<sup>1</sup>. Il faut aussi rappeler qu'à partir du mariage avec Sancha<sup>2</sup>, le roi d'Aragon faisait partie de la famille du monarque castillan. Le successeur du roi d'Aragon, Pierre II (1196-1215) se comporta lui aussi comme un fidèle allié de la Castille.

Les relations avec la Navarre étaient beaucoup plus tendues. En effet, les trois souverains qui régnèrent après l'indépendance du royaume de Navarre, Garcia Ramirez le Restaurateur (1134-1150), Sanche VI (1150-1194) et Sanche VII (1164-1234) n'eurent de cesse de lutter contre leurs voisins chrétiens, allant même jusqu'à demander l'aide des Almohades. En 1163, Sanche VI, profitant de la minorité d'Alphonse VIII, était entré en Castille. Quelques années plus tard, les Navarrais virent leurs prétentions au-delà des Pyrénées menacées : à cause du mariage et de la dot d'Éléonore Plantagenêt en Gascogne, la Navarre s'inquiéta de la volonté des Castillans de récupérer la Rioja et l'Alava et Guipúzcoa. Les affrontements commencèrent en 1172. Le contexte s'aggrava de telle manière, qu'en août 1176, chaque partie accepta de recourir à l'arbitrage d'Henri II pour mettre fin au désaccord. Ainsi, en 1177, le roi anglais proposa de restaurer les frontières actives en 1158, mais il ne fut pas obéi. Le véritable accord de paix eut lieu en avril 1179 avec la délimitation des frontières établie au traité de Cazorla. Les esprits se calmèrent et en 1183, furent rédigés des accords de guerre contre l'ennemi musulman. Toutefois, peu de temps après, Sanche VII (1194-1234) monta sur le trône de Navarre, et après la déroute d'Alarcos, fit un pacte avec le roi de León et les Almohades, laissant Alphonse VIII isolé. Les hostilités empirèrent, quand, en 1195, les Navarrais dévastèrent Soria et Almazan. À l'initiative du roi d'Aragon, les Castillans et les Navarrais se réunirent à Tarazona en 1196 et rétablirent une paix de courte durée. En 1200, Alphonse VIII de Castille s'empara des provinces basques qui dépendaient du royaume de Navarre et les rattacha à sa couronne, coupant ainsi la Navarre de son débouché maritime.

---

<sup>1</sup> GONZÁLEZ, Julio, *El reino de Castilla en la época de Alfonso VIII*, vol. III, p. 188 et vol. III, doc. 147, Madrid, CSIC, 1960, p. 250-253.

<sup>2</sup> Sancha de Castille, fille d'Alphonse VII de Castille et de sa seconde épouse Riquilde de Pologne, était donc la tante d'Alphonse VIII de Castille.

En 1217, à la mort d'Henri Ier de Castille, sa sœur Beringuela, devenue reine, transmet la couronne au fils qu'elle avait eu du roi de León Alphonse IX. Ferdinand III devint alors roi de Castille. La mort de son père en 1230 entraîna à nouveau l'union de la Castille et du León.

## 2. Présentation de Silos

### A) Histoire de l'abbaye

Une tradition ancienne attribue la fondation de l'abbaye bénédictine de Silos au roi Ricarède, en 593<sup>1</sup>. On sait toutefois que le monastère fut restauré en 919 par le comte de Castille Fernan Gonzalez, lors de la reconquête de la région au sud-est de Burgos sur les Maures<sup>2</sup>. Il fit don en 954 d'un territoire sur lequel s'établit la première abbaye<sup>3</sup>. Au milieu du XIe siècle, saint Dominique, ancien prieur de San Millan de la Cogolla, fut envoyé par le roi de Castille Ferdinand I<sup>er</sup> pour restaurer spirituellement et matériellement l'abbaye de Silos. Le nouvel abbé rétablit l'observance de la règle, augmenta le nombre de moines et agrandit le domaine monastique, grâce à de nombreuses donations, royales et seigneuriales<sup>4</sup>. Il acquit sur place et après sa mort en 1073, une réputation de sainteté, qui fit beaucoup pour augmenter le prestige de l'abbaye. On prêta ainsi à saint Dominique des dons de thaumaturge. Un relief conservé dans le cloître, provenant du portail nord de l'église, relate la charité qu'il avait pour les Chrétiens, prisonniers des Maures, qu'il libérait en payant leurs cautions. Les successeurs de saint Dominique à la tête de l'abbaye poursuivirent sa tâche, soutenus par les faveurs des rois de Castille et d'Aragon, et l'appui de Rome, qui en 1118, plaça l'abbaye de Silos sous l'autorité directe de la papauté<sup>5</sup>. À la fin du XII<sup>e</sup> siècle, le monastère bénéficia du soutien d'Alphonse VIII de Castille, qui le plaça sous sa protection en 1177<sup>6</sup>. Son père, Sanche III, y avait été armé chevalier et avait fait à cette occasion, de saint Dominique son intercesseur au ciel, pour lui-même et toute la dynastie des rois de Castille. Le soutien d'Alphonse VIII se matérialisa par le don de nombreux territoires et avantages financiers<sup>7</sup>.

---

<sup>1</sup> Notice mentionnée par l'évêque de Burgos Alonso de Carthagène (1385-1456), dans une œuvre aujourd'hui perdue. Cf. SENRA GABRIEL Y GALÁN, José Luís « Santo Domingo de Silos », *Enciclopedia del románico en Castilla y Leon, Burgos*, Aguilar de Campoo, Fundacion Santa Maria la Real, 2002, p. 2539.

<sup>2</sup> FEROTIN, Marius, *Recueil de chartes de l'abbaye de Silos*, Paris, E. Leroux, 1897, p. 1-4.

<sup>3</sup> VIVANCOS, Miguel, *Documentacion del monasterio de Silos (954-1254)*, Burgos, 1988, LXII, doc. 1, p. 3-5.

<sup>4</sup> LACOSTE, Jacques, « La sculpture à Silos autour de 1200 », *Bulletin monumental*, n°131, 1973, p. 101.

<sup>5</sup> FEROTIN, *op. cit.*, 1897, p. 39.

<sup>6</sup> VIVANCOS, *op. cit.*, 1988, doc. 72, p. 102-103.

<sup>7</sup> FEROTIN, *op. cit.*, 1897, p. 103.

## B) Le Second Maître de Silos

C'est à cette période, dans le dernier tiers du XII<sup>e</sup> siècle, qu'intervint sur le chantier de Silos un grand artiste, nommé, faute de mieux, le Second Maître de Silos. Lui et son atelier réalisèrent la décoration du porche nord de l'ancienne église romane – détruite au XVIII<sup>e</sup> siècle – et une partie de la décoration du cloître.

Il convient de retracer ici à grands traits les caractéristiques stylistiques du Second Maître de Silos. Il montre une puissante empreinte des modèles antiques, sensible notamment dans son intérêt pour le nu (anges de l'Annonciation) et dans certains raffinements de composition, comme le soin apporté aux encadrements (bordure de palmettes du tympan, par exemple). Il fait preuve d'un grand sens du relief, qui se traduit par des corps en fort volume, presque en ronde-bosse. Tous ses personnages sont conçus de cette façon, ceux des reliefs comme ceux des chapiteaux. Il réalise des figures pleines de vie, animées, dans des postures variées, où il fait preuve de distinction et de raffinement, ce qui se traduit par des gestes élégants, retenus. Les corps présentent toujours une anatomie vraisemblable, et sont couverts de draperies fluides et souples, agitées de plis nombreux, creusés profondément, qui imitent les « tissus mouillés » romains. Les proportions varient, mais les personnages tendent à avoir des têtes très expressives, plutôt réalistes. Celles-ci se caractérisent par un front haut, des pommettes saillantes, des yeux légèrement obliques, bien dessinés, avec le globe légèrement proéminent, un nez droit et fin, et une bouche charnue, souvent percée aux commissures par des trous de trépan. **(fig. 1)** Ces visages, en particulier ceux des personnages féminins ou juvéniles, sont creusés par des sillons qui partent des ailes du nez et accentuent la rondeur des joues. Le Second Maître de Silos montre un souci constant de la recherche de l'expression juste et sa grande maîtrise technique lui permet de retranscrire des sentiments profonds.

L'église abbatiale romane de Silos a été remplacée par un édifice du XVIII<sup>e</sup> siècle, mais il subsiste le bras du transept sud, et des vestiges de l'église en sous-sol. **(fig. 2)** Divers fragments de sculptures de l'entrée nord de l'église médiévale ont également été découverts à partir de 1964. Parmi les sculptures conservées, se détache particulièrement un beau tympan, divisé en trois parties, avec au centre, la Présentation au Temple, à gauche l'Adoration des Mages et à droite, la Nativité et l'Annonce aux Bergers<sup>1</sup>. **(fig. 3)** L'ensemble est d'une haute qualité et très vraisemblablement de la main du Maître. On y retrouve la recherche d'expressivité, particulièrement sensible dans les visages. Ainsi, celui de Siméon, à la longue barbe bouclée, montre un mélange d'émotion et de joie, à la vue du

---

<sup>1</sup> YARZA LUACES, Joaquín, « Nuevos hallazgos románicos en el monasterio de Silos », *Goya*, n° 96, 1970, p. 342-345.

Messie. **(fig. 4)** La Vierge de la Nativité, qui allaite l'Enfant, a une expression douce et attentive. L'Adoration des Mages est très érodée, mais témoigne aussi du savoir-faire du Maître de Silos.

Ce tympan appartenait à un ensemble plus vaste, dont il subsiste quelques fragments. La description qui en est faite au XVI<sup>e</sup> siècle par le Père Nebreda nous fournit quelques indications<sup>1</sup>. La porte qui ouvrait sur l'extérieur était surmonée de grandes statues couronnées. Elle était de plus encadré d'un côté par le relief de saint Dominique délivrant les captifs, probablement celui qui est actuellement conservé dans le cloître, et de l'autre, par de grandes figures couronnées, que le Père Nebreda identifie comme un roi et une reine. On accédait ensuite au portail de l'église proprement dit, auquel appartenait le tympan. On suppose que l'une des voussures représentait le Massacre des Innocents, ce dont on a la confirmation par un claveau subsistant, montrant une femme serrant son enfant contre elle. **(fig. 5)** Cette sculpture peut sans doute être attribuée au Maître, comme le suggèrent la vivacité des gestes et l'élégance de la posture. Le Père Nebreda indique ensuite que l'arc le plus haut du portail figurait les Noces de Cana. Cependant, il paraît difficile d'admettre que ce seul épisode ait pu recouvrir une voussure entière. Il est probable que différents épisodes de la vie du Christ accompagnaient cette scène, que le Père Nebreda a particulièrement retenue<sup>2</sup>. Madame Isabel Fronton Simon, en interprétant cette description du porche nord de l'église de Silos, a avancé l'hypothèse que la porte extérieure possédait une voussure décorée des Vieillards de l'Apocalypse, ce qui expliquerait la fréquence de ce thème dans les églises de Castille, que l'on peut placer dans l'orbite de Silos<sup>3</sup>.

Plusieurs fragments retrouvés dans l'abbaye peuvent avoir appartenu à ce porche. Deux belles têtes, l'une barbue et l'autre juvénile, vraisemblablement de la main du Maître, peuvent ainsi être celles des statues de la porte extérieure du porche<sup>4</sup>. Elles montrent les caractéristiques des visages du Second Maître. La tête juvénile est de forme ovale, avec des joues rondes, accentuées par les sillons qui partent des ailes du nez. **(fig. 6)** La bouche, bien dessinée, est percée aux commissures par de petits trous de trépan. Les yeux en amande ont la pupille marquée d'un disque plat, sur un globe un peu proéminent, ourlé par des paupières bien visibles. Les sourcils fins et arqués sont saillants. Le front haut, légèrement bombé, est surmonté par une couronne de cheveux bouclés, finement travaillés en mèches spiralées, comme des coquilles d'escargot. Le visage barbu est très élégant, plus émacié et allongé,

---

<sup>1</sup> Description retranscrite par Dom Férotin : FEROTIN, Marius, *L'histoire de l'abbaye de Silos*, Paris, E. Leroux, 1897, p. 360.

<sup>2</sup> LACOSTE, *op. cit.*, 1973, p. 106.

<sup>3</sup> FRONTON SIMON, « El pórtico de la iglesia románica del monasterio de Silos », *Boletín del Museo e Instituto Camón-Aznar*, n°64, 1996, p. 65-83.

<sup>4</sup> Hypothèse partagée par M. Yarza Luaces et M. Lacoste, cf. YARZA LUACES, *op. cit.*, 1970, p. 345. et LACOSTE, *op. cit.*, 1973, p. 106.



avec des pommettes hautes, un nez puissant, et une bouche charnue. (**fig. 7**) Les yeux sont étirés, légèrement tombants, avec la paupière supérieure qui recouvre la paupière inférieure près des tempes et le coin intérieur de l'œil percé d'un trou de trépan. La barbe est particulièrement soignée, avec une multitude de mèches finement striées, terminées, comme la moustache, par de petits enroulements.

Le relief de Saint Dominique délivrant les captifs, bien qu'assez érodé, ne montre pas la même préciosité dans le traitement des drapés, ni le même soin apporté au traitement des visages. (**fig. 8**) Il est vraisemblablement de la main d'un compagnon.

Le cloître à deux niveaux, situé au sud de l'église abbatiale, présente un ensemble de chapiteaux et de plaques sculptées placées sur les piliers d'angle du niveau inférieur. (**fig. 9**) Ces sculptures ont été réalisées en plusieurs campagnes. Les œuvres du premier atelier, datées des environs de 1130-1140<sup>1</sup>, comprennent les chapiteaux des galeries orientale et septentrionale du cloître bas, ainsi que les plaques décorant les piliers des angles nord-est, sud-est et nord-ouest. (**fig. 10**)

L'intervention du second atelier se situe au niveau des galeries méridionale et occidentale, et des plaques du pilier sud-ouest du cloître. Quelques chapiteaux de la galerie occidentale, faisant suite au pilier nord-ouest, sont encore du style de la première période. Divers indices suggèrent l'existence d'un premier cloître de dimensions plus réduites, qui aurait été agrandi à la fin du XII<sup>e</sup> siècle, lors d'une grande campagne de travaux, qui concerna aussi l'église qui fut alors prolongée vers l'ouest<sup>2</sup>.

Les plaques du pilier sud-ouest de ce cloître sont des œuvres remarquables. La plus célèbre combine en une même scène l'Annonciation et le Couronnement de la Vierge. (**fig. 11.**) C'est dans ce relief que l'on saisit tout le talent du Second Maître de Silos. On y retrouve l'aisance et la vérité des attitudes, la sérénité des visages de la Vierge et de Gabriel, les expressions de nervosité et de concentration des angelots qui posent la couronne sur la tête de Marie. (**fig. 12**) Est aussi sensible sa capacité à sculpter les corps en fort relief, allant parfois jusqu'à la ronde-bosse.

Le second relief combine également deux thèmes : l'Arbre de Jessé, qui culmine avec une représentation de la Trinité *Paternitas*. (**fig. 13 et 14**) Cette plaque est la plus érodée du cloître. Elle montre des personnages moins monumentaux que sur le relief de

---

<sup>1</sup> DURLIAT, « Le Maître de Silos, un grand sculpteur roman », *Archeologia*, n° 100, 1976, et LACOSTE, *op. cit.*, 1973, p. 102. Plus récemment, SENRA GABRIEL Y GALAN, José Luis, « El monasterio de Santo Domingo de Silos y la secuencia temporal de una singular arquitectura ornamentada », *Siete maravillas del románico español*, Aguilar de Campoo, Fundacion Santa Maria la Real, 2009, p. 225.

<sup>2</sup> LACOSTE, *op. cit.*, 1973, p. 102 et « Nouvelles recherches à propos du Second Maître du cloître de Santo Domingo de Silos », *El románico en Silos. IX centenario de la consagración de la iglesia y claustro. 1088-1988*, Abadía de Silos, Aldecoa, 1990, p. 473. Hypothèse partagée par de nombreux auteurs.

l'Annonciation. Toute la partie supérieure semble bien avoir été réalisée par le Second Maître : on y retrouve l'élégance des drapés, la délicatesse des gestes et le raffinement des postures. Les visages à l'ovale délicat sont sculptés avec finesse, de petits trous de trépan viennent souligner les coins des yeux et des commissures des lèvres. Les mieux conservés présentent la même recherche d'expressivité que les personnages du tympan. (**fig. 15**) De plus, la tête juvénile de l'un des prophètes, si proche de celle de l'ange de l'Annonciation-Couronnement, ne laisse guère de doute sur l'intervention du même sculpteur. On peut supposer que le Second Maître a été assisté par un autre artiste, moins habile. Les personnages de la partie inférieure présentent en effet des proportions plus lourdes, des drapés moins travaillés, en particulier au niveau de la chute des tissus, des attitudes plus raides, voire un peu maladroitement, comme pour le personnage à gauche de la Vierge ou pour celui de Jessé. Il faut toutefois tenir compte de la dégradation des reliefs.

Le second atelier de Silos a réalisé 26 chapiteaux dans le cloître, qui sont numérotés de 38 à 54, d'après le Père Justo Perez de Urbel<sup>1</sup>. Certains ont été taillés par le Maître lui-même, d'autres par des compagnons, avec plus ou moins de brio.

Beaucoup de corbeilles sont ornées d'animaux fantastiques ou réels. On trouve ainsi, avec une grande profusion, différents types de sirènes-oiseaux, des griffons, des sphinx, des centaures, mais aussi des oiseaux picorant des feuilles, des cerfs, des lions ou des lapins attaqués par des oiseaux de proie. Sur plusieurs d'entre eux, apparaissent des animaux fantastiques d'un genre particulier. Il y a d'abord les harpies<sup>2</sup>, sirènes-oiseaux dotées d'un corps d'oiseau couvert d'anneaux, comme une carapace de scorpion, marquée par des lignes sinueuses, avec une queue pointue, des pattes à sabots et une tête féminine. Ces créatures ont parfois été rapprochées des sauterelles de l'Apocalypse (9, 1-12)<sup>3</sup>. On trouve également des êtres proches de ces harpies, mais dotés de têtes monstrueuses, plus ou moins féline<sup>4</sup>. (**fig. 16**) Ces harpies à tête monstrueuse se différencient des dragons, également représentés dans le cloître, qui ont un cou allongé, le plus souvent tendu vers le bas, et des pattes plus longues. Tous ces animaux sont fréquemment figurés par paires, dans un environnement végétal. L'une des caractéristiques du Second Maître réside en effet dans sa virtuosité à représenter des arabesques végétales, qui séparent les animaux, et dont les rinceaux s'enroulent autour d'eux. Ces plantes portent de gros fruits enserrés dans des écrins de

---

<sup>1</sup> PEREZ de URBEL, Justo, *El claustro de Silos*, Burgos, Aldecoa, 1975.

<sup>2</sup> Tout en reconnaissant abusive l'utilisation du terme de harpie pour désigner ces créatures, qui ne sont qu'une variation des sirènes-oiseaux, nous avons choisi de l'employer pour les différencier des autres sirènes-oiseaux représentés dans le cloître (chapiteau n°45), suivant en cela l'exemple de la plupart des historiens de l'art espagnol.

<sup>3</sup> PINEDO, Ramiro (de), *El simbolismo en la escultura medieval española*, Madrid, Escasa Calpe, 1930, p. 86-90. et MONTEIRA ARIAS, Inés, *La escultura románica hispana y la lucha contra el Islam (mediados del siglo XI a mediados del siglo XIII)*, thèse de doctorat, universidad Carlos III de Madrid, 2010, p. 363.

<sup>4</sup> Ces êtres fantastiques sont appelés *tragos* par les historiens de l'art espagnols.

feuillages et des feuilles enroulées, repliées sur elles-mêmes. Ce type de végétaux bien particulier, est également visible sur les tailloirs et sur les plaques du pilier, en particulier dans l'Arbre de Jessé.

C'est vraisemblablement le Second Maître qui réalise le chapiteau n°45, décoré de sirènes-oiseaux aux ailes déployées. (**fig. 17.**) Les visages juvéniles et souriants présentent en effet les mêmes traits que les têtes du porche nord ou des reliefs du cloître : modelé doux un peu durci par les rides qui partent des ailes du nez ; commissures des lèvres, narines et coins des yeux percés de trous de trépan ; yeux un peu tombants à la pupille marquée. Ces particularités se retrouvent sur le chapiteau n°41, figurant des harpies coiffées de bonnets plats et assurément, leur auteur peut aussi être identifié comme le Second Maître. (**fig. 18**) On reconnaît pareillement sa main dans l'élégant chapiteau n°57, qui montre des figures élancées, luttant contre de petits dragons, au milieu d'un enchevêtrement végétal. (**fig. 19**) Les petits personnages sont parfaitement modelés, presque en ronde-bosse. L'habileté de la composition, pleine de dynamisme et de mouvement, comme la vérité des attitudes et l'élégance des silhouettes, trahissent sans nul doute l'intervention du Maître. Le traitement délicat des végétaux, le relief prononcé, l'utilisation habile du trépan, laissent penser que le Second Maître est aussi l'auteur du chapiteau n°43, représentant de grands fauves, avec des têtes presque en ronde-bosse. (**fig. 20**) On notera en particulier la finesse des petits dragons qui prennent place dans la fleur de la tige centrale. D'une manière générale, on peut considérer que le Second Maître est l'auteur des chapiteaux où les compositions sont les plus réussies, équilibrées et aérées, et où les végétaux sont traités avec un luxe de détail. C'est le cas du chapiteau n°50, figurant des oiseaux mordant des grappes, du n°52 représentant des cerfs, (**fig. 21**) et du n°64 avec des griffons. (**fig. 22**)

Six chapiteaux présentent un décor végétal, que l'on peut répartir en trois grands types. Le premier se compose de grandes palmettes sur deux niveaux, aux extrémités recourbées en volutes. Les lobes sont séparés par de petits trous de trépan. Le deuxième type dérive du premier et montre également deux niveaux de palmettes, mais dont les bords se replient vers l'intérieur, et dont les pointes s'enroulent comme des spirales. Elles portent ou non de gros fruits à leurs extrémités. Le troisième type est sans doute le plus abouti. De petites palmettes droites et allongées sont surmontées de feuilles qui s'évasent largement, prenant la forme de grands éventails. De gros fruits y sont suspendus. (**fig. 23**) Il faut noter la préciosité du découpage de chaque feuille, en un réseau complexe de petits lobes dentelés, travaillés au trépan. Cette délicatesse peut laisser supposer l'intervention du Maître.

Le second Maître est aussi intervenu sur le chapiteau qui couronne un faisceau de quatre colonnes disposées en oblique, au centre de la galerie occidentale et qui présente

plusieurs épisodes de la Passion du Christ, avec l'Entrée à Jérusalem, le Lavement des pieds et la Cène. (**fig. 24**) Toutes les silhouettes sont fines, élégantes, et montrent un vaste registre d'émotions : ferveur, admiration, surprise... Chaque personnage est individualisé, avec des coiffures, des barbes, des gestes ou des attitudes différentes. Un soin particulier est porté aux personnages principaux, en particulier le Christ et saint Pierre, dans la Cène. (**fig. 25**) Toutefois, certaines dissemblances au niveau des têtes, et une qualité moindre – dans le visage juvénile du personnage à droite dans la Cène, par exemple – laissent supposer la participation d'un compagnon.

Le seul autre chapiteau historié de cette partie du cloître relate l'Enfance du Christ, avec l'Annonciation, la Visitation, la Nativité, l'Annonce aux Bergers et la Fuite en Égypte. (**fig. 26**) Ce chapiteau est pour l'essentiel l'œuvre d'un imitateur moins doué<sup>1</sup>, avec une composition moins habile, des personnages dans des attitudes plus raides ou forcées, des têtes un peu trop grosses, des plis fantaisistes et stylisés. Seule la scène de l'Annonciation, (**fig. 27**) avec ces grandes figures élancées et élégantes, et dans une moindre mesure, la Visitation, ont pu être réalisées par le Second Maître.

Le second atelier de Silos se compose donc de différents sculpteurs qui suivent les préceptes établis par un artiste puissant, le Second Maître, qui réalise le tympan du porche nord, la plaque de l'Annonciation-Couronnement, une partie de celle de l'Arbre de Jessé, et les meilleurs chapiteaux du cloître. Ce Maître est accompagné par un compagnon qui est apparemment l'auteur du relief de saint Dominique délivrant les captifs. Un autre sculpteur le copie, mais grossièrement, avec certaines figures du chapiteau de l'Enfance. D'autres compagnons ont vraisemblablement participé à cet atelier, comme en témoigne la variété de facture dans les quelques vestiges conservés au musée. Parmi ceux-ci, on peut citer un modillon figurant un archer, (**fig. 28**) un chapiteau avec un homme barbu luttant contre un dragon, ou encore une corbeille décorée d'un chevalier affrontant un petit diable. (**fig. 29**) Dans toutes ces œuvres, les personnages sont plus trapus et ont perdu l'élégance des silhouettes du Maître. Les visages sont plus durs et manquent d'expression. Les drapés sont également schématisés, et ne montrent plus l'imitation de l'antique propre aux meilleures œuvres du Maître. Cette schématisation est un élément constant chez les artistes qui suivent le second atelier de Silos.

---

<sup>1</sup> LACOSTE, *op. cit.*, 1973, p. 113.

### C) Question de la datation

On possède peu de documents relatifs aux travaux de la seconde campagne du cloître de Silos. Certains historiens d'art penchent en faveur d'une datation précoce de l'intervention du second Maître de Silos<sup>1</sup>. Ils s'appuient pour cela sur un document de répartition des revenus réalisé au monastère en 1158<sup>2</sup>, qui indique qu'à cette date, des rentes furent réparties par l'abbé Pedro entre les offices du cloître, réservant d'importantes sommes *ad opera claustri et domorum*. Ce renseignement a souvent été utilisé comme preuve de ce que l'année 1158 constituerait le point de départ de la seconde campagne des travaux du cloître. En réalité, comme l'a parfaitement démontré Mme Dulce Ocon Alonso, le document en question ne permet pas de telles suppositions<sup>3</sup>. Il avait été réalisé à la demande de l'archevêque de Tolède pour mettre de l'ordre dans les finances de l'abbaye. Une somme y était effectivement réservée pour des travaux dans le cloître et dans d'autres édifices monastiques. Ceci ne signifie cependant pas qu'il existait des travaux en cours. Il est évident par contre, qu'il existait, en 1158, l'intention de réaliser des travaux considérés comme nécessaires et que des mesures avaient été prises à cet égard<sup>4</sup>. Mais la mort de Sanche III, le 31 août 1158, soit un peu plus d'un mois après la répartition des rentes de Silos, laissant comme héritier un enfant de 3 ans, le futur Alphonse VIII, fragilisa la stabilité politique du royaume. La décennie 1158-1168 fut pour la Castille une période pleine d'insécurité. Les querelles entre deux des familles les plus puissantes de Castille – les Lara et les Castro – autour de la tutelle de l'enfant, dégénéralant parfois en affrontements généralisés, entraîna en effet une grande instabilité de 1158 à 1168. Les rois de Navarre et de León, profitant de cette absence de gouvernement, saisirent l'opportunité d'agrandir leurs royaumes en envahissant la Castille. Ainsi, tandis que Sanche VI de Navarre faisait en 1160 une incursion dans la Rioja et la Bureba et occupait Cerezo de Riotiron et Briviesca<sup>5</sup>, Ferdinand II de León arrivait à Burgos et recevait l'appui de quelques uns des principaux prélats du royaume. Le monastère de Silos ne pouvait ignorer ces événements qui se déroulaient dans son entourage immédiat et supposaient un risque pour ses domaines. On peut donc supposer que, dans ces circonstances, les moines de Silos n'aient pas entrepris de travaux de grande ampleur et, au contraire, qu'ils aient réduit leurs dépenses en attendant le dénouement d'une

---

<sup>1</sup> CAMPS CAZORLA, Emilio, *El arte románico en España*, Barcelona, Labor, 1935, p. 207 ; GAILLARD, Georges, « Sculptures espagnoles de la seconde moitié du XIIe siècle », *Études d'art roman*, Paris, 1962/1972, p. 103 ; PÉREZ CARMONA, José, *Arquitectura y escultura románicas en la provincia de Burgos*, Burgos, Facultad Teológica del Norte de España, 1959, réédition 1974, p. 225 ; VALDEZ DEL ALAMO, Elizabeth, « Relaciones artísticas entre Silos y Santiago de Compostela », *O pórtico da Gloria e a arte do seu tempo*, *Actas simposio internacional*, 3-8 octobre 1988, Compostelle, Xunta de Galicia, 1991, p. 200.

<sup>2</sup> FEROTIN, *op. cit.*, Paris, 1897, doc. 60.

<sup>3</sup> OCON ALONSO, « Regnum et sacerdotium au monastère de Silos », *Cahiers-de-Saint-Michel-de-Cuxa*, 2005, 36, p. 195-208.

<sup>4</sup> *Ibid*, p. 199.

<sup>5</sup> GONZALEZ, *op. cit.*, 1960, p. 278.

crise au résultat imprévisible. La documentation de Silos – ou plutôt son absence – met en évidence ces années d'inactivité. Après le document de 1158, le cartulaire du monastère est muet tout le long de la minorité d'Alphonse VIII. L'émission de documents reprend le 37 février 1170 avec l'apparition d'une charte où il est question des premiers dons d'Alphonse VIII à Silos<sup>1</sup>. En 1170, le roi de Castille épousa Éléonore Plantagenêt, fille d'Henri II Plantagenêt et Aliénor d'Aquitaine, qui prit part, aux côtés de son époux, aux principaux projets de construction entrepris au cours de ces années en Castille<sup>2</sup>. Elle figure d'ailleurs aux côtés d'Alphonse VIII dans le privilège octroyé à Silos en 1177, qui place le monastère sous la protection personnelle des souverains<sup>3</sup>. Il est raisonnable de penser que ce privilège royal a favorisé la nouvelle campagne des travaux du monastère : agrandissement du cloître, mais aussi de l'église abbatiale, avec l'ajout de deux travées à l'ouest, et création d'un nouvel accès au nord. La documentation de Silos montre qu'en 1175, un moine appelé *Domenicus* se trouvait à la tête de l'office du cloître chargé des travaux<sup>4</sup>. Cet office disparaît de la documentation de Silos à partir de 1190, ce qui doit indiquer que le plus gros des travaux était probablement terminé à cette époque.

L'étude de la documentation du monastère de Silos nous fournit donc quelques indications sur l'activité du Second Maître de Silos, qui se situerait donc sur une période allant à peu près de 1175 à 1190<sup>5</sup>. Une légère évolution dans le style du Second Maître de Silos laisse à penser qu'il a d'abord œuvré au portail nord, puis dans le cloître.

## D) Compostelle et Silos

L'art du second Maître de Silos, et en particulier le relief de l'Annonciation-Couronnement, s'inscrit dans un vaste courant de renouvellement de la sculpture romane espagnole qui se produit dans le dernier tiers du XII<sup>e</sup> siècle, et dont l'exemple majeur est le Porche de la Gloire de Compostelle. (**fig.30**) Les sculptures du Porche, comme le relief de Silos, montrent un goût pour le classicisme antique, tendance qui caractérise également le reste de l'Europe dans la seconde moitié du XII<sup>e</sup> siècle.

---

<sup>1</sup> FEROTIN, *op. cit.*, 1897, doc. 6, p. 93-94.

<sup>2</sup> Voir à ce sujet : OCON ALONSO, Dulce, « El papel artistico de las reinas hispanas en la segunda mitad del siglo XII : Leonor de Castilla y Sancha de Aragon », *La mujer en el arte español, VIII Jornadas de Arte*, CSIC, Madrid, 1997, p. 9-26.

<sup>3</sup> VIVANCOS, *op. cit.*, 1988, doc 72. Ce soutien royal ne se traduit concrètement par des donations qu'en 1184, quand Silos reçut le monastère de San Cucufato, au sud de Burgos. VIVANCOS, *op. cit.*, 1988, doc. 74.

<sup>4</sup> VIVANCOS, *op. cit.*, doc. 69, 1988, p. 99.

<sup>5</sup> Cette chronologie est défendue par de nombreux auteurs : BERTAUX, Emile, « Santo Domingo de Silos », *Gazette des Beaux-arts*, 97, 1906, p. 27-44 ; YARZA LUACES, *op. cit.*, 1970, p. 345 ; LACOSTE, *op. cit.*, 1973, p. 128 et *op. cit.*, 1990, p. 482 et *op. cit.*, 2006 ; OCON ALONSO, *op. cit.*, 2005, p. 195-208, et « Los ecos del último taller de Silos en el románico navarro-aragonés y la influencia bizantina en la escultura española en torno al año 1200 » *El románico en Silos. IX centenario de la consagración de la iglesia y claustro. 1088-1988*, Abadía de Silos, Aldecoa, 1990, p. 501-510.

En 1948, M. Gudiol Ricart et M. Gaya Nuño ont avancé l'hypothèse d'une antériorité de Silos vis-à-vis de Compostelle, théorie soutenue par M. Gaillard en 1963.<sup>1</sup> Mme Valdez del Alamo défend également l'idée que Maître Mathieu se serait inspiré du Second Maître de Silos<sup>2</sup>.

En 1927, M. Weise suggérait au contraire que Silos était postérieur au Porche de la Gloire<sup>3</sup>. Dans le même ordre d'idée, M. Pita Andrade avança que le Second Maître de Silos était un contemporain de Maître Mathieu, plus jeune que lui, et peut-être son disciple<sup>4</sup>. M. Yarza Luaces défend la même hypothèse<sup>5</sup>. M. Lacoste voit le sculpteur de Silos comme un artiste qui a assimilé le style du Porche de la Gloire<sup>6</sup>. Il pointe ainsi les ressemblances entre les prophètes des branches supérieures de l'Arbre de Jessé de Silos et les têtes des statues de saint Jacques, saint Pierre et Jérémie du Porche de la Gloire<sup>7</sup>. Il s'interroge même sur la possible participation du Maître de Silos aux travaux des parties occidentales de la cathédrale de Compostelle. Certains oiseaux et êtres fantastiques, si représentatifs de l'art de Silos, sont en effet aussi présents à Compostelle. Les harpies en particulier, sont tout à fait similaires : corps au poitrail bombé, entouré de rinceaux, ailes d'oiseaux, pattes de chèvre, tête juvénile aux cheveux bouclés (**fig. 31**). Le traitement du plumage est proche de celui utilisé à Silos, mais n'en a pas la préciosité. Certains détails, présents à Silos, apparaissent aussi à Compostelle, comme le collier perlé d'où s'échappe une rangée de poils ; d'autres sont curieusement absents, comme le corps de reptile.

Compostelle était de fait un grand sanctuaire, et il y a de nombreuses raisons, religieuses et politiques, pour supposer l'antécédent de Compostelle sur Silos. Néanmoins, sans pouvoir véritablement trancher cette question de l'antériorité de l'un par rapport à l'autre, il est indéniable que des rapports étroits (et complexes) existent entre Maître Mathieu à Compostelle et le Second Maître de Silos. Des éléments analogues apparaissent dans chaque ensemble, avec une particularité notable, la présence à Silos et au Porche de la Gloire d'une représentation de l'Arbre de Jessé, couronnée d'une Trinité *Paternitas*. (**fig.32**) Ce thème, rare en sculpture, apparaît cependant ensuite dans quelques édifices marqués par l'art de Silos (et dans une moindre mesure par Compostelle) : Santo Domingo de Soria, Santo Domingo de la Calzada, San Nicolas de Tudela (Trinité *Paternitas* seulement). Cette

---

<sup>1</sup> GUDIOL RICART Josep, GAYA NUÑO, Juan Antonio, *Ars hispaniae, V, Arquitectura y escultura románicas*, Madrid, p. 339-352 et GAILLARD, Georges, « Sculptures espagnoles de la seconde moitié du XIIe siècle », *Acts of the XXth international congress of the history of art*, Princeton, 1963, p. 146-147.

<sup>2</sup> VALDEZ DEL ALAMO, *op. cit.*, 1991, p. 199-208.

<sup>3</sup> WEISE, Georg, *Spanische Plastik aus sieben Jahrhunderten*, Reutlingen, 1927, vol. 2, p. 21.

<sup>4</sup> PITA ANDRADE, José Manuel, *Los maestros de Oviedo y Avila*, Madrid, CSIC, 1955, p. 26.

<sup>5</sup> YARZA LUACES, *Maestro Mateo y el portico de la Gloria*, Madrid, 1984, p. 35.

<sup>6</sup> LACOSTE, *op. cit.*, 1973, p. 101-128.

<sup>7</sup> LACOSTE, *op.cit.*, 2006, p. 247-248.

proximité, tant iconographique que stylistique, témoigne bien des liens entre les deux artistes.

En se penchant sur les réalisations du second Maître de Silos, on peut esquisser les origines de son style<sup>1</sup>. L'interprétation de l'art antique que l'on observe dans le tympan correspond à celle qui est faite en Provence et en Italie, par Antelami, notamment. Mais son style est surtout marqué par l'art de la Bourgogne, comme l'a remarqué M. Lacoste<sup>2</sup>. Les comparaisons avec le tombeau de Sainte-Magnance sont particulièrement intéressantes à ce titre : on y trouve des formules de drapés, et aussi la forme des visages féminins. Mais les reliefs de Silos sont d'une qualité supérieure, grâce à cette capacité de refléter un sentiment profond.

Par rapport aux œuvres citées, exécutées après 1150, voire 1160-1170, l'art plus affirmé de Silos correspond à une période plus tardive, ce que confirment les relations avec la sculpture du Nord de la France. La Vierge de l'Annonciation-Couronnement de Silos montre par exemple des ressemblances assez marquantes avec la Vierge du Couronnement du portail de Senlis réalisé au début de la seconde moitié du XII<sup>e</sup> siècle : même conception générale du relief, même mouvement de rotation de la tête, mais inversé, et même geste de la main gauche tenant un pan de manteau qui forme une boucle de tissu. Ce portail de Senlis a nettement marqué les débuts de la sculpture gothique française et on retrouve son influence dans un grand nombre de reliefs, comme la Vierge à l'Enfant du portail ouest de la cathédrale de Noyon, ou encore celle de Jouy-en-Josas. Il semble vraisemblable que le second Maître de Silos ait connu, même indirectement, ce tympan de Senlis, et s'en soit inspiré.

Il paraît donc raisonnable de dater l'intervention du Second Maître aux alentours de 1175-1190 : les reliefs du portail seraient ainsi des environs de 1180, tandis que les œuvres du cloître seraient un peu plus tardives. Il existe en effet un certain nombre de différences entre les deux ensembles. Ces différences correspondent à deux phases successives de l'activité du Maître<sup>3</sup>. Si les œuvres du portail nord sont marquées par une empreinte de l'art provençal et italien et la sculpture de la Bourgogne, les reliefs du cloître montrent eux la connaissance que le Second Maître a acquise des œuvres des grands Maîtres espagnols, du Maître d'Avila et de Carrion de los Condés et de Maître Mathieu. Néanmoins, chez le Maître de Silos, on sent moins la marque du début de l'art gothique que chez Maître

---

<sup>1</sup> LACOSTE, *op. cit.*, 2006, p. 240.

<sup>2</sup> LACOSTE, *op. cit.*, 1990, p. 473-494.

<sup>3</sup> LACOSTE, 2006, p.243-250.



Mathieu. C'est ce qui les distingue les plus. Le Maître de Silos est plus proche de ce qui fait en Espagne, à Avila ou Carrion.

Cette relation avec la sculpture française des années 1150-1170 et, en Espagne, avec l'art de Maître Mathieu à Compostelle rend improbable la réalisation des reliefs de Silos avant 1170.

Nous avons cru bon, pour plus de clarté, et parce que cela paraît correspondre à des réalités, d'adopter un plan qui correspond aux grands axes de la transmission de l'art de Silos.

Nous étudierons, dans un premier temps, la diffusion de l'art de Silos dans les édifices situés autour de l'abbaye, puis vers le Nord. Dans un second temps, nous analyserons sa propagation vers le Sud et le Sud-est, dans les provinces de Soria et de Ségovie. Enfin, nous suivrons la transmission des schémas de l'abbaye de Silos vers le Nord-est, en Alava, en Navarre, en Rioja et en Aragon.

## I. La diffusion autour de Silos et vers le Nord

L'actuelle province de Burgos ne correspond que de manière limitée à l'évêché médiéval de Burgos. Celui-ci s'étendait plus au Nord, jusqu'à la mer cantabrique, et au sud, il allait presque jusqu'à la Sierra de Guadarrama, au nord-est de la province de Ségovie. L'évêché était donc compris dans une large bande verticale au centre de l'Espagne, bordé à l'est par la Sierra de la Demanda et à l'ouest par des rivières : le Pisuerga et une partie du Duraton<sup>1</sup>.

Le monastère de Silos, situé à peu près au centre, bénéficiait de la faveur royale et attirait de nombreux pèlerins, il n'est pas étonnant que le répertoire iconographique et stylistique du second atelier se soit largement répandu dans l'évêché.

### 1. Les édifices autour de Silos

On observe que la marque du second atelier se fait particulièrement sentir dans la zone située autour du monastère de Silos. Quelques monuments situés à proximité témoignent même d'une relation directe avec cet atelier, comme Gumiel de Hizan ou La Vid. Les sculptures y sont souvent d'une extrême qualité, et semblent avoir été exécutées, soit par des artistes qui participèrent à l'œuvre abondante du second atelier, soit par des disciples particulièrement doués. Toutefois, dans des édifices de moindre importance, des églises rurales comme Vizcainos de la Sierra, ou Hoyuelos, des artistes de moindre capacité interviennent, et l'on remarque que la transmission des schémas du cloître se fait plus difficilement, et que l'empreinte de Silos tend à disparaître.

#### A) Gumiel de Hizan

Selon M. Loperràez, le monastère San Pedro de Gumiel aurait été fondé en 1073 par des moines bénédictins venus de Silos<sup>2</sup>. Cette hypothèse semble confirmée par un document inédit, daté de 1620 et conservé dans les archives de Silos, dans lequel il est dit que « le monastère de Santo Domingo de Silos, avait dans la ville de Gumiel, à côté d'Aranda de Duero, un autre prieuré, donné par le roi Alphonse VI en 1073, la même année que la mort du bienheureux Santo Domingo, mais après quelques années, il passa aux moines cisterciens, et est actuellement en leur possession.»<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> VALDEZ DEL ALAMO, Elizabeth, *Palace of the mind, the cloister of Silos and Spanish sculpture of the twelfth century*, Turnhout, Brepols, 2012, p. 371

<sup>2</sup> LOPERRAEZ, J., *Descripción histórica del obispado de Osma*, 1788 (1978), t. II, Madrid, 1978, p. 184-187.

<sup>3</sup> «En la villa de Gumiel, junto a Aranda de Duero, tuvo Santo Domingo de Silos otro prorado con buena hacienda, que le dio el rey Alfonso VI, que gano a Toledo, en la era 1111 (année 1073) que fue el mismo año

Entre 1088 et 1136, le monastère appartient à l'évêché de Burgos. Mais à partir du concile de Burgos en 1136, l'évêché d'Osma récupéra par concession du légat du pape les territoires au sud de l'Esgueva, où se trouve Gumiel.<sup>1</sup> À partir de 1194, commença sa conversion en monastère cistercien, processus lié à la donation d'Alphonse VIII en faveur de l'abbé de Morimond. Celui-ci délégua d'ailleurs ses obligations de visite et de nomination du prieur de l'Ordre de Calatrava à l'abbé de Gumiel jusqu'au début du XIV<sup>e</sup> siècle<sup>2</sup>. Le monastère connut son apogée au XIII<sup>e</sup> siècle, avec l'appui de Ferdinand III. Il abrita également le panthéon de la famille Guzman, où furent enterrés Félix de Guzman et Juana de Aza, les parents de saint Dominique de Guzman, fondateur de l'ordre des Dominicains. Au XIX<sup>e</sup> siècle s'amorça une phase de dégradation. L'observance religieuse fut supprimée en 1836. En 1847, l'abbaye fut vendue comme bien national et l'édifice démoli peu après. À proximité de la localité de Gumiel se trouvaient également un ermitage dédié à Santa Maria del Rio et une église placée sous le vocable de San Anton, deux édifices médiévaux, ruinés au milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle.

Le lapidaire situé dans l'actuelle église de Gumiel de Hizan conserve un grand nombre de sculptures romanes, de qualité et de provenance diverses<sup>3</sup>. Plusieurs corbeilles doubles, sculptées sur toutes les faces ont dû appartenir au cloître du monastère de San Pedro. Sont aussi conservés deux chapiteaux quadruples reposant sur quatre colonnettes disposées en oblique, qui devaient marquer le centre des galeries, comme dans l'aile occidentale du cloître de Silos. Il est plus hasardeux d'identifier la provenance d'autres reliefs, consoles ou simples fragments. Au niveau du style, néanmoins, deux groupes se détachent nettement parmi les sculptures conservées. Le premier, qui comporte le plus grand nombre de reliefs, est celui qui présente le plus d'affinités avec le cloître de Silos, au point de laisser supposer la participation d'un sculpteur de cet atelier.

C'est particulièrement sensible sur les chapiteaux quadruples. L'un d'eux montre un thème proche de celui du chapiteau n°57 de Silos, où des petits personnages luttent contre des animaux fantastiques. (**fig. 33**) La composition est rythmée comme sur les chapiteaux de Silos par une grande tige partant du centre de la face principale et déployant des rinceaux

---

*en que falleció el bienaventurado P. Sto. Domingo de Silos, pero después de algunos años, vino a enjensarse del monasterio de Silos, y fue poseído de monjes del Cister, que llaman bernardos, y ágora esta en su poder.*», cf. PALACIOS MADRID, Francisco, « Abaciología del monasterio de San Pedro de Gumiel de Izan », *Boletín de la Institución Fernán González*, XLVI/171, 1968, p. 267.

<sup>1</sup> PALACIOS MADRID, Francisco, « Gumiel de Hizan, escuela primera de Santo Domingo de Guzmán », *Boletín de la Institución Fernán González*, XXXIV/ 133, 1955 p. 878-879.

<sup>2</sup> HERNANDO GARRIDO, José Luis, « Gumiel de Hizan », *Enciclopedia del románico en Castilla y León*, Burgos, vol. 14, Aguilar de Campoo, Fundación Santa María la Real, 2002, p. 2769.

<sup>3</sup> Selon M. Palacios Madrid, les sculptures appartenaient au monastère de San Pedro, d'où ils furent transportés avec l'assistance des autorités ecclésiastiques et civiles, le 13 juin 1810, après qu'ils eurent été profanés par la soldatesque française. PALACIOS MADRID, Francisco, « Breve descripción de la iglesia de Santa Maria de la villa de Gumiel de Izan, panteón de los Guzmanes », *Boletín de la comisión de monumentos históricos-artísticos de Burgos*, 100, 1947, p. 488.

qui viennent s'enrouler autour des créatures situées de part et d'autre. Suivant le modèle de Silos, cette tige se termine par des feuilles dentelées repliées autour d'un fruit central. Les créatures également sont tirées du répertoire *silense* : corps d'oiseau, pattes de bouc et tête de fauve : ce sont les harpies à tête monstrueuse du cloître de Silos (chapiteau n°53 par exemple). Le sculpteur se montre très habile à rendre cette composition symétrique, mais sans répéter rigidement la même disposition : les personnages sont vêtus différemment, adoptent des attitudes légèrement variées, et les dragons ne les attaquent pas de la même façon. De l'autre côté, sur l'une des petites faces, se tient un démon à tête de fauve, dressé sur ses pattes arrière. (fig. 34) Il porte un carquois et décoche une flèche sur une cible, disparue aujourd'hui. Il rappelle fortement le monstre qu'affronte un chevalier sur l'un des chapiteaux déposés de Silos. (fig. 35) La dernière face (la quatrième est bûchée) nous montre deux centaures, séparées par une grande tige fleurie d'où partent des rinceaux qui s'enroulent autour d'elles. Chacune serre contre elle une petite créature, peut-être un enfant, qu'elles semblent allaiter. C'est un thème rare dans la sculpture médiévale, d'influence romaine, qu'on peut trouver sur certains sarcophages antiques, comme celui de saint Médard d'Eyrans, conservé au Louvre<sup>1</sup>. On retrouve ce thème dans l'art roman hispanique sur un modillon de San Miguel de Fuentidueña et sur un chapiteau remployé dans les ruines du château de Frias (Burgos).

Ce chapiteau de San Pedro de Gumiel est d'une qualité remarquable. Il présente une maîtrise dans la composition, un sens de l'espace, et une manière extraordinaire de jouer avec les ombres et la lumière, notamment dans les rinceaux. Le relief est important, mais le modelé est doux, délicat, les figures sont pleines de vie et de mouvement. Les personnages présentent un canon un peu court, mais sont extrêmement bien proportionnés. Les têtes, malheureusement assez dégradées, sont rondes, avec des visages allongés, des joues pleines, une bouche aux commissures percées d'un trou de trépan et un petit menton pointu. Les coiffures sont traitées avec une minutie remarquable, sculptées mèches par mèches, que ce soit en fins cheveux raides ou en boucles serrées, à l'antique. Tous ces éléments sont clairement empruntés au Second Maître de Silos. Le jeune homme au torse nu montre un souci de vérité anatomique, avec l'indication des muscles, des côtes, des tétons et du nombril. La qualité même de cette œuvre nous laisse penser qu'elle a pu être réalisée par un sculpteur ayant travaillé à Silos.

Le second chapiteau quadruple est malheureusement plus détérioré, avec une face complètement bûchée. Il montre aussi une forte ressemblance avec le chapiteau n°57 de Silos. Comme celui-ci, il se compose d'un réseau dense de tiges et de feuillages au milieu

---

<sup>1</sup> ADHÉMAR, Jean, *Influences antiques dans l'art du Moyen-Age français*, Comité des travaux Historiques et Scientifiques, Paris, 1947 (réédition 2005), p. 182.

duquel s'affrontent des hommes et des êtres fantastiques. (**fig. 36**) Les personnages, comme à Silos, sont vêtus de tuniques courtes et prennent appui ou grimpent sur des rinceaux. Ils sont attaqués par des dragons qui les mordent féroce­ment aux bras et aux jambes. Proportionnellement, les dragons sont plus grands que sur le chapiteau de Silos, et sont en meilleure posture. En effet, ici, les hommes semblent être davantage les proies que les chasseurs. La composition est plus chargée également que dans le cloître *silense*<sup>1</sup>, l'organisation des petites scènes est plus confuse et moins lisible, ce qui tient peut-être aussi au mauvais état du chapiteau. Néanmoins, le relief et le modelé sont excellents, les formes se détachent nettement de la corbeille, créant des jeux de contrastes lumineux avec le fond. Certains éléments sont repris directement du cloître de Silos, comme la façon de placer les personnages au niveau des angles. La dette à l'égard du chapiteau de Silos est également visible dans le traitement des végétaux, des tiges à plusieurs brins, terminées par des feuilles charnues refermées.

Plusieurs autres chapiteaux sont ornés d'animaux tirés du bestiaire de Silos. Sur l'un, deux fauves sont séparés par une tige qui s'évase en deux rinceaux portant des feuilles repliées. (**fig. 37**) Les animaux sont sculptés en haut relief, avec une musculature impressionnante. Leur museau pointu, bien qu'assez érodé, évoque davantage un chien qu'un lion. Néanmoins, une crinière de fines mèches striées vient souligner l'échine de ces fauves. Un parallèle peut être établi avec les chapiteaux n°43 et 54 de Silos : la composition est identique, autour d'une tige végétale. Les animaux ont la même anatomie, avec un poitrail bombé, un long cou tendu, des pattes postérieures saillantes. Seule leur posture diffère entre les deux œuvres. Toutefois, de nombreux chapiteaux du cloître de Silos montrent des animaux face à face, le cou tendu vers le bas. C'est le cas notamment des *trasgos* du chapiteau n°63. Dans ce chapiteau, la maîtrise de la composition, le sens du relief, le jeu des ombres et des lumières, le soin du détail dans les végétaux ou les pelages, montrent la présence d'un sculpteur habile, probablement venu de l'atelier même de Silos.

Un autre chapiteau, beaucoup plus érodé, est orné d'êtres hybrides séparés par un rinceau. Il s'agit apparemment de sphinx, l'échine recouverte de fourrure. Ces créatures ont une tête humaine, aux cheveux courts, et le cou entouré d'une sorte de collerette qui ondule. Ce détail est visible sur les sphinx du chapiteau n°62 de Silos, et se retrouve sur de nombreuses sculptures de la province de Burgos.

Trois chapiteaux végétaux conservés à Gumiel sont constitués de corbeilles doubles, et ont donc également pu appartenir au cloître de San Pedro. Leur esthétique est très proche de celle de Silos. Le premier se compose de deux niveaux de feuillages superposés, aux

---

<sup>1</sup> Par commodité, nous utilisons l'adjectif espagnol *silense*, « de Silos » en l'absence d'équivalent français.

extrémités repliées en volutes. Les feuilles sont dentelées, avec des lobes creusés, et agrémentées de petits trous de trépan. Ce chapiteau est quasiment identique aux n°42 ou 46 de Silos, et ne déparerait nullement dans le cloître. Le second, également à deux niveaux de feuilles, est marqué en son centre et aux angles par de grandes palmettes, profondément creusées, dont les extrémités s'enroulent et auxquelles sont accrochées des fruits. Cette composition est similaire au chapiteau n°51 de Silos, mais n'en a pas la grâce. Le dernier chapiteau végétal de ce groupe offre une simplification des modèles précédents.

Deux chapiteaux plus petits, apparemment sculptés sur deux faces appartiennent à ce premier groupe, mais leur emplacement d'origine est difficile à déterminer. Peut-être s'agit-il de chapiteaux de fenêtre. L'un montre deux êtres fantastiques, sans doute des harpies, dont la queue enroulée se termine en rinceaux qui se déploient sur toute la corbeille, comme c'est le cas des animaux fantastiques du chapiteau n°39 de Silos. Le traitement du plumage est caractéristique de l'atelier de Silos : les ailes sont cernées d'une bande lisse en relief, qui en marque le contour, et les rémiges sont constituées de sections allongées, animées de petites incisions parallèles. Les plumes constituent une sorte de réseau géométrique de losanges divisés par une diagonale qui en marque la nervure. Seule une des moitiés ainsi délimitée est striée. Cette traduction du plumage est un des éléments distinctifs des artistes les plus proches du second atelier de Silos.

L'autre chapiteau est en partie brisé, il est donc difficile de savoir s'il a pu appartenir au cloître. Le fragment conservé est d'excellente qualité. On y voit Saint Michel luttant contre un dragon. (**fig. 38**) L'ange aux ailes déployées plante la pointe de sa lance dans le cou de la bête. Celle-ci est un animal ailé à grandes pattes, à la queue annelée de scorpion, au long cou agrémenté d'une crinière et à tête de fauve. L'ange est une figure élancée, avec une tête ronde, peut-être la mieux conservée de l'ensemble. Il a le visage allongé, les joues pleines, des yeux en amandes un peu protubérants, des sourcils arqués, bien dessinés, et un menton pointu. Les cheveux sont mi-longs, avec de légères ondulations, et sont retenus derrière l'oreille, un peu grande mais joliment détaillée. Autant de traits qui rapprochent cette tête des meilleures sculptures de Silos. Les plis des vêtements sont peu abondants, mais bien organisés. Ils s'arrondissent au niveau du ventre et des jambes pour dégager des espaces libres. Sur la petite face, presque intacte, on voit un oiseau qui plante ses griffes dans la queue annelée d'un autre monstre disparu. Le traitement des anneaux en lignes brisées, soulignées par de petites hachures rappelle la carapace d'un dragon sur un chapiteau déposé de Silos. La lutte de saint Michel peut être rapprochée d'un autre relief déposé du monastère et du chapiteau de la porte de la bibliothèque, dans le cloître haut. Le thème est légèrement différent, puisqu'à Silos, dans les deux cas, c'est un être humain qui affronte le dragon, et non saint Michel. De plus, la qualité du chapiteau de Gumiel est meilleure. Cette

œuvre d'excellente qualité montre ainsi que le sculpteur agissant à Gumiel est capable de composer de nouveaux schémas, en s'inspirant des compositions de Silos, et corrobore l'hypothèse qu'il ait pu appartenir au second atelier de Silos.

Un autre relief aux mêmes caractéristiques est conservé à Gumiel. Il s'agit d'une sorte de console de forme animale, surmonté d'un petit chapiteau. La moitié du corps de l'animal semble jaillir de la pierre, les pattes de chaque côté de la tête. (**fig. 39**) Celle-ci, très abîmée semble être celle d'un fauve. Au-dessus, se déploie une corbeille végétale aux longues tiges qui évoque un chapiteau corinthien. Or, il s'avère qu'une console de forme animale de ce type se trouve parmi les pièces déposées du monastère de Silos<sup>1</sup>. De plus, le même modèle de support est utilisé pour recevoir les ogives dans la salle capitulaire de La Vid et celle de Burgo de Osma.

Un petit fragment de sculpture qui aurait été trouvé dans les ruines de l'ermitage de Santa Maria del Rio est particulièrement intéressant. Il s'agit d'un gros fleuron, constitué de feuilles enroulées, qui abrite en leur sein un petit animal, peut-être un singe. Cette ornementation se retrouve sur le chapiteau n°54 du cloître de Silos, où la tige centrale se termine par un gros fleuron qui renferme un petit dragon. On peut donc en déduire que la marque de Silos, particulièrement sensible dans la décoration du cloître de San Pedro de Gumiel de Hizan, s'étendait peut-être à un édifice voisin, dans la même localité.

Le second groupe de sculptures conservé à Gumiel comprend des chapiteaux aux formes simples, sans détail, avec un certain sens du relief, mais sans délicatesse. Ces corbeilles appartiennent à une esthétique différente, sans doute antérieure, et proviennent probablement d'un autre édifice.

Les sculptures conservées du monastère Gumiel de Hizan sont parmi celles qui se rapprochent le plus des œuvres élaborées par le second atelier de Silos. Certaines peuvent même avoir été réalisées par un sculpteur venu de cet atelier. Les compositions, le relief, le sens de l'espace, la façon de traduire le mouvement, de traiter les pelages ou les plumes, tout est identique aux grands modèles du cloître de Silos. On aurait ainsi la trace d'un sculpteur du second atelier travaillant en dehors du monastère. La relative proximité géographique et les liens supposés entre les deux monastères peuvent expliquer ce phénomène. Les œuvres de cet artiste servirent de modèle pour quelques églises de la région, comme Oquillas.

---

<sup>1</sup> FRONTON SIMON, Isabel Maria, « Esculturas inéditas del monasterio de Santo Domingo de Silos », *Glosas silenses*, VII, 1996 p. 39-53

## B) La Vid

Le monastère de La Vid a une importance particulière car il s'agit, avec l'abbaye de Retuerta, des deux premiers établissements de l'ordre des Prémontrés fondés en Castille. Un premier monastère fut fondé en 1132, dans un lieu un peu éloigné de l'actuel, sous la dénomination de Santa Maria de Monte Sacro, par Domingo Gomez de Candespina, fils illégitime d'Urraque (reine de Castille et épouse de Raymond de Bourgogne) et de Gomez Gonzalez de Candespina. Le monastère est fortement lié à ce personnage, frère bâtard d'Alphonse VII. Domingo réalisa un voyage en France avec Sancho Ansurez (autre famille prestigieuse de Castille) où ils rencontrèrent saint Norbert et intégrèrent la communauté de Saint-Martin de Laon. Après une brève période de formation, ils décidèrent de retourner en Espagne et de mettre en pratique les enseignements reçus. Une fois en Castille, Sancho fonda le monastère de Retuerta et Domingo celui de Monte Sacro, qui fut déplacé quelques années après à La Vid.<sup>1</sup> En 1152, Alphonse VII confirme à l'église Santa Maria de Monte Sacro, à son abbé Domingo et à ses successeurs, la propriété de « *illo loco qui vocatur Vide* », que l'évêque d'Osma, don Beltran avait donné aux Prémontrés de Monte Sacro. Alphonse VII pose comme condition que la communauté vive sous la règle de saint Augustin<sup>2</sup>. Les travaux avaient déjà dû commencer à cette date, parce qu'en 1151, la vicomtesse Éloïse avait fait don des terres de Mijaradas à « *domno Dominico abbati Vitensi* » en mentionnant, « *in prima edificatione vitensis domus* »<sup>3</sup>. L'ensemble monastique ne fut cependant pas achevé avant la fin du XII<sup>e</sup>, voire le début du XIII<sup>e</sup> siècle. L'abbaye de La Vid connut son apogée sous le règne d'Alphonse VIII, qui lui donna d'importants territoires<sup>4</sup>. En 1187, à la mort de Domingo, le nouvel abbé, Nuño, demanda au roi de confirmer toutes les possessions et donations du monastère, ce que le monarque fit dans un document daté de novembre 1187<sup>5</sup>. La Vid fut la maison-mère de nombreux monastères, notamment San Cristobal de Ibeas de Juarros.

Des constructions romanes, il subsiste peu de choses. Des travaux de restauration menés en 1996 ont permis de découvrir les traces du chevet, qui se composait de trois absides semi-circulaires. L'église devait suivre un plan en croix latine, avec une nef à trois vaisseaux et un court transept. La partie orientale du cloître a dû être édifée en même temps que l'église. Sont conservés aujourd'hui une partie des murs de la galerie orientale et les

---

<sup>1</sup> LÓPEZ DE GUEREÑO SANZ, Maria Teresa, *Monasterios medievales premonstratenses : reinos de Castilla y León*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 1997, p. 227.

<sup>2</sup> SAN MARTIN, L.uis Marin, (dir.) *El monasterio de Santa Maria de la Vid*, Madrid, 2004, p. 108

<sup>3</sup> *Ibid*, document reproduit p. 140, tiré de *Becerro de San Cristóbal de Ibeas*, Archives de la cathédrale de Burgos, ms. 35, fol.8-9.

<sup>4</sup> GONZÁLEZ, *op. cit.*, 1960, p. 547.

<sup>5</sup> *Ibid*, p. 118



baies de la salle capitulaire qui apparurent en 1986, lors d'une campagne de restauration<sup>1</sup>. (**fig. 40**) Il s'agit de trois grands arcs en plein cintre, celui du centre correspondant à l'entrée. Dans chacun des arcs latéraux s'ouvrent deux baies géminées en plein cintre (celle de gauche est en partie refaite). Le meneau des fenêtres est formé par un faisceau de quatre colonnettes disposées en oblique, sur le modèle des supports qui ornent le centre de la galerie occidentale du cloître de Silos. C'est un motif peu fréquent dans l'art roman espagnol, visible sur l'un des supports du cénotaphe d'Avila, et que l'on retrouve à Silos, donc, mais aussi dans la salle capitulaire de Burgo de Osma, dans celle de l'abbaye de Retuerta, dans la galerie-porche de San Pedro de Caracena, peut-être dans celle de Santa Maria de Tiermes<sup>2</sup>, dans le cloître de San Pedro de la Rua de Estella et dans celui de San Pedro de Gumiel, qui sont autant de monuments où la marque de Silos est prépondérante.

Aucun des six chapiteaux de la salle capitulaire de La Vid n'est figuré. Ils présentent tous des thèmes végétaux, sculptés avec une grande virtuosité.

L'arc d'entrée de la salle capitulaire repose sur deux chapiteaux d'inspiration corinthienne, composés de trois niveaux de feuilles d'acanthes percées de petits trous de trépan. Assez simples, ces corbeilles sont cependant très bien exécutées. Elles peuvent être rapprochées de certains chapiteaux de la salle capitulaire de Burgo de Osma. Ce type de composition végétale est certes très répandu dans l'art roman, mais leur nombre est particulièrement important dans la suite de Silos, ce qui permet d'émettre l'hypothèse qu'un modèle de ce genre existait dans le monastère castillan.

Les chapiteaux des baies sont magnifiques. L'un d'eux est directement inspiré des chapiteaux n°44 et 51 du cloître de Silos. Il s'agit de palmettes dont les bords se replient à la manière d'une tresse, et qui s'enroulent à leur extrémité. (**fig. 41**) Les ressemblances avec les chapiteaux de Silos sont nombreuses, avec l'utilisation du trépan pour souligner la bordure des feuilles, les deux palmettes qui se rejoignent au centre et se terminent par des spirales, et les gros fruits accrochés au bout des palmettes.

Au centre, couronnant les colonnes torsées, le chapiteau quadruple comporte deux niveaux de feuilles. Le premier, le plus étroit, se compose de fines palmettes striées et recourbées. Au-dessus, retenues par de tiges élancées, se déploient de grandes formes végétales ovales qui enserrant une création de feuilles dentelées fortement creusées, qui créent des jeux d'ombres et de lumière. (**fig. 42**) Dans la partie supérieure sont suspendues de grosses pommes de pin. Ce chapiteau peut être rapproché des n°49 et 59 du cloître de

---

<sup>1</sup> YARZA LUACES, Joaquin, et BOTO VARELA, Gerardo, *Claustros románicos hispanos*, Burgos, Edilesa, 2003, p. 216.

<sup>2</sup> Un chapiteau, conservé à Burgo de Osma, provenant de Santa Maria de Tiermes s'appuie également sur le tronçon de quatre colonnes torsées, ce qui indiquerait que cette galerie-porche était également pourvue de cet arrangement. Par ailleurs, un support de même type, de provenance inconnue, est conservé dans la collégiale de Berlanga de Duero.

Silos. On y retrouve la même idée d'une forme déterminée – éventail dans le cas de Silos, ovale dans celui de La Vid – à l'intérieur de laquelle sont sculptées avec minutie des feuillages délicats.

Deux autres chapiteaux sont conçus sur le même modèle, mais le sculpteur y a introduit certaines modifications. Les palmettes qui, à Silos s'évasaient en éventail et développaient une forme ovale sur le chapiteau précédent, sont remplacées ici par des formes plus concaves, presque en entonnoir, qui abritent des feuilles de chêne servant d'écrin à de gros fruits ou à d'autres bouquet de feuilles. (**fig. 43**) Le sculpteur a une maîtrise parfaite de la composition et se montre d'une grande habileté dans l'utilisation de l'espace et la façon de créer des jeux de lumière et d'ombres, en détachant complètement les formes du fond. Le relief est impressionnant, comme la délicatesse, voire la préciosité, avec laquelle sont traités les végétaux. Tout ceci nous indique qu'un grand sculpteur a travaillé dans ce monastère, et cette fois encore, on suppose qu'il est venu du second atelier de Silos. En effet, à La Vid, les deux types de végétaux du cloître de Silos sont utilisés comme modèles, et comme point de départ pour des créations nouvelles, aussi abouties, aussi délicates, voire même plus complexes que les originaux.

Deux têtes monstrueuses romanes sont également conservées à La Vid. L'une d'elles servait de console pour les ogives de la salle capitulaire. (**fig. 44**) L'autre, détachée de tout contexte, a été reproduite dans l'ouvrage de M. Luis Marin de San Martin, en 2004<sup>1</sup>. Il s'agit dans les deux cas de têtes de fauves, dont les gueules larges et aplaties légèrement entrouvertes, laissent voir une rangée de dents pointues. Les yeux protubérants, à la pupille marquée, sont enfoncés sous des sourcils froncés, très saillants. Le dessus de la tête est recouvert d'un pelage bouclé, traité comme les chevelures ondulées des personnages de Silos, au moyen de mèches striées, terminées par de petits enroulements. La tête de fauve servant de console dévore une proie dont on voit seulement la main. Elle est surmontée de feuillages qui adoptent la forme évasée d'un chapiteau. Il s'agit de grandes palmettes, très en relief, aux feuilles charnues et dentelées entre lesquelles s'intercalent de grands bulbes de fleurs, des tulipes ou du pavot. Une console de même type est utilisée dans la salle capitulaire de Burgo de Osma, mais traitée avec moins de virtuosité qu'à La Vid, preuve supplémentaire du talent exceptionnel de l'artiste ayant travaillé ici.

### C) San Juan de Ortega

San Juan de Ortega fut un important établissement monastique et hospitalier, situé en un lieu stratégique du chemin de Saint Jacques, fondé par Juan Velaz de Quintana Fortuño (1080-

---

<sup>1</sup> SAN MARTIN, *op. cit.*, 2004, p. 313.

1163), connu ensuite sous le nom de San Juan de Ortega. Comme Santo Domingo de la Calzada, San Juan est un saint « cantonnier », qui a dédié sa vie à rendre praticable le chemin de pèlerinage vers Compostelle, entre Logroño et Burgos. Avec l'appui du roi d'Aragon, Alphonse le Batailleur, il fonde une chapelle dédiée à San Nicolas. En 1127, le roi de Castille, Alphonse VII, confirme les concessions et les privilèges octroyés par sa mère, la reine Urraque, au monastère. Ces possessions sont augmentées en 1142 avec la donation du domaine royal des Monts de Oca. Cette politique royale est poursuivie par Sanche III, qui, en 1152, confirme les privilèges accordés par son père et en 1155, agrandit les possessions du monastère en ajoutant la ville d'Ojuela et celle de Hoyuelos<sup>1</sup>. Parallèlement aux donations royales, s'est constituée autour du saint une communauté de chanoines réguliers dont l'existence est entérinée par le pape Innocent II en 1138. Juan de Ortega meurt en 1163. En 1171, Alphonse VIII place le monastère sous l'autorité de l'évêché de Burgos<sup>2</sup>.

Bien que l'historiographie indique que les travaux de l'église ont commencé du vivant de Juan de Ortega, l'analyse des parties romanes – chevet et transept – laisse plutôt penser que la construction a débuté après sa mort, probablement pour conserver les restes de ce saint personnage<sup>3</sup>. L'église correspondait à un projet ambitieux, avec un chevet à trois absides, un large transept, et probablement une nef à trois vaisseaux. Les travaux ont été interrompus au niveau du transept, et les voûtes de celui-ci n'ont été élevées qu'au XIII<sup>e</sup> siècle. Après une autre longue période d'interruption, l'ensemble a été achevé au XV<sup>e</sup> siècle, avec la construction d'une nef à trois vaisseaux, mais longue d'une seule travée, et d'une façade.

Les trois absides du chevet se composent d'une travée droite et d'un hémicycle, mais il y a une notable différence entre elles. L'abside centrale est nettement plus large et plus haute que les absidioles latérales, qui ne dépassent pas en longueur la travée droite centrale. L'abside centrale impressionne aussi par la complexité de son décor architectonique. À l'extérieur, elle est rythmée par de grandes arcades en plein cintre, séparées les unes des autres par des faisceaux de colonnes, qui donnent une grande verticalité à l'ensemble. À l'intérieur, la voûte en cul-de-four de l'hémicycle est renforcée par des nervures plates et dentelées. L'ébrasement des baies est souligné par l'échelonnement de nombreuses moulures toriques, qui en accentuent la profondeur. Toutes ces animations du mur témoignent bien de la période tardive durant laquelle ce monument a été construit.

---

<sup>1</sup> SERRANO PINEDA, Luciano, *El obispado de Burgos y Castilla primitiva desde el siglo V al XIII*, Madrid, 1935-1936, t. III, doc. 146.

<sup>2</sup> GONZÁLEZ, *op. cit.* tome I, p. 464, note n°337. et GARRIDO GARRIDO, J.M., *Documentación de la catedral de Burgos (804-1183)*, coll. Fuentes Medievales de Castilla y León, n°13, Valladolid, 1983, doc. 115, 145, 180.

<sup>3</sup> PEREZ CARMONA, *op. cit.*, Burgos, 1974, p. 82-83 et p. 117.

La décoration confirme également cette datation. L'église conserve en effet un certain nombre de sculptures marquées par l'art de Silos. Les œuvres les plus intéressantes se situent dans le chevet. Au niveau de l'arc triomphal, on voit une corbeille décorée de griffons de type *silense*, entourés de rinceaux qui s'enroulent autour de leurs cous, et se terminent par de beaux feuillages. (**fig. 45**) Les corps des griffons sont en relief assez haut, même si leurs pattes ne se détachent pas du fond. Les proportions sont élégantes, la composition équilibrée. Les plumages manquent de détail, et chaque plume est simplement traduite par un petit losange, partagé en deux par une nervure saillante, ce qui nous écarte de la technique utilisée à Silos pour représenter les plumages. L'autre chapiteau de l'arc triomphal montre une composition végétale de feuilles d'acanthé et de palmettes striées, sur deux niveaux, qui s'éloigne des principes stylistiques hérités de Silos.

Au contraire, les trois corbeilles situées à l'entrée de l'absidiole nord montrent une forte empreinte de Silos. (**fig. 46**) Il s'agit de trois épisodes de l'Enfance du Christ, qui s'inspirent, stylistiquement et iconographiquement du second atelier de Silos, et on particulier du chapiteau n°38 : on y retrouve les mêmes scènes, à l'exception de la Fuite en Égypte, absente à San Juan de Ortega. La première scène est celle de l'Annonciation. L'ange, à gauche, est agenouillé, un détail qui provient vraisemblablement de la plaque de l'Annonciation-Couronnement de Silos. Le sculpteur de San Juan de Ortega combine donc plusieurs éléments empruntés au cloître castillan. L'ange tient une croix à longue hampe, allusion symbolique au sacrifice du Christ, qui vient remplacer le traditionnel bâton de messenger. Devant lui, la Vierge est debout, les deux mains levées, paumes en avant, dans un geste de surprise et d'acceptation. À côté, détail inaccoutumé, une femme accompagne la Vierge. Plus petite que Marie, elle est représentée de face et se tient debout, les mains jointes à la taille. Ce personnage est vraisemblablement la suivante de Marie, qui l'accompagne parfois<sup>1</sup>. Le personnage fait aussi le lien avec la Visitation, représentée à côté. Le schéma de la Visitation est identique à celui de Silos, les deux femmes se tiennent enlacées, et Élisabeth pose sa main sur le ventre de Marie. Les deux cousines sont clairement différenciées : Élisabeth porte un voile plus souple que celui de Marie, son visage est plus large. Le sculpteur a voulu marquer la différence d'âge, et Élisabeth, qui est une femme âgée au moment où elle tombe enceinte de Jean-Baptiste, a des rides aux commissures des lèvres et sur le front. Juste à côté se tient Joseph, et sur ce personnage, on sent plus encore l'influence du modèle de Silos : coiffé du bonnet côtelé, assis, appuyé d'une main sur son bâton en forme de tau, et soutenant sa tête de l'autre. Au-dessus de lui, un ange lui touche la tête, en référence au songe de Joseph. L'ange fait la liaison entre cette

---

<sup>1</sup> On pense par exemple au relief de l'Annonciation de Vézelay.

scène et celle de la Nativité. En effet, le messager, à l'horizontale, les ailes déployées, s'incline vers le patriarche, et lui touche la tête pour attirer son attention, tandis que sa main gauche effleure la crèche où dort l'Enfant Jésus.

Pour la Nativité, le modèle n'est pas le chapiteau du cloître de Silos, où l'épisode est découpé en deux scènes distinctes, mais le tympan nord, où les deux scènes sont juxtaposées verticalement ; cette disposition plus simple est celle qui connut la plus grande diffusion en Castille<sup>1</sup>. Sur le chapiteau de San Juan de Ortega, la Vierge est allongée dans un lit, dans la partie basse. (**fig. 47**) À la tête du lit, une sage-femme arrange dans un geste très naturel les oreillers de Marie. Ce personnage, inspiré des Évangiles apocryphes, en particulier du *Protévangile de Jacques*, se retrouve dans de nombreux monuments marqués par l'art de Silos<sup>2</sup>. Derrière, une seconde sage-femme ou suivante tient dans ses mains un objet, flacon ou vase. Certains récits apocryphes mentionnent en effet la présence de deux sages-femmes, l'une incrédule, l'autre affirmant la virginité de Marie. On observe à San Juan de Ortega une variante importante par rapport au modèle du chapiteau de Silos : la suppression de l'allaitement de l'enfant. Ce détail ne se retrouve qu'à Burgo de Osma (encore que l'état de dégradation empêche de l'affirmer avec certitude) et à Garray. Au-dessus du lit de Marie, l'Enfant Jésus est emmaillotté, couché, dans une mangeoire en osier, tandis que l'âne et le bœuf, dont seules les têtes sont visibles, le réchauffent de leur souffle. Comme à Silos, l'âne saisit dans son museau un pan de couverture pour en couvrir l'enfant. Ils sont surmontés d'une étoile à douze branches inscrite dans un cercle, l'étoile qui indique aux mages l'emplacement de l'étable. Dans la partie haute, des lampes à huile sont suspendues à une planche, détail pittoresque qui montre le souci de naturalisme du sculpteur.

Sur le chapiteau suivant, prend place l'annonce aux Bergers. Dans cette scène, contrairement à celle de Silos, il n'y a qu'un seul berger, peut-être par manque de place. Celui-ci semble jeune. Il a le visage imberbe et les joues rondes. Il est vêtu d'une pèlerine dont il a rabattu la capuche sur ses cheveux. À leurs pieds, divers moutons broutent l'herbe du pré.

Tous ces chapiteaux sont l'œuvre d'un même artiste, qui possédait une connaissance certaine des sculptures de Silos. Il suit en effet de près les schémas iconographiques élaborés à Silos, avec le même goût pour les détails et le pittoresque. Au niveau du style également, il se montre un élève doué, qui utilise un répertoire de formules venues du monastère. Les personnages présentent un canon court, avec des têtes un peu grosses. Les

---

<sup>1</sup> FRONTON SIMON, Isabel Maria, « Un ciclo de Navidad de impronta silense en la iglesia de San Juan de Ortega », *Anales de Historia del Arte*, n°4, 1993, p. 405-417.

<sup>2</sup> En Castille : El Burgo de Osma, Garray, San Juan de Duero, Santo Domingo de Soria, San Juan de Ortega, Duraton ; en Navarre : San Miguel de Estella, Lezaun, La Magdalena de Tudela, Santiago de Puente la Reina ; en Aragon : San Juan de la Peña, San Gil de Luna, San Salvador de Ejea de los Caballeros.

visages féminins ou juvéniles sont ovales, avec un front dégagé, des yeux en amandes un peu protubérants, ourlés par des paupières saillantes, un nez droit et bien dessiné, un menton pointu, une bouche légèrement souriante, qui donne une expression douce à tous ces visages, aux commissures percées d'un trou de trépan, détail *silense* caractéristique. Les chevelures sont traitées avec délicatesse, finement striées pour Joseph ou bouclés à l'antique pour l'ange de l'Annonciation. Les plis des vêtements sont très abondants, organisés en faisceaux parallèles ou concentriques. Le souci de traduire l'anatomie des corps donne lieu à des plis fantaisistes, comme les enroulements en spirale sur les poitrines de femme. On retrouve également des types de plis vus à Silos, mais traduits de façon plus exagérée : tirebouchonnés sur les manches, en V sur les jambes, en ovales sur les genoux, les hanches ou l'abdomen. Ce processus d'exagération est courant dans la sculpture issue du second atelier de Silos. En ce sens, San Juan de Ortega reflète les mêmes tendances que Santo Domingo de Soria. Certains visages juvéniles ou féminins, certains types de plis même, sont d'ailleurs assez ressemblants. Parmi tous les sculpteurs qui se sont inspirés de Silos, un certain nombre ont retenu des caractéristiques très semblables et ont abouti à peu près aux mêmes interprétations, même s'ils appartiennent à des aires géographiques différentes.

Dans le bras sud du transept de l'église de San Juan de Ortega, on trouve répétées sur un petit chapiteau les scènes de l'Annonciation et de la Visitation. (**fig. 48**) Les scènes prennent place sous des arcades en plein cintre, supportées par des chapiteaux à feuillages. Au-dessus, dans les écoinçons dessinés par ces arcs, se profile une architecture, peut-être une représentation de la Jérusalem céleste, qui sera accessible aux hommes grâce à l'Incarnation et au sacrifice du Christ. L'ange est debout, ce qui n'était pas le cas sur l'autre chapiteau, qui avait retenu le modèle de la plaque de Silos. La Vierge est de face, les deux mains levées, paumes en avant, comme sur le chapiteau précédent. La Visitation est très simple : les deux femmes s'enlacent, en se prenant par la taille et les épaules. Élisabeth est à gauche : ses vêtements sont plus stricts et son voile plus serré. Ce chapiteau s'inspire clairement de ceux de l'absidiole nord, mais son exécution est plus maladroite : le relief est moins important et les personnages disproportionnés. C'est un sculpteur moins habile, mais influencé par le précédent, qui a réalisé ce chapiteau. On note qu'ici, le modèle de Silos est plus lointain, déjà déformé par le prisme du premier sculpteur de San Juan de Ortega.

Une autre corbeille de San Juan de Ortega, située dans le transept montre également l'empreinte de Silos. On y voit un immense soldat, protégé jusqu'aux chevilles par une cotte de mailles, la tête couverte d'un casque à nasal. (**fig. 49**) Il tient un bouclier triangulaire, et brandit une grande épée. Face à lui, se tient un cavalier, lui aussi armé de pied en cap, qui pointe une lance dans sa direction. L'homme à la cotte de mailles apparaît aussi sur un

chapiteau déposé de Silos, dans une scène différente, où il combat un petit dragon. On peut peut-être voir dans la scène de San Juan de Ortega le combat de Roland contre le géant Ferragut, un thème populaire sur le *Camino Frances*<sup>1</sup>. L'exécution n'est pas aussi précise que pour les chapiteaux du chevet.

On voit donc que dans ce monastère interviennent plusieurs sculpteurs dont le meilleur, qui réalise les corbeilles du chevet, est le plus proche de Silos.

## D) Oquillas

Les sources concernant l'église d'Oquillas sont peu nombreuses et apparaissent toutes dans le cartulaire du monastère de San Pedro de Arlanza. La première mention date de 1042, lorsque le roi Ferdinand I<sup>er</sup> soumet le monastère de San Lorenzo y San Eugenia à l'autorité d'Arlanza et en fixe les limites : « *la carrera que discurrit ad Ochiellas* »<sup>2</sup>. Plusieurs autres donations faites à Arlanza au cours du XI<sup>e</sup> siècle citent Oquillas. Le monastère de San Pedro de Gumiel, voisin d'Oquillas, possédait différents droits sur ces terres, parmi lesquels est mentionné un édifice qui pourrait être l'église paroissiale d'Oquillas. Celle-ci est dédiée à San Cipriano.

C'est une construction modeste, avec une nef unique non voûtée, un chevet à abside semi-circulaire et travée droite, auquel est accolée une tour carrée. (fig. 50) Le chevet et la tour – dans sa partie inférieure – sont d'allure nettement romane, construits en appareil régulier de pierres carrées blondes. La tour, qui s'appuie sur le chevet, lui est sans doute légèrement postérieure. Le même appareil est visible sur la partie la plus orientale de la nef. Le reste des murs de la nef est construit en appareil de petits moellons. À la fin du Moyen-Age, l'église a été agrandie vers l'ouest, dans un appareil de pierre de taille moins soigné et avec une pierre différente de celles du chevet. À une époque plus récente, un corps de bâtiment a été accolé au sud de la nef, qui abrite une sacristie et le portail roman. Celui est d'une grande sobriété, avec des voussures en plein cintre sans décoration, et des chapiteaux végétaux très simples, même rudimentaires.

À l'extérieur, l'abside est épaulée par des contreforts-colonnes, surmontés de chapiteaux sculptés. Une importante série de modillons soutient la corniche, décorée de rinceaux entrelacés. L'abside est éclairée par une baie unique, agrémentée de colonnettes à chapiteaux sculptés. L'une de ces corbeilles montre deux harpies, séparées par une grande tige végétale dont les rinceaux entourent le cou des créatures, dans une composition

---

<sup>1</sup> On rencontre le thème à Estella, par exemple.

<sup>2</sup> SERRANO PINEDA, Luciano, *Cartulario de San Pedro de Arlanza (antiguo monasterio benedictino)*, Burgos, 1925, doc. 35, 63, 83, cité par PALOMERO ARAGON, Felix, « Oquillas », *Enciclopedia del Romanico en Castilla y Leon, Burgos*, Aguilar de Campoo, Fundacion Santa Maria la Real, 2002, p. 2807.

nettement inspirée du cloître de Silos (le chapiteau n° 41, par exemple). (**fig. 51**) Leurs visages correspondent aux têtes juvéniles de Silos, mais avec une certaine exagération des traits du visage : les sillons partant des ailes du nez sont très creusés, et les oreilles trop grandes, une schématisation assez fréquente des visages de Silos. L'autre chapiteau de la baie est aussi centré autour d'une tige végétale, qui sépare cette fois deux oiseaux. Les rinceaux s'enroulent autour du cou des volatiles et se terminent par des feuilles à demi fermées et des fruits. La composition rappelle le chapiteau n°50 de Silos.

D'autres animaux fantastiques ou réels apparaissent dans la galerie des modillons. (**fig. 52**) On y voit notamment plusieurs harpies, coiffées de capuches ou voilées. Leurs corps sont ronds, avec des pattes courtes qui leur donnent une allure trapue. Un autre modillon figure une tête de fauve aux gros yeux enfoncés dans les orbites, qui arbore un air menaçant, comme les *trasgos* du chapiteau n°53 de Silos. Les végétaux appartiennent aussi à l'esthétique *silense*, soit avec des feuilles simples enroulées soit avec des feuilles doubles qui se referment sur elles-mêmes, deux modèles qui apparaissent sur l'Arbre de Jessé ou sur les tailloirs du cloître de Silos. Plusieurs modillons présentent des figures humaines, dont deux dans des activités quotidiennes. L'un, penché vers l'avant tient une hache, et représente peut-être un tailleur de pierre. L'autre, assis, coiffé d'une capuche pointue, tient quelque chose sur ses genoux. Dans les deux cas, le canon est allongé et les proportions harmonieuses. D'autres reliefs présentent des figures en buste. On remarque notamment un beau visage barbu, à la chevelure longue et ondulée, retenue derrière l'oreille, où chaque cheveu est individualisé avec une petite incision. Un autre modillon montre un buste féminin, coiffé d'un voile qui lui entoure le visage et qui tombe joliment sur ses épaules. Elle présente un visage rond, aux joues pleines et rebondies et aux yeux bien dessinés. Tous ces modillons sont taillés soigneusement, avec un relief aux volumes bien définis, et un modelé doux.

Les mêmes caractéristiques peuvent s'appliquer aux chapiteaux qui couronnent les colonnes-contreforts. Ils sont plus érodés, mais on apprécie le modelé des animaux, oiseaux ou dragons, et le souci du détail dans la représentation du plumage ou de la végétation.

À l'intérieur de l'édifice, seuls sont conservés les chapiteaux de l'arc triomphal. Ce sont des corbeilles de bonne taille, reposant sur des colonnes adossées. À gauche, on retrouve le thème des harpies entourées de rinceaux. (**fig. 53**) Elles ont un poitrail extrêmement bombé, ce qui les éloigne du modèle *silense*, et détail curieux, une patte d'oiseau et un pied humain. Certains détails techniques sont toutefois clairement inspirés de Silos : les queues sont anguleuses et marquées par des bourrelets doubles, comme sur le chapiteau n°41 de Silos, mais soulignés de petites encoches, comme sur le fragment de voussure déposé à Silos. La proximité avec Silos est également sensible dans le traitement



du plumage, qui comme sur les chapiteaux du cloître, et comme à Gumiel, ne présente des stries que sur une moitié de la plume.

Les visages montrent également une certaine proximité avec ceux de Silos : ovales, avec des sourcils saillants ; les yeux comme la bouche sont finement dessinés mais le nez est un peu épais, comme sur les modillons de l'extérieur. Les cheveux sont mi-longs et raides, laissant les oreilles dégagées. Celles-ci sont parfois placées trop haut par rapport au reste du visage. Les rinceaux qui se déploient sur la corbeille sont plus complexes que sur le chapiteau extérieur, et on y reconnaît bien l'empreinte de Silos : ce sont des tiges à plusieurs brins, qui s'entrecroisent et s'enroulent autour des cous de ces êtres fantastiques et se terminent par des feuilles repliées. La ramure centrale est couronnée d'un fruit entouré d'un écriin de feuillages, comme sur les chapiteaux du cloître.

Le chapiteau de droite présente une composition semblable, avec quatre animaux fantastiques. Il s'agit cette fois de lions à l'échine recouverte de pelage, mais au museau curieusement allongé. (**fig. 55**) Leurs gueules entr'ouvertes laissent voir quelques crocs et leurs yeux profondément enfoncés leur donnent un air menaçant. Ils s'inspirent très nettement des fauves du chapiteau n° 43 de Silos. Les rinceaux qui entouraient les harpies semblent ici retenir les animaux prisonniers. Ces rinceaux, comme pour le chapiteau précédent, sont par endroits presque complètement détachés du fond, ce qui crée d'intéressants effets d'ombre et de lumière.

Il semble donc que deux ateliers se soient succédé dans la construction de cet édifice. Le premier, rural, qui montre des liens avec la sculpture de la région de Esgueva a réalisé le portail et sans doute édifié une grande partie de la nef. La sculpture du chevet montre un changement notable de qualité, avec l'arrivée d'un atelier très proche des conceptions de Silos, surtout en ce qui concerne les corbeilles de l'arc triomphal. Néanmoins, il s'en éloigne par une certaine déformation des corps, comme le poitrail bombé des harpies. Les visages manquent un peu d'expression, et certains traits sont exagérés, comme les sillons naso-géniens très marqués, ce qui est une des caractéristiques des œuvres de la seconde génération de sculpteurs marqués par l'art de Silos. Le sculpteur d'Oquillas se rapproche de l'atelier de Gumiel de Hizan, au niveau du relief, de la composition, du choix des thèmes et pour la qualité et la minutie avec laquelle les détails sont sculptés. Ainsi, le museau allongé des quadrupèdes ressemble à celui des fauves du chapiteau de San Pedro. Peut-être l'atelier de Gumiel de Hizan a-t-il également travaillé dans l'église voisine d'Oquillas. Le rayonnement de Silos a donc sans doute pu atteindre Oquillas, par l'intermédiaire d'un atelier important, qui a travaillé dans le cloître du monastère voisin.

## E) Retuerta

L'abbaye Santa Maria de Retuerta (Valladolid) fut la maison-mère de l'ordre prémontré en Espagne. Avec celle de La Vid, elle constitue l'un des deux premiers établissements de l'ordre fondés en Castille. Sancho Ansurez, après avoir accompli un voyage en France avec Domingo Gomez de Candespina, où ils rencontrèrent saint Norbert, fonda le monastère de Retuerta, tandis que Domingo fondait celui de La Vid. Sancho fut aidé par sa puissante famille, quand sa cousine la comtesse Doña Mayor, fille du comte Pedro Ansurez, lui offrit vers 1145-1146 « le lieu qui s'appelle Fentes Claras o Retuerta »<sup>1</sup>. Sancho Ansurez resta abbé de Santa Maria jusqu'en 1163<sup>2</sup>. Les biens du monastère augmentèrent au gré des donations, notamment royales. Alphonse VIII dota ainsi l'abbaye à plusieurs reprises au cours de son règne. En 1160, il lui fit don de l'église Santa Maria de Valdegunia<sup>3</sup>. L'ordre des Prémontrés s'étendit rapidement en Castille. En 1168, le monastère San Pelayo de Arenillas se soumit à sa règle, un an plus tard, en 1169, ce fut le tour de Santa Maria de Aguilar de Campoo<sup>4</sup>.

Les premiers statuts de l'abbaye furent rédigés au début du XIII<sup>e</sup> siècle, mais M. Hernando Garrido suppose que leur conception remonte en fait à 1131-1134<sup>5</sup>. La croissance de l'ordre prémontré à cette époque est évidente, comme le montre la présence de 17 abbés prémontrés aux côtés de dignitaires clunisiens et cisterciens lors d'une réunion à Valladolid en 1282<sup>6</sup>. À la fin du XIII<sup>e</sup> siècle, commença cependant le lent déclin de l'ordre. Au XIV<sup>e</sup> siècle, l'abbaye de Retuerta était encore sous protection royale, mais ses revenus avaient considérablement baissé. Au XVI<sup>e</sup> siècle, Philippe II remit le lieu et ses biens à l'Ordre de saint Jérôme, qui effectua certaines transformations dans l'église et le cloître. Le monastère fut transformé en propriété privée en 1835.

Les documents de 1146 et 1153 mentionnent des travaux de construction de l'église, et en effet, il est probable que le chevet était en construction à cette date, durant l'abbatit de Sancho<sup>7</sup>. Le chevet se compose de trois absides échelonnées, avec travées droites et hémicycles. Les absidioles latérales présentent une particularité notable, car elles sont

---

<sup>1</sup> ANTON CASASECA, Francisco, « Monumentos históricos del monasterio de Santa Maria de Retuerta, orden de Canónigos reglares Premonstratenses, cabeza y casa titular, par un canónigo Premonstratense profeso en dicha casa. Año 1786 », *Revista histórica*, n°4, 1942.

<sup>2</sup> Selon le Becerro de Retuerta, cité par ANTON CASASECA, *op.cit.*, 1942, p. 71.

<sup>3</sup> GONZALEZ, *op. cit.* 1960, t. 1, p. 345-347, 354-355, 542-544, et t. 2, doc. 52, 127 et 214 et t. 3, doc. 616 et 1031.

<sup>4</sup> MARTINEZ TEJERA, Artemio Manuel, « Sardon de Duero », *Enciclopedia del románico en Castilla y León, Valladolid, Aguilar de Campoo, Fundacion Santa Maria la Real*, 2002, p. 354.

<sup>5</sup> HERNANDO GARRIDO, José Luis, *Escultura tardorrománica en el monasterio de santa Maria la Real en Aguilar de Campoo*, Aguilar de Campoo, Fundacion Santa Maria la Real, 1995, p. 19-27 et 116-128.

<sup>6</sup> ANTON CASASECA, *op. cit.*, 1942, p. 70, note 10.

<sup>7</sup> MARTINEZ TEJERA, *op. cit.*, 2002, p. 355.

surmontées de petites chapelles. Ces chapelles hautes sont pratiquement invisibles de l'intérieur. On parvient à celle du sud par un accès ouvert dans le mur de l'absidiole. Un escalier conduit à une salle voûtée qui reprend la disposition de la partie inférieure : une travée droite et une abside semi-circulaire. La chapelle du côté nord ne possède pas d'escalier, ce qui laisse supposer qu'on y accédait par une échelle, soit depuis le transept, soit depuis l'extérieur. De tels espaces sont relativement rares et on peut s'interroger sur leur vocation. On trouve des agencements similaires dans des édifices espagnols du IX<sup>e</sup> siècle, mais aussi dans des églises romanes françaises, comme Saint-Jean-de-Perpignan, par exemple<sup>1</sup>.

La construction de l'église a dû se poursuivre par le transept, et l'élévation des supports destinés à recevoir les voûtes. Celles-ci ne furent pas mises en place immédiatement. Les travaux avancèrent dans la nef, composée de trois vaisseaux. Seule la première travée, avec ses collatéraux fut élevée. Le vaisseau central compte une seconde travée, construite pour abriter le chœur, mais qui ne s'étend pas aux collatéraux. On a la très nette impression que le plan ambitieux prévu pour l'église n'a pas été mené à bien. Cette interruption du chantier se traduit par un changement de projet dans l'élévation. Le transept, pour lequel était sans doute prévue une coupole, est voûté d'ogives, comme les travées de la nef. Dans les collatéraux s'ouvrent deux portails : celui du sud donne sur le cloître, celui du nord sur l'extérieur.

Le cloître a été profondément transformé au XVI<sup>e</sup> siècle, bien que le tracé originel ait été conservé. Les dépendances monastiques qui ont le moins souffert de ces modifications sont la salle capitulaire et le réfectoire. L'entrée de la salle capitulaire est similaire à celle de La Vid. (**fig. 55**) Elle se compose d'un arc d'entrée en plein cintre, encadré de deux baies géminées placées sous des arcs de décharge. Comme dans la galerie de cloître de Silos, et dans les salles capitulaires de La Vid et de Burgo de Osma, le meneau des baies latérales est formé par un faisceau de quatre colonnes disposées en oblique.

Les chapiteaux ne sont pas tous bien conservés, mais certains montrent une décoration inspirée de Silos. Sur l'un, on voit ainsi deux cerfs entourés de rinceaux. (**fig. 56**) Ceux-ci, à trois brins, comme à Silos, naissent à l'angle de la corbeille puis s'enroulent autour des cerfs, et se terminent par des feuilles repliées. L'ensemble évoque le chapiteau n°52 de Silos. Les animaux sont toutefois moins gracieux, avec des corps plus trapus, des pattes courtes et des poitrails bombés. Les têtes sont également moins fines et moins détaillées, ce qui montre déjà un certain éloignement par rapport au modèle. Un chapiteau du portail, très érodé et en partie bûché est orné d'un griffon, qui montre également

---

<sup>1</sup> MARTINEZ TEJERA, *op .cit.*, 2002, p. 359.

l’empreinte de Silos, avec le poitrail renflé et le cou tendu vers l’arrière. Encore une fois, les proportions sont toutefois moins gracieuses qu’à Silos. Sur une autre corbeille, on distingue deux oiseaux entourés de rinceaux, qui rappellent cette fois le chapiteau n°50 de Silos. (fig.57)

La salle capitulaire suit la même disposition que celle de la cathédrale de Burgo de Osma : de plan carré, elle compte neuf travées voûtées d’ogives, qui retombent sur des chapiteaux- consoles placés le long des murs. Ceux-ci présentent une décoration essentiellement végétale, qui accuse une datation un peu plus avancée dans le temps, peut-être le début du XIII<sup>e</sup> siècle.

Il apparaît donc que la décoration sculptée de la salle capitulaire de l’abbaye de Retuerta est due à des sculpteurs marqués par l’art de Silos. Comme nous l’avons vu, c’est également le cas dans le monastère de La Vid, ce qui semble indiquer que l’ordre prémontré en Espagne a fait appel à plusieurs reprises à des sculpteurs qui connaissaient l’art du second atelier de Silos, et qui y puisaient le répertoire d’animaux fantastiques. Cette idée est confirmée par certains chapiteaux du cloître de l’abbaye de Santa Maria la Real d’Aguilar de Campoo et par le seul chapiteau conservé du cloître de San Cristobal d’Ibeas.

En dehors du contexte stylistique de l’époque et de l’influence exercée par les modèles élaborés à Silos dans la sculpture romane tardive, il existe un cadre spirituel qui permet d’expliquer l’adoption d’images profanes dans les monastères prémontrés<sup>1</sup>. L’ordre de saint Norbert naquit avec la volonté de concilier la vie claustrale et la prédication. Cet intérêt pour le salut et la vie spirituelle des laïcs différencie les Prémontrés des cisterciens. De la même façon, leur souhait de développer une vie ascétique au sein du monastère montre une nette différence avec les chanoines réguliers de saint Augustin. À mi-chemin entre les uns et les autres, les Prémontrés tracent une voie alternative dans le grand processus de rénovation du monachisme qui intervient au XII<sup>e</sup> siècle. Selon eux, l’ascèse peut et doit se conjuguer avec les responsabilités de « *cura animarum* » et de prédication<sup>2</sup>. La réalisation d’un tel idéal n’est pas incompatible avec la présence de représentations fabuleuses et profanes dans les monastères.

---

<sup>1</sup> LOPEZ de GUEREÑO, *op. cit.*, 1997, p. 126-127.

<sup>2</sup> BOTO VARELA, *Ornamento sin delito. Los seres imaginarios del claustro de Silos y sus ecos en la escultura románica peninsular*, Abbaye de Silos, Burgos, 2001, p. 224.

## F) Autres établissements prémontrés

### a. San Cristobal de Ibeas de Juarros

Les maigres ruines de ce qui fut l'un des plus importants monastères prémontrés de la province de Burgos se trouvent à 15 km de Burgos, près de San Millan de Juarros. La première mention connue d'une fondation religieuse en ce lieu date de 970, lorsque le Comte de Castille, Garcia I<sup>er</sup> Fernandez, et sa fille Urraque, vendirent à l'abbé Obeco un moulin situé sur la rivière Ibeas de Cuzcurrita : *ad tivi Obeco abbate et ad collegio de aula sancti Adriani et ad confessores de Sancti Adriani*.<sup>1</sup> La seconde notice connue est la donation que firent Alvar Diaz, fils du comte Diego Alvarez de Oca, et sa femme, Teresa Ordoñez, considérés comme les véritables fondateurs du monastère, le 25 décembre 1107.<sup>2</sup> Ils déclarent le monastère indépendant de leur famille, ce qui ne fut entériné qu'en 1124 par une décision de Sancha Diaz, leur nièce.

La volonté de fonder un monastère prémontré dans ces terres est manifeste, lorsqu'en 1146, Alphonse VII et sa femme Bérengère font don à Sancho Ansurez, premier abbé de Retuerta et aux frères de ce monastère, des villes de Livierna et de Villorova, dans les Monts de Oca, pour qu'ils y établissent une abbaye ou un prieuré placé sous la règle de saint Augustin. Il semble que le souhait du monarque se concrétise cinq années plus tard, le 20 février 1151, quand Gutier Fernandez et sa femme Toda, petite-fille d'Alvar Diaz et Teresa Ordoñez, donnent à l'abbé de La Vid le monastère de San Cristobal de Ibeas et diverses possessions dans d'autres lieux<sup>3</sup>. Il faut attendre novembre 1151 pour qu'un privilège d'Alphonse VII confirme la présence de l'ordre prémontré à San Cristobal de Ibeas.<sup>4</sup>

Comme pour les autres monastères prémontrés, le XIX<sup>e</sup> siècle fut pour San Cristobal de Ibeas une époque fatidique. En 1808, les troupes françaises stationnèrent dans les dépendances monastiques, laissant les lieux dans un état de délabrement avancé. L'abandon définitif du monastère eut lieu en 1835. La ruine et la perte des constructions devint alors inévitable, et à peine dix années après, en 1845, un voyageur déclarait : « le monastère de San Cristobal de Ibeas est en très mauvais état et sans plus de mérite que le chevet de son église qui est très beau ».<sup>5</sup> Manuel de Assas publia au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle un article, dans lequel il décrit l'église qu'il visita en 1841, accompagné de deux gravures, une de

---

<sup>1</sup> BLANCO DIEZ, Amancio, *Un monasterio premonstratense burgales : abaciologio de San Cristóbal de Ibeas*, Burgos, 1947, transcription p. 87-88.

<sup>2</sup> « *Tibi fideli nostro Dominico abbati illud proprium nostrum monasterium sancti Christofori de Evea.* » *Ibid*, transcription, p. 89-91.

<sup>3</sup> *Ibid*, transcription p. 94-95.

<sup>4</sup> LOPEZ de GUEREÑO, *op. cit.*, 1997, p. 205.

<sup>5</sup> *Ibid*, p. 209

l'extérieur et une de l'intérieur, ce qui donne une bonne idée de l'apparence de ce monument.

Le cloître médiéval devait être à un seul niveau, avec des colonnes jumelées sur lesquelles s'appuyaient des chapiteaux doubles, du même type que ceux de Silos, à en juger par celui qui est conservé dans une des maisons de San Millan de Juarros<sup>1</sup>. Taillé dans une pierre blonde, il représente des harpies à tête monstrueuse, similaires à celles du chapiteau n°53 de Silos. Le chapiteau d'Ibeas est sculpté sur quatre faces. Sur la mieux conservée, on voit trois figures monstrueuses au lieu des quatre de Silos ; sur les deux petits côtés sont représentés deux autres *trascgos* ou deux harpies. L'ensemble du chapiteau est assez dégradé, mais de bonne facture. Les animaux sont bien modelés et se détachent du fond. On peut penser que l'auteur de ce chapiteau connaissait directement les œuvres du second atelier de Silos, car il reproduit quasi-littéralement, à l'exception du nombre de figures, le chapiteau n°53 de Silos. La différence réside dans l'absence de tiges végétales entourant les cous des animaux, et marquant le centre de la composition. Ici, les éléments végétaux sont réduits, et forment seulement des enroulements aux angles de la corbeille. Peut-être ce sculpteur a-t-il participé au chantier du monastère de La Vid, dont l'abbaye de San Cristobal de Ibeas dépendait, et où l'on suppose qu'un sculpteur issu de l'atelier de Silos a réalisé les chapiteaux de la salle capitulaire. Malheureusement, on ne conserve aucune autre pièce du cloître d'Ibeas, mais à en juger par celle restante, on peut penser qu'il comportait des pièces d'excellente qualité, suivant la ligne de Silos<sup>2</sup>.

#### **b. Santa Maria la Real d'Aguilar de Campoo**

La fondation du monastère de Santa Maria la Real d'Aguilar de Campoo remonterait, selon différentes sources, au début du IX<sup>e</sup> siècle. Cependant, les fouilles archéologiques n'ont révélé aucune trace antérieure au XI<sup>e</sup> siècle. À cette époque, le monastère fit l'objet de nombreuses donations, notamment royales. En 1073, le roi Alphonse VI effectua une donation à l'abbé Lecenio du monastère de Santa Maria la Real de Aguilar<sup>3</sup>. Plus tard, en 1155, Alphonse VII lui octroya d'autres privilèges. En 1169, Alphonse VIII favorisa le passage du monastère aux mains des Prémontrés de Retuerta<sup>4</sup>. Leur installation ne se fit pas avant 1173, en raison de l'hostilité des chanoines d'Aguilar et de leur abbé, qui se voyaient ainsi privés de leur monastère. Le légat du pape, le cardinal Hyacinthe, arriva à un accord en

---

<sup>1</sup> Le chapiteau est reproduit dans LOPEZ de GUEREÑO, *op. cit.*, 1997, p. 215, ainsi que dans BOTO VARELA, *op. cit.*, 2001, p. 229.

<sup>2</sup> LOPEZ DE GUEREÑO, *op.cit.*, 1997, p. 215.

<sup>3</sup> HERNANDO GARRIDO, José Luis, «Aguilar de Campoo », *Enciclopedia del Románico en Palencia*, Aguilar de Campoo, Fundacion Santa Maria la Real, 2002, p. 187.

<sup>4</sup> *Ibid*, p. 167 et p. 187, p.189.

1173 en leur offrant des compensations. Bénéficiant de nombreuses donations, l'abbaye prémontrée de Santa Maria de Aguilar devint dans le dernier tiers du XII<sup>e</sup> siècle et dans la première moitié du XIII<sup>e</sup> siècle, un puissant établissement. Elle entreprit vraisemblablement la construction d'une nouvelle église et de nouveaux bâtiments conventuels à partir de 1170-1180. Plusieurs Maîtres participèrent à ce grand chantier de la fin du XII<sup>e</sup> siècle, notamment le Maître de San Vicente de Avila<sup>1</sup>. Les dates mentionnées pour l'achèvement de l'église (1213) et pour la salle capitulaire (1209) correspondent au plein développement économique de l'abbaye.

Les chapiteaux du cloître présentent des schémas de compositions et des styles assez différents, ce qui tend à indiquer qu'ils ne sont pas tous de la même période. En effet, ce n'est qu'au début du XIII<sup>e</sup> siècle qu'une dernière équipe mit en place certains chapiteaux déjà sculptés dans le cloître gothique<sup>2</sup>. Le musée archéologique de Madrid en conserve une bonne partie, mais quelques chapiteaux demeurent dans le cloître<sup>3</sup>. On distingue dans ces chapiteaux plusieurs mains, et l'une d'elle est marquée par l'art du second Maître de Silos. Certains sculpteurs réalisent en effet des chapiteaux conformes aux formules iconographiques et stylistiques de Silos. Ces ressemblances avec Silos ont été remarquées par de nombreux auteurs<sup>4</sup>. Le cas le plus souvent souligné est celui du chapiteau conservé au *Fogg Art Museum*, représentant des animaux fantastiques pris dans des rinceaux. Les tiges végétales forment des enchevêtrements complexes et s'enroulent autour des pattes et des cous des animaux, ici des griffons et des fauves. Ces végétaux, tiges à trois brins terminées par des bourgeons, sont tout à fait similaires à ceux de Silos. Les griffons d'Aguilar correspondent aussi aux modèles élaborés à Silos, avec le poitrail bombé, la tête dressée, et les anneaux rattachant les ailes aux pattes. Ces griffons réapparaissent sur un chapiteau de fenêtre de la chapelle de l'abbé, et là, leurs corps présentent des incisions en zigzag, procédé un peu différent de celui du cloître, mais que l'on rencontre sur des harpies ornant un petit arc déposé à Silos.

Un autre fragment de chapiteau (conservé au MAN, inventaire n°50111) montre des lions et des harpies superposés, entourés de rinceaux terminés par des feuilles repliées, composition qui, là aussi, évoque celles de Silos. Ces chapiteaux marqués par Silos, minoritaires à Aguilar, témoignent des liens étroits qui unissent les sculpteurs de la fin du XII<sup>e</sup> siècle en Espagne.

---

<sup>1</sup> LACOSTE, *op. cit.*, 2006, p. 165-173.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 173.

<sup>3</sup> HERNANDO GARRIDO, *op. cit.*, 2002, p.186 -214.

<sup>4</sup> GARCIA GUINEA, Miguel Angel, *El arte románico en Palencia*, Palencia, Imprenta Provincial, 1961, p. 193-194 ; SEIDEL Linda, « Romanesque Sculpture in American Collections. X. The Fogg Art Museum. III. Spain, Italy, the Low Countries, and Addenda », *Gesta*, Vol. 12, No. 1/2, (1973), p. 141 ; YARZA LUACES, Joaquín, *Arte y arquitectura en España, 500-1250*, 1979, p. 282, BOTO VARELA, *op.cit.*, 2001, p.224-226 ; HERNANDO GARRIDO, *op. .cit.*, 2002, p. 213.

## G) Hontoria de Valdearados

Le village d'Hontoria de Valdearados, éloigné des grandes voies de communication se situe à peu de distance de la grande ville romaine de *Clunia Sulpicia*. Dans une carte datée de 1029, provenant de San Juan de la Peña, est mentionné le nom de « *villa de Fonteaura* ». Plus tard, en 1044, le monastère de San Pedro de Arlanza fit l'objet de plusieurs donations, parmi lesquelles figure *Fonteauria*. En 1048, le même San Pedro de Arlanza reçut de Ferdinand I<sup>er</sup> le monastère de Retortillo et ses possessions, notamment le monastère San Isidore de *Fonte Oria* et ses terres<sup>1</sup>. On sait également qu'à partir du XIII<sup>e</sup> siècle, le monastère de Gumiel de Hizan avait quelques possessions ici, mentionnées en 1302 comme *Fontoria de Valdearados*<sup>2</sup>. L'imprécision des sources ne permet pas de déterminer à quel monastère appartenait les restes romans de l'église de Hontoria.

Les uniques restes romans de ce ou ces monument(s) sont six chapiteaux encastrés dans le mur occidental de l'église actuelle et une voussure en pointe de diamant employée dans le portail d'accès. On ne possède aucun renseignement sur la provenance de ces chapiteaux. Cependant, on peut supposer qu'ils proviennent d'un édifice antérieur, peut-être de l'église paroissiale ou du monastère mentionné dans les sources. Toutes les corbeilles conservées sont doubles, ce qui laisse supposer qu'elles appartenaient à une galerie-porche ou peut-être à un cloître.

Trois chapiteaux sont réemployés dans les parties hautes de la façade occidentale ; les trois autres dans l'escalier de la tour. (fig. 58 et 59 ) Deux corbeilles sont historiées. La première représente une Pesée des âmes. On distingue nettement l'archange tenant la balance, face à une masse confuse. Derrière lui se déploie une petite végétation dont le type correspond à celui de Silos, avec plusieurs tiges qui s'entrecroisent et se terminent par de grandes feuilles enroulées. La seconde est plus énigmatique. On y voit deux personnages debout, vêtus de tuniques longues. Celui de droite semble écarter de l'autre personnage un animal qui apparaît sur le côté. C'est un petit quadrupède qui évoque un cerf. La scène est entourée de rinceaux qui se terminent par des feuilles enroulées. Ce sont les chapiteaux les plus endommagés, mais on remarque que le canon des figures est allongé, avec des têtes rondes, qu'elles sont bien proportionnées, que leur posture et leurs mouvements sont gracieux. Les végétaux sont soignés et donnent une certaine animation à la scène.

---

<sup>1</sup> PALOMERO ARAGON, Felix, *Arte Románico Burgales : La escultura monumental románica en la provincia de Burgos (Aranda de Duero, Lerma, Salas de los Infantes)*, Universidad Complutense, Madrid, 1989, p.270.

<sup>2</sup> PALOMERO ARAGON, Felix, « Hontoria de Valdearados », *Enciclopedia del románico en Castilla y León*, vol. 14, *Burgos*, Aguilar de Campoo, Fundacion Santa Maria la Real, 2002, p. 2797.



Un seul chapiteau présente un décor entièrement végétal. On y voit deux niveaux de grandes palmettes striées qui s'évasent en éventail. Le schéma est des plus simples et rappelle, mais de manière assez éloignée, certaines créations du cloître de Silos.

Les autres corbeilles montrent toutes des animaux réels ou fantastiques. L'un présente des harpies coiffées de capuches pointues. Les anneaux de leurs queues qui s'entrecroisent et se transforment en rinceaux, sont soulignés de petites stries, comme sur un chapiteau déposé de Silos, décoré de dragons. Elles sont entourées de chaque côté par des tiges végétales qui portent des feuilles repliées du type de Silos, qui s'entrouvrent et laissent voir des fruits.

Un autre est orné de deux griffons adossés, très érodés, mais qui montrent une proximité étonnante avec les modèles de Silos : la posture est gracieuse et l'anatomie des corps est semblable, avec la courbure si caractéristique des pattes postérieures. Les rinceaux qui complètent la composition sont énergiques, tendus, taillés en ronde-bosse par endroits. Le modelé est bon, les détails soigneusement travaillés.

C'est peut-être encore un artiste venu du monastère de Gumiel de Hizan qui a travaillé ici. En effet, les tiges végétales à plusieurs brins, terminées par des feuilles repliées qui enserrent les cous des griffons sont semblables à celles d'Oquillas et de Gumiel. La thématique des harpies, le type des feuilles doubles et entrouvertes, les compositions, la manière de ciseler les plumes, la façon d'attraper les animaux par le cou dans des rinceaux, sont autant de caractéristiques qui lient ces différents reliefs et font penser à un même atelier.

## **H) San Millan de Lara**

Selon la légende, San Millan de la Cogolla aurait vécu en ermite en ce lieu. Voulant honorer sa mémoire, le comte Fernan Gonzalez aurait alors souhaité y bâtir une église. Les premières mentions du monastère n'apparaissent cependant pas avant le milieu du XI<sup>e</sup> siècle<sup>1</sup>. À côté d'un ermitage semi-rupestre du Haut Moyen Age, supposément occupé par le saint auquel est dédié l'ensemble, a été édifiée une église romane. Bien que les témoignages écrits manquent, il semble que le lieu ait appartenu à un moment au domaine de Santo Domingo de Silos. L'abbaye réclama en effet sa propriété au début du XIII<sup>e</sup> siècle à l'évêché de Burgos. Le conflit venait d'une donation datée de 1157, effectuée par Sanche III

---

<sup>1</sup> PALOMERO, REYES, ESCALONA, « El monasterio de San Millan de Lara. Notas para el replanteamiento de su trayectoria evolutiva en los siglos X-XII », *Annals Institut d'estudis gironins*, XXXVIII, 1996-1997, p. 1361-1382, n°9.

au chapitre de Burgos, transaction qui n'avait pas été entérinée pas Silos<sup>1</sup>. Le document mentionne la constitution d'une communauté réduite, dirigée par un abbé. En 1221, un accord fut trouvé entre le monastère et le siège de Burgos, qui ordonna aux monastères de San Millan de Lara et de los Perros de verser des intérêts à l'abbaye de Silos<sup>2</sup>.

L'église de San Millan a été construite selon un plan ambitieux, avec un chevet à trois absides, et une nef à trois vaisseaux, qui intègre le lieu de culte du Haut Moyen-Age – la grotte de San Millan – auquel on accède par la partie basse de la tour située au Nord-ouest. L'église est en effet adossée à la roche dans laquelle est creusée la grotte du saint. Cet affleurement rocheux conditionne l'organisation interne de l'édifice, et explique le manque de régularité du collatéral nord. Dom Férotin a relevé une inscription à la base de la tour, qui indique : BENEDICT[S] MICAEL ET MARTINUS HAN [C] OP[ER] A[M] F[ECERUNT] ERA MCCIII, soit le nom de trois maîtres d'œuvre, Benedictus, Michael et Martinus, et la date de 1165<sup>3</sup>. Cette épigraphe semble se référer à l'édification de la tour. Dans la travée occidentale du collatéral nord, quelques marches permettent d'accéder à l'entrée de la tour, qui présente un arc polylobé retombant sur des chapiteaux végétaux. Les tailloirs de cette porte se poursuivent en imposte vers l'ouest, et mettent en évidence une rupture de la ligne des assises vers l'est, signe d'une interruption des travaux ou de modifications postérieures. La nef se divise en trois vaisseaux de quatre travées, celui du centre étant plus large et plus haut. Les irrégularités du terrain et les dénivellations nord-sud et est-ouest doivent être à l'origine de l'effondrement des voûtes. La couverture actuelle de la nef est due à une réfection du XVIII<sup>e</sup> siècle<sup>4</sup>. Le chevet présentait à l'origine trois absides, voûtées en cul-de-four, précédées de travées droites couvertes de voûtes en berceau. L'absidiole sud a disparu, remplacée par une sacristie au XVIII<sup>e</sup> siècle. La décoration sculptée se limite aux chapiteaux, simples et assez grossiers, avec des feuilles lisses aux extrémités recourbées ou des tiges qui se croisent et portent des fruits. Seuls deux chapiteaux de l'intérieur sont figurés. L'un montrant un personnage en buste représente peut-être de façon rude et schématique la scène de Daniel entre les lions. L'autre implique sans doute une condamnation de la luxure, avec deux grands serpents mordant de petits personnages.

L'église comporte deux portails, l'un ouvert dans le collatéral sud de la nef, l'autre dans la façade occidentale. (**fig. 60**) Le portail sud présente une certaine monumentalité, placé dans un avant-corps en saillie. Selon M. Palomero, ce portail aurait été replacé à cet

---

<sup>1</sup> SERRANO PINEDA, Luciano, *El obispado de Burgos*, 1935-1936, t. III, p. 240-241. et doc. 122. GONZALEZ, *op. cit.*, tome I, p. 464, note n°337 et t. III, p. 58-59. GARRIDO GARRIDO, *op. cit.*, 1983, p. 245-246.

<sup>2</sup> FEROTIN, *op. cit.*, 1887, p. 152-153.

<sup>3</sup> *Ibid*, 1897a, p. 298 et 1897b, p. 148-150.

<sup>4</sup> HERNANDO GARRIDO, José Luis, « San Millan de Lara », *Enciclopedia del románico en Castilla y León*, vol. 13 *Burgos*, Aguilar de Campoo, Fundacion Santa Maria la Real, 2002, p. 2525.

endroit lors de profondes modifications effectuées au XVIII<sup>e</sup> siècle. Il avance comme argument la présence, en face de l'ouverture du portail, d'un des piliers de la nef, position improbable si les deux ensembles appartenaient à la même campagne de travaux<sup>1</sup>.

Les voûtures en plein cintre sont lisses et retombent sur des tailloirs décorés de motifs répétitifs. La technique, les motifs sculptés comme la composition des chapiteaux correspondent au travail de l'école de la Sierra qui œuvre dans cette région dans la première moitié du XII<sup>e</sup> siècle<sup>2</sup>. De ce fait, il sort du champ d'étude de notre travail.

La façade occidentale correspond également à un projet monumental, avec une division tripartite. (**fig. 61**) Le portail central est encadré de deux pans en saillie, encadrés de colonnettes, qui s'interrompent à mi-hauteur. Peut-être voulait-on édifier un porche en avant de cette façade ? L'hypothèse selon laquelle ce portail occidental s'ouvrirait sur un cloître<sup>3</sup>, placé à l'ouest – chose extrêmement inhabituelle – semble improbable, et ce d'autant plus qu'au moment de la réalisation de ce portail, à la fin du XII<sup>e</sup> siècle, l'église appartenait depuis plus d'un demi-siècle à l'évêché de Burgos, et n'avait donc pas besoin d'une telle structure<sup>4</sup>.

Il semble en tout cas acquis que ce projet de façade n'a pas été achevé. Le portail est assez tardif, comme le montre la modénature des voûtures en arc brisé et à tores lisses. Il n'y a pas de tympan, mais on peut supposer que celui-ci était prévu, car deux consoles ont été construites. L'une d'elle, décorée d'une tête de monstre, subsiste. Elle soutient une grande pierre de linteau décorée d'une croix de Malte, postérieure. Quatre colonnettes de chaque côté portent des chapiteaux sculptés. Ils sont malheureusement tous très érodés. (**fig. 62 et 63**)

Deux sont assez curieux : il s'agit de grandes têtes qui occupent la totalité de la corbeille. Celle de droite est un visage juvénile, avec des cheveux mi-longs et ondulés, peut-être coiffés d'une couronne. Le visage correspond aux schémas de Silos : un peu carré, avec des pommettes hautes, des joues rebondies, un menton en avant, une petite bouche, un front étroit et des yeux en amande aux paupières marquées. Une tête barbue lui fait pendant de l'autre côté. C'est un visage émacié, à la barbe composée de plusieurs mèches séparées. Les cheveux et la barbe sont traduits soigneusement et terminés par des boucles, ce qui semble être une schématisation de certaines coiffures de Silos. On retrouve ces grandes têtes, couronnées le plus souvent, dans le cloître haut de Silos, sur le portail de Cerezo de Riotiron

---

<sup>1</sup> PALOMERO ARAGON, Felix, « El lenguaje riojano en la Sierra de la Demanda » *Arte medieval en La Rioja : prerrománico y románico : VIII Jornadas de Arte y Patrimonio Regional, Logroño, 2002, 2004*, notes 42 et 51.

<sup>2</sup> PEREZ CARMONA, *op. cit.*, 1974, p. 178

<sup>3</sup> PALOMERO, REYES, ESCALONA, *op. cit.*, 1996-1997, p. 1362.

<sup>4</sup> HERNANDO GARRIDO, José Luis, « San Millán de Lara », *Enciclopedia del románico en Castilla y León*, vol. 13, Burgos, Aguilar de Campoo, Fundación Santa María la Real, 2002, p. 2527.

et dans la galerie-porche de Jaramillo de la Fuente. Mme Fronton Simon a supposé que ces têtes pourraient être le reflet de celles qui se trouvaient dans le portique de Silos, selon une interprétation de la description de Nebreda<sup>1</sup>.

Deux chapiteaux du côté gauche se rapportent à l'histoire de saint Jean-Baptiste. Le premier montre le martyr du saint. Il est agenouillé à l'angle de la corbeille, une main sur le cœur, tandis qu'un homme lui tire un bras en arrière. Un autre homme le saisit par les cheveux et lui tranche la tête avec un glaive. (fig. 64) Le chapiteau voisin fait référence au repas chez Hérode. La composition est compliquée par un rinceau aux feuilles enroulées, sur lequel un démon au corps entièrement recouvert de poils est assis à califourchon. Il tourne sa tête hirsute vers la scène d'exécution de saint Jean-Baptiste et fait le lien entre les deux épisodes. Salomé se tient à l'angle du chapiteau ; elle tient un plateau sur lequel une masse indistincte doit être la tête du Baptiste. Elle le tend à un autre personnage placé devant elle, peut-être féminin, qui serait Hérodiade. Le rinceau se poursuit sur toute la corbeille et ne facilite pas la lecture de la scène.

Ces chapiteaux sont d'une grande délicatesse. Les mouvements sont bien rendus et les scènes sont animées. Les personnages sont petits, avec des proportions trapues et des membres un peu épais. Il y a cependant un grand sens du mouvement et le traitement des drapés est intéressant. Les plis sont très en relief, avec de gros bourrelets refendus profondément. Ils s'arrondissent en spirale sur l'abdomen en dégagant un espace central vide, comme à Silos, ou forment des zigzags sur le torse et les bras. Les tissus se terminent en bas par des fronces polygonales. Les visages sont mal conservés, mais présentent les mêmes caractéristiques que la grande tête juvénile.

Le dernier chapiteau du côté gauche est plus énigmatique. Deux personnages se tiennent de part et d'autre d'une colonne, et derrière, un géant, dont la tête dépasse sur le tailloir tend une main vers eux et en touche un à la taille. Peut-être s'agit-il d'une représentation incomplète de David et Goliath. Les caractéristiques stylistiques sont les mêmes que sur les autres chapiteaux. Pour Mme Valdez del Alamo, ces trois chapiteaux historiés montrent une telle proximité avec Silos qu'elle ne croit pas improbable que ce soit l'œuvre d'un sculpteur venu directement de l'abbaye de Santo Domingo<sup>2</sup>. Sans aller jusque là, on peut observer que ce sculpteur suit en effet de très près le style de Silos.

De l'autre côté, on trouve un chapiteau décoré de harpies, seule marque du bestiaire de Silos dans ce portail. Elles sont séparées par un arbre, dont l'une des tiges vient

---

<sup>1</sup> FRONTON SIMON, Isabel Maria, « El pórtico de la iglesia románica del monasterio de Silos » *Boletín del Museo e Instituto Camón-Aznar*, n°64, 1996 et « Propaganda y autoafirmación de una institución monástica medieval : aproximación al programa icnográfico del pórtico del monasterio de Silos », *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 1998, n° 71, p. 187-190.

<sup>2</sup> VALDEZ DEL ALAMO, Elizabeth, *Nova et Vetera in santo Domingo de Silos : the second cloister campaign*; thèse de l'université de Columbia, 1986. p. 239.

s'enrouler autour de leur cou. Elles présentent un corps joliment détaillé, avec des ailes finement ciselées, mais des têtes trop petites. L'une est barbue, l'autre voilée. Ce chapiteau n'avait apparemment pas été prévu pour cet emplacement, puisque l'une a dû être amputée et est en partie masquée par cette position. Leur disposition et les rinceaux qui les entourent rappellent le chapiteau n°41 de Silos.

Le chapiteau voisin est très érodé, mais on distingue un personnage debout, vêtu d'une tunique courte qui se tient à côté de deux animaux superposés. Il s'agit peut-être d'une scène de chasse, telle qu'on peut en voir sur un chapiteau de la galerie-porche de Caracena, où un sanglier est attaqué par un chien, perché sur son échine.

Le dernier chapiteau montre une réminiscence du premier atelier de Silos, avec une corbeille décorée de vannerie, assez peu détaillée et avec un relief médiocre.

Les tailloirs de ce portail sont particulièrement soignés, sculptés de rinceaux complexes, qui s'enroulent, se croisent, forment des nœuds et portent des feuilles travaillées au trépan.

Le sculpteur de ce portail montre une grande connaissance et une maîtrise des formes élaborées à Silos, comme le prouve la technique de taille au trépan, le sens du mouvement et la haute qualité plastique de la composition. Au vu de l'allure générale de ce portail et du type de décoration qu'il présente, il semble que dans la phase finale de l'édification de San Millan soit intervenu un artiste de la première génération de sculpteurs issus du second atelier de Silos, dont l'activité se limite ici à embellir la façade occidentale.

## I) Lara de los Infantes

Lara, cœur de l'ancien *alfoz*<sup>1</sup> médiéval, serait, selon certains, le lieu de naissance du célèbre comte de Castille, Fernan Gonzalez. Ici se situent les terres de l'importante lignée des Lara. Le nom même de la localité fait référence à une vieille légende castillane, celles des Sept Infantes de Lara, relatée dans la *Chronique générale* d'Alphonse X.

Le roi de Castille Alphonse VII confirma la juridiction de Lara de los Infantes en 1135. En 1217, son château fut assiégé par Ferdinand III, avant d'être remis par Alphonse X à la ville de Burgos en 1255<sup>2</sup>.

M. Palomero Aragon<sup>3</sup> pense que l'église paroissiale de Lara pourrait correspondre à l'ancienne abbatale de San Pedro, qui fut donnée par « Pedro Vechez » au monastère de

---

<sup>1</sup> Un *alfoz* est un ensemble de différents villages qui dépendent d'une autre localité principale et sont soumis à une même autorité.

<sup>2</sup> BONACHIA HERNANDO, Juan A., *El señorío de Burgos durante la Baja Edad Media (1255-1508)*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1988, p. 51-61 et p. 83-110.

<sup>3</sup> PALOMERO ARAGON, *op. cit.*, 2002, p. 178.

San Pedro de Arlanza en 1116<sup>1</sup>. Mais Arlanza avait aussi parmi ses possessions le monastère de Santa Maria de Lara, depuis le XI<sup>e</sup> siècle<sup>2</sup>. Une fois de plus, les sources sont peu précises, et ne permettent pas de savoir si l'église qui nous intéresse relevait de l'un ou l'autre monastère.

L'église, dédiée aujourd'hui à la Nativité de la Vierge, possède une nef à trois vaisseaux, longue de quatre travées, qui devait être charpentée à l'origine. Les collatéraux s'ouvrent sur deux petites niches creusées dans l'épaisseur du mur oriental et qui font office d'absidioles, un élément que l'on retrouve dans de nombreuses églises castillanes<sup>3</sup>. Le chevet, nettement plus étroit que la nef, se compose d'une abside centrale voûtée en cul-de-four, précédée d'une travée droite couverte d'une voûte en berceau. Une tour massive est accolée à l'extrémité orientale de la nef. La construction a été amplifiée à la fin du XII<sup>e</sup> siècle, avec la modification des parties occidentales et l'édification d'un portail par un atelier proche de Silos. Les aménagements se poursuivirent au XIII<sup>e</sup> siècle, avec la construction d'une galerie-porche au sud, qui se prolongeait peut-être à l'ouest<sup>4</sup>. Ces parties ont été grandement altérées. L'édifice conserve pourtant en grande partie son allure romane, même si une sacristie a été accolée à l'abside au XVI<sup>e</sup> siècle et si les murs ont été rehaussés afin de permettre l'édification de voûtes au XVIII<sup>e</sup> siècle. (fig. 65)

Les chapiteaux du chevet, à l'intérieur comme à l'extérieur ont été réalisés par des sculpteurs appartenant au « groupe de la Sierra. » On peut les rapprocher des chapiteaux du portail sud de San Millan de Lara.

À cet atelier a succédé un autre à la fin du XII<sup>e</sup> siècle, dans un processus comparable à ce qui s'est produit à San Millan de Lara. Ici aussi, ces nouveaux sculpteurs, marqués par l'art de Silos, réalisèrent un portail à l'ouest de l'édifice. Il se compose de cinq voussures toriques, en arc brisé, qui retombent sur des tailloirs lisses. Les chapiteaux portent des motifs inspirés de l'art de Silos, essentiellement tirés du bestiaire fantastique du cloître. (fig.66) Les abaqes sont échancrés et les têtes des animaux ou des personnages se calent dans les creux ainsi aménagés. Sur le modèle de Silos, les animaux sont le plus souvent figurés par paires, séparés par une volute d'angle ou par un rinceau. Entre deux oiseaux fièrement dressés s'intercale ainsi une complexe tige végétale, composée de plusieurs brins, comme à Silos, qui s'enroulent autour de leur cou allongé, et se terminent par de gros fruits.

---

<sup>1</sup> SERRANO PINEDA, Luciano, *Cartulario de San Pedro de Arlanza (antiguo monasterio benedictino)*, Burgos, 1925, p. 165-166.

<sup>2</sup> Donation confirmée par Ferdinand I<sup>er</sup> en 1039.

<sup>3</sup> San Miguel de Almazan, Butrera, San Juan de Rabanera, Monasterio de Rodilla.

<sup>4</sup> Une étude des églises romanes à galerie-porche d'Espagne est menée actuellement par Alexandre Paléologue, dans le cadre d'une thèse de doctorat à l'université de Bordeaux 3, sous la direction de Jacques Lacoste.

Les oiseaux ont le bec largement ouvert et picorent les feuilles placées devant eux, comme sur le chapiteau n°50 de Silos.

Sur une autre corbeille, deux grandes harpies à tête monstrueuse se font face. (**fig. 67**) Elles ont le corps entièrement couvert d'anneaux marqués par des lignes ondulées, doubles, comme à Silos. Les pattes aux tendons saillants sont terminées par des sabots et se rattachent au corps par une sorte de bague décorée de motifs géométriques, une complexification des bagues que l'on peut voir sur les griffons de Silos, notamment. Les ailes sont soigneusement détaillées, mais selon un procédé différent de celui utilisé à Silos. Les plumes sont en forme de demi-cercle, avec une nervure centrale peu saillante, et de fines lignes parallèles.

Un autre chapiteau montre une scène que l'on retrouve dans de nombreux édifices : deux fauves aux corps arqués tendent le cou vers le bas pour dévorer une proie indistincte située à leurs pieds. C'est un thème récurrent dans la suite du second atelier de Silos<sup>1</sup>. Ici, le corps à l'échine saillante, aux côtes visibles sous la peau, l'absence de crinière, l'utilisation de petits poinçons pour indiquer le cuir, rapprochent ces fauves de ceux de Soto de Bureba et de Jaramillo de la Fuente. Le chapiteau le plus près de la porte, à gauche, est orné cette fois de trois animaux fantastiques : on y voit deux griffons, au poitrail bombé, très *silenses*. Ils sont accompagnés d'un dragon ailé à deux pattes, au cou velu démesurément allongé.

D'autres animaux tirés du bestiaire de Silos apparaissent dans ce portail : on voit ainsi de petites harpies juvéniles, disposées au-dessus de larges palmettes ou encore des lions, de part et d'autre d'une tige végétale.

Un thème plus ancien apparaît sur un chapiteau du côté droit : deux oiseaux entrecroisent leur cou allongé puis se becquettent les pattes. C'est un thème courant dans l'art roman espagnol, que l'on rencontre par exemple sur un chapiteau de la cathédrale de Pampelune<sup>2</sup> ou encore sur le portail de l'abbatiale de Leyre (Navarre).

Seuls deux chapiteaux de ce portail sont historiés. Sur le premier, on reconnaît l'Annonciation, où, comme sur le chapiteau du cloître de Silos, les deux protagonistes sont debout. (**fig. 68**) L'archange Gabriel, présente un détail de costume qui est visible sur le relief de l'Annonciation-Couronnement de Silos : son épaule gauche est entourée par un bout de son manteau, dont un pan est rabattu sur son bras. Les ailes sont taillées avec minutie et selon les mêmes procédés que pour les animaux fantastiques. Les cheveux de la Vierge sont recouverts d'un voile souple, formant des plis sur le dessus du crâne, comme sur la Vierge du tympan de Silos. Le traitement des visages présente des éléments empruntés à

---

<sup>1</sup> Hermosilla, Jaramillo de la Fuente, San Miguel de Almazan, San Juan de Rabanera, Soto de Bureba, Armentia, San Miguel de Estella, San Miguel de Biota, la Magdalena de Tudela ...

<sup>2</sup> Conservé au *Museo de Navarra* de Pampelune.

Silos : celui de Marie est allongé, avec un front bombé, des sourcils bien dessinés, des yeux protubérants, à la paupière supérieure marquée, un nez long, une bouche petite et un menton pointu. Le visage de Gabriel présente les mêmes caractéristiques, quoiqu'un peu plus rond et joufflu. Ses cheveux courts et bouclés, creusés de trous de trépan, laissent voir une oreille très allongée.

Le deuxième chapiteau historié montre l'affrontement entre un guerrier, recouvert des pieds à la tête par une cotte de mailles, armé d'une grande épée, et un personnage assez détérioré, vêtu d'une tunique courte. (**fig. 69**) Le soldat s'abrite derrière un grand écu triangulaire, timbré d'une croix, tandis que l'autre porte un bouclier en forme de losange, décoré d'un cercle d'où partent des rayons. La différence de costume et surtout de boucliers permet peut-être d'identifier une lutte entre un chrétien et un musulman.

Le répertoire utilisé pour ces chapiteaux est presque exclusivement non historié, avec une nette prédominance des êtres fantastiques issus du bestiaire du second atelier de Silos : même monstres fabuleux, même disposition par paire, parfois entourés de rinceaux. L'Annonciation ne suit pas le schéma de la plaque *silense*, mais semble plutôt s'inspirer de celui du chapiteau du cloître. Les caractéristiques physiques des personnages traduisent l'appartenance à l'art dérivé du second atelier de Silos, avec ses déformations : silhouettes trapues, grosses têtes rondes, plis profondément creusés, en V sur les jambes ou tirebouchonnés sur les manches. Les visages sont également inspirés de Silos, mais peut-être davantage du tympan. Ces chapiteaux s'éloignent cependant considérablement du grand modèle que constitue Silos. Dans les drapés, par exemple, on est en effet loin du 'Muldenstil' à l'antique utilisé sur les plaques ou sur le tympan.

## J) Jaramillo de la Fuente

La localité de Jaramillo de la Fuente semble toujours avoir été liée au monastère San Pedro de Arlanza. En 982, un certain Diego légua tous ses biens situés à *Savarelo* à l'abbaye bénédictine. En 1037, Rodrigo Tellez céda ses possessions au même monastère, dont celles de *Exaramelo*. La localité est ensuite mentionnée comme *Saramel de Fonte* en 1119, quand la reine Urraque reconnut à San Pedro de Arlanza l'autorité sur la ville en échange de celle de Gutmar<sup>1</sup>. On peut donc raisonnablement supposer que l'église dépendait du monastère de San Pedro de Arlanza.

L'église de Jaramillo comporte une abside semi-circulaire, une nef unique, terminée à l'ouest par une belle tour romane, et une galerie-porche au sud. (**fig. 70**) La fenêtre de

---

<sup>1</sup> SERRANO PINEDA, Luciano, *Cartulario de San Pedro de Arlanza (antiguo monasterio benedictino)*, Burgos, 1925, doc. 24, 90, 108, 143, cité par HERNANDO GARRIDO, José Luis, « Jaramillo de la Fuente », *Enciclopedia del Románico, Burgos*, Aguilar de Campoo, Fundacion Santa Maria la Real, p. 2399.



l'abside, très élégante, est encadrée par deux colonnettes à chapiteaux sculptés. Ceux-ci sont nettement marqués par l'art de Silos. Il s'agit à chaque fois de deux animaux adossés, emprisonnés par des rinceaux : à gauche des quadrupèdes, assez érodés, à droite, des harpies juvéniles au long cou. Le schéma de composition est clairement *silense*, comme le modèle des harpies : corps rond et annelé, queue de scorpion et pattes de chèvre. (**fig. 71**)

La galerie-porche, sans doute légèrement postérieure au reste de l'édifice, compte six arcades, de part et d'autre de l'arc d'entrée. Les colonnes sont doubles et juxtaposées. Comme sur le portail de Lara, les chapiteaux présentent tous un abaque échancré. C'est dans cette galerie que se remarque particulièrement l'empreinte du cloître de Silos, qui se traduit essentiellement par la présence d'un bestiaire fantastique : griffons, dragons au long cou, harpies à collerette... L'une des corbeilles montre un thème courant dans la suite de Silos, déjà rencontré à Lara de los Infantes : deux fauves dévorant un quadrupède couché à leurs pieds. (**fig. 72**) D'autres rapprochements peuvent être faits avec un chapiteau de l'abside de Soto de Bureba, où le fauve a une allure tout à fait semblable, avec des pattes antérieures très puissantes, et le corps piqueté de petites hachures.

Deux autres chapiteaux de la galerie de Jaramillo ont également leurs équivalents dans une autre église voisine, celle de San Millan de Lara. On retrouve en effet ici trois corbeilles ornées de grandes têtes : sur la première, un homme et une femme couronnés, sur la seconde une tête juvénile bouclée et une tête de fauve monstrueuse et sur la dernière, deux têtes masculines moustachues. (**fig. 73**) La ressemblance est telle, que malgré l'érosion, on peut se demander s'il ne s'agit pas du même sculpteur. Ces grandes têtes montrent clairement l'empreinte de Silos dans le traitement délicat des chevelures et des barbes, et dans les yeux protubérants mais cernés par des paupières bien marquées. Tous les chapiteaux de la galerie de Jaramillo sont des œuvres soignées, taillées dans un relief qui se détache bien du fond, avec un grand sens du détail. Les abaques échancrés, les chapiteaux à têtes et la corbeille végétale témoignent d'une œuvre assez avancée dans le temps, sans doute le début du XIII<sup>e</sup> siècle.

## 2. Vers le Nord

Le rayonnement de Silos s'étend tout naturellement vers le Nord, par la route qui mène à Burgos, la cité épiscopale, et au-delà, dans les vallées du Nord de la province, de Sedano et de la Bureba, le long de l'ancienne voie romaine qui menait à Santander. Cette région, comme l'ensemble de l'évêché de Burgos a connu un développement important dans la seconde moitié du XII<sup>e</sup> siècle, avec un accroissement de sa population et une croissante économique non négligeable. Il y eut de la part d'Alphonse VIII, notamment, la volonté de

développer ces routes vers l'Atlantique, afin de permettre le développement du commerce, celui de la laine en particulier.

La marque de Silos est particulièrement sensible dans des monuments remarquables, comme Moradillo de Sedano et Ahedo de Butron, mais aussi dans de petits édifices gravitant autour de ces foyers, qui se présentent comme des relais importants de l'art de Silos dans le nord de l'Espagne.

### A) Les sculpteurs autour de Sedano

Plusieurs sculpteurs présentant de nombreuses caractéristiques communes, héritées de Silos, ont travaillé dans le Nord de la province de Burgos, principalement dans la vallée de Sedano. Sur plusieurs points, ce sont des artistes qui montrent la plus grande fidélité stylistique et iconographique vis-à-vis des œuvres de Silos. On ne peut toutefois parler d'un atelier, car ils semblent bien que des sensibilités différentes aient travaillé à Ahedo de Butron, Gredilla et Moradillo de Sedano, Escobados de Abajo, plus au Nord à Butrera et à Villasana de Mena, au sud à Cerezo de Rionero et à l'est, en Rioja, à Aradon. Tous ces monuments partagent cependant des caractéristiques stylistiques bien précises.

#### a. Ahedo de Butron

Les mentions historiques concernant Ahedo de Butron sont rares. Nous savons qu'au début du XIII<sup>e</sup> siècle, le monastère voisin de Santa Maria de Rioseco possédait quelques propriétés dans la région<sup>1</sup>. On ne possède aucun document antérieur, ni aucune source qui se réfère directement à l'actuelle église paroissiale d'Ahedo, dédiée à Notre-Dame de l'Assomption<sup>2</sup>. Il semble toutefois qu'Ahedo se situait sur une ancienne voie romaine menant vers le Nord<sup>3</sup>.

De l'époque médiévale, il ne subsiste que le mur méridional de l'édifice (adossé à une construction moderne) et conçu comme une véritable façade, qui comprend un portail sculpté, flanqué d'arcatures aveugles (incomplètes) et d'une baie en plein cintre, partiellement murée. (**fig. 74**) Tous ces éléments sont abrités sous un porche moderne. Les arcades latérales abritent de petites demi-lunes creusées dans la pierre et disposées en triangle. Ce motif, qui semble être inspiré de stèles funéraires romaines, se retrouve à Santo Domingo et San Nicolas de Soria, à Escobados de Abajo, Abajas, ou encore Hermosilla.

---

<sup>1</sup> SAINZ DE BARANDA, Garcia J., « Fuentes para la historia de Castilla. El monasterio de monjes bernardos de Santa Maria de Rioseco y su cartulario », *Boletín de la Institución Fernán González*, n°164, 1965, doc. 158-159.

<sup>2</sup> ILARDIA GALLIGO, Magdalena, « Ahedo de Butron », *Enciclopedia del románico en Castilla y León, Burgos*, Aguilar de Campoo, Fundacion Santa Maria la Real, 2002, p.139.

<sup>3</sup> VALDEZ del ALAMO, *op. cit.*, 2012, p. 378.

Le sculpteur qui intervient sur cette façade compte parmi les Maîtres les plus qualifiés de l'art roman tardif de la province, et montre une connaissance directe des schémas et de la technique élaborés à Silos.

La marque de Silos est particulièrement sensible dans les chapiteaux du portail et de l'arcature. Beaucoup présentent des animaux tirés du bestiaire du cloître, présentés par paire, au milieu d'un réseau végétal complexe. On voit ainsi des êtres hybrides avec un corps de lion ailé, peut-être des griffons. Ils ont un long cou voilé par une capuche, et des corps bien dessinés qui sont comparables à ceux des animaux de Silos. (**fig. 75**) Le détail du voile peut être rapproché des collerettes que portent autour du cou les sphinx du chapiteau n°62 de Silos. À Ahedo, comme à Silos, une tige végétale à plusieurs brins, couronnée de fleurs, sépare les animaux et déploie ses rinceaux sur l'ensemble de la corbeille. Les corps sont bien modelés, travaillés en fort relief, créant avec les rinceaux des jeux d'ombre et de lumière. Les pattes en particulier se détachent nettement du fond.

Une composition semblable est utilisée pour les harpies. Le modèle est nettement *silense*, avec le corps annelé, les pattes de chèvre, le cou un peu long, gracieusement tendu vers l'arrière. (**fig. 76**) Fait original, l'une est barbue, ce qui n'apparaît pas à Silos. On connaît un exemple de harpie barbue dans l'église San Vicente d'Avila, sur une voussure du portail occidental, mais sa physionomie est assez différente de celle d'Ahedo, le corps recouvert d'un plumage dense, sans queue de scorpion et sans pattes de chèvre. Il s'agit dans ce cas plus d'une sirène-oiseau que d'une harpie. Néanmoins, les liens qui unissent la sculpture de San Vicente d'Avila et celle du second atelier de Silos<sup>1</sup>, ainsi que le fait que ces harpies barbues soient particulièrement répandues dans les monuments marqués par l'art de Silos, laissent supposer qu'un tel modèle existait sans doute dans le monastère castillan<sup>2</sup>.

Dans ces deux chapiteaux d'Ahedo, il faut remarquer avec quelle précision sont sculptées les ailes. Chaque plume est finement ciselée au moyen de petites incisions parallèles. Ces plumes sont semblables en forme et en taille à celles que l'on voit sur quelques animaux des chapiteaux de Silos (dragons du n°48, griffons du n°64). Seule une légère différence apparaît : les plumes de forme ovale sont entièrement striées, et non sur une seule moitié comme c'est le cas à Silos. Les harpies correspondent au type de Silos, mais avec une certaine exagération des formes : les cous sont très allongés, et plus épais, les corps sont ronds, avec une poitrine bombée, et des anneaux plus sinueux. Toutefois deux détails montrent que le sculpteur connaît bien les chapiteaux de Silos : à la base des cous

---

<sup>1</sup> LACOSTE, *op.cit.*, 2006, p. 238-248

<sup>2</sup> On trouve des harpies barbues en Castille à San Millan de Lara, Almazan, El Burgo de Osma, Cerezo de Riotiron, Hermosilla, Moradillo de Sedano, Omeñaca, San Juan de Duero, San Juan de Rabanera de Soria, San Pedro de Soria, en Aragon à Agüero, Biota, san Pedro el Viejo de Huesca, en Navarre à san Miguel de Estella, Irache, Santiago de Puente la Reina, la Magdalena de Tudela.

sont accroché des collerettes aux plis abondants, comme pour les sphinx du chapiteau n°62 et les queues de scorpion se transforment en rinceaux, qui passent entre leurs pattes et tapissent l'ensemble du chapiteau, comme sur la corbeille n°39 de Silos.

Le même traitement délicat du plumage apparaît sur un autre chapiteau qui montre deux oiseaux fantastiques, dotés d'une queue de reptile aux anneaux sinueux. Il pourrait donc s'agir de la représentation d'un basilic, créature maléfique mi-coq, mi-serpent. Leurs queues se terminent en rinceaux, qui entourent les animaux, et portent des feuilles simples repliées ou des feuilles doubles qui se recourbent sur un fruit. Tous ces éléments végétaux, inspirés du cloître de Silos, sont travaillés au trépan, et se détachent par endroit complètement du fond. Le modelé est important ; les corps, très en relief, donnent une véritable impression de profondeur.

Une autre corbeille est décorée de lions au corps arqué, la tête tournée vers l'arrière, le cou enserré dans des rinceaux. (**fig. 77**) Leur pelage est méticuleusement détaillé, au moyen de fines mèches légèrement ondulées. Des crinières très semblables sont visibles sur les lions du chapiteau n°43 de Silos. Le même traitement apparaît à Ahedo sur la toison du bélier qui orne l'une des consoles qui soutiennent le tympan. Il est présenté de face, ses cornes enroulées autour de la tête, avec une grosse cloche autour du cou. Il est attaqué par un dragon au cou très allongé, qui le mord à l'échine.

La corbeille qui montre le plus de ressemblances avec Silos représente une scène de chasse. Sur la face principale, on voit deux cerfs, face à face, fièrement dressés, entourés de rinceaux. (**fig. 78**) La composition est la même que sur le chapiteau n°52 de Silos. La posture des corps, la façon de les modeler, sont identiques dans chaque cas. On remarque la même manière d'indiquer les muscles des cuisses par de légères incisions en spirale, quelque peu fantaisistes. L'enchevêtrement de rinceaux est plus complexe à Silos, et les bois des animaux y sont plus ramifiés, mais la forme des têtes et la façon de marquer les yeux, en soulignant la paupière, sont semblables. Les corps des cerfs sont plus élancés à Silos, alors qu'à Ahedo, ils sont trapus, et montrent une certaine lourdeur. À Silos, les cerfs sont le motif principal, tandis qu'à Ahedo, ils apparaissent dans une scène de chasse, mais le sculpteur y montre la connaissance qu'il a des œuvres du cloître. Ici, les cerfs sont encadrés par les chasseurs : d'un côté, un homme armé d'une lance sonne du cor, avec des chiens à ses pieds. (**fig. 79**) De l'autre, un cavalier brandit sa lance en direction des animaux. Les deux chasseurs sont des hommes jeunes, aux visages ronds et imberbes, vêtus de tuniques courtes. La monture du cavalier est taillée avec beaucoup de précision, tant au niveau anatomique – muscles, tendons, et même paupière et sourcils – qu'au niveau du harnachement : selle, couverture, étrier, rênes, mors, etc.

Les figures humaines interviennent dans d'autres scènes, dont il est parfois difficile de déchiffrer le sens. Le chapiteau de l'extrémité droite du portail montre ainsi des personnages dans des attitudes dansantes, avec une figure masculine particulièrement bien conservée et élégante : le visage un peu carré, le front haut et dégagé, barré d'une ride de surprise, les yeux en amandes enfoncés dans des orbites profondes, le nez droit aux narines épatées, la petite bouche pincée, rappellent certaines figures *silenses*. Il avance, la main tendue vers un autre personnage. (**fig. 80**) Celui-ci, un jeune homme, se tourne à demi vers lui ; sa posture est étrange : ses pieds et ses hanches sont tournés vers la droite, mais son buste est dirigé vers la gauche, vers l'homme barbu. Une grande tige végétale, de type *silense*, sépare les têtes des deux personnages. Sur l'autre face, une femme richement vêtue, la main sur la hanche, tient un oiseau sur son poignet. Ses habits, une robe aux longues manches nouées, un voile souple surmonté d'une coiffe plate, et l'oiseau de chasse qu'elle porte, la désignent comme un personnage noble. Un homme derrière elle, la saisit par le bras. Elle semble attendre un cavalier, dont on voit seulement la tête de la monture. Le reste a été détruit par des arrangements postérieurs. Entre le couple et le cavalier, on aperçoit un petit personnage qui paraît tenir dans ses bras écartés les rinceaux qui séparent les deux groupes. La tête de ce personnage a disparu, mais peut-être s'agissait-il d'un démon. Il est en effet dans une position grotesque, accroupi, sa tunique relevée. La scène ainsi représentée n'est pas identifiable.

Sur une autre corbeille, on assiste à un affrontement entre un personnage juvénile armé d'un bouclier et un lion dressé sur ses pattes arrière. (**fig. 81**) Nous avons déjà rencontré ce type de combat sur un chapiteau déposé de Silos. Ici, cependant, le jeune homme ne porte pas de cotte de maille, il est simplement vêtu d'une tunique courte, mais se protège derrière un grand écu triangulaire. Comme à Silos, le lion dressé prend appui sur le bouclier, tandis que le jeune homme lui plante son épée dans la gorge. La scène est entourée de rinceaux, sur lesquels le personnage s'appuie. Cet agencement évoque un autre chapiteau de Silos, situé dans le cloître (n° 57) où des figures juvéniles luttent contre des dragons au milieu d'un enchevêtrement végétal. Cette ressemblance est accentuée par le fait que le personnage n'est pas seul, mais est aidé dans sa lutte par un autre homme qui semble planter une lance dans le flanc de la bête. Le sculpteur d'Ahedo paraît donc combiner ici deux scènes venues de Silos. Le chapiteau d'Ahedo est bien conçu, la composition est habile, pleine de mouvement, avec une forte capacité narrative. Les rinceaux détachés du fond viennent encore une fois accentuer l'impression de profondeur : l'un passe derrière une jambe du combattant, puis devant l'autre jambe, avant de repasser derrière une patte du lion et de le contourner pour venir enserrer l'autre personnage

C'est encore un affrontement entre de jeunes hommes et des êtres fantastiques qui orne un des chapiteaux de l'arcature. De manière symétrique, deux personnages vêtus de tuniques courtes, séparés par une grande palmette, plantent leurs lances dans des dragons, ou des harpies à tête monstrueuse. Les monstres ont perdu leurs têtes, mais présentent un corps d'oiseau recouvert d'écailles, de longues ailes déployées et des pattes griffues. Une fois encore, l'origine de cette composition est clairement *silense*. Plus qu'au chapiteau n°57, cette corbeille fait penser à celui de la bibliothèque de Silos, située dans le cloître haut, et œuvre d'un compagnon du second atelier. Dans les deux cas, un personnage vêtu d'une tunique courte affronte un dragon, et lui plante sa lance dans la tête. Les figures assez érodées de ce chapiteau présentent le même canon allongé que les autres du portail, avec un torse un peu frêle, et des têtes rondes légèrement trop grosses.

À ce niveau, la console de droite semble être la seule sculpture au contenu biblique. On reconnaît Samson, à cheval sur un lion qui tourne sa tête vers lui. (**fig. 82**) Il saisit sa gueule à deux mains, et s'apprête à le déchirer en deux. Le traitement du pelage est toujours très soigné, comme pour les autres félins.

Les tailloirs sont décorés de deux types de végétaux, tous venus des tailloirs de Silos. Ils se composent de rinceaux sinueux, qui portent soit des feuilles uniques, placées à l'horizontale, et enroulées sur elles-mêmes, soit des feuilles doubles repliées, mais ouvertes sur un calice. Tous sont joliment détaillés, et travaillés au trépan.

Le portail comporte également un grand tympan historié, entouré d'une voussure figurant les Vieillards de l'Apocalypse, et de tores lisses. Le tympan est consacré à l'Adoration des Mages, thème qui apparaît sur le tympan de Silos, mais dans une composition sensiblement différente. Ici, la scène comprend cinq personnages, avec l'adjonction de Joseph. (**fig. 83**) Pas tout à fait au centre, la Vierge-reine, couronnée, est assise avec l'Enfant sur les genoux. Plus grande que les autres personnages, sa tête dépasse légèrement du cadre. Le voile qui recouvre ses cheveux est surmonté d'un fin diadème. Son nimbe est décoré de lobes, comme orné de pétales de fleurs, détail qu'on retrouve sur les petits personnages des voussures et dans de nombreux édifices de la fin de la période romane en Espagne, à commencer par Silos<sup>1</sup>. Elle lève la main droite dans un geste indistinct, probablement pour recevoir l'hommage des mages. L'Enfant est représenté comme un jeune garçon, assis de trois-quarts. Il se tourne vers les mages dans une attitude très naturelle. Il est couronné et tient un sceptre ou un bâton fleuri. Les trois mages se

---

<sup>1</sup> À Compostelle, sur le saint Jacques du trumeau du Porche de la Gloire, à Silos sur le tympan et l'Arbre de Jessé, sur les Vieillards de Cerezo de Riotiron, de Moradillo de Sedano, sur la Vierge d'Aradon, sur le portail de Santo Domingo de Soria, sur le tympan de l'Agneau d'Armentia, sur le tympan de San Nicolas de Tudela, à la Magdalena de Tudela, et à San Salvador de Saragosse.

trouvent dans la partie gauche du tympan. Le premier s'incline devant la Vierge et l'Enfant, les deux genoux posés, comme le mage du tympan de Silos. Il présente à Jésus un cadeau de forme sphérique, dont il soulève le couvercle de la main droite. Le second mage tient lui aussi un présent. Il est debout et se tourne vers celui qui le suit, en montrant l'étoile à huit branches qui est située juste à côté de la tête de la Vierge, sur l'encadrement du tympan. Le troisième roi pose un genou en terre, en présentant lui aussi son cadeau. Bien que l'attitude déférente d'un mage agenouillé apparaisse précocement dans l'art chrétien<sup>1</sup>, la posture de ce mage d'Ahedo, le genou droit en terre et la main posée sur son genou gauche s'inspire clairement de la position de l'archange dans le relief de l'Annonciation-Couronnement de Silos. Cette posture sera reprise aussi bien dans des Annonciations où l'archange s'agenouille humblement devant la reine du ciel<sup>2</sup> que, comme ici, dans des Adorations des Mages<sup>3</sup>. Les trois mages portent les cheveux longs et une barbe fournie. Conformément à la tradition, ils sont représentés comme des rois, couronnés, richement vêtus. C'est une référence à la prophétie d'Isaïe : « Les nations vont marcher vers Ta lumière et les rois vers la clarté de Ton lever. » (Is., 60, 3). À gauche de la Vierge, se trouve le personnage de Joseph, dans une attitude songeuse. Il est assis sur un banc, appuyé sur son bâton, les yeux clos, la tête inclinée reposant sur son poing, comme sur le chapiteau de l'Enfance de Silos. Les gestes et les postures des personnages sont naturels et évitent la répétition ou la monotonie.

L'Adoration des Mages comporte une symbolique très forte, elle souligne l'une des nouveautés essentielles de l'enseignement du message du Christ : l'universalité de sa Parole. Les Mages apparaissent ici comme des sages de la terre, qui reconnaissent la divinité de Jésus. La présence de Joseph peut également être comprise ainsi : selon saint Bernard, il est en effet un des premiers témoins du mystère de l'Incarnation. Cette iconographie qui montre certains des témoins de la nature divine du Christ peut, dans une certaine mesure, être rapprochée de celle du tympan de l'église de Santo Domingo de Silos<sup>4</sup>.

Les personnages du tympan ont des formes rondes, malgré un canon assez allongé. Les vêtements collent aux corps, en épousent les formes. Les tissus fins sont animés de plis nombreux, mais qui restent assez plats, et creusent peu profondément les vêtements. Ils sont souvent composés d'un petit bourrelet, à peine saillant, dont l'extrémité se termine par un crochet, ou une virgule. Ce type d'étoffes mouillées a été utilisé par le second Maître de Silos dans le tympan du portail nord. Les plis en crochet sont ainsi nettement visibles sur le

---

<sup>1</sup> On peut citer l'ampoule III de Monza (IV<sup>e</sup> siècle) ou le Codex Egberti, vers 980, cf. Dom LECLERCQ, « Mages », *Dictionnaire d'Archéologie chrétienne et de liturgie*, vol. 10-1, p. 980-1008, 1931.

<sup>2</sup> Burgo de Osma, San Juan de Duero, San Juan de Ortega, Gredilla de Sedano, San Miguel de Estella, Eguiarte, Lezaun...

<sup>3</sup> Ahedo de Butron, Butrera, Cerezo de Riotiron.

<sup>4</sup> Cf. YARZA LUACES, *op. cit.*, 1970, p. 344.

vêtement de la Vierge de la Présentation au Temple. À Ahedo, ces plis montrent toutefois une certaine schématisation, et se systématisent. Les articulations, genoux, hanches, coudes, épaules, sont parfois marquées par des parties circulaires, dont les bords sont soulignés de petites hachures perpendiculaires. Ce trait particulier est une schématisation d'un pli servant à indiquer la tension des tissus, comme on peut le voir sur les vêtements des petites figures qui luttent contre des dragons sur le chapiteau n°57. Cette schématisation s'est produite sur le chantier même de Santo Domingo, sans doute par un membre de l'atelier, car l'un des reliefs déposés provenant de l'église romane disparue, le modillon décoré d'un archer, montre justement ces incisions perpendiculaires en bordure des plis. On le retrouve souvent dans la suite de Silos, sur le chapiteau de l'Enfance de Burgo de Osma, par exemple. Ici, toutefois, ces petites hachures apparaissent en divers endroits, et pas seulement au niveau des articulations. Cette systématisation se retrouve beaucoup plus constamment chez le Maître de San Juan de la Peña. D'autres éléments rappellent le style de Silos, comme les retombées des drapés agités de mouvements sinueux, ou les manches couvertes de plis tirebouchonnés.

Les visages sont allongés, mais un peu trop ronds, surtout en ce qui concerne les personnages imberbes. Des sillons partant des ailes du nez et des commissures des lèvres sont très marqués et, ajoutés aux joues pleines et aux petites bouches, ils donnent un air légèrement bouffi à ces figures. Cette accentuation des traits des personnages juvéniles de Silos, comme la belle tête bouclée du musée, est extrêmement courante dans les monuments tributaires de l'art de Silos. On en verra un autre exemple, plus marqué encore, sur les figures de Santo Domingo de Soria. Les yeux en amandes sont assez étranges, protubérants, et comme surmontés par une triple paupière. On devine l'intention du sculpteur, qui a voulu représenter la paupière mobile, la paupière supérieure et la partie entre l'œil et le sourcil. Les visages barbues sont plus élégants, en particulier celui du troisième mage, avec une barbe bouclée traitée mèches par mèches au moyen de fines incisions et terminées par de petits enroulements. Comme sur les têtes barbues de Silos, la moustache aussi se termine par une petite circonvolution. Autre trait venu de Silos, les cheveux longs des hommes laissent voir le dessin de l'oreille.

La voussure qui entoure le tympan est décorée des Vieillards de l'Apocalypse. Ce sont des personnages barbues, jouant de divers instruments ou tenant des vases. Ces voussures consacrées aux Vieillards de l'Apocalypse sont particulièrement courantes dans l'art roman, et l'Espagne ne fait pas exception, l'exemple le plus célèbre étant le Porche de la Gloire à Compostelle. Néanmoins, les différences avec le modèle compostellan sont nombreuses, et seuls certains détails, comme *l'organistrum*, instrument à cordes nécessitant deux joueurs, sont communs aux deux représentations. Ici, c'est probablement encore Silos



qui est à l'origine de cette iconographie. En effet, Madame Isabel Maria Fronton Simon, en interprétant la description du XVI<sup>e</sup> siècle du Père Nebreda du porche nord de l'église de Silos, a avancé l'hypothèse que la porte extérieure possédait une voussure décorée de Vieillards, ce qui expliquerait la fréquence de ce thème dans les églises de Castille, marquées par l'influence de Silos.<sup>1</sup>

À Ahedo, le claveau central porte un motif différent : il s'agit d'un ange, les ailes déployées, sortant des nuées, qui tient un encensoir et une fiole ronde. Il est sculpté avec un grand luxe de détails, notamment dans le rendu des ailes et du vêtement. Les plumes sont soigneusement décrites, comme sur les chapiteaux. Les Vieillards portent tous le nimbe lobulé visible sur le tympan. Ils tiennent différents instruments de musique : viole, rote, psaltérion, flûte ou organistrum. Le sculpteur évite toute monotonie en variant les positions, jambes tournées d'un côté ou de l'autre, ou bien croisées. Les crânes sont ronds, le front ceint d'un bandeau ou d'un diadème assez simple. Les visages s'amincissent jusqu'au menton pointu, ce qui leur donne une forme presque triangulaire. **(fig. 84)** L'ange, seul personnage imberbe, présente un visage assez proche de ceux du tympan, avec un nez puissant, une bouche souriante, à la lèvre supérieure proéminente, qui rappelle les visages juvéniles de Silos. Les yeux, moins protubérants que sur le tympan, ont néanmoins toujours cet aspect curieux, surmontés de trois petits arcs sous les sourcils courbes qui leur donnent un air surpris. Tous les Vieillards portent les cheveux longs et raides, et seules les barbes introduisent une certaine variété : plus ou moins longue, rare ou fournie, raide ou bouclée. Presque toutes les moustaches se terminent par des enroulements, comme sur le tympan. Les drapés sont traités de la même manière que sur le tympan, mais semblent plus naturels. Tous les personnages de cette voussure ont une grande corporalité, les corps et les têtes se détachent bien du fond. C'est probablement le même artiste qui réalise les chapiteaux, la voussure et le tympan. Les chapiteaux sont les pièces qui se rapprochent le plus des œuvres du cloître de Silos, dans la composition, le traitement des végétaux ou des figures humaines et animales. Les personnages du tympan présentent une schématisation plus importante, surtout dans les drapés, qui les rapprochent d'autres œuvres, notamment aragonaises. Les Vieillards ont plus d'allure et semblent plus soignés mais ne s'écartent pas vraiment des modèles établis au tympan. Les quelques différences de style observées sont vraisemblablement plus le fait du changement d'échelle que de l'intervention d'un sculpteur différent.

---

<sup>1</sup> FRONTON SIMON, Isabel Maria, « El pórtico de la iglesia románica del monasterio de Silos » *Boletín del Museo e Instituto Camón-Aznar*, n°64, 1996, p. 65-83.

## b. Moradillo de Sedano

La localité de Moradillo appartenait à *l'alfoz* de Sedano et est mentionnée comme *Muratiello* dans un document daté de 1074. Elle apparaît en 1139 comme *Muradiello*, dans un document relatif au monastère de Santa Maria de Rioseco<sup>1</sup>. L'église paroissiale de Moradillo, dédiée à saint Etienne, possède une inscription lapidaire qui fournit la date de 1188 (ERA MCCXXVI), gravée sur le tailloir d'un chapiteau d'une des baies (**fig. 85**). On ne sait pas exactement à quoi s'applique cette date. Elle indique à coup sûr que cet édifice se place à la fin du XII<sup>e</sup> siècle. Toutefois, compte tenu la chronologie que nous avançons pour le second atelier de Silos, et les liens que la sculpture de Moradillo présente avec celle-ci, il est exclu que cette date de 1188 se rapporte à l'achèvement de la construction, ou à la datation du portail.

L'église est une construction homogène, avec une nef unique de trois travées, et un portail monumental au sud. Les deux premières travées de la nef sont voûtées en berceau brisé, tandis que la troisième, sur laquelle s'élève une tour, est couverte d'une croisée d'ogives. L'abside aurait disparu lors d'un incendie au XVII<sup>e</sup> siècle<sup>2</sup>. Le chevet plat couvert d'une voûte d'ogives pénétrantes est le fruit d'une reconstruction postérieure.

La nef est rythmée à l'intérieur par de grands arcs brisés plaqués sur les parois qui reposent sur des faisceaux de trois colonnes. Cette disposition d'arcatures aveugles qui rythment les travées est aussi mise en œuvre à Soto de Bureba et Escobados de Abajo. Ces arcs abritent du côté nord de petites baies géminées aveugles, et du côté sud les fenêtres. Au sud, on note une particularité tout-à-fait remarquable : l'un de ces faisceaux de colonnes est en zigzag.

C'est au niveau de l'arc triomphal que l'on rencontre les meilleures œuvres de l'édifice. Au sud, la corbeille présente des harpies prises dans un réseau végétal complexe (**fig. 86**). Des rinceaux à deux ou trois brins, comme à Silos, s'enroulent autour de leurs cous et passent entre leurs pattes. La ressemblance avec le chapiteau du portail d'Ahedo de Butron est saisissante : mêmes entrelacements de rinceaux qui partent d'une petite couronne feuillue placée sur l'astragale, même position des feuilles entrouvertes, percées de petits trous de trépan. Comme à Ahedo, les corps des harpies sont en fort relief, avec certaines parties complètement détachées du fond ; les éléments empruntés à Silos utilisés à Ahedo se retrouvent ici : les ondulations des anneaux se composent d'une ligne double et les queues de scorpion se terminent par des feuillages. Les cous allongés, aux muscles saillants, portent également des collerettes, animés de plis nombreux. On retrouve aussi la harpie barbue, au

<sup>1</sup> SAINZ DE BARANDA, *op. cit.*, 1965, doc. 158-159. GONZALEZ, *op. cit.*, 1960, tome I, doc. 450.

<sup>2</sup> MARTINEZ SANTA OLALLA, Julio, « La iglesia románica de Moradillo de Sedano », *Archivo Español de Arte y Arqueología*, n° 6, 1930, p. 267.

milieu des harpies juvéniles. Le schéma est simplement dédoublé à Moradillo, où les créatures sont au nombre de quatre. Dans les deux églises, les visages sont très semblables, avec un front bombé, des pommettes saillantes, des yeux un peu protubérants, avec la paupière supérieure renflée, une bouche fine, avec une ombre de sourire, et un petit menton pointu. Ce chapiteau de Moradillo est une œuvre qui, comme les corbeilles d'Ahedo, présente beaucoup de points communs avec les modèles de Silos, au niveau de la composition, des traits du visage, des expressions et du sens du détail. Il semble bien que ce soit le même sculpteur qui ait réalisé ces chapiteaux, à Moradillo et à Ahedo, un artiste parfaitement au fait des solutions élaborées à Silos.

Le chapiteau qui lui fait face présente une composition végétale dans laquelle on reconnaît immédiatement l'empreinte de Silos : de larges feuilles d'acanthé s'évasent en éventail, et se recourbent pour former une volute. (**fig. 87**) Devant elles, de fines tiges portent des fruits, grappes de raisin ou pommes de pin. Tous les éléments végétaux sont finement sculptés, travaillés au trépan, de façon à créer des jeux d'ombres et de lumière. Dans la partie supérieure, de petits rinceaux portant des feuilles repliées sont identiques à celles du chapiteau précédent. Ces deux corbeilles sont clairement de la même main. C'est probablement également le même artiste qui réalise les tailloirs de l'arc triomphal, qui se prolongent comme une frise sur une petite portion du mur. Ils sont composés de rinceaux sinueux auxquels sont accroché des feuilles enroulées, inspirés des tailloirs de Silos.

Les chapiteaux de la nef sont, pour la plupart de bonne qualité, sans toutefois atteindre celle des premiers reliefs. Ils peuvent être classés en deux catégories : les corbeilles végétales d'une part et celles qui présentent des animaux réels ou fantastiques, d'autre part.

Parmi les corbeilles végétales, l'une s'inspire du chapiteau de l'arc triomphal où des feuilles d'acanthé s'évasent en éventail et se recourbent pour porter des pommes de pin, au-dessus d'un rang de palmettes dentelées. Il s'agit d'une sculpture très raffinée, qui crée des jeux d'ombres et de lumière, et se rapproche des meilleurs chapiteaux de ce type vus à Silos (n°49 et 59).

Un autre chapiteau végétal est une création étonnante. On y voit des feuilles très allongées, aux multiples lobes, disposées en diagonale, ce qui donne une impression de mouvement (**fig. 88**). Elles sont fortement détachées du fond, et créent des contrastes lumineux très importants. Ce relief est sans équivalent dans la production du cloître de Silos et montre bien la créativité des sculpteurs de Moradillo.

Parmi les chapiteaux ornés d'animaux fantastiques, il faut encore noter l'importance des modèles empruntés à Silos. L'un des chapiteaux présente à nouveau des harpies juvéniles, portant des collerettes ou des capuches (**fig. 89**). Leurs visages sont ronds, avec

des joues pleines qui leur donnent un air bouffi. Entre elles, aux angles des corbeilles et au niveau du dé médian, s'intercalent de gros fruits. Ce chapiteau s'inspire nettement de Silos, mais la composition n'est pas aussi réussie que sur les chapiteaux de l'arc triomphal. Ainsi, les pattes des harpies sont dans un relief assez faible, et ne se détachent pas du fond. Les ailes sont peu détaillées, et se résument à un quadrillage de losanges marqués d'une nervure centrale. Cette absence de détail éloigne cette œuvre du chapiteau de l'arc triomphal, et semble indiquer qu'ils n'ont pas été réalisés par le même sculpteur.

Une autre créature irréelle apparaît sur ces chapiteaux de la nef : le sphinx (**fig. 90**). Un détail bien particulier attire notre attention : ces sphinx ont la tête entourée d'une capuche pointue. Ces quadrupèdes à capuche apparaissent dans de nombreuses sculptures de la suite de Silos<sup>1</sup>, ce qui interroge : un modèle de ce genre existait-il au monastère de Santo Domingo ?

Les baies, aveugles ou non, sont agrémentées de colonnettes à chapiteaux sculptés. Ceux-ci utilisent le même vocabulaire que les chapiteaux précédents, avec une dominante végétale plus marquée. Une seule corbeille est figurée : on y voit une créature encore tirée du bestiaire *silense*, une harpie à tête monstrueuse, aux ailes dépliées (**fig. 91**). Les ailes sont très détaillées, chaque plume est finement ciselée. Sa tête aux yeux énormes et aux oreilles pointues est bien du type de celles des *tragos* de Silos. L'auteur de ce relief est vraisemblablement le même que celui qui a réalisé les chapiteaux de l'arc triomphal.

Les autres corbeilles sont décorées de différents motifs végétaux inspirés de Silos, comme de nouveau, les feuilles d'acanthé en éventail, qui portent des grappes de raisin, ou les feuilles qui se replient et s'enroulent, comme sur les tailloirs du cloître de Silos.

Nous avons déjà noté que le mur nord de la nef est aveugle<sup>2</sup>. Cependant, on remarque une volonté de donner de l'animation à ce mur par le décor. Les arcs formerets des deux premières travées abritent de petites baies géminées aveugles, en arc brisé, avec de délicats chapiteaux. Les baies qui font face à la porte sont de plus surmontées d'un beau relief, ajusté à la manière d'un tympan (**fig. 92**). On y voit deux oiseaux à longue queue, peut-être des paons, placés de part et d'autre d'un noyau de longues feuilles enroulées et tourbillonnantes. La composition est particulièrement habile, avec des effets d'ombres et de lumière, qui n'est pas sans rappeler, pour la délicatesse de la facture, les petits oculi qui encadrent la porte donnant sur le cloître de la cathédrale de Salamanque. Le sculpteur de Moradillo montre encore son habileté dans la qualité de cette sculpture. Cet élégant relief

---

<sup>1</sup> On retrouve des sphinx coiffés de capuches à Cerezo de Riotiron, Escobados de Abajo, Nafria la Llana, San Juan de Duero, San Juan de Rabanera et Irache.

<sup>2</sup> Peut-être en raison du climat, rude dans cette région, ou de l'existence de bâtiments annexes placés de ce côté de l'église.

donne l'impression que les constructeurs ont voulu pallier à l'absence d'éclairage de ce côté de l'édifice par un décor remarquable.

Tout ceci va dans le sens d'une construction homogène à laquelle semblent avoir participé plusieurs sculpteurs.

L'église de Moradillo est surtout connue pour son portail méridional. Le flanc sud de l'église est conçu comme une véritable façade. Comme à Ahedo de Butron, le portail sculpté est encadré par une arcature, placée sur un mur bahut peu élevé (**fig. 93**). Elle compte cinq arcs, trois à l'ouest du porche moderne abritant le portail et deux à l'est. Ces arcs légèrement brisés, composés de tores lisses, s'appuient sur des colonnettes doubles avec des chapiteaux richement décorés. L'arcature occidentale présente deux chapiteaux doubles. Le premier montre des feuilles d'acanthes sur trois niveaux, très dentelées, dont les plus hautes s'évasent en éventail et reçoivent des fruits. La composition rappelle les chapiteaux de l'intérieur, eux-mêmes inspirés des n°49 et 59 de Silos. Néanmoins, l'exécution est moins brillante, moins détaillée et délicate qu'à l'intérieur. Au demeurant, c'est le cas de la plupart des chapiteaux de l'extérieur. Le deuxième chapiteau montre une succession de harpies et de dragons au long cou. Les corps présentent un modelé important, avec un poitrail bombé, couvert d'anneaux dessinés au moyen de lignes sinueuses, comme à l'intérieur. Leurs ailes repliées sont peu détaillées : les plumes sont simplement indiquées par un quadrillage de losanges. Les faces grimaçantes des dragons rappellent celles des *tragos* de Silos.

L'arcature orientale est supportée par un chapiteau unique, assez détérioré. Au milieu de rinceaux et de pampres portant des grappes, on voit de grands monstres ressemblant à des harpies, mais avec des têtes monstrueuses (**fig. 94**). Contrairement au chapiteau précédent, les ailes sont finement ciselées. Une des têtes monstrueuses est recouverte d'une capuche. Le style montre plus d'élégance et de précision que les chapiteaux précédents. Il est peut-être l'œuvre du premier sculpteur.

On distingue donc pour l'instant au moins deux mains dans la sculpture de Moradillo. L'une, très proche de l'atelier de Silos, a sans doute œuvré dans les parties orientales de l'édifice, intérieures comme extérieures, tandis que la seconde, qui montre un éloignement plus important par rapport aux modèles *silenses*, semble avoir poursuivi son œuvre.

Au-dessus de l'arcature, de chaque côté de la porte s'ouvre une petite baie légèrement brisée décorée de chapiteaux sculptés. C'est sur la baie occidentale, sur le tailloir du chapiteau représentant un aigle aux ailes déployées, que se trouve l'inscription qui nous

fournit la date de 1188 : IN ERA MCCXXVI. Cette date, comme on l'a vu, ne permet de dater ni la construction, ni la sculpture.

La baie orientale est plus complexe, elle est entourée d'un tore et surmontée d'une sorte de fronton triangulaire décoré de fleurons en relief, qui rappellent les entablements antiques. Celui de la partie haute montre des feuilles enroulées à la manière d'un tourbillon, déclinaison du motif que l'on a rencontré à l'intérieur.

Le portail – composé d'un grand tympan, entouré de trois voussures en plein cintre – développe une iconographie complexe. (**fig. 95**) Le tympan montre au centre, dans une mandorle, le Christ en majesté assis sur un siège formé de deux corps de lions. Il tient le Livre, posé sur son genou, dans sa main gauche. Le geste de son autre main est indistinct, mais on peut supposer que, conformément au schéma iconographique habituel, Jésus levait la main droite dans un geste de bénédiction. Curieusement, il n'est ni nimbé, ni couronné. Mme Éliane Vergnolle explique cette anomalie iconographique par l'influence de la peinture de manuscrit<sup>1</sup>. Sur la mandorle court une inscription tirée de l'Apocalypse : VICIT LEO DE TRIBU JUDA, RADIX DAVID, ALLELUIA<sup>2</sup>.

Quatre anges superposés deux à deux entourent la mandorle. Ils tiennent des linges d'où sortent les têtes des animaux symboliques du Tétramorphe et auxquels sont accolés des phylactères sur lesquels on lit « Alleluia. » Selon M. German de Pamplona, cette composition rappelle en partie le Tétramorphe peint sur la voûte de San Clemente de Tahull, où un ange tient dans un linge l'aigle de saint Jean<sup>3</sup>. M. Émile Mâle citait quant à lui le portail français de Saint-Just de Valcabrère, où les évangélistes debout tiennent contre eux leurs animaux symboliques, dont seul le buste dépasse, et celui de Saint-Aventin, où cette fois les anges planent autour de la mandorle qu'ils semblent soulever<sup>4</sup>. À Saint-Bertrand de Comminges, quatre statues d'évangélistes adossées à un pilier du cloître tiennent dans un pan de leur manteau les animaux du Tétramorphe<sup>5</sup>. En Espagne, cette représentation du Tétramorphe rappelle surtout celle du tympan du Porche de la Gloire, où les évangélistes portent sur leurs genoux leurs animaux symboliques (**fig. 96**). Il est intéressant de noter que la même présentation apparaît sur le tympan de Santo Domingo de Soria. Ce détail

---

<sup>1</sup> VERGNOLLE, Eliane, « Le Tympan de Moradillo de Sedano : autour du maître de l'Annonciation couronnement de Silos », *Actas del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte, Granada, 1973*, Grenade, 1976, p. 459-461.

<sup>2</sup> Ap., 5, 5 : « Voici qu'il est vainqueur, le lion de la tribu de Juda, le rejeton de David. »

<sup>3</sup> PAMPLONA, German (de), *Iconografía de la santísima trinidad en arte medieval español*, Madrid, Intituto Diego Velazquez, 1970, p. 72.

<sup>4</sup> MÂLE, Émile, *L'art religieux du XIIIe siècle en France*, 1922 (1998), Artaud, p. 379.

<sup>5</sup> Tous ces édifices sont situés dans les Hautes-Pyrénées.

iconographique accrédite les relations entre Maître Mathieu à Compostelle et Silos, déjà observées par de nombreux auteurs<sup>1</sup>.

Aux côtés des évangélistes, deux grandes figures barbues occupent les écoinçons. Ils sont assis et tiennent également des rouleaux. Les interprétations sur l'identité de ces personnages divergent. Cependant, leur attitude, et le fait qu'ils tiennent des phylactères laissent supposer qu'il s'agit de prophètes, présentés ici comme preuve de la continuité entre l'Ancien et le Nouveau Testament<sup>2</sup>.

Le Christ du tympan présente un canon plus allongé que les autres personnages, un visage carré à l'expression méditative, des traits fins, qui peuvent être rapprochés du saint Jacques du trumeau de Compostelle<sup>3</sup>. Les visages barbues du tympan sont allongés, sérieux et graves. Les nez sont fins, les yeux en amandes cernés par une double paupière, la pupille marquée, des sourcils arqués et de petites bouches aux lèvres minces. Les visages imberbes des anges présentent les mêmes caractéristiques, mais en plus joufflus, ce qui leur donne un air un peu bouffi. Les têtes de Matthieu et de l'ange de Jean sont refaites. En effet, sur des photos de 1930-1933, publiées par M. Huidobro, ces deux figures apparaissent décapitées<sup>4</sup>. Les vêtements sont souples, ils épousent la forme des corps et traduisent un mouvement réaliste. Les plis sont foisonnants, organisés en V sur les jambes, s'arrondissant sur les genoux et les épaules, tubulaires au centre, et chutant avec des ondulations sinueuses. Tous ces traits rapprochent cette sculpture des œuvres du second atelier de Silos<sup>5</sup>.

La voussure qui entoure le tympan est constituée de vingt-cinq claveaux, représentant les Vieillards de l'Apocalypse et sur le claveau central, c'est-à-dire juste au-dessus du Christ en Majesté, un ange, les ailes repliées dans le dos (**fig. 97**). Ils sont tous nimbés de l'auréole lobulée si courante dans la suite du second atelier de Silos. Ils tiennent différents objets : des flacons, qui contiennent les « prières des saints », des phylactères ou bien des instruments de musiques. Ils sont légèrement tournés les uns vers les autres, évitant une trop grande frontalité. Tous barbues, ils ont les cheveux longs, coiffés de différentes manières, mais toujours avec une raie médiane et en grosses mèches torsadées. Les barbes

---

<sup>1</sup> PEREZ de URBEL, *op. cit.*, 1975, p. 193-195, PEREZ CARMONA, *op.cit.*, p. 194, VALDEZ DEL ALAMO, *op. cit.*, 1991, p. 199-208 ; BOTO VARELA, *op. cit.*, 2001, p. 231-232 ; LACOSTE, *op.cit.*, 2006, p. 247-248, LOZANO LOPEZ, Ester, *Un mundo en imágenes: la portada de santo Domingo de Soria*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2006, p. 302-303.

<sup>2</sup> M. Rodríguez Montañés y voit Isaïe et Ezéchiel : RODRÍGUEZ MONTAÑÉS, José Manuel, « Moradillo de Sedano » *Enciclopedia del Romanico en Castilla y Leon, Burgos*, Aguilar de Campoo, Fundación Santa Maria la Real, 2002, p. 340.

<sup>3</sup> LACOSTE, *op.cit.*, 2006, p. 291

<sup>4</sup> HUIDOBRO, SERNA, Luciano, « Moradillo de Sedano. Su iglesia parroquial, monumento de primer orden en la provincia », en *Boletín de la Comisión de Monumentos Históricos y artísticos de Burgos*, 1930-1933, fig. n°7, p. 257.

<sup>5</sup> Ce rapprochement a été fait par de nombreux auteurs : PEREZ CARMONA, *op. cit.*, 1974, p.193-198, VERGNOLLE, *op. cit.*, 1976, vol I., p. 545-553 ; BRAVO JUEGA, Maria Isabel, MATESANZ VERA, Pedro, *Los capiteles del monasterio de santa Maria la Real de Campoo en el museo arqueológico nacional*, Salamanca, Caja de Ahorros, 1986, p. 141 ; BOTO VARELA, *op.cit.*,2001, p. 185.

présentent quelque variété, en pointe, en collier, ou très longue et en mèches entortillées. On retiendra par exemple la très belle figure du patriarche jouant de la lyre, dont la barbe fournie descend jusqu'à mi-poitrine. Ces petites figures présentent un canon plus court, trapu, avec des têtes trop grosses. Les visages barbuis montrent une certaine schématisation des modèles de Silos, avec des yeux légèrement globuleux et de petites bouches à la lèvre supérieure proéminente. Les quelques différences qu'on observe par rapport au style du tympan sont vraisemblablement dues au changement d'échelle. Les plis en bourrelets qui animent les drapés contribuent à rapprocher ces petits personnages du portail de Cerezo de Riotiron.

Un certain désordre règne dans la seconde voussure. Plusieurs claveaux sont historiés : au moins six sont consacrés au Massacre des Innocents, dispersés parmi d'autres scènes (**fig. 98**). On y voit des soldats saisissant et assassinant des enfants que leurs mères essaient de protéger. Une scène est particulièrement émouvante : un soldat, l'épée levée, s'apprête à couper la tête de l'enfant qui est à genoux à ses pieds. Derrière lui, sa mère, de face, prie, les mains jointes, pour qu'on épargne son fils. Ces scènes, très expressives et mouvementées, sont traitées avec beaucoup de réalisme. On remarque que le Massacre des Innocents prend ici beaucoup d'ampleur, comme c'était probablement le cas au portail nord de Silos<sup>1</sup>, et actuellement à Santo Domingo de Soria, où toute une voussure lui est consacrée. À Moradillo, si on observe le Massacre groupe par groupe, on remarque la simplicité de la composition : à chaque fois, ils se réduisent à trois figures : la mère, l'enfant et le soldat. Les scènes du Massacre revêtent le même caractère à Santo Domingo de Soria, renforçant l'idée d'un modèle commun.

Une scène particulière attire l'attention : un cavalier, vêtu de manière différente des soldats, une cape soulevée par le vent et la tête apparemment coiffée d'une couronne, avance vers une mère qui serre son enfant contre elle. Mme Lozano Lopez y a vu une représentation d'Hérode, qui dans certaines représentations poursuit la Sainte Famille à cheval, notamment dans le *Beatus* de Gérone (fol. 15v) et celui de Turin (fol. 14v)<sup>2</sup>.

Différentes scènes de l'Enfance du Christ s'intercalent au milieu du Massacre, notamment l'Annonciation (**fig. 99**). Ce n'est pas le schéma de l'Annonciation-Couronnement de Silos qui a été choisi ici, mais celui du chapiteau du cloître : les deux protagonistes sont debout, l'ange de trois-quarts et la Vierge de face. L'ange, plus petit, se tourne vers la Vierge. Il tient dans la main gauche le bâton du messenger, qui ressemble ici à une grosse fleur. Il est imberbe, les cheveux bouclés, le visage juvénile. Curieusement, le

---

<sup>1</sup> La description du XVI<sup>e</sup> siècle du Père Nebreda indique en effet qu'une voussure entière du portail Nord était consacrée à ce thème, ce que nous confirme le claveau restant conservé à Silos.

<sup>2</sup> LOZANO LÓPEZ, *Comunicación Congreso internacional: Ianua Coeli. La porta monumental romanica als territoris peninsulars, 25 novembre 2010.* (sous presse.)



messager céleste n'est pas ailé, et la Vierge n'est pas nimbée. Celle-ci, la tête légèrement penchée de côté, lève les deux mains, paumes ouvertes, en signe d'acceptation. La scène adjacente figure la Visitation. Les deux femmes s'embrassent étroitement, comme à Silos. Toutes deux portent le même type de voile, serré sous le menton, mais ne sont pas nimbées. Contrairement à Silos, elles ne sont donc pas clairement différenciées l'une de l'autre. Un autre épisode de l'Enfance s'intercale entre les scènes du massacre des Innocents. On y voit Marie montée sur un âne, qui avance mené par Joseph portant son bâton sur l'épaule. (**fig. 100**) Cet épisode a souvent été identifié comme la Fuite en Égypte. Or l'Enfant n'y apparaît pas. Il s'agit donc plutôt du départ pour Bethléem. Toutefois, la représentation a été marquée par l'iconographie de la Fuite en Égypte, avec un détail tiré des évangiles apocryphes : on voit Marie cueillir le fruit d'un arbre situé à gauche du chemin, probablement en référence aux arbres qui s'inclinent pour offrir leurs fruits à la Sainte Famille lors de la Fuite en Égypte<sup>1</sup>. Parmi ces scènes de l'Enfance du Christ s'intercalent d'autres reliefs. On voit ainsi un centaure-sagittaire, un homme à cheval sur un lion, les mains autour de son cou, qui évoque Samson, ou encore un grand griffon.

Une scène courante apparaît dans cette voussure : un soldat en cotte de mailles combat un lion dressé sur ses pattes arrière. Un thème comparable est développé sur la cuve baptismale de Villamiel de Muño (Burgos). Ceci renforce l'idée d'une source d'inspiration commune, qui est peut-être le chapiteau déposé de Silos représentant une scène similaire.

Le canon des personnages est plus allongé dans cette voussure, les membres sont fins. Les drapés sont élégants, avec des plis abondants, qui dessinent des arrondis sur les hanches et des plis en V sur les jambes, avec de petites fronces ondulées dans le bas des tissus. Les vêtements épousent ou laissent deviner la forme des corps. Tout ceci montre bien l'empreinte de Silos. Les Vieillards présentent des drapés aux plis plus schématiques, avec des séries de traits parallèles sur les épaules et les bras.

La dernière voussure est décorée de feuilles d'acanthes dentelées, percées de petits trous de trépan, dont l'extrémité recourbée laisse pendre des boutons de fleurs. M. Perez Carmona y voit la même technique que sur les chapiteaux végétaux de Silos.<sup>2</sup> Bien que cette sculpture soit assez plate et manque de la finesse des œuvres *silenses*, on peut y admirer la technique du sculpteur.

Le portail est accosté de deux groupes de statues, composés de personnages superposés (**fig. 101**). Ces deux groupes sont construits de la même façon. Le premier personnage est assis, tandis que le second, sur ses épaules, semble l'écraser de son poids. On peut vraisemblablement y reconnaître des prophètes portant les évangélistes sur leurs

---

<sup>1</sup> Évangile du Pseudo Matthieu, 20-21

<sup>2</sup> PEREZ CARMONA, *op.cit.*, 1974, p. 196.

épaules<sup>1</sup>. Cette disposition, qui est également visible au trumeau de Beaulieu, ou encore au portail nord de la cathédrale de Bamberg, permet de comprendre que « les évangélistes trouvent dans les prophètes leur point d'appui, mais qu'ils voient plus haut et plus loin qu'eux. »<sup>2</sup>

Deux doubles chapiteaux encadrent le portail, puis trois de chaque côté supportent les voussures. Les colonnes ou les consoles primitives situées juste sous le tympan ont été remplacées par des jambages modernes. Une partie des reliefs originels est visible de chaque côté : on aperçoit le fragment d'une grosse tête couronnée et une gueule de fauve. Les tailloirs à cet emplacement sont les seuls qui soient sculptés. Ils présentent d'un côté des rinceaux ondulés avec des feuilles enroulées et de l'autre des feuilles doubles qui enserrent des fruits. Ces deux motifs sont inspirés des tailloirs du cloître de Silos.

Le chapiteau extérieur gauche montre l'épisode de la Cène (**fig. 102**). Les personnages sont représentés assis derrière une table recouverte d'une courte nappe à plis froncés. On ne voit que huit convives<sup>3</sup>. Sur la face principale du chapiteau, on reconnaît le Christ, sans nimbe, mais avec une grande croix derrière la tête. Comme à Silos, il tend la bouchée à Judas qui se trouve de l'autre côté de la table, un genou en terre. Ici encore, la position agenouillée est inspirée de celle de l'ange de l'Annonciation-couronnement de Silos. Le traître, de taille très réduite, lève la main droite pour saisir le pain. La variété des attitudes, comme l'organisation du chapiteau évoque le chapiteau de la Cène de Santo Domingo de Silos. Néanmoins, les personnages ne semblent pas tous liés à l'action qui se déroule sur la face principale. Cela donne un aspect vivant et naturel à cette scène de repas. Les attitudes sont expressives, et montrent des liens étroits avec le chapiteau de la Cène de Silos. La qualité plastique de ce chapiteau surpasse les petites figures des voussures. Il semble plus soigné. Les visages, bien qu'abîmés, sont beaux, et certains ont les commissures des lèvres percées de trous de trépan, un détail qui les rapprochent des figures de Silos. Les drapés sont fortement creusés, en plis verticaux parallèles, terminés par de petites ondulations. La nappe froncée est traitée comme les draperies de la Présentation au Temple de Silos, ou bien le tissu tendu derrière l'Annonciation-Couronnement.

Les autres chapiteaux montrent aussi des parentés avec les œuvres du cloître de Silos. Les trois suivants sont ornés de paires d'animaux fantastiques, qui, à la différence des chapiteaux du cloître, ne sont pas entourés de rinceaux, mais séparés par des palmettes. Sur

---

<sup>1</sup> Une interprétation différente est proposée par M. Boto Varela, qui voit plutôt dans ces deux couples une sorte de représentation d'anges terrassant des êtres démoniaques. BOTO VARELA, Gerardo, « Victoria del león, humillación del demonio. Una relectura de la fachada de Moradillo de Sedano (Burgos) », *Imágenes y promotores en el arte medieval. Miscelánea en Homenaje a Joaquín Yarza Luaces*, Barcelone, Universitat Autònoma de Barcelona, 2001, p. 74. Cette interprétation ne nous convainc pas entièrement.

<sup>2</sup> MÂLE, Emile, *L'art religieux du XIIIe siècle en France*, Paris, 1910, p. 22.

<sup>3</sup> Une des faces du chapiteau est prise dans le mur de l'avant-corps qui protège le portail et les quatre apôtres manquants se trouvent probablement sur cette partie invisible aujourd'hui.

le premier, on voit ainsi des dragons aux têtes félines souriantes, et aux corps d'oiseaux (**fig. 103**). Le chapiteau voisin montre des sphinx à capuche, au poitrail et à la croupe bombés, comme ceux de l'intérieur. Le dernier chapiteau du côté gauche est décoré de griffons barbus, au corps arrondi, en fort relief, très proches de leurs équivalents à Silos. Néanmoins, ils ont le corps plus volumineux et le cou plus large et court.

De l'autre côté, on trouve des dragons au long cou avec la tête tendue vers le bas, comme sur le chapiteau n°48 de Silos. Le relief est beaucoup plus plat sur ce dernier chapiteau et seules les têtes dépassent légèrement. La corbeille suivante est décorée de quatre grands oiseaux dressés au long cou, avec des rinceaux de feuilles à demi fermées (**fig. 104**). Ce chapiteau aussi trouve son équivalent dans le cloître de Silos, sur les corbeilles n°50 et 61, avec pour seule différence l'absence de fruits à Moradillo. Le chapiteau voisin présente des lions dos-à-dos, assis, dont la queue se transforme en rinceaux qui s'enroulent et se terminent par des feuilles.

Le dernier chapiteau, qui est un chapiteau double, en partie caché par le mur du porche, montre une lutte entre deux cavaliers armés de lance, l'un portant un écu oblong, l'autre un bouclier rond. À partir du début du XII<sup>e</sup> siècle, la forme du bouclier permet de distinguer le chevalier chrétien de l'infidèle<sup>1</sup>. Sont ainsi représentés un chrétien et un maure, à mettre en relation avec le contexte de la *Reconquista*. La victoire du chevalier chrétien est en effet nettement marquée : le Maure, avec son bouclier rond, est presque complètement désarçonné, comme sur le chapiteau de Retortillo (Palencia). Cette scène peut toutefois se doubler d'un contenu allégorique et symboliser un combat spirituel, du Bien contre le Mal<sup>2</sup>. L'autre corbeille, à moitié visible devait présenter une scène similaire. On aperçoit aujourd'hui un unique cavalier brandissant sa lance. (**fig. 104**)

Le portail de Moradillo correspond à un programme iconographique complexe. Le tympan montre une vision intemporelle du Christ, entouré de sa cour céleste, constituée des Vieillards et du Tétramorphe, qui chantent ses louanges, comme l'indiquent les inscriptions de leurs phylactères. Les anges qui entourent le Christ servent d'intermédiaires entre le Tétramorphe et Dieu. Ainsi la parole divine est-elle communiquée à ces êtres par l'entremise des anges. Cette vision glorieuse fait allusion au retour du Christ à la fin des temps. En effet, le Christ reviendra, car il s'est incarné, ce que rappellent les épisodes de l'Enfance, dans un monde soumis aux forces du mal, qui sont peut-être figurées par les créatures hybrides des chapiteaux et de la voussure. Le Christ a donné son sang et son corps

---

<sup>1</sup> GARNIER, François, *L'âne à la lyre. Sottisier d'iconographie médiévale*, Paris, Léopard d'or, 1988, p. 55.

<sup>2</sup> RUIZ MALDONADO, Maragarita, *El caballero en la escultura románica de Castilla y León*, Salamanca, Ediciones de la Universidad de Salamanca, 1986, p. 51.

pour le salut des hommes, comme le rappelle le chapiteau de la Cène. Il est venu et s'est sacrifié dans le but du Salut. Toutefois, ce salut a de tout temps été voulu par Dieu. Les prophètes représentés sur le tympan ont auparavant témoigné de cette préoccupation divine. Leur présence rappelle la continuité du programme divin. Les prophètes ont parlé pour le salut, comme les anges tenant le Tétramorphe. La même idée est exprimée dans la présentation conjointe des apôtres et des prophètes.

Le portail de Moradillo présente des affinités iconographiques importantes avec Santo Domingo de Soria. Les deux églises appartiennent à une tradition similaire, tant au niveau de l'architecture que de la sculpture. La disposition générale de la façade est très proche, avec l'arcature aveugle encadrant le portail. Toutefois, le thème principal est différent : la Trinité *Paternitas* à Santo Domingo et la *Majesta Domini* à Moradillo. Néanmoins, certains détails sont troublants. Dans la première voussure, plusieurs Vieillards montrent des positions presque identiques à celles de Soria et dans la seconde, certaines postures des mères et des soldats semblent avoir été copiées de l'une à l'autre. Mais à y regarder de plus près, certains éléments sont traités de manière différente. On peut donc émettre l'hypothèse que les deux portails s'inspirent d'un modèle commun, interprété par des artistes proches, mais aux techniques distinctes. Moradillo et Soria sont clairement de mains différentes, et le lien essentiel entre les deux édifices est Silos, puisque une partie du style de Moradillo montre une proximité importante avec le monastère. Le portail nord disparu de l'abbatiale pourrait être le point commun entre Santo Domingo de Soria et Moradillo<sup>1</sup>. En marge de cette filiation évidente, il existe aussi certaines similitudes entre Moradillo et Compostelle.

Il y a donc à Moradillo un Maître principal proche de Silos, qui travaille dans les parties orientales de l'église, surtout à l'intérieur et qui réalise sans doute certaines parties du portail. On peut se demander s'il ne s'agit pas de l'auteur des chapiteaux d'Ahedo de Butron. À ses côtés œuvrent d'autres sculpteurs, dont le style témoigne d'une évolution par rapport à celui de Silos, et qui se rapproche des conceptions de Santo Domingo de Soria, notamment dans la structure des plis. Les sculptures de Moradillo montrent de plus, tant au niveau du style que de l'iconographie, une parenté importante avec d'autres œuvres de la province de Burgos.

---

<sup>1</sup> LOZANO LOPEZ, *op.cit.*, 2006, p. 262-267.

### c. Gredilla de Sedano

Comme Moradillo, Gredilla appartenait à *l'alfoz* de Sedano dès le Haut Moyen-âge. Il semble que l'église paroissiale de San Pedro et San Pablo soit liée à une institution monastique, sans que l'on puisse déterminer laquelle<sup>1</sup>.

Sauf quelques ajouts et modifications postérieurs, l'église de Gredilla a conservé sa structure romane. (**fig. 106**) Il s'agit d'un édifice bien appareillé, à nef unique, et dont le chevet se compose d'une travée droite et d'une abside semi-circulaire. La nef compte quatre travées, voûtées en berceau sur doubleaux. Deux chapelles ont été ajoutées postérieurement (XVIe – XVIIe siècle) pour former un bras de transept et une sacristie. Le chevet est englobé en grande partie dans une construction moderne. Comme à Moradillo, on remarque que le mur nord de la nef est aveugle, cette fois peut-être en raison de la topographie, l'église s'adossant à une colline.

Les sculptures qui montrent le plus de parenté avec Silos sont situées à l'intérieur de l'édifice, au niveau d'une baie aveugle du mur nord de la nef, qui comporte un arc polylobé abritant un petit tympan (**fig. 107**). Celui-ci s'organise autour d'une tête juvénile en fort relief entourée de rinceaux. Le visage est assez érodé, mais présente des traits fermes, qui nous renvoient aux figures de Silos, avec un front haut et bombé, et une bouche souriante aux commissures percées de trous de trépan<sup>2</sup>. Les tiges végétales s'enroulent autour des corps des six oiseaux disposés de manière rayonnante autour de la figure, et se terminent par de gros fleurons ou par des grappes de fruits que picorent les oiseaux. Ceux-ci sont disposés symétriquement, face à face, avec parfois une aile déployée. Ils sont très semblables à ceux du chapiteau du portail de Moradillo, et également très proches de ceux de Silos. Leur plumage est soigneusement détaillé, selon une technique semblable à celle de Silos, avec des plumes en forme de losange, striées de fines incisions, mais de part et d'autre de la nervure centrale (et non d'un seul côté comme à Silos). Ce relief est très bien composé, avec des formes qui se détachent fortement du fond et créent des jeux d'ombres et de lumière.

Les deux chapiteaux de la même fenêtre montrent aussi une technique raffinée. Le premier est décoré de harpies, dont les queues se terminent par des rinceaux qui s'enroulent autour d'elles. (**fig. 108**) Par certains aspects, le traitement du thème est redevable à Silos : les harpies ont un corps annelé, des pattes de chèvre, des ailes soigneusement détaillées et un long cou tendu vers l'arrière, comme sur certains reliefs déposés de Silos. Les queues terminées par des rinceaux apparaissent sur certains animaux de Silos, comme ceux du

---

<sup>1</sup> ILARDIA GALLIGO, Magdalena, « Gredilla de Sedano », *Enciclopedia del románico en Castilla y Leon, Burgos*, Aguilar de Campoo, Fundación Santa María la Real, 2002, p. 269.

<sup>2</sup> Une tradition locale voit dans cette tête celle de la Vierge qui manque sur le tympan de la même église. C'est hautement improbable.

chapiteau n°39. Leurs visages sont cependant plus schématiques que leurs modèles *silenses*. Ils semblent un peu bouffis, avec des joues rondes, des sillons naso-géniens marqués, des yeux globuleux et une bouche épaisse et charnue, aux commissures percées de petits trous. À Gredilla, ces rinceaux sont de type *silense*, composés de tiges à deux ou trois brins, mais plus complexes : ils forment des enroulements presque circulaires autour du corps des harpies, qui évoquent l'enluminure. Presque partout en ronde-bosse, ils accentuent les jeux de clair-obscur et donnent beaucoup de mouvement à la scène.

Le second chapiteau est aussi décoré d'une paire d'animaux fantastiques, tirés eux aussi du bestiaire *silense*. On y voit deux *trasgos* aux ailes déployées, pris dans des rinceaux. (**fig. 109**) Comme sur l'un des chapiteaux de Moradillo, ces animaux fantastiques sont coiffés d'une capuche qui forme une sorte de collerette retombant librement sur leur poitrail. Ces deux chapiteaux sont bien exécutés, avec des proportions justes et un beau modelé. C'est un artiste de grand talent qui a réalisé cette baie.

Le chapiteau des harpies présente une grande parenté avec la corbeille de l'arc triomphal de Moradillo, qui montre le même thème. La représentation de ces créatures, avec les queues terminées en tiges végétales, est identique. La technique est analogue, avec cette façon de détacher fortement des formes du fond. Seuls les visages diffèrent : à Moradillo, ils sont moins abîmés, mais aussi plus fins – les yeux en particuliers sont plus globuleux à Gredilla. Néanmoins, il semble évident que le sculpteur de Gredilla connaissait l'œuvre de Moradillo (ou celle d'Ahedo de Butron). Cette évidente parenté peut aussi de venir de leur modèle commun, vraisemblablement l'une des sculptures de Silos.

Un chapiteau de la nef utilise également le vocabulaire tiré de Silos, mais avec une technique plus rudimentaire, ce qui prouve l'intervention d'autres sculpteurs, vraisemblablement issus d'ateliers locaux. Il est décoré de harpies, qui suivent le modèle du chapiteau décrit précédemment, le corps entouré de rinceaux, mais tout est plus figé, et plus maladroit. (**fig. 110**) Les corps sont plus maigres, avec des têtes grêles. Le modelé est moins bon, les corps ne se détachent pas du fond, et on ne retrouve pas cette maîtrise de la composition, qui utilise les creux et les pleins pour créer des effets de clair-obscur. Les feuilles sont plates, schématiques, peu détaillées. Les plumages se réduisent à quelques stries peu profondes. Les têtes manquent de grâce avec de grands fronts, des yeux globuleux, et des nez pointus.

D'autres chapiteaux de la nef montrent une technique tout à fait étrangère au monde de Silos. On y voit des oiseaux féroces dévorant une proie, ou encore des fauves attaquant une brebis<sup>1</sup>. Ces reliefs se caractérisent par une grande schématisation, et une absence de

---

<sup>1</sup> Ce thème n'est pas inconnu dans la suite de Silos (Jaramillo, Soto de Bureba, etc.) mais son traitement à Gredilla est tout à fait différent.

détail. Les végétaux se réduisent à de grandes palmettes plates, dont les pointes se recourbent en boules. Ce sont clairement des réalisations dues à des sculpteurs différents.

Toutefois, la partie la plus remarquable de l'édifice est le portail qui s'ouvre dans le mur sud de la nef, dans un avant-corps. (**fig. 111**) Le portail, en arc brisé, est encadré d'une voussure polylobée, très large et très profonde. Le tympan sans linteau repose sur deux consoles, comme celui de Moradillo et celui d'Ahedo de Butron. La façon d'articuler et d'organiser la façade montre d'ailleurs des liens indubitables avec ces deux églises et celle d'Escobados de Abajo<sup>1</sup>. Cela renforce l'idée de liens étroits entre les artistes actifs dans cette zone, qui suivent les schémas élaborés à Silos.

Le tympan représente l'Annonciation-Couronnement de la Vierge. (**fig. 112**) La composition s'organise autour de Marie, entourée de quatre personnages, en plus des deux angelots qui la couronnent. Elle est assise sur un siège orné d'une tête de lion, symbole de royauté, et elle lève la main droite dans un geste qui rappelle le mouvement de la Vierge du relief de Silos, mais n'en a pas la grâce. Elle est vêtue d'une longue robe galonnée et d'un manteau qu'elle retient de deux doigts de la main gauche. Le geste est le même que celui des Vierges des tympanes de Santo Domingo de Soria et Berlanga, du relief de Villasayas et de la statue de Butrera. Elle est coiffée d'un voile souple, qui retombe librement sur ses épaules, auquel s'ajoute un pan de tissu qui couvre sa poitrine, comme sur les Vierges de Butrera, de Cerezo de Riotiron et d'Armentia (Annonciation). Cet élément de costume provient vraisemblablement de Silos. En effet, la figure de Marie dans l'Adoration des Mages du tympan, bien que très érodée, semble porter un voile de ce type. De plus, ce voile est parfaitement visible sur la femme du claveau du Massacre des innocents, venu du portail Nord de l'église de Silos.

L'ange Gabriel est agenouillé à droite de la Vierge, la main posée sur le genou, l'autre levée dans un geste d'orateur. Sa posture est identique à celle de l'ange de l'Annonciation-Couronnement de Silos. À gauche de Marie, apparaît la figure de Joseph, qui adopte la même attitude pensive que dans les scènes de Nativité : assis, il appuie sa joue sur son poing fermé et tient son bâton dans la main gauche, l'air assoupi. Il rappelle le personnage somnolent des reliefs de l'Adoration des Mages. Dans la partie haute, deux angelots volent et surgissent des nuées. Ils devaient probablement porter la couronne de la Vierge, mais celle-ci, comme le visage de Marie, a été refaite<sup>2</sup>. Deux personnages viennent encore s'ajouter à la scène et combler les écoinçons. Il s'agit de deux saints, assis sur des

---

<sup>1</sup> ILARDIA GALLIGO, M., *op. cit.*, 2002, p. 271.

<sup>2</sup> Le raccord est maladroit, la tête disproportionnée par rapport au corps, et la couronne est d'un modèle beaucoup trop récent.

lions ou des monstres. À droite, on reconnaît dans le personnage nimbé saint Pierre, avec les clés dans la main droite et un livre dans son autre main. De l'autre côté, le second personnage tient un phylactère. Sa calvitie et sa longue barbe évoquent les représentations de saint Paul. Le tympan honore ainsi les deux saints titulaires de l'édifice.

Le couronnement de la Vierge par des anges au moment de l'Annonciation a été représenté auparavant sur un chapiteau du déambulatoire de Santo Domingo de la Calzada et sur une plaque du cloître de Silos. Cette représentation est, d'un point de vue religieux, tout à fait justifiée. Les paroles de l'archange à Marie (Luc, 1, 31-33) attestent de la dignité royale de Jésus, et par là même, de celle de sa mère. Les représentations de la Vierge couronnée au moment de l'Annonciation apparaissent d'ailleurs très tôt dans l'iconographie. On peut citer la mosaïque de l'arc triomphal de Sainte-Marie Majeure à Rome ou encore un diptyque en ivoire de la deuxième moitié du Ve siècle, conservé dans le Trésor de la cathédrale de Milan<sup>1</sup>. Dans les Annonciation-Couronnement espagnoles, on a ainsi voulu rendre sensible la toute-puissance de la Grâce venue sur terre par le canal de Marie<sup>2</sup>. À Gredilla, la présence de saint Pierre et saint Paul, souligne que la Mère de Dieu, Reine du Ciel, est aussi une figure de l'Église<sup>3</sup>.

Ces sculptures, tout en s'inspirant de l'œuvre du second Maître de Silos, n'ont pas la grâce, ni la qualité de celle-ci : les gestes manquent d'élégance, et les visages sont dénués d'expression. Les drapés sont animés de plis nombreux et gras, qui montrent une certaine schématisation du style de Silos, assez proche de celle que l'on voit sur le tympan de Soria. Comme sur les voussures de Moradillo, on remarque les plis en V sur les jambes, séparés par des plis tubulaires. Les genoux sont lisses et entourés de plis tourbillonnants. On retrouve sur le bras de Marie, au niveau du coude, un type de plis que l'on a rencontré dans l'atelier même de Silos, et à proximité de Gredilla, à Ahedo de Butron : une partie lisse circulaire pour marquer l'articulation, dont les bords sont soulignés de petites hachures. Toutefois, les drapés de Gredilla sont plus schématiques et grossiers que dans ces deux exemples. Les visages sont redevables aux modèles *silenses* : rectangulaires, avec une mâchoire puissante et des pommettes hautes, les commissures parfois percées de trous de trépan, les cheveux bouclés en coquille d'escargot, les barbes composées de petites mèches terminées par des enroulements. Mais ils en exagèrent certains traits, comme les yeux protubérants, et les visages imberbes trop ronds et joufflus.

---

<sup>1</sup> THEREL, Marie-Louise, *Le triomphe de la Vierge-Église*, Paris, CNRS, 1984, p. 231-236.

<sup>2</sup> LACOSTE, *op. cit.*, 2006, p. 125.

<sup>3</sup> BANGO TORVISO, Isidro, *El arte románico en Castilla y León*, Madrid, Banco de Santander, 1997, p. 92.



Le personnage de saint Paul paraît plus soigné, les traits de son visage sont plus fins et les plis de son vêtement, plus incisés, se réfèrent plus nettement à ceux de l'Annonciation de Silos. (**fig. 113**) Ils sont plus abondants et plus souples, avec une cascade en diagonale entre les jambes. Ils s'arrondissent à leur extrémité et forment des plis en crochets, soulignés d'une petite virgule, que l'on retrouve dans les sculptures de Butrera, de Cerezo de Riotiron et de Santa Maria de Aradon. C'est le seul personnage du tympan à présenter ce détail, qui provient des drapés de la Présentation au temple de Silos. Ceci montre bien l'origine des références communes aux différents artistes de cette région.

L'empreinte de Silos est également sensible au niveau des chapiteaux, qui utilisent des êtres fantastiques tirés du bestiaire du cloître. Sur le premier, on voit deux harpies au visage juvénile et aux cheveux bouclés, dont la queue se termine en rinceaux, comme sur le chapiteau de l'intérieur. Elles présentent un corps élancé, couvert d'anneaux ondulés, comme celles de Moradillo, et une petite collerette de poils, détail emprunté aux harpies du chapiteau n°41 de Silos. Les rinceaux s'enroulent autour de leur cou ou se terminent par des feuilles charnues entrouvertes. Toutefois, l'exécution est assez malhabile, et ce chapiteau n'est pas l'œuvre du Maître de l'intérieur, ni de l'auteur du tympan. (**fig. 114**)

Sur le chapiteau suivant, on voit une paire de dragons. Il y a beaucoup de mouvement et de dynamisme dans cette composition, qui rappelle certaines corbeilles de Burgo de Osma. C'est le meilleur chapiteau du portail.

La corbeille voisine est décorée de deux quadrupèdes assis, dos à dos, dont les têtes ont disparu. Le traitement de la croupe, très saillante, rappelle les animaux de Silos. Cependant, leurs corps sont absolument lisses, sans aucune indication du pelage. Ce manque de détail nous éloigne considérablement de la préciosité visible à l'intérieur et de la minutie de l'art de Silos.

Le dernier chapiteau montre encore deux harpies, couronnées cette fois, au milieu de rinceaux. Leurs têtes s'écartent des modèles élaborés à Silos, tels qu'ils sont parvenus jusqu'à Gredilla. Les visages sont fins et allongés, leurs yeux aux paupières lourdes enfoncés sous des arcades sourcilières gravées d'un simple trait, le nez imposant et la bouche petite.

Plusieurs sculpteurs ont donc travaillé au sein de ce monument, et on voit qu'ils ne possèdent pas tous au même degré la connaissance des modèles de Silos, ou la maîtrise de leur art.

La sculpture s'étend aux deux baies qui s'ouvrent de part et d'autre du portail. Elles se composent d'une archivolt torique en arc brisé, encadrant une ouverture très fine, en forme de meurtrière. Les chapiteaux sculptés adoptent un abaque échancré. La baie de droite présente d'un côté une corbeille très simple, à l'esthétique presque gothique, avec des

palmettes qui se recourbent sur de gros fruits. De l'autre côté, le chapiteau est décoré de deux lions face à face, aux corps un peu grêles, la tête tournée vers l'arrière. La baie de gauche est surmontée d'un petit tympan décoré d'un félin au corps arqué, assez grossier, qui rappelle le style des chapiteaux les moins bons de l'intérieur. (**fig. 115**) L'une des corbeilles montre deux dragons aux ailes déployées, dotés d'un museau pointu. La seconde est décorée de deux oiseaux dressés, qui entrecroisent de manière élégante leurs longs cous. De leurs becs partent des rinceaux qui se terminent en feuilles charnues. Le style est le même que celui du portail.

On identifie donc à Gredilla deux ateliers nettement distincts. Le premier sculpteur, sans doute issu d'un atelier local, réalise certains chapiteaux de la nef et le petit tympan de la baie extérieure, dans un style assez rudimentaire. L'interprétation qu'il fournit des feuilles d'acanthé, des lions ou d'autres animaux répond à une technique éloignée des conceptions de Silos. Le second atelier est de nette filiation *silense*, mais en son sein travaillent différents sculpteurs. Celui dont les sculptures montrent le plus de ressemblances avec Silos œuvre, comme à Moradillo, à l'intérieur de l'église : il est l'auteur du petit tympan et des chapiteaux de la baie aveugle de la nef. Le tympan du portail montre également, à un niveau moins élevé, une parenté avec les schémas élaborés à Silos, mais leur auteur est différent. Son style est plus lourd, le trait comme forcé. On retrouve la trace de ce sculpteur dans le relief de l'Adoration des Mages de Butrera, et dans celui de Villasana de Mena. A Gredilla, d'autres artistes répètent des thèmes développés à Silos, mais avec une certaine rudesse, comme pour le second chapiteau des harpies, ou les corbeilles du portail.

#### d. Villasana de Mena

Un relief représentant l'Adoration des mages est conservé dans l'église de Villasana de Mena. (**fig. 116**) Il provient vraisemblablement de l'église disparue de *Nuestra Señora de las Altices*<sup>1</sup>. Au vu de ses dimensions réduites (89 x 141 cm), on suppose qu'il s'agit d'un devant d'autel. La pièce a longtemps été déposée dans le cimetière, ce qui explique la dégradation de certaines parties. La composition est simple : les trois mages à gauche, qui s'avancent vers la Vierge à l'Enfant, Joseph à leurs côtés. Le premier mage est agenouillé, les deux genoux sur un petit coussin, comme sur les tympanes de Silos et d'Ahedo de Butron. La Vierge est assise sur un siège à tête de lions, détail que l'on observe sur le tympan de Gredilla. Elle tient du bout des doigts une grosse fleur, ce qui est le cas de la Vierge

---

<sup>1</sup> RODRÍGUEZ MONTAÑÉS, « Villasana de Mena », *Enciclopedia del Románico en Castilla y Leon, Burgos*, 2002, Aguilar de Campoo, Fundacion Santa Maria la Real, p. 2165.

d'Aradon – et probablement autrefois aussi de Butrera et de Cerezo de Riotiron. Joseph tient son bâton à deux mains, et n'a pas son attitude songeuse habituelle, la tête inclinée. La facture de ce relief est très similaire à celle du tympan de Gredilla : les drapés, en particulier présentent la même organisation de plis, abondants et saillants, tourbillonnants sur les articulations. Toutefois, on remarque que certains détails sont plus raffinés. Les visages sont plus délicats, avec des yeux en amandes plus saillants, et la pupille clairement dessinée. Les barbes et les chevelures sont moins schématiques : celle du premier mage est organisée en mèches marquées par de fines incisions, et terminées par des enroulements. Celle du troisième roi est plus abondante, longue et bouclée.

Un relief tout à fait comparable est conservé à Butrera. On peut émettre deux hypothèses : soit le même atelier a travaillé dans ces deux églises, avec un soin peut-être plus important accordé au relief de Villasana, soit les sculpteurs se sont inspirés d'un modèle commun. Le traitement plus délicat des visages, notamment la belle figure barbue du troisième mage, penche plutôt en faveur de cette deuxième hypothèse.

#### e. Butrera

Butrera se situe tout à fait au Nord de la province de Burgos. Le premier document qui fait référence à ce lieu date de 1099, lorsque Elvira de Hanneç donne à l'évêque Garcia de Burgos diverses propriétés dans le nord, parmi lesquelles figure « Butrea »<sup>1</sup>.

L'église Notre-Dame de Butrera est un édifice de grande taille, construit dans un bel appareil de pierre blonde. (**fig. 117**) L'étude de l'architecture indique que la construction est le fruit de deux campagnes romanes successives, avec un intervalle sans doute assez réduit entre les deux. La première campagne ne concerne que le chevet, composé d'une abside semi-circulaire et d'une travée droite, couverte d'une voûte en berceau légèrement brisé. L'abside compte trois baies romanes, aujourd'hui murées et transformées en petites niches. L'une d'elle a été agrandie pour abriter la très belle Vierge romane dont nous parlerons plus loin, et une autre a disparu avec le percement d'une ouverture moderne. La travée droite était également dotée de deux baies aveugles. Seule celle du nord conserve son décor roman, qui se compose de deux arcs, dont l'un est décoré d'une scène pastorale, avec un berger et son troupeau. Ses arcs reposent sur des chapiteaux sculptés de grosses têtes ou de personnages en buste. La facture est assez grossière, peu détaillée, et un peu maladroite. Les chapiteaux de l'arc triomphal sont de la même main que ceux du chevet. L'un montre l'affrontement de deux cavaliers armés de lance. Les formes en faible relief ne se détachent

---

<sup>1</sup> GARRIDO GARRIDO, *op. cit.*, 1983, doc. 68 et MANSILLA REOYO, *Catalogo documental del archivo catedral de Burgos, (804-1416)*, Madrid, 1971, doc. 64.

pas du fond. De l'autre côté, on voit une composition assez curieuse, avec des croix de saint André entre lesquelles s'intercalent des têtes de fauve, surmontées d'une rangée de têtes humaines avec de gros yeux. Toute cette sculpture se rapproche des œuvres de la vallée de la Mena, telles Vallejo ou Santa Maria de Siones, et a sans doute été réalisée par le même atelier. On peut la situer dans la deuxième moitié du XII<sup>e</sup> siècle<sup>1</sup>.

La seconde campagne concerne tout le reste de l'église, qui se compose d'une nef de seulement deux travées et d'un transept assez large, doté de deux petites chapelles orientées creusées dans l'épaisseur des murs, comme dans un certain nombre d'églises castillanes. (**fig. 118**) On pense en particulier à Lara de los Infantes, à San Nicolas de Soria et San Juan de Rabanera, à San Miguel de Almazan ou encore à Monasterio de Rodilla. La séparation entre les deux campagnes, qui est aussi sensible au niveau de la décoration, est visible dans la construction, avec une nette rupture des assises entre la travée droite du chevet et les piliers de la croisée du transept. Celle-ci est voûtée d'ogives, tandis que les bras du transept sont couverts de berceaux brisés.

À l'est, les piliers de la croisée se composent de trois colonnes, celle du centre étant plus large que les deux autres. À l'angle nord-est, les chapiteaux montrent une forte empreinte de Silos. La corbeille centrale est décorée de deux *trascos* adossés, levant chacun une aile. (**fig. 119**) Ils ont le corps recouvert d'anneaux aux ondulations très prononcées, qui se poursuivent le long des queues qui s'entrecroisent jusqu'au niveau de l'abaque. Les têtes sont féroces, et très semblables à celles des *trascos* du chapiteau n°53 de Silos. Par rapport au modèle *silense*, de nettes distinctions apparaissent : les corps se sont arrondis, et atteignent une forme presque sphérique ; les ondulations des anneaux, plus accentuées, sont sensiblement différentes ; les pattes de chèvre ne se détachent pas du fond, bien que le modelé des corps soit important ; surtout, le traitement des ailes, bien que soigné, ne montre pas la délicatesse des plumages du cloître. Ici, l'organisation des plumes suit en partie les préceptes de Silos, avec son réseau de losanges terminé par des rémiges allongées, mais aucune plume n'est striée d'incisions.

On peut en dire autant de la harpie placée sur le troisième chapiteau de ce pilier, qui montre le même type de plumage. C'est une harpie juvénile, imberbe et aux cheveux bouclés. La courbure exagérée de son corps correspond aux dérivations de l'art de Silos que nous avons déjà observées : gorge extrêmement bombée, presque ronde, long cou arqué tendu vers l'arrière, queue énorme qui s'allonge considérablement et s'enroule sur elle-même. Son visage à l'allure masculine, garde quelque chose des têtes de Silos, surtout si on

---

<sup>1</sup> PEREZ CARMONA, *op.cit.*, 1975, p. 229.

la compare à la tête juvénile bouclée conservée dans le musée. Le visage de la harpie de Butrera est certes plus rectangulaire, avec une forte mâchoire, mais on retrouve la bouche charnue, bien dessinée, aux commissures percées d'un trou de trépan, les pommettes hautes, les yeux en amande protubérants, sous de fins sourcils saillants. Le nez triangulaire puissant, avec des narines pyramidales, diffère quelque peu. Malgré ces divergences, on remarque que le sculpteur de Butrera est un artiste de qualité, qui conserve un souvenir de Silos particulièrement vivace.

Les trois autres piliers de la croisée présentent des chapiteaux végétaux. L'un est décoré de palmettes triangulaires lisses, surmontées de feuilles allongées dont les extrémités portent des boules, ou des fruits, à la manière d'un chapiteau à crochets, ce qui indique une date assez avancée. Un autre montre une lointaine inspiration de Silos. Dans la partie haute de grandes palmettes lisses s'évasent en éventail, et leurs bordures se rejoignent et s'enroulent comme un coquillage. L'origine de cette composition pourrait être le chapiteau n°59 de Silos, qui présente cette même particularité de la bordure enroulée, mais pas de façon aussi excessive.

Sur un autre chapiteau, le sculpteur utilise le même modèle *silense*, mais le suit cette fois plus scrupuleusement. Cette corbeille est située à l'entrée de la petite chapelle sud, à la retombée de l'arc brisé qui en marque l'entrée. C'est une sorte de chapiteau-frise, car la décoration se poursuit sur le mur. (**fig. 120**) Il se compose de trois niveaux de feuilles d'acanthé joliment dentelées, dont la taille va croissante. La rangée supérieure montre des feuilles évasées, adoptant cette forme d'éventail, avec l'extrémité enroulée comme une volute. Devant elles, se déploie une fine tige portant un fruit ou peut-être un grand pistil. Cette composition est presque exactement identique à un chapiteau de la nef de Moradillo de Sedano. La ressemblance souligne la communauté de style qui existe entre les artistes qui travaillent dans cette région.

L'église de Butrera conserve surtout deux beaux reliefs romans, que l'on place, comme toutes ces œuvres du Nord de la suite de Silos, à la toute fin du XII<sup>e</sup> siècle.

Le premier représente une Adoration des Mages, et peut être rapproché du relief de Villasana de Mena. (**fig. 121**) Il s'agit d'une pièce rectangulaire, insérée dans le mur nord de la nef, face à l'entrée. Sensiblement de mêmes dimensions que celui de Villasana, (78 x 143 cm), peut-être est-ce aussi un ancien devant d'autel. Tous les personnages sont placés sur un même plan, avec les trois Mages dans la partie gauche, à côté de Marie, qui tient l'Enfant sur ses genoux, et qui est accompagnée de Joseph. Peut-être en raison du cadre, les personnages semblent un peu trapus, avec des têtes et des mains trop grandes, mais globalement, les proportions sont justes. Le premier mage est agenouillé devant la Vierge à

l'Enfant, un genou au sol reposant sur un petit coussin brodé, comme à Cerezo. Il tient son cadeau dans la main droite, sous la forme d'une boîte sphérique, et sa main gauche repose sur son genou, dans un geste identique celui de l'ange Gabriel dans l'Annonciation-Couronnement de Silos. Derrière lui, le second mage est un homme plus jeune, imberbe, debout, mais aussi grand que celui qui est agenouillé. Il est représenté de face, la tête tournée vers le troisième, qui semble en train de marcher, les jambes croisées. Les trois rois sont couronnés, vêtus de pantalons larges, qui évoquent peut-être un costume oriental, surmontés de tuniques et de capes.

La Vierge est assise, de face, la tête légèrement inclinée vers les Mages, tandis que l'Enfant repose entre ses genoux. Elle lui tend ce qui doit être une grosse fleur, comme à Villasana et sur le relief d'Aradon. Elle porte un voile serré qui lui entoure le visage, surmonté d'une couronne. L'Enfant est assis de face, mais tourne son buste vers les mages, qu'il bénit de la main. Il tient le Livre sur son genou. Derrière eux, on voit la représentation de Joseph songeur, témoin de la royauté du Christ.

Ce relief a été récemment nettoyé, ce qui a révélé des traces de polychromie : on voit ainsi les joues rougies de Marie, de Joseph et du premier mage, leurs yeux soulignés de noir, avec l'indication de la pupille, le rouge qui colore les lèvres ou encore les ornements de la couronne de la Vierge. Cela permet également d'apprécier l'excellent état de conservation de la sculpture. Les étoffes sont animées de plis nombreux, creusés profondément, surtout sur les manteaux et sur les capes. On y voit des plis curvilignes, parallèles, emboîtés les uns dans les autres. Les plis sont plus abondants sur les vêtements de la Vierge, et forment des arrondis sur les genoux et sur les coudes. Sur les jambes se dessinent de nombreux plis en U, creusés profondément. Au niveau de l'épaule de Marie, on retrouve un type de pli courant dans les œuvres tributaires de Silos, et qui est également visible sur la statue de la Vierge de Butrera : une partie circulaire dont les bords sont soulignés de petites hachures.

Les visages sont moins soignés que sur le relief de Villasana : allongés, un peu rectangulaires, avec un front haut, des joues rondes, une bouche légèrement souriante et fendue. Les yeux sont en amande, un peu tombants, mais contrairement à beaucoup d'œuvres de la suite de Silos, ne sont pas globuleux. (**fig. 122**) Les têtes féminine et juvénile présentent plus de rondeurs au niveau des joues, avec un petit menton pointu. Le jeune mage a les commissures percées d'un trou de trépan, et sa lèvre supérieure est surmontée d'un sillon naso-labial marqué. Les barbes sont divisées en mèches trapézoïdales, assez épaisses, sauf une, triangulaire, juste sous les lèvres. Le troisième mage porte une moustache courte, dont les extrémités sont enroulées et saillantes, une caractéristique qui vient des personnages barbus de Silos. Cette Adoration des Mages suit de près le style tympan de Gredilla et de Villasana.

Le second relief conservé à Butrera est un haut-relief de grande taille, qui représente la Vierge assise, de face, la tête légèrement tournée sur le côté. (**fig. 123**) Elle lève la main droite, paume en avant, un geste qui laisse penser que cette sculpture faisait partie d'une Annonciation. Avec deux doigts de son autre main, elle ramène un pan de son manteau sur ses genoux. C'est une très belle figure, élégante, dans une posture naturelle. Son voile souple tombe librement sur ses épaules, avec une partie qui couvre son buste, comme sur le tympan de Silos, et à Cerezo de Riotiron, Gredilla de Sedano et Armentia (Annonciation). Sur ce voile est posée une couronne ornée de pierreries, comme pour les Vierges de Cerezo de Riotiron et d'Aradon. Le geste délicat des deux doigts qui saisissent la bordure de son manteau s'inspire de la Vierge de l'Annonciation-Couronnement de Silos et est également visible sur un grand nombre de Vierges castillanes : à Santo Domingo de Soria, à Berlanga de Duero, à Villasayas et à Gredilla. Ce qui frappe dans ce relief, c'est le magnifique traitement des drapés. Les étoffes collent au corps, et sont rythmées par des plis abondants, qui s'organisent selon de grandes lignes directrices. Des enroulements fantaisistes mais très graphiques se forment sur les genoux, créant des tourbillons d'où tombent les tissus en plis curvilignes, aux extrémités en crochets soulignées par une double virgule. Ce dessin particulier est une schématisation des drapés du tympan de Silos, que l'on retrouve sur les le Saint Paul de Gredilla et à Ahedo de Butron. Le pan du manteau ramené sur les genoux crée une grande ligne diagonale, animée type de plis tubulaires, évasés vers le bas, particulièrement bien rendus, tout en creux et en relief, qui montrent une grande proximité, une fois de plus, avec le tympan de Silos. Cette diagonale ondulée est également visible sur la Vierge de Villasayas et sur celle de Santo Domingo de Soria. Cela conduit à penser que ces Vierges s'inspirent d'un modèle commun, qui devait se trouver à Silos, peut-être au portail Nord, car il existe quelques différences avec la Vierge de l'Annonciation-Couronnement.

Sur le visage de la Vierge de Butrera, extrêmement bien conservée, l'étude de la bouche est particulièrement minutieuse : les commissures sont percées d'un petit trou, et entourées de légères rides. La bouche est surmontée d'une rainure qui part du nez et qui donne sa courbure à la lèvre supérieure. La lèvre inférieure est enflée, et en dessous, se dessinent de fines lignes. (**fig. 124**)

Tout ceci fait de cette statue une très belle réussite. Les traits communs qui unissent les statues de Cerezo et Butrera incite à penser qu'elles ont été sculptées par le même artiste, que l'on nommera pour plus de commodité, le Maître de Cerezo, auquel on peut peut-être

aussi attribuer –ou à quelqu’un de son entourage – la Vierge d’Aradon<sup>1</sup>, ainsi que les sculptures d’Escobados de Abajo et les modillons de Hermosilla.

Nous avons indiqué que la première campagne de construction – et la décoration – avait concerné le chevet. Toutefois, à l’extérieur, on retrouve la trace du second atelier sur les modillons de la corniche de l’abside et de la travée droite, ce qui confirme que les deux campagnes ont dû se succéder dans un laps de temps assez court. Les modillons sont taillés en fort relief, et avec un soin tout particulier. On remarque ainsi un dragon avec une capuche ou une collerette, dont le corps annelé présente les mêmes ondulations très marquées que les animaux de l’intérieur. Un autre montre un beau griffon, très *silense* d’apparence. (**fig. 125**) Trois modillons sont figurés. Sur le premier, on voit un homme assis, dans une attitude pensive, qui évoque celle du songe de Joseph, dans certaines représentations romanes. Il a un beau visage barbu, avec un nez pyramidal, un peu aigu, et des yeux en amandes. La barbe est traitée simplement, comme sur le relief de l’Adoration des Mages, au moyen de mèches trapézoïdales.

Le second montre une lutte entre un personnage et un lion. L’homme chevauche la bête, la saisit par les oreilles et lui plante son épée dans le flanc. (**fig. 126**) Ce combat rappelle celui qui est visible sur un chapiteau de la baie de la salle capitulaire de Burgo de Osma. Ici, le style est le même, hérité de Silos : des traits fins, une bouche bien dessinée, à la lèvre supérieure proéminente, des sourcils fins et arqués qui surmontent des yeux en amandes protubérants.

Le troisième est décoré d’une femme assise qui tient un pot dans ses mains jointes. Elle porte un voile qui lui enserre le visage, retenu par un bandeau. Son visage aux traits aigus présente les caractéristiques du second atelier de Butrera, avec des sourcils arqués, représentés par une fine ligne saillante, un nez pyramidal, une bouche charnue, bien dessinée, et entourée de légères rides, comme si elle souriait.

Il est intéressant de remarquer que le sculpteur a mis un soin tout particulier pour travailler ces petits reliefs somme toute peu visibles. Il s’agit de belles pièces, soignées, taillées en fort relief, avec un modelé agréable et un grand sens du détail.

## f. Cerezo de Riotiron

Cerezo se situe au sud-est de la vallée de Sedano, au nord du chemin de Compostelle allant de Santo Domingo de la Calzada à Burgos. Toutefois, les sculptures provenant de l’église paroissiale montrent des parentés évidentes avec les monuments que nous venons d’étudier.

---

<sup>1</sup> Pour Mme Valdez del Alamo, le même artiste aurait travaillé à Cerezo, puis à Moradillo et enfin à Butrera. Nous ne la suivons pas sur les liens avec Moradillo. VALDEZ DEL ALAMO, *op.cit.*, 1992, p. 141.



L'existence de la localité de Cerezo semble remonter à l'époque préromaine. Lieu de vie important, elle porte le nom de *Segesamunculum* dans l'Antiquité. À l'époque médiévale, elle fut le lieu de naissance de saint Victor, martyr des premiers temps chrétiens dont le culte s'étendit à la Bureba et à la Rioja<sup>1</sup>. Cerezo est mentionné à plusieurs reprises dans des copies de documents du X<sup>e</sup> siècle, jugées douteuses par certains<sup>2</sup>. Il semble que plusieurs fondations monastiques aient existé aux alentours. En 1011, un *monasterium Sancti Pelagii de Cesero* est donné au monastère San Salvador d'Oña. Deux monastères dédiés à ce vocable passent sous l'autorité de Santa Maria de Cluny de Najera en 1052, possessions à nouveau confirmées par Alphonse VIII en 1175. La situation de la localité de Cerezo à l'extrémité orientale de la Castille a fait d'elle un lieu-clé, d'abord contre la menace des Musulmans, puis face à la Navarre. La ville changea plusieurs fois de mains : après la parenthèse aragonaise d'Alphonse I<sup>er</sup> la Batailleur, Alphonse VII la récupéra pour la Castille en 1135. Il fit de la ville le chef-lieu de 136 localités, fait qui donne une idée de son importance stratégique et économique<sup>3</sup>. Durant la minorité d'Alphonse VIII, elle passa aux Navarrais, et le roi Sanche VI y entreprit la construction d'un château en 1160<sup>4</sup>. En 1179, Cerezo fut réintégré à la Couronne de Castille, comme Briviesca et Logroño<sup>5</sup>.

L'église *Nuestra Señora de la Llana* de Cerezo est aujourd'hui réduite à l'état de ruines. En 1925, selon la description de M. Narciso Sentenach<sup>6</sup>, il ne subsistait plus qu'un portail encadré de reliefs et une abside. Les sculptures de ce portail sont actuellement dispersées entre le *Paseo de la Isla*, à Burgos et le *Metropolitan Museum of Art* de New York, au département des *Cloisters*. Les photographies de M. Eustasio Villanueva en 1920-1924 et de M. Kingsley Porter, avant 1928, permettent de se faire une idée de la situation de ces sculptures dans leur contexte<sup>7</sup>. On voit ainsi que les reliefs de l'Adoration des Mages, aujourd'hui à New York, se trouvaient à l'ouest du portail, au-dessus d'une arcature aveugle qui évoque celles de Moradillo ou d'Ahedo de Butron. Les rapprochements structurels avec ces monuments se poursuivent au niveau du portail, qui est encadré de deux doubles colonnes portant des chapiteaux sculptés.

---

<sup>1</sup> RODRIGUEZ MONTAÑEZ, José Manuel, «Cerezo de Rio Tiron », *Enciclopedia del románico en Castilla y León, Burgos*, Aguilar de Campoo, Fundacion Santa Maria la Real, 2002, p. 1231.

<sup>2</sup> ZABALZA DUQUE, *Colección diplomática de los Condes de Castilla : edición y comentario de los documentos de los condes Fernán González, García Fernández, Sancho García y García Sánchez*, Junta de Castilla y León, Valladolid, 1998, doc.11 ; p. 36 et 70.

<sup>3</sup> BOTO VARELA, *op.cit.*, 2001, p. 236, note 158. Il s'appuie sur GONZALEZ, *op.cit.*, 1960, p. 124-129 et p.156-158.

<sup>4</sup> MADOZ, *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones de Ultramar*. Burgos, 1845-1850 (Valladolid, 1984) p. 296, cité par RODRIGUEZ MONTAÑEZ, *op. cit.*, 2002, p. 1231.

<sup>5</sup> GONZALEZ, *op.cit.*, p. 87-88, et III, p. 124-129, 156-158 et 437-438.

<sup>6</sup> SENTENACH, Narciso, *La Bureba* (provincia de Burgos), 1925, p. 129.

<sup>7</sup> PORTER, Arthur Kingsley, *La escultura románica en España*, 1928, t. II, photos n°111-112.

Le *Metropolitan Museum of Art* de New York fit l'acquisition en 1930 de quatre grands reliefs, chacun portant un personnage, provenant de Cerezo, pour son département des *Cloisters*. Ils représentent une Adoration des mages incomplète, l'un des rois étant manquant. (fig. 127) D'après les photographies anciennes, il semble que ces reliefs, placés dans le mur de l'église à l'ouest du portail, n'occupaient pas là leur emplacement primitif. Il est possible qu'ils aient fait partie d'un grand tympan<sup>1</sup>, peut-être celui du portail occidental, ou qu'ils aient été encastrés à l'intérieur ou à l'extérieur de l'église, comme les reliefs de San Miguel de Estella. Ce sont de grandes figures, en haut relief, exécutées avec soin.

La Vierge couronnée est assise dans une attitude hiératique et digne qui rappelle celle de Gredilla de Sedano. (fig. 128) Cette sculpture appartient d'ailleurs à la grande série de Vierges de Castille qui trouvent leur source d'inspiration dans le relief de l'Annonciation-Couronnement de Silos mais s'en distinguent par quelques éléments, notamment dans le costume. On peut citer la Vierge du tympan de Santo Domingo de Soria, celle de Villasayas, celle de Gredilla, celle d'Aradon et celle de Butrera. La Vierge de Cerezo est représentée de façon tout à fait similaire à ces exemples. Elle est vêtue d'une robe longue, surmontée d'une tunique et d'un manteau largement ouvert. Les deux épaisseurs de tissu permettent au sculpteur de créer des jeux de plis très animés. Un voile encadre doucement son visage et tombe librement sur ses épaules, mais recouvre une partie de sa gorge. Ce détail du voile couvrant la poitrine est également visible sur les Vierges de Gredilla et de Butrera, dont la Vierge de Cerezo est la plus proche. On l'a vu, cet élément de costume trouve également sa source dans la sculpture de Silos.

Les Vierges de Gredilla et de Butrera appartiennent à des Annonciations, tandis que celle de Soria accompagne la Trinité *Paternitas*, mais elles ont exactement la même posture. Ici, l'artiste utilise donc une image commune de Marie, mais l'emploie dans une scène différente, celle de l'Adoration des Mages, ce qui est aussi le cas sur le relief de Santa Maria de Aradon.

La différence majeure tient dans le fait qu'elle porte l'Enfant sur ses genoux. Celui-ci est également représenté de face et tient un livre dans la main gauche. Le premier roi s'agenouille devant l'Enfant, son présent à la main. Il s'appuie sur son genou, dans une attitude semblable à celle de l'ange de l'Annonciation-Couronnement de Silos. C'est une figure élancée, à la barbe et aux cheveux longs, au visage érodé. Le deuxième mage est également à genoux, appuyé sur un petit coussin. Comme à Ahedo, il tourne la tête vers l'arrière, pour s'adresser au troisième mage qui a aujourd'hui disparu. Son visage est

---

<sup>1</sup> Comme le pense M. PEREZ CARMONA, *op.cit.*, 1974, p. 201.

complètement érodé, mais on le devine barbu. À droite, la scène est complétée par la figure de Joseph. Il est assis, les yeux clos, la tête appuyée son poing fermé, son bâton dans la main gauche. Il est coiffé d'un bonnet côtelé et vêtu d'une pèlerine à capuche. Il peut être comparé aux figures de Joseph songeur que l'on trouve dans les églises citées précédemment, Ahedo de Butron, Gredilla et les reliefs de l'Adoration des mages de Butrera et de Villasana de Mena.

Les visages se réfèrent aux modèles de Silos, avec des mâchoires puissantes, un front haut et bombé, des yeux en amandes protubérants, à la paupière bien dessinée, un nez pyramidal, et une bouche fine, légèrement souriante, aux commissures marquées d'un petit trou de trépan. Ce détail, assez courant dans la province de Burgos, est systématique chez le sculpteur de Cerezo. Autre élément souvent répété chez lui : les barbes sont traduites au moyen de mèches épaisses, trapézoïdales ou triangulaires sous le menton.

La Vierge et Joseph présentent des étoffes marquées par des plis abondants, dont le rythme s'accroît au niveau des jambes, couvertes de plis en forme de crochets, soulignés de petites virgules, emboîtés les uns dans les autres. Les articulations sont soulignées par des zones circulaires libres de plis. Ces plis, qui évoquent ceux d'Ahedo de Butron ou du saint Paul de Gredilla, sont comme eux dérivés des drapés du tympan de Silos, en particulier du vêtement de la Vierge de la Présentation au Temple, qui présente ce type de plis en crochet. Le drapé des vêtements des mages est plus simple, composé de série de plis parallèles ou concentriques. On retrouve sur l'épaule du deuxième mage un pli circulaire dont les bords sont soulignés de petites hachures, ce pli si caractéristique, et finalement si répandu dans la suite de Silos, depuis le modillon de l'archer à Silos, jusqu'au Maître de San Juan de la Peña en Aragon. Dans la province de Burgos, on le rencontre notamment sur le tympan d'Ahedo de Butron, la Vierge de Gredilla et celle de Butrera. C'est d'ailleurs avec la Vierge de Butrera que la Vierge de Cerezo présente le plus d'affinités : un visage rectangulaire à la mâchoire un peu forte, un front haut, des yeux globuleux et légèrement tombants, une bouche aux commissures percées de trous de trépan. Les deux Vierges portent le même type de vêtement, de couronne et de voile. L'érosion du relief de Cerezo, en particulier au niveau du visage empêche de voir davantage de similitudes, toutefois, on peut émettre l'hypothèse que les deux sculptures sont de la même main.

Le canon des personnages est plus allongé qu'à Ahedo ou Gredilla, presque grandeur nature, et le tracé de plis plus fins et nombreux montre une différence d'exécution.

Le portail est conservé dans la ville de Burgos, sur le *Paseo de la Isla*. C'est une structure monumentale, dotée d'un ébrasement profond, qui compte huit voussures. (**fig. 129**) Celles-ci alternent les motifs sculptés et les tores lisses. Elles retombent sur des

chapiteaux assez érodés. Le portail est encadré par deux colonnettes qui portent des chapiteaux doubles, en arrière desquels sont placées deux autres petites colonnettes, une organisation assez proche de celle de Moradillo.

La première voussure se compose uniquement de végétaux. Chaque claveau est sculpté d'un motif différent, utilisant à profusion les feuilles recourbées, enroulées et travaillées au trépan, qui s'incurvent symétriquement autour d'un fruit ou d'un fleuron. Ces motifs si courants dans la suite du second atelier de Silos sont ici sculptés dans un relief assez plat, sans ampleur particulière.

La seconde voussure, comme à Moradillo et à Ahedo, montre les Vieillards de l'Apocalypse. (**fig. 130**) Parfois seuls, parfois deux à deux sur un même claveau, ils sont disposés de manière radiale. Ils sont figurés de façon traditionnelle, assis (certains ont les jambes croisées) couronnés et la tête auréolée d'un nimbe lobulé. Comme à Moradillo, Ahedo de Butron et Santo Domingo de Soria, la clé de la voussure est occupée par un ange, les ailes déployées dans le dos, un encensoir entre les jambes. Fait curieux et inédit, les Vieillards sont représentés ici sur un fond végétal, composé de larges palmettes ou de tiges portant des fruits ou des feuilles enroulées. Ils adoptent des attitudes variées, des coiffures et des positions différentes et semblent jouer de divers instruments, mais leur état de détérioration ne permet pas d'en dire davantage. Comme à Ahedo, ils ne portent pas de véritable couronne, mais ont la tête ceinte d'un bandeau ouvragé.

Malgré l'érosion des sculptures, on apprécie certains détails de style. Les vêtements sont animés de plis nombreux et épais, composés de gros bourrelets saillants. Les jambes sont couvertes de plis concentriques en U, tandis que les articulations sont marquées par des zones ovales dégagées, soulignées par des lignes courbes. Ces plis évoquent le drapé du seul claveau du Massacre des Innocents conservé du portail Nord de Silos, montrant une femme et son enfant. Le haut des tuniques est animé par de longs plis tubulaires qui tendent les étoffes. Les retombées des vêtements traduisent un mouvement sinueux, en fronces ondulantes. Ce type de drapés peut être rapproché de ceux de Moradillo, mais le travail de Cerezo semble plus fin, malgré l'érosion. Ces similitudes sont sans doute dues davantage à une conception partagée qu'au travail d'un même artiste. D'ailleurs, les têtes sont assez différentes. À Cerezo, beaucoup de Vieillards sont imberbes. Ils présentent un visage rectangulaire, avec de larges mâchoires et un front bombé, assez semblables à ceux des grands reliefs de l'Adoration des Mages. Les yeux en amande sont un peu saillants, ourlés par des paupières bien dessinées, et, pour autant que l'on puisse en juger, la pupille et le coin de l'œil sont creusés au trépan. Les bouches sont petites, légèrement souriantes, et les commissures sont également marquées par de petits trous de trépan. La systématisation de ce détail particulier montre que le sculpteur de Cerezo, pour certains traits stylistiques,

conserve une empreinte de Silos plus forte que les autres sculpteurs du nord de l'évêché de Burgos. Ces visages ne présentent pas les sillons qui partent des commissures des lèvres et donnent si souvent un air bouffi aux personnages, comme c'est le cas à Gredilla. Malgré l'érosion, ce sont de belles figures, élégantes, qui adoptent des postures naturelles et variées.

La dernière voussure est ornée d'un impressionnant bestiaire, composé d'animaux fantastiques ou réels, d'une grande variété : dragons, cochons, dromadaire, chien, ours, oiseaux à queue de serpents, bélier, etc., représentant peut-être les forces maléfiques. (**fig. 131**) Cette voussure décorée d'animaux est à rapprocher de celles ornant les fenêtres de la salle capitulaire de Burgo de Osma ou encore de la rose de Santo Domingo de Soria. M. Yarza Luaces a souligné que le bestiaire de l'arcade de Burgo de Osma et sa disposition radiale ont pu s'inspirer d'une œuvre similaire du monastère de Silos<sup>1</sup>. Cette voussure pourrait corroborer cette hypothèse.

D'ailleurs, les animaux fantastiques de Cerezo présentent des parentés avec ceux de Burgo de Osma. Le plus significatif est probablement la harpie à tête monstrueuse, au corps d'oiseau, les ailes collées au corps, la tête au bout d'un long cou tendu vers le bas, à la façon d'un vautour. (**fig. 132**) L'un des animaux de la baie de la salle capitulaire de Burgo de Osma est représenté dans la même posture et avec le même faciès féroce. On retrouve jusqu'au détail de la feuille enroulée qui apparaît à côté de l'animal sur les deux voussures. D'autres similitudes avec Burgo de Osma apparaissent au niveau des oiseaux. Un coq à Cerezo est figuré dans une attitude arrogante, le corps en avant, la tête rejetée fièrement vers l'arrière, dans la même posture que les aigles de la salle capitulaire de Burgo de Osma. Certaines ressemblances peuvent aussi être établies avec la voussure du portail de Villasayas. Les dragons, notamment, présentent le même dessin. Toutefois, ces ressemblances sont la conséquence d'un modèle commun, Silos à n'en pas douter, et non l'œuvre d'un même artiste. Au niveau du style, on peut noter, comme pour les Vieillards, un relief important, avec un modelé agréable et un grand sens du mouvement. Tous les animaux sont représentés dans des postures naturelles et dynamiques.

Les chapiteaux sont encore plus érodés que les voussures. On remarque cependant qu'un certain nombre d'entre eux utilise les schémas de composition et les thèmes de Silos. Ils montrent des couples animaux, réels ou fantastiques entourés de rinceaux. Deux d'entre eux figurent des harpies juvéniles prises dans des rinceaux, qui se terminent par des feuilles enroulées ou par de gros fruits. (**fig. 133**) Les anneaux de leur corps sont séparés par des petits bourrelets ondulés, comme sur certains animaux de Silos. Les ailes sont bien détaillées, chaque plume est finement ciselée, avec délicatesse.

---

<sup>1</sup> Voir chapitre correspondant, II, 1. et cf. YARZA LUACES, *op. cit.*, 1969, p. 217-229.

Un autre chapiteau est orné de deux sphinx à capuche. (**fig. 134**) La fréquence de ce thème, qui suit généralement la même composition, nous a déjà fait supposer l'existence d'un modèle *silense* pour ces créatures. Celles de Cerezo peuvent être comparées à celles du chapiteau de la nef de Moradillo de Sedano : elles adoptent la même position, la tête dressée encapuchonnée, une aile levée vers le haut de la corbeille. Les visages sont très érodés, mais présentent les caractéristiques de ceux des voussures : de forme rectangulaire, mais avec des joues rondes, les commissures des lèvres et les coins des yeux percés de trous de trépan.

Un autre motif venu de Silos est utilisé ici, moins répandu dans la postérité du monastère que les harpies ou les griffons, qui sont d'ailleurs également représentés à Cerezo : il s'agit du cerf. La composition est toutefois différente de celle du chapiteau n°52 de Silos, telle qu'elle a été reprise à Ahedo de Butron, car ici, le cerf semble poursuivi par un centaure armé d'un arc, représentation classique du chrétien pourchassé par le Mal. Le sagittaire est également emprunté au cloître de Silos, au chapiteau n°55 où il menace une harpie. Contrairement aux chapiteaux du cloître, à Cerezo, ils ne sont pas placés dans un enchevêtrement de rinceaux, mais sur un simple fond de palmettes. Le modèle du cerf vient bien de Silos, le corps gracieux et élancé, avec le cou tendu vers l'arrière, un peu arqué, la tête délicate, légèrement triangulaire, et le dessin des ramures.

Beaucoup de corbeilles sont ornées de compositions végétales, certaines très érodées, d'autres montrant un travail délicat au trépan et d'autres encore plus grossières. On reconnaît parmi elles certains schémas de Silos, avec des grandes palmettes qui s'évasent en éventail, et dont l'extrémité se recourbe pour porter des fruits (ces derniers ont le plus souvent disparu, mais leur trace est claire.)

Tous ces chapiteaux sont bien conçus, et suivent dans leur ligne générale les modèles du cloître castillan. Néanmoins, la façon de composer de Silos, qui utilise les creux et les vides, qui taille certaines parties en ronde-bosse pour créer des jeux d'ombres et de lumière, semble absente ici. Les pattes des animaux, par exemple, ne se détachent jamais du fond. Il ne faut toutefois pas oublier que les œuvres de Cerezo sont très érodées. Sur les parties les mieux conservées, on note la minutie et le sens du détail, notamment au niveau du plumage, qui montre que le sculpteur de Cerezo connaît les procédés de Silos et ne s'en éloigne pas beaucoup. Le traitement de certains détails des chapiteaux semble même plus fin que sur les voussures.

De grandes têtes humaines décorent deux chapiteaux de ce portail, l'une féminine, couronnée et voilée, l'autre barbue et couronnée, mais pratiquement illisible du fait de l'érosion. (**fig. 135**) On devine tout de même des yeux globuleux en amandes et les trous de trépan au niveau de commissures des lèvres qui caractérise ce sculpteur. On rencontre ces grandes têtes qui occupent la totalité de la corbeille, à San Millan de Lara, Jaramillo de la

Fuente, dans le cloître haut de Silos et probablement sur la console masquée du portail de Moradillo. Ainsi qu'on l'a déjà indiqué à propos de San Millan de Lara, Mme Fronton Simon a supposé que ces têtes pourraient être le reflet de celles qui se trouvaient dans le portique de Silos, selon une interprétation de la description de Nebreda<sup>1</sup>.

Le sculpteur de Cerezo appartient à la même orbite que ceux actifs dans le nord de la région, à Ahedo, Gredilla, et dans une moindre mesure à Moradillo. Comme eux, il est tributaire de l'art de Silos, mais ces œuvres sont parfois plus raffinées et plus abouties. Il est l'auteur de la Vierge de Butrera, et on soupçonne son intervention dans d'autres édifices du Nord de l'évêché de Burgos

#### **g. Relief de Santa Maria de Aradon, à Alcanadre**

Dans l'église d'Alcanadre, en Rioja, à l'est de Logroño, est conservé un intéressant relief roman, représentant une Vierge à l'enfant, provenant du village voisin d'Aradon. (**fig. 136**).

Alcanadre a une importance particulière, car c'est là que les Templiers fondèrent leur première commanderie en Castille. La première référence connue à Alcanadre est la donation de la ville par Alphonse VII à Rodrigo de Azagra en août 1147. En 1154, ce même Rodrigo de Azagra donna à l'Ordre du Temple l'autorité sur la ville et une année après, l'évêque de Calahorra fit de même avec l'église paroissiale. En 1156, Rodrigo de Azagra offrit également aux Templiers le village voisin d'Aradon<sup>2</sup>.

Le relief de la Vierge, dont la forme indique qu'il appartenait à un tympan, était, jusqu'en 1972 remployé dans l'ermitage de Santa Maria de Aradon, une construction du XVIII<sup>e</sup> siècle<sup>3</sup>. Il provenait de l'ancienne église romane, dont les fondations sont perceptibles au nord de l'édifice actuel. Il a ensuite été transféré dans l'église paroissiale d'Alcanadre.

L'église romane d'Aradon fut très vraisemblablement construite après l'établissement des Templiers à Aradon, soit après 1156. Toutefois, le style du relief nous indique une date postérieure, par comparaison avec des œuvres similaires, vers la fin du XII<sup>e</sup>

---

<sup>1</sup> FRONTÓN SIMON, *op. cit.*, 1996 et « Propaganda y autoafirmación de una institución monástica medieval: aproximación al programa icnográfico del pórtico del monasterio de Silos », *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 1998, n° 71, p. 187-190.

<sup>2</sup> MARTINEZ DIEZ, Gonzalo, *Los Templarios en la corona de Castilla*, Burgos, 1993, p. 128-129 et FUGUET Joan, PLAZA, Carme, *Los templarios en la Península ibérica*, Madrid, El Cobre Ediciones, 2005, p. 154.

<sup>3</sup> MOYA VALGAÑÓN, José Gabriel, *Inventario artístico de Logroño y su provincia*, t. 1, Madrid, 1975, p. 47.

siècle. En 1760, l'église d'Aradon était en très mauvais état, et un nouvel édifice fut construit en utilisant une partie des matériaux romans<sup>1</sup>.

La Vierge à l'Enfant se situait dans la partie droite du tympan, pas tout à fait au centre, comme l'indique la courbure de la pierre au-dessus des personnages. La composition laisse supposer que cette pièce faisait partie d'une Adoration des Mages. On aperçoit en effet du côté gauche le bout de la chaussure pointue du premier mage. La Vierge est assise de face, et porte l'Enfant sur son genou gauche. Elle tient délicatement, du bout des doigts, un gros fleuron dans sa main droite, comme dans l'Adoration des Mages de Butrera et celle de Villasana de Mena. Un voile serré cache entièrement ses cheveux, et entoure également son visage, surmonté d'une couronne ornée de bijoux. Ce type de voile la différencie de la série des Vierges que nous avons déjà évoquée (Butrera, Gredilla, Cerezo). Sa tête est auréolée d'un nimbe lobulé, comme beaucoup de sculptures de la suite de Silos. Son visage est rectangulaire, avec un front haut, des yeux en amandes un peu tombants, protubérants et cernés par des paupières inférieures et supérieures bien marquées. Les coins des yeux sont percés de trous de trépan. Le nez pyramidal, un peu large, est brisé. La bouche est fine, avec des commissures percées de petits trous. C'est un beau visage, élégant, malgré les cassures. Cette Vierge peut être comparée à celle de Butrera et à celle de Cerezo : même type de visage avec des yeux qui semblent presque bridés, sous des sourcils fins et saillants.

L'Enfant est un petit garçon, âgé de deux ou trois ans, tourné vers les Mages, comme à Ahedo de Butron. Il tient le Livre sur son genou gauche, comme à Cerezo de Riotiron, et tend la main vers la fleur que tient la Vierge. (**fig. 137**). Il présente un visage plus rond que celui de Marie, avec des joues pleines, des yeux en amandes un peu tombants, une petite bouche souriante, aux commissures percées, et des sillons naso-géniens marqués. Il est assis dans une posture gracieuse et naturelle, les jambes fléchies. La disposition est sensiblement différente de celle de Cerezo. Sur le relief des *Cloisters*, l'Enfant est assis de face, entre les genoux de Marie, et ne se tourne pas vers les Mages.

Sur le relief d'Alcanadre, les drapés épousent la forme des corps, ils sont creusés de plis abondants, composés de bourrelets saillants et refendus. Le manteau de la Vierge forme des plis emboîtés les uns dans les autres. Cet arrangement rappelle le drapé du manteau de Marie dans l'Annonciation-Couronnement de Silos. La tunique de la Vierge d'Aradon s'enroule au niveau des genoux, en une sorte de tourbillon. Le tissu descend ensuite le long de la jambe en plis curvilignes terminés par un crochet creusé plus profondément. Cet élément apparaît aussi sur les étoffes des reliefs de Cerezo de Riotiron et de Butrera. Ici, la robe se compose de plis tubulaires qui s'évasent vers le bas, et dessinent des fronces

---

<sup>1</sup> SAENZ RODRIGUEZ, Minerva, « Alcanadre », *Enciclopedia del arte románico en la Rioja*, 2002, Aguilar de Campoo, Fundación Santa María la Real, vol. 1, p. 132.



ondulées. Le même genre de plis agités anime les drapés de la robe de l'Enfant dans la partie haute, mais le genou est marqué d'une partie circulaire soulignée de petites hachures, ce drapé caractéristique de la suite du second atelier de Silos, qui est aussi utilisé par le Maître de Cerezo. Les plis sont particulièrement abondants, chacun est dédoublé, voire triplé, sur les épaules ou les jambes, une multiplication qui s'éloigne un peu des drapés ordonnés de Butrera et de Cerezo.

C'est un relief de très bonne qualité, quoique très érodé par endroits. Il est taillé en haut relief, avec un sens du mouvement naturel remarquable, notamment dans la position de l'Enfant, et un soin considérable pour les détails (fleur, couronnes, gallons, etc.) Le sculpteur qui a réalisé cette œuvre est très proche du Maître de Cerezo, sans qu'on puisse véritablement affirmer qu'il s'agit du même artiste. Les visages rectangulaires aux yeux et aux commissures percés de trous de trépan sont significatifs et se rapprochent de ceux du sculpteur de Cerezo. Toutefois le modèle iconographique de l'Adoration est légèrement différent de celui de Cerezo : l'enfant placé de biais, la fleur que tient la Vierge, le voile qui enserre son visage sont autant d'éléments qui montrent la singularité de ce tympan.

#### **h. Escobados de Abajo**

Malgré le manque de sources, il semble que ce lieu soit lié, comme beaucoup d'autres dans la région, au monastère voisin de San Salvador de Oña. En 1199, Lope de Riomolino concède en effet au monastère d'Oña plusieurs propriétés, parmi lesquelles apparaît Escobados, sans que l'on puisse savoir s'il s'agit de celui de *Abajo* ou de *Arriba*<sup>1</sup>. Le village, situé non loin de la voie romaine conduisant vers le nord, conserve deux églises, l'une paroissiale dans le bourg, l'autre plus isolée, sur la colline voisine, qui était un lieu de pèlerinage populaire<sup>2</sup>. C'est cette dernière qui nous intéresse, *Nuestra Señora de La Oliva*.

L'édifice conserve de l'époque romane une nef unique de trois travées. (**fig. 138**) L'abside a été remplacée par un chevet plat à la fin du XVII<sup>e</sup> ou au début du XVIII<sup>e</sup> siècle. À la même époque, l'extrémité occidentale a été couronnée par un pignon, qui laisse toutefois apparent l'oculus roman de la partie haute, qui fournit un éclairage direct à la nef.

L'église présente un petit portail ouvert au nord – en direction du village – dans la troisième travée. Les voussures présentent une ornementation sobre, essentiellement géométrique, et retombent sur des chapiteaux végétaux. Ce portail possède un tympan non historié. On y voit deux petites niches creusées en demi-lunes, comme on en rencontre à

---

<sup>1</sup> OCEJA GONZALO, *Documentación del monasterio de San Salvador de Oña*, 1983, doc. 98, cité par ILARDIA GALLIGO, Magdalena, « Escobados de Abajo », *Enciclopedia del Romanico en Castilla y Leon, Burgos*, Aguilar de Campoo, Fundación Santa Maria la Real, p. 247.

<sup>2</sup> VALDEZ DEL ALAMO, *op. cit.*, 2012, p. 376.

Santo Domingo de Soria mais aussi à Ahedo de Butron, Hermosilla ou San Nicolas de Soria. Ces demi-lunes sont surmontées d'une rose à huit pétales, qui rappelle certains tympan de la province de Soria (San Juan de Rabanera ou Garray). L'ensemble de la nef est couronné d'une corniche à modillons sculptés.

La nef est voûtée en berceau sur doubleaux. À l'intérieur, les travées sont rythmées par des arcs brisés plaqués sur les murs, qui abritent au sud des baies aveugles et au nord, le portail et deux autres baies, un système qui anime les parements internes de la nef, un peu de la même façon qu'à Moradillo, Gredilla et Soto de Bureba.

Chaque travée est subdivisée au niveau de la voûte par un arc doubleau supplémentaire. Cinq sont romans. Ils retombent en alternance sur des consoles ou sur les chapiteaux des colonnes engagées. Il apparaît nettement que deux artistes différents ont travaillé à la décoration de cette nef. L'un, assez rustique, crée des formes dans un relief important, mais sans habileté. L'autre réalise deux chapiteaux et deux consoles, avec un talent et une minutie remarquable. Les deux chapiteaux sont végétaux. Le premier s'inspire du corinthien, avec de belles feuilles d'acanthé dentelées, des petites palmettes aux extrémités recourbées, qui alternent avec des feuilles plus grandes qui s'évasent en éventail. (**fig. 139**) Leurs pointes s'enroulent comme des volutes et une petite feuille y est accrochée. Les lobes de chaque acanthé sont individualisés par les cavités profondes creusées au trépan qui les cernent.

Le sculpteur montre une maîtrise technique comparable sur le second chapiteau, qui suit à peu près la même composition. Cette fois, les grandes palmettes se recourbent et se réunissent au centre en formant de véritables spirales, ce qui rappelle d'une certaine manière le chapiteau n°44 de Silos. (**fig. 140**) Les petites palmettes sont plus allongées et plus pointues, et entre elles s'intercalent de longues tiges couronnées de fines feuilles, percées d'une multitude de petits trous de trépan.

C'est le même type de feuillage qui tapisse le fond d'un des deux chapiteaux-consoles, qui présente en avant de cette végétation deux grands oiseaux au bec recourbé, qui tendent leur cou vers le bas pour picorer ce qui se trouve entre leurs pattes. (**fig. 141**) Leur corps est couvert d'un réseau géométrique traduisant le plumage selon les procédés dérivés de Silos, au moyen de losanges à la nervure saillante et rayée par de nombreuses stries parallèles. Le dessous de la console est creux, et orné de feuilles lobulées autour d'un gros fleuron central. La posture des animaux est menaçante, avec les pattes fléchies et les serres agrippées à l'astragale. Le même thème apparaît sur un chapiteau roman conservé au musée

de Philadelphie que nous pensons de provenance espagnole<sup>1</sup>. (**fig. 142**) La composition sur un fond d'acanthes est identique, comme le traitement du plumage. Une seule différence : sur la corbeille de Philadelphie, les deux aigles sont en train de dévorer le lapin qu'ils ont entre les pattes. Il est intéressant de remarquer que les trois chapiteaux conservés à Philadelphie sont également des chapiteaux- consoles. On trouve aussi des supports de ce type dans l'église de San Juan de Rabanera, à Soria.

La seconde console a elle aussi la forme d'un petit chapiteau. Elle est décorée des mêmes feuilles d'acanthes très travaillées, sauf qu'elles jaillissent de la corbeille avec exubérance. (**fig. 143**) Les pointes des feuilles évasées s'enroulent en spirale, et sont soulignées de petits trous. Différents niveaux de profondeur accentuent le volume.

Le grand oculus de la façade occidentale est entouré d'un cadre rectangulaire souligné de billettes en damier. À l'intérieur comme à l'extérieur, il comprend trois cercles concentriques, deux décorés de billettes et le troisième orné de motifs végétaux venus des tailleurs de Silos, des feuilles doubles repliées sur elles-mêmes, qui sont sans doute également de la main du meilleur sculpteur.

Les modillons sont assurément du même auteur, comme le prouve le traitement des végétaux et des plumages. Ils montrent la même qualité et certaines ressemblances avec ceux de Butrera et d'Hermosilla. On retrouve le bestiaire fantastique habituel, avec plusieurs têtes monstrueuses, dérivées des *trascos* de Silos : les oreilles pointues, la gueule ouverte, des yeux énormes sous des arcades proéminentes. Un autre est orné d'une belle harpie, coiffée d'un voile souple qui tombe librement sur ses épaules, en faisant de nombreux plis, comme soulevé par le vent. (**fig. 144**) Le corps est bombé, et des lignes doubles sinueuses marquent la séparation des anneaux. On trouve aussi une composition assez curieuse, avec un démon poilu à tête de fauve qui chevauche une harpie avec le même genre de tête. Le pelage est soigneusement travaillé, mèches à mèches, striées et ondulées.

Un thème évoque irrésistiblement Butrera : un jeune homme imberbe, vêtu d'une tunique courte, chevauche un dragon ou une harpie à tête monstrueuse, les jambes tendues pour prendre appui sur le sol. (**fig. 145**) Il a un visage rectangulaire, avec des sillons nasogéniens profonds et des joues rondes qui lui donnent un air bouffi, un front haut et dégagé et une petite bouche bien dessinée. Plusieurs modillons sont ornés de têtes humaines, qui renforcent la parenté avec Butrera. L'une a un visage imberbe et masculin, de forme rectangulaire, peut-être couronné. Les yeux saillants, avec la pupille marquée, ourlés par des paupières bien dessinées, un peu tombantes, le nez droit et pointu, le sillon naso-labial

---

<sup>1</sup> Nous partageons ainsi l'opinion de M. Hernando Garrido. HERNANDO GARRIDO, José Luis, « La escultura monumental románica burgalesa: los grandes talleres », *El arte románico en el territorio burgalés*, Universidad Popular para la Educación y la Cultura de Burgos, Burgos, 2004, p. 155-182.

prononcé, les lèvres charnues, montrent des liens évidents avec les têtes de Butrera, et donc de Silos. Un autre modillon montre un visage barbu, élégant, bien que coupé en deux, avec les mêmes yeux que le précédent. **(fig. 146)** La moustache un peu raide, oblique, la barbe travaillée en mèches triangulaires, les cheveux longs et striés, les grandes oreilles : cette fois les traits sont ceux du Joseph de l'Adoration des Mages de Cerezo de Riotiron.

Trois modillons adoptent curieusement la forme des chapiteaux- consoles que l'on a rencontrés à l'intérieur. L'un est décoré de deux oiseaux qui picorent les feuilles dentelées disposés devant eux. Le plumage est identique à celui des aigles de la nef. Le second montre quatre harpies juvéniles qui présentent des affinités évidentes avec celles de Moradillo : la posture dressée, la gorge plate, le long cou gracieux qui tourne la tête vers l'arrière, la présentation sur un fond végétal. **(fig. 147)** Le dernier est végétal, peuplé de feuilles repliées autour d'un bouton et de palmettes, traitées à la façon de Silos. Un chapiteau, placé à la hauteur de la corniche montre une parenté étonnante avec une corbeille de San Miguel de Estella : sur un fond de palmettes, deux cavaliers se font face, abrités derrière leurs boucliers triangulaires. **(fig. 148)** L'un des deux a été bûché, mais l'autre présente un visage un peu rectangulaire, très semblable à ceux d'Estella. Les proportions sont moins bonnes à Escobados, la tête trop grosse et le cavalier trop grand par rapport à sa monture, mais la composition et la similitude de facture témoignent bien des liens qui unissent les différents monuments tributaires de Silos, en dépit de l'éloignement géographique.

Plusieurs sculpteurs ont œuvré dans cet édifice. Un artisan, sans doute issu d'ateliers locaux, a réalisé quelques chapiteaux dans la nef, d'une facture assez rude. Apparemment, dans la nef, l'artiste le plus habile a travaillé dans les parties occidentales, et à l'extérieur, il a réalisé la plus grande part des modillons de la corniche. Cet homme montre une parenté indéniable avec le Maître de Cerezo, qui a sculpté les modillons de Butrera, et peut-être s'agit-il d'une seule et même personne. Il montre également une bonne connaissance et une certaine proximité avec Moradillo de Sedano. Le rapprochement avec les chapiteaux conservés à Philadelphie est également intéressant, et permet d'affiner les hypothèses sur leur provenance, probablement le nord de la province de Burgos. M. Hernando Garrido suppose même que leur auteur est le sculpteur d'Escobados de Abajo, hypothèse que nous partageons<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> HERNANDO GARRIDO, *op. cit.*, 2004, p. 171.

### i. Huidobro

Ce village de la vallée de Sedano, florissant au XVIII<sup>e</sup> et au XIX<sup>e</sup> siècle grâce à l'exploitation de minerai, a été abandonné en 1964. Il ne subsiste aujourd'hui qu'une maison et l'église paroissiale qui menace ruines. La première preuve documentée d'une installation en ce lieu date de 1181<sup>1</sup>. Dans un document de vente d'une propriété située à Val de Tobes à l'archidiacre Marino, l'un des témoins signe *Gonzalo Fernandez de Foio de Obro*.

La petite église San Clemente de Huidobro est un édifice roman, qui a été notablement altéré au XVI<sup>e</sup> siècle. Quelques modillons qui se trouvent au sud, cachés par une construction postérieure, sont vraisemblablement de la même main que ceux d'Escobados de Abajo. L'un est orné d'une tête de fauve aux traits monstrueux, avec la gueule largement ouverte laissant voir des crocs pointus. On voit aussi un griffon stylisé, dont la queue se termine en rinceau végétal ou encore une harpie avec une belle tête masculine barbue. Un autre montre un être monstrueux, hybride de dragon au torse humain, armé d'un bouclier et tenant une lance au sommet de laquelle flotte un gonfalon. (**fig. 149**) Ce type d'être hybride se rencontre aussi à Santo Domingo de Soria, San Juan de Rabanera, Irache, San Miguel de Estella et Santiago de Saragosse. Les ailes sont taillées avec une délicatesse surprenante pour un si petit relief. Les pattes sont terminées par des pieds humains, et rattachées au corps par des bagues perlées. Le modelé est bon, l'attitude naturelle. La marque de Silos est aussi sensible dans le traitement du feuillage qui entoure cette créature, avec des tiges sinueuses qui portent des feuilles repliées travaillées au trépan. La facture soignée et le sens du détail mettent ces modillons en relation avec le sculpteur d'Escobados de Abajo, d'ailleurs situé à peu de distance.

### j. Hermosilla

La première mention de cette localité apparaît dans l'acte de fondation du monastère de San Salvador de Oña, datée de 1011, où parmi ses nombreuses propriétés, est mentionnée « *Fermosilla* ». D'autres mentions relatives à Hermosilla apparaissent dans la documentation du monastère d'Oña, mais aucune qui fasse précisément référence à l'église<sup>2</sup>. Il semble que le monastère de San Millan de la Cogolla possédait également des terres à Hermosilla, comme l'indique une donation de Fernando Martin et son épouse Elvira Ruiz en 1177 de différentes terres « *iuxta terra Sancti Emiliani* », au monastère d'Oña. Dans le *Libro*

---

<sup>1</sup> SERRANO PINEDA, Luciano, *El obispado de Burgos y Castilla primitiva desde el siglo V al XIII*, t. III, doc. 161, Madrid, 1935-1936.

<sup>2</sup> OCEJA GONZALO, I., *Documentación del monasterio de San Salvador de Oña*, 1983, doc. 60, 87, 88, 111, 123, 170, 194, 203, 206, 226., cité par RODRIGUEZ MONTAÑES, José Manuel, « Hermosilla », *Enciclopedia del Románico en Castilla y León, Burgos*, Aguilar de Campoo, Fundacion Santa Maria la Real, 2002, p. 1267.

*Becerro* de San Millan de la Cogolla est conservée une indication des propriétés de l'abbaye à Hermosilla, qui remonte au XI<sup>e</sup> siècle<sup>1</sup>. En raison de la proximité géographique, la probabilité est grande que l'église d'Hermosilla ait appartenu au monastère d'Oña, même si aucun document ne permet de l'affirmer avec certitude.

De l'église romane de Santa Cecilia, on ne conserve que le chevet, car la nef a été radicalement transformée à la Renaissance. (**fig. 150**) Le chevet se compose d'une travée droite et d'une abside semi-circulaire. Extérieurement, cette dernière est divisée verticalement par deux contreforts-colonnes, dont les chapiteaux soutiennent la corniche, au milieu de modillons sculptés. Une petite imposte moulurée, sur laquelle prennent appui les fenêtres, marque une division horizontale du chevet en deux niveaux. L'abside est percée de trois fenêtres en plein cintre, dotées d'un ébrasement profond, et encadrées de colonnettes à chapiteaux sculptés. La travée droite ne possède plus qu'une baie aveugle, au nord, dont le tympan est creusé de trois demi-lunes, disposées en triangle, comme sur les façades d'Ahedo de Butron, de Santo Domingo de Soria, d'Abajas, le tympan d'Escobados de Abajo, la tour de San Nicolas de Soria, etc.

Deux sculpteurs distincts ont œuvré dans le chevet. Le premier peut être rapproché et éventuellement même identifié, au sculpteur qui a œuvré à Cerezo, Butrera et Escobados. Il a réalisé ici les sculptures des parties hautes du chevet, chapiteaux et modillons. A l'extérieur du chevet, de beaux modillons alternent avec les chapiteaux qui couronnent les contreforts-colonnes. On voit ainsi du côté sud un modillon avec une tête barbue, coiffée d'un bonnet, comme le personnage songeur du modillon de Butrera, avec un front haut, de fins sourcils saillants, des yeux en amande, et une barbe abondante, arrangée en mèches torsadées.

On trouve des créations originales, comme cette sorte de dragon au long corps contourné recouvert d'anneaux, avec une tête de mouton, peut-être un capricorne. (**fig. 151**). Les anneaux sont traduits au moyen de lignes simples aux ondulations marquées, comme pour les animaux de Butrera. Cette façon de faire, de nette inspiration *silense*, rapproche ces sculptures d'Hermosilla de celles attribuées au Maître de Cerezo. Le modillon suivant présente une figure barbue, coiffée d'une capuche. Les traits du visage sont particulièrement fins, avec des pommettes hautes, des yeux légèrement protubérants, à la pupille marquée, un nez droit et mince. La barbe est travaillée de la même façon que sur la tête masculine précédente, en larges mèches torsadées. La moustache est saillante, terminée par de petites bouclettes, ce qui renvoie à certaines têtes barbues de Silos. On retrouve ensuite, comme sur

---

<sup>1</sup> SERRANO PINEDA, *Cartulario de San Millan de la Cogolla*, Madrid, 1930, doc. 193 et UBIETO ARTETA, A., *Cartulario de San Millan de la Cogolla*, coll. Textos Medievales, 48, Valencia, 1976, doc. 346, cité par RODRIGUEZ MONTAÑES, *op. cit.*, 2002, p. 1267.

le chevet de Butrera, une tête de fauve féroce, avec de grandes oreilles pointues, des yeux enfoncés sous des sourcils froncés, et une large gueule ouverte, laissant voir des crocs pointus. Le modillon suivant est à nouveau sculpté d'une tête masculine, cette fois avec une bouche charnue, aux lèvres épaisses, qui évoquent les têtes mauresques que l'on peut voir en Navarre, sur les modillons des corniches d'Irache ou d'Azcona ou sur un modillon d'Armentia.

À ce niveau, s'intercale un chapiteau décoré de deux dragons, face à face, aux ailes déployées. (**fig. 152**) Ils ont les têtes féroces des *trasgos* de Silos. Les anneaux qui couvrent leur corps de reptile sont marqués par de doubles lignes saillantes et ondulées, formant une cuirasse qui part de la base du cou, et va jusqu'à la pointe de la queue, et se termine par une tête de serpent. Les ailes sont finement détaillées, selon un procédé proche de Silos, en un quadrillage de losanges striés. Le modelé est important et la posture des animaux dynamique, mouvementée. Ils rappellent fortement l'un des monstres figuré sur la voussure du portail de Cerezo de Riotiron.

Un autre modillon représente un homme portant un cochon sur son dos. (**fig. 153**) Il s'agit d'un paysan, coiffé d'un bonnet et drapé dans une cape ou un manteau. Cela évoque peut-être l'un des travaux des mois, celui de décembre, avec l'abattage du cochon. L'animal est représenté de la même façon que le sanglier de la voussure du portail de Cerezo. On peut peut-être voir une autre allusion aux travaux des mois sur le modillon voisin, représentant un tonneau et un pichet, qui pourraient dans ce cas représenter l'ouillage du mois de novembre.

À côté, se trouve un autre chapiteau, décoré à nouveau d'êtres monstrueux. Il s'agit cette fois de deux fauves qui dévorent une proie couchée à leurs pieds. (**fig. 154**) Ils sont particulièrement monstrueux, avec des grandes dents profondément enfoncées dans la chair, le dos arqué à l'échine couverte de fourrure, et de longues pattes, repliées, comme prêt à bondir. Nous avons rencontré ce thème à plusieurs reprises. Cette représentation montre des affinités très nettes avec celle d'Almazan et celle de Jaramillo de la Fuente, notamment dans la position de la patte posée sur la proie.

Le modillon suivant montre un jeune homme soufflant dans un cor, au milieu de rinceaux. (**fig. 155**) C'est un personnage juvénile, imberbe, aux cheveux longs, qui rappelle un peu le chasseur du chapiteau d'Ahedo de Butron. Cette ressemblance est accentuée par l'attitude du personnage qui semble tenir une lance. Une fois de plus, le visage est taillé avec soin, il présente des traits fins, des cheveux finement striés. Le traitement des yeux évoque aussi les personnages d'Ahedo : en amande, avec la pupille creusée, ils sont surmontés d'une paupière double et épaisse, sous un sourcil saillant.

Tous ces modillons présentent les mêmes caractéristiques stylistiques : un modelé important, des formes qui se détachent fortement du fond, avec des parties nettement en ronde-bosse, notamment au niveau des pattes et des feuillages. Les détails sont particulièrement soignés, les visages, les plumages, les attitudes montrent un souci de vérité et de vraisemblance. Les modèles sont ceux de Silos, surtout en ce qui concerne les animaux fantastiques, même si le sculpteur fait preuve d'inventivité, avec le « capricorne » par exemple. Une certaine distance est sensible par rapport au modèle, sans doute due au filtre d'influences intermédiaires. Celles-ci sont à chercher dans la région du Nord de la province de Burgos, chez le Maître de Cerezo de Riotiron. En ce qui concerne les animaux fantastiques, les ressemblances les plus nettes se font en effet avec les modillons et les chapiteaux de l'abside de Butrera. Ponctuellement, d'autres affinités apparaissent, avec Ahedo de Butron, ou avec d'autres édifices tributaires de Silos (Jaramillo ou Almazan).

C'est un autre sculpteur qui a réalisé les chapiteaux des baies et ceux situés à l'intérieur de l'abside. Leurs motifs comportent aussi de fortes réminiscences de la sculpture de Silos, bien qu'il s'agisse là d'une interprétation un peu différente de celle proposée par le premier sculpteur. Le choix des thèmes est souvent proche : harpies, griffons, affrontement entre des animaux fantastiques, mais le traitement est différent. Les harpies du chapiteau de la fenêtre sud présentent ainsi une physionomie inspirée de celle des animaux de Silos, avec un corps bombé recouvert d'anneaux et de courtes pattes à sabots. (**fig. 156**) Mais on voit bien les différences avec le modillon du même thème réalisé par le premier sculpteur : ici, le relief est moins accentué, le corps est moins bombé, le cou est plus court, la manière de traduire les anneaux de la carapace est différente, avec des lignes moins sinueuses, et la queue ne se termine pas en rinceaux. Les ailes sont finement ciselées, selon un procédé qui rappelle celui de Silos, mais en diffère quelque peu : les plumes ne sont pas en forme de losanges, mais s'élargissent, jusqu'à former de grands triangles.

Sur la baie centrale du chevet, des griffons montrent certains détails empruntés directement aux animaux du cloître de Silos : ainsi, le sculpteur détaille tout particulièrement la musculature, indiquée par de larges incisions, un procédé que l'on rencontre sur les cerfs du chapiteau n°52 ou sur les griffons du chapiteau n° 47 du cloître de Silos<sup>1</sup>. (**fig. 157**) Toutefois, là aussi, la comparaison avec le modillon décoré d'un griffon réalisé par le premier sculpteur, rend parfaitement sensible les différences qui existent entre les deux artistes. (**fig. 158**) Sur le modillon, le traitement soigné des ailes et la présence d'un

---

<sup>1</sup> De plus, l'astragale du chapiteau est orné de petites palmettes. Ce détail est visible sur les chapiteaux qui soutiennent l'autel dans la Présentation au Temple, sur le tympan de Silos.



rinseau entourant le corps rapproche ce griffon des modèles de Silos, tandis que les griffons du chapiteau paraissent plus trapus et plus rigides.

Certains thèmes employés par le second sculpteur ne viennent pas de Silos : sur la fenêtre nord, par exemple, le chapiteau de gauche présente un beau décor végétal, formé de rinceaux qui partent d'un fleuron placé à l'angle, puis qui s'enroulent sur les deux faces du chapiteau. L'ensemble est élégant, avec des jeux d'ombre et de lumière, et rythmé par de petits trous de trépan. Il rappelle les acanthes enroulées d'inspiration bourguignonne, que l'on trouve en Espagne à Avila et Aguilar de Campoo. La baie nord de la travée droite présente également un chapiteau intéressant, décoré d'une tête barbue, avec de longs rinceaux qui s'échappent de sa bouche ouverte. (**fig. 159**) Le thème est assez commun dans l'art roman, et peut être mis en relation avec des réalisations de l'Ouest de la France ou des pays de la Loire<sup>1</sup>. En Espagne, on trouve de telles réalisations sur une console de la nef de la cathédrale de Salamanque. Ici, la tête semble effrayée, un peu diabolique, avec des cornes, des yeux exorbités et la bouche grimaçante. C'est un visage allongé, avec un front étroit, des sourcils épais, creusés, de gros yeux à la pupille excavée, des pommettes hautes, un gros nez aux narines épaisses et d'énormes oreilles. Ce type physique l'éloigne considérablement des figures de Silos.

L'intérieur du chevet conserve également de beaux chapiteaux romans, qui semblent être de la même main, et s'inspirent parfois aussi des thématiques développées à Silos. Sur la baie nord, une corbeille est décorée de deux petites chèvres dos à dos qui tournent leurs têtes vers l'arrière pour brouter les feuillages qui les entourent. Leurs corps sont trapus, mais l'anatomie est soignée, avec l'indication des côtes, de la musculature, des sabots, comme pour les griffons de l'extérieur. Les têtes sont délicates, avec de petites barbiches et des trous de trépan qui marquent les commissures du museau, les naseaux et les oreilles. Ce traitement délicat évoque certains chapiteaux de Silos, celui des cerfs, par exemple (n°52).

La baie sud ne conserve *in situ* qu'un seul chapiteau, qui représente une harpie barbue attaquée par un dragon. (**fig. 160**) La composition, comme le museau allongé, canin, du dragon, évoque fortement un chapiteau du portail d'Abajas. Comme à l'extérieur, la harpie porte une sorte de collerette, retenue autour du cou par un collier perlé.

Un chapiteau roman est remployé comme socle dans l'église. Il provient peut-être de la baie sud. On y voit deux harpies adossées, sur une couronne d'acanthes aux pointes recourbées. Elles tournent leurs têtes l'une vers l'autre, en déployant leurs ailes. Là encore, la comparaison avec un chapiteau du portail d'Abajas semble évidente.

---

<sup>1</sup> LACOSTE, *op. cit.*, 2006, p. 271.

Les chapiteaux de l'arc triomphal sont également conservés. On voit d'un côté un enchevêtrement végétal de rinceaux compliqués, complètement détachés du fond, qui portent des fruits et des feuilles repliées. L'autre corbeille, très érodée montre une scène d'interprétation difficile : un cavalier se retourne sur sa monture pour affronter un personnage à pied qui l'attaque avec une lance. Derrière eux, une figure juvénile est grimpée sur le dos d'un chien, ou d'un autre quadrupède. La dernière face, enfin, montre l'ascension d'une âme, emportée au ciel par deux anges surgissant des nuées, au-dessus du corps sans vie du défunt. Les personnages sont trapus, voire disproportionnés. La marque de Silos est absente de ce dernier chapiteau.

Ainsi, il semble bien que deux artistes différents aient œuvré à la réalisation du décor de l'abside d'Hermosilla. Le premier, que l'on peut rapprocher du Maître de Cerezo de Riotiron, réalise la décoration des parties hautes de l'édifice, en particulier les modillons, très semblables à ceux de l'abside de Butrera. Il montre une grande connaissance des modèles élaborés à Silos, même s'il sait s'en détacher pour aboutir à des créations qui lui sont propres. Le second artiste a œuvré au niveau des baies et à l'intérieur de l'église. Bien qu'également rattaché à Silos, il présente un style qui le rattache au sculpteur d'Abajas et comme chez ce dernier, la connaissance des œuvres de Silos est moins grande, et une certaine distance par rapport au modèle *silense* apparaît.

## **B) La Bureba**

On peut constituer un autre groupe de monuments au Nord de la province de Burgos, eux aussi marqués par l'art de Silos, et partageant avec ceux que nous venons d'étudier un certain nombre de caractéristiques stylistiques. Ils en diffèrent toutefois par quelques traits. Ces monuments sont essentiellement situés dans la Bureba, la vallée voisine de celle de Sedano.

### **a. Abajas**

Les premières mentions de la localité d'Abajas, dans la Bureba, apparaissent au XI<sup>e</sup> siècle. En 1068, Aznar Sanchez donna au monastère de San Millan de la Cogolla différentes propriétés, parmi lesquelles toutes celles qu'il possédait à Abajas<sup>1</sup>. En 1094, doña Mayor offrit à l'évêque de Burgos, Gomez Garcia, des terres situées à Abajas et Cernegula<sup>2</sup>. En

---

<sup>1</sup> SERRANO PINEDA, *op. cit.* 1930, doc. 193, cité par RODRÍGUEZ MONTAÑÉS, José Manuel, « Abajas », *Enciclopedia del Románico en Castilla y León, Burgos*, Aguilar de Campoo, Fundacion Santa Maria la Real, 2002, p. 1164.

<sup>2</sup> SERRANO PINEDA, *op. cit.*, 1935-1936, t. III, doc. 39.

1150, dans la donation que fit le roi Alphonse VII au monastère de Rioseco apparaît le nom d'Abajas<sup>1</sup>. Ces documents ne permettent toutefois pas de savoir si l'église Santa Maria appartenait au monastère de Rioseco ou à celui de San Millan de la Cogolla.

C'est un édifice en grande partie roman, mais dont l'allure générale est masquée par des ajouts modernes. Les parties romanes comprenaient une nef unique de trois travées voûtées en berceau sur doubleaux, comme la travée droite qui précède l'abside semi-circulaire du chevet. Une tour, sans doute légèrement postérieure à l'édifice originel surmonte la première travée de la nef. L'église a été agrandie par des campagnes successives entre le XVI<sup>e</sup> et le XVIII<sup>e</sup> siècle. Un vaisseau supplémentaire a été ajouté au nord, ainsi qu'une sacristie collée au flanc nord du chevet. Au sud de l'édifice, une chapelle rectangulaire fait office de bras du transept. Entre celle-ci et l'escalier menant à la tour, un porche moderne ouvert sur l'extérieur protège le portail méridional. À l'extérieur, les adjonctions postérieures rendent difficile la lecture des parties romanes. Toutefois, à l'intérieur, les assises de pierre sont bien visibles et se suivent parfaitement, ce qui confirme que la construction romane s'est déroulée sans interruption et de façon homogène.

Le chevet, en partie masqué, montre des baies qui comportent un petit tympan décoré de trois niches creusées en demi-lune (**fig. 161**), décoration peut-être inspirée de l'antique, mais qu'on retrouve à Ahedo de Butron et Hermosilla, ainsi qu'à Santo Domingo et San Nicolas de Soria, indication supplémentaire des liens qui unissent l'art roman des provinces de Burgos et de Soria.

Le portail sud comporte une sculpture abondante et de qualité. (**fig. 162**) La partie haute de ce portail en plein cintre est prise dans un cadre rectangulaire légèrement en saillie, décoré de billettes en damier, qui rappelle un *alfiz* mozarabe, le tout étant couronné d'une corniche à modillons. L'archivolte se compose d'un arc mince décoré de petites feuilles, d'un tore lisse et d'une très belle voussure décorée de motifs variés. Sur celle-ci, on voit tout d'abord d'élégants rinceaux terminés par des feuilles repliées sur elles-mêmes, dans le style de celles de Silos. Ces tiges végétales sont complètement détachées du fond, et forment comme une dentelle de pierre, tout en évoquant un motif tiré de l'enluminure. À la suite est placé un homme, peut-être saint Georges, plantant une épée dans la gueule d'un dragon. (**fig. 163**) C'est un personnage au canon allongé, mince, à la taille étroite, mais avec une tête un peu trop grosse, un visage carré, juvénile, avec de petits yeux et une bouche large, entourée de sillons creusant les joues. La précision des traits rappelle l'art de Silos, mais pas les formes, trop dures, aux arêtes vives. Ce personnage est presque complètement détaché du fond, il touche seulement la voussure au niveau de la tête et des jambes. Le dragon a un

---

<sup>1</sup> SAINZ DE BARANDA, *op. cit.*, 1964, doc. 130.

corps de reptile avec une encolure à plumes, et une queue écailleuse anguleuse, dont les anneaux sont soulignés de petites stries, comme sur un chapiteau déposé de Silos, représentant justement des dragons. Sa tête présente un museau allongé, presque canin. L'animal fait penser au dragon qu'affronte saint Michel sur un chapiteau déposé de Gumiel de Hizan. **(fig. 38)**

Le claveau suivant montre un personnage assis qui retire une épine de son pied sur un fond d'entrelacs végétaux. Il est vêtu d'un manteau à capuchon, décoré de perles. C'est un motif typique de l'art antique, le *Spinario*. Son visage semble déformé, avec un front quasiment absent, ce qui est le cas de certaines figures d'Hermostilla, un long nez triangulaire, une bouche surmontée d'un canal fortement creusé et de petits yeux aux pupilles forées. **(fig. 164)**

Vient ensuite un cavalier avec un chien perché sur la croupe de son cheval, qui semble tenir dans ses mains un oiseau. Ce thème peut être comparé à un relief de San Claudio de Olivares à Zamora<sup>1</sup>. L'ensemble est bien rendu, avec des parties en ronde-bosse. Toutefois, la massivité du corps du cheval entraîne une certaine disproportion qui rappelle les animaux trapus des baies du chevet d'Hermostilla.

On voit ensuite un griffon aux ailes déployées. **(fig. 165)** Il y a une grande délicatesse dans le traitement des plumes, taillées selon un procédé proche de Silos. Certains détails semblent directement inspirés des griffons de Silos, notamment dans la traduction de l'anatomie de l'animal, avec l'indication des côtes et de la musculature, au moyen d'incisions spiralées sur la cuisse. Les pattes un peu courtes et l'attache fine qui relie les ailes au corps évoquent encore une fois le même animal sur le chapiteau d'Hermostilla. **(fig. 157)**

On trouve ensuite sur la voussure un oiseau en fort relief, puis une harpie. Le traitement des plumages suit toujours scrupuleusement les procédés dérivés de Silos, avec les plumes finement striées. Le visage juvénile présente les mêmes caractéristiques que les précédents, de forme carrée, avec un menton pointu et des pupilles creusées. La coiffure en boucles serrées rappelle l'inspiration antique de certaines têtes de Silos.

Ensuite, deux caprinés dos-à-dos tournent leurs têtes l'un vers l'autre, dressés, leurs pattes avant appuyées sur des végétaux. **(fig. 166)** On a rencontré ce thème, quoique traité différemment, sur un des chapiteaux de l'arc triomphal d'Hermostilla. Les végétaux sont du type de ceux de Silos, avec des feuilles repliées travaillées au trépan. L'inspiration est peut-être à chercher dans les scènes de l'Annonce aux bergers de Silos, où une chèvre est dressée au milieu de végétaux.

---

<sup>1</sup> Si l'attitude des deux cavaliers est différente, chacun est accompagné des deux animaux, chien et faucon.

La scène suivante est pleine de mouvement et de tension. Un grand oiseau déploie ses ailes et s'apprête à dévorer le lapin qu'il tient entre ses serres. Un thème similaire est présent dans le cloître de Silos, sur le chapiteau n°58, mais sans la tension dramatique qui apparaît ici, et dans une présentation sensiblement différente.

Le dernier claveau est décoré de deux dragons qui entrelacent leurs longs cous. Comme le dragon attaqué par un homme, leur encolure est couverte de plumage, et ils présentent une tête au museau allongé. Leurs queues écailleuses semblent cuirassées, composées d'anneaux qui s'emboîtent les uns dans les autres, et sont terminées par des feuillages, comme les *trascos* du chapiteau n°39 de Silos. (**fig. 167**)

Un arc polylobé surmonté d'une voussure de billettes encadre le tympan, qui est aujourd'hui occupé par une colonne placée au-dessus d'une vasque moderne. Des traces d'arrachement laissent penser que ce tympan était occupé par deux quadrupèdes se faisant face, ce qui est confirmé par un texte du XVIII<sup>e</sup> siècle, peu de temps après que les reliefs furent ôtés à la demande du prêtre. Il s'agissait selon ce document de deux lions<sup>1</sup>. Au niveau du linteau, de petites têtes animales crachent des rinceaux avec des feuilles enroulées.

Le portail comporte également quelques chapiteaux sculptés, dont l'abaque est échancré, comme à Gredilla ou à Hermosilla. Le premier montre un dragon avec un long cou tendu vers le sol, surmonté d'une tête monstrueuse, placée dans le creux de l'abaque. Le dragon se mord la queue et tourne la tête vers une harpie. Le relief est excellent, le modelé puissant, le sens du détail est sensible dans le traitement des plumes et des écailles. (**fig. 168**) Le thème du chapiteau est le même que celui de la corbeille de l'intérieur d'Hermostilla. Les ressemblances sont frappantes.

Le second chapiteau est décoré d'une paire de harpies, qui entrelacent leurs queues et dont les pattes sont prises dans des rinceaux. Elles portent une collerette nouée autour du cou, comme à Moradillo et Hermostilla. La troisième corbeille montre encore de nettes affinités avec les sculptures du second sculpteur d'Hermostilla : il est décoré de deux griffons aux ailes décollées du corps. (**fig. 169**) Les animaux, comme la composition, sont traités de la même façon sur le chapiteau de la fenêtre d'Hermostilla. On remarque notamment le petit fleuron qui prend la place d'un dé médian, au niveau de l'échancrure de l'abaque.

---

<sup>1</sup> Texte rapporté par CADIÑANOS BARDECI, Inocencio, « Estelas discoideas en la provincia de Burgos », *Boletín de la institución Fernán González*, n°207, 1993, p. 246, n°9 : « Habio dos leones en la sobrepuesta que el anterior beneficiado mando borrar a cincel y escoda, mirándose uno a otro con una columnita en medio y pedestal como para una imagen devota teniendo en el semicírculo varias figuras raras, como aves, semi-serpientes retortijadas cuyas colas rematan en punta sutil y otras de flecha, un hombre sacándose una espina del pie izquierdo, con toda propiedad, otro montado en un caballo engarzado y una águila devorando una liebre ».

Le dernier chapiteau se compose de plusieurs feuilles d'acanthes de différentes hauteurs, qui s'ouvrent en se décollant de la corbeille, et dont les angles se recourbent pour porter un fruit entouré de feuilles. Cette corbeille est d'un travail extrêmement délicat.

Les modillons qui surmontent le portail sont également intéressants. On y voit un acrobate qui fait passer sa jambe par-dessus son épaule, ou encore un oiseau au long cou, très détaché du fond. Puis vient une harpie à capuche, élégante, la tête tournée vers l'arrière, avec une rémige très fine. On trouve aussi une tête juvénile, un peu caricaturale, les cheveux au carré, avec de grosses lèvres et de petits yeux enfoncés. Le dernier modillon montre un Samson à califourchon sur un lion, en train de lui déchirer la gueule, assez semblable à celui de la voussure de Moradillo.

C'est un artiste adroit qui travaille ici. Il y a une virtuosité, un souci des détails, une habileté à détacher les formes du fond, à leur donner du mouvement, de la tension. Il fait montre également d'un grand sens de la symétrie, de l'équilibre des compositions. Quelques éléments paraissent directement empruntés à Silos, notamment dans le traitement des animaux fantastiques. C'est vraisemblablement le même artiste que celui qui œuvre dans les parties basses d'Hermosilla.

Sans parler d'un véritable programme iconographique, on a bien l'impression que la voussure du portail contient essentiellement des allusions aux agissements du Mal et quelques fois à la lutte menée contre lui. La chose est confirmée par les thèmes des chapiteaux.

### **b. Soto de Bureba**

Les références documentaires à cette localité sont liées une fois de plus au grand monastère de la région, San Salvador de Oña, dont elle est distante d'une vingtaine de kilomètres. En 1191, une donation du monastère d'Oña au comte Gonzalo mentionnait comme témoin de l'acte un certain Martin Fernandez de Soto de Bureba<sup>1</sup>. Plusieurs autres actes furent ainsi attestés par des gens venus de Soto : en 1201, don Armillo de Soto ; en 1204, Garcia de Soto. En 1281, dans une querelle entre le monastère d'Oña et le conseil de Frias, l'un des témoins, Domingo Garcia, est présenté comme étant le prieur de Soto<sup>2</sup>, ce qui tendrait à confirmer que l'église de Soto dépendait de San Salvador de Oña.

---

<sup>1</sup> ALAMO, *Colección diplomática de San Salvador de Oña (822-1284)*, t. 1, 1950, doc. 289, 336, 340, 354. et OCEJA GONZALO, I., *Documentación del monasterio de San Salvador de Oña*, 1983, doc. 73, 98, 123, 233, 234. cités par RODRÍGUEZ MONTAÑÉS, « Soto de Bureba », *Enciclopedia del Románico en Castilla y León, Burgos*, Aguilar de Campoo, Fundación Santa Maria la Real, 2002, p. 1470.

<sup>2</sup> RODRÍGUEZ PAJARES, Emilio Jesús, *El románico en la Bureba*, Burgos, 2002, p. 168.

La seule date que nous possédions en ce qui concerne l'église dédiée à saint André<sup>1</sup> est celle de 1176, qui est inscrite sur le portail<sup>2</sup>.

L'église a souffert de son abandon, jusqu'à la restauration de 1988, qui a quelque peu modifié son aspect primitif. L'édifice, en grande partie roman, comporte une nef unique de trois travées carrées et un chevet à travée droite et abside semi-circulaire. L'accès s'effectue par un portail situé au sud, dans la deuxième travée de la nef. À l'ouest, l'église se termine par un fronton lisse dans lequel est percé un oculus quadrilobé. La nef est voûtée en berceau sur doubleaux. De grands arcs aveugles rythment et animent les parements internes de la nef, disposition que l'on rencontre aussi à Escobados de Abajo, Moradillo et Gredilla de Sedano. Le chevet présente une plus grande hauteur que la nef, anomalie qui correspond vraisemblablement à une reconstruction intervenue à la fin du XII<sup>e</sup> siècle. **(fig. 170)** Il s'agissait apparemment d'un projet ambitieux visant à reconstruire l'ensemble de l'édifice, mais qui n'a pas concerné la nef, sauf en lui ajoutant au portail sud et à la fenêtre du même côté, des éléments de sculpture dont il va être question. Cette reconstruction a peut-être aussi concerné le mur occidental de l'édifice, percé d'un oculus, qui est également plus haut que la nef. Des sacristies ont été ajoutées de part et d'autre de la travée droite à différentes époques. Dans cette église, les sculptures sont localisées dans deux endroits : les chapiteaux et modillons du chevet et le portail sud.

L'abside est divisée verticalement par deux faisceaux de trois colonnes, surmontés de chapiteaux sculptés. Une certaine différence de qualité apparaît dans ces reliefs, où se côtoient aussi bien des œuvres soignées, proches des réalisations d'Abajas, que des sculptures plus grossières. Ainsi, du côté nord, la corbeille centrale montre des cavaliers qui s'affrontent à la lance. Un être hybride est placé à côté. C'est une sorte d'homme-dragon, au buste humain, mais au corps écailleux, et doté d'ailes. Il est d'une facture assez médiocre, mal proportionné, avec un visage grossier. Au contraire, le chapiteau de gauche, orné d'une harpie et d'un oiseau, montre un travail délicat et très en relief qui se rapproche des meilleures œuvres d'Abajas. **(fig. 171)** La harpie présente d'ailleurs beaucoup de similitudes avec celles du portail d'Abajas, avec une voilette, nouée par un collier, qui flotte librement autour de sa gorge. La structure du corps et le visage sont également très semblables, avec une queue aux anneaux emboîtés soulignés de petites stries, et le même type de tête un peu carrée, aux lèvres charnues et au nez pointu. Le chapiteau de droite est très endommagé. Il est décoré de deux quadrupèdes fabuleux. Le premier semble être un sphinx bifrons et le

---

<sup>1</sup> RODRÍGUEZ MONTAÑES, José Manuel, « L'église saint André de Soto de Bureba (Burgos). Étude de l'architecture et de la sculpture », Mémoire de DEA sous la direction de Jacques Lacoste, Université de Bordeaux III, 1992.

<sup>2</sup> L'inscription est gravée sur l'intrados de deux claveaux du portail : IN NOMINE / DOMINI / NOSTRI / IHES(US) XR(ist) / ISTA ECCL / ESIA CLA / MANT S(an)C(t) ANDRE(ae) / ERA M / CCXIII / ISTE PORTAL / FECIT PETR / US DA EGA / IHOHANES / MICHAEL

second un lion ailé. Les deux chapiteaux latéraux présentent des abaqes échancrés, ce qui est récurrent dans ces églises de la Bureba.

Les chapiteaux de l'autre faisceau de colonnes présentent une organisation comparable, avec une scène de combat sur la corbeille centrale, encadrée sur les côtés par des êtres fantastiques. Les deux corbeilles voisines présentent également des abaqes échancrés. Celle de droite est ornée de deux harpies aux corps très bombés, presque ronds. L'une a une tête masculine, l'autre est dotée d'une tête chevaline. (**fig. 172**) Leurs ailes sont soigneusement détaillées, selon un procédé proche de Silos. L'origine de ces créatures est d'ailleurs à chercher dans le monastère de Silos, même si ici le modèle semble bien lointain. Le chapiteau de droite montre un fauve menaçant en train de dévorer une forme indistincte à ses pieds. Il a les côtes saillantes, le cuir lisse et l'échine marquée, comme les fauves du chapiteau du portail de Lara de los Infantes ou ceux de la galerie-porche de Jaramillo de la Fuente. Le thème, on l'a vu, a également été représenté dans les parties hautes du chevet d'Hermosilla.

La travée droite est légèrement plus large que l'abside, et une fine colonne marque la jonction entre les deux. Au sud, le chapiteau qui couronne cette colonne est décoré d'un soldat en cotte de mailles, armé d'une épée, qui tient par la barbe un dragon ailé au long cou. Derrière lui, on voit une grande harpie, entourée de rinceaux. Les traits de son visage montrent une sécheresse qui rappelle les personnages d'Abajas, mais en différent cependant. Le visage est rectangulaire, avec un menton pointu, une bouche charnue entourée de sillons qui lui donnent une expression amère, un nez droit qui poursuit la ligne dessinée par les sourcils et de grands yeux en amande, légèrement protubérants. Elle porte un voile souple noué autour de son cou, comme les harpies d'Abajas et d'Hermosilla.

L'abside est percée d'une petite baie en plein cintre, encadrée d'une archivolt reposant sur des colonnettes à chapiteaux sculptés. Ce sont des œuvres délicates, qui suivent de près les schémas de Silos. Ces chapiteaux présentent des êtres fantastiques par paire, entourés de rinceaux. (**fig. 173**) Celui de droite est décoré de dragons ou de harpies à tête monstrueuse. De l'autre côté, le chapiteau montre des harpies juvéniles couronnées, aux visages très carrés. Leurs corps de reptile sont marqués de lignes sinueuses. Leurs ailes sont finement détaillées, selon les procédés inspirés par Silos et leurs queues de terminent en rinceaux et en feuilles, autre élément emprunté au cloître castillan. Elles portent également un pan de tissu noué autour du cou. Ces chapiteaux sont plus élégants que ceux des colonnes : il y a beaucoup de mouvement, de tension dans la pose des animaux. Le relief est également plus important, et les détails plus soignés. Même les tailloirs montrent une attention plus poussée, avec de beaux rinceaux sinueux, qui abritent des feuilles enroulées. Le chapiteau des harpies est surmonté d'un tailloir un peu différent, où les rinceaux se



mêlent à de petites harpies à capuche. Ce détail des tailloirs habités d'animaux apparaît également dans la suite de Silos, sur les portails de Santo Domingo de Soria et San Miguel de Estella.

Plusieurs sculpteurs semblent donc avoir travaillé aux reliefs du chevet. L'un, le plus habile est assez proche du sculpteur d'Abajas, et doit être secondé par des compagnons, au talent moindre. Toutefois, il semble bien que toutes ces sculptures appartiennent à la campagne d'agrandissement et d'embellissement de l'église, qui se produit à la fin du XII<sup>e</sup> siècle.

Le portail en arc brisé s'ouvre au sud, dans un léger avant corps. **(fig. 174)** Deux sculpteurs distincts sont intervenus dans la réalisation de cette porte. Il semble que lors des travaux de reconstruction intervenus à la fin du XII<sup>e</sup> siècle, ce portail ait été mis en place en utilisant en partie des sculptures plus anciennes. Il existe en effet une grande différence dans la qualité d'exécution des reliefs. Les sculptures de la première période prennent place dans la voussure interne et dans le bas des voussures suivantes. Cette première voussure a été par la suite déplacée et diminuée de deux claveaux, remployés au-dessus. Elle porte onze médaillons circulaires, interprétés à tort comme des signes du zodiaque, puisque les trois premiers médaillons forment un grand serpent au corps enroulé, avec une tête menaçante d'où sort une langue démesurée. **(fig. 175)** Ces sculptures plus anciennes sont parfois accompagnées d'inscriptions. Sur l'intrados de cette première voussure, est disposée la longue inscription qui donne la date de 1176 et le nom de deux sculpteurs. C'est donc à eux que revient l'exécution des sculptures de la première période<sup>1</sup>. Cette date ne peut en aucun cas être attribuée à l'ensemble du portail et ne permet donc pas de dater les sculptures de la seconde période, celles marquées par l'art de Silos, et à fortiori, ne peut servir de *terminus ante quem* pour le second atelier de Silos.

Sur la voussure suivante, ce premier sculpteur réalise les claveaux inférieurs, sur lesquels on reconnaît une licorne, surmonté d'une inscription : UNICORNA, un dragon crachant des rinceaux, ainsi que deux petits quadrupèdes. Dans le bas de la troisième voussure, il réalise des motifs géométriques, des entrelacs presque en méplat, clairement inspirés par des lettres ornées de manuscrits<sup>2</sup> – on lit parfaitement un B et peut-être un H.

Toujours du même auteur, sur la quatrième voussure, on trouve deux grandes figures : un homme captif, avec une chaîne autour du cou et des pieds. L'autre est une femme qui porte la main à sa joue. De la même main sont vraisemblablement la petite

---

<sup>1</sup> LACOSTE, *op. cit.*, 2006, p. 294.

<sup>2</sup> PEREZ CARMONA, *op. cit.*, 1974, p. 210

voussure extérieure de rinceaux, taillée en faible relief et quelques chapiteaux, également assez grossiers.

Tous les autres claveaux sont l'œuvre d'un sculpteur différent, proche des considérations stylistiques et, dans une moindre mesure, iconographiques, de Silos. Ces reliefs sont présentés sans ordre apparent. Seule la seconde voussure montre un thème reconnaissable : l'Adoration de l'Agneau. L'animal occupe la clé d'une voussure. La tête auréolée d'un nimbe crucifère, il est tourné vers la droite, et tient dans sa patte levée une croix à longue hampe. Il est entouré de deux personnages nimbés, qui lui rendent grâce en levant les mains. À droite, la figure féminine, couronnée, est sans doute la Vierge. **(fig. 176)** À gauche, il s'agit d'un homme, pieds nus, les cheveux longs, peut-être saint Jean-Baptiste, qui formerait ainsi avec la Vierge une *Deisis* à la manière byzantine<sup>1</sup>. L'homme est vêtu d'un vêtement au beau drapé, qui trouve son origine dans la sculpture de Silos. **(fig. 177)** Les plis en U sur les hanches proviennent du tympan de Silos, comme ceux en cuillère dont le départ est marqué d'un petit arc de cercle ou d'une petite virgule, comme à Butrera. Ces plis courbes sont soulignés de petites hachures, fines et nombreuses. Cet élément provient aussi du second atelier de Silos, où l'un des sculpteurs l'utilise, sur le modillon de l'archer, par exemple. À Soto, les plis sont nombreux, profondément creusés, mais agencés de manière naturelle. Le drapé des vêtements de Marie est peut-être plus schématique, les plis sont moins profondément creusés, mais le schéma général est le même. Le tissu laisse deviner le corps en dessous, surtout au niveau des jambes. Ces deux personnages présentent un canon allongé, avec un buste menu et des hanches larges. Ils ont le même type de visage, assez rectangulaire, avec un front bas, un nez pyramidal, de petits yeux avec des paupières supérieure et inférieure très marquées, saillantes, qui entourent le globe, souligné par des trous de trépan. **(fig. 178)** La bouche est fine, souriante, avec des commissures également percées de trous et entourée de deux rides profondes. Ces traits sont ceux des figures des Silos, mais exagérés, durcis.

Les deuxième et troisième voussures montrent une juxtaposition de différents motifs, sans lien apparent les uns avec les autres. On voit ainsi différents animaux fantastiques : des dragons, l'un avec une tête de coq et un corps d'oiseau, les ailes déployées, avec une large queue de scorpion, décorée de petits cercles, comme les ventouses d'une pieuvre, terminée par une tête grimaçante ; l'autre avec des pattes de chien, un corps couvert d'écailles, dont les ondulations sont soulignées de petites stries, comme à Abajas, des ailes déployées et une tête de loup qui ouvre la gueule en direction d'une sirène-oiseau. Celle-ci s'inspire nettement du chapiteau n°45 de Silos, avec les ailes écartées, les cheveux dénoués, avec un

---

<sup>1</sup> RUIZ MALDONADO, *op. cit.*, 1986, p. 134.

petit collier de perles autour du cou. **(fig. 179)** Venu du cloître de Santo Domingo, on retrouve aussi une harpie monstrueuse, au corps d'oiseau recouvert d'anneaux ondulés et striés, avec une tête de fauve à la gueule menaçante. De certains, on ne voit que le buste ou la tête, comme pour un griffon, au bec pointu, avec de petites oreilles recourbées. Le traitement du plumage est soigné, selon le procédé dérivé de Silos, quoique les plumes aient une forme plus arrondie. Certains animaux sont d'authentiques créations, comme une espèce de griffon avec une queue de poisson. Une autre bête fantastique présente un mélange de corps d'oiseau, de carapace de reptile, de queue de coq, de sabots fendus et de tête humaine coiffée d'une capuche. **(fig. 180)** Sur ce visage, on observe une nette exagération des traits, avec des rides qui creusent profondément les joues et une bouche large et charnue. Cette amplification des traits distinctifs des personnages de Silos est aussi sensible, quoique moins marquée, sur les figures entourant l'Agneau.

Sur la troisième voussure, deux personnages sont représentés de pied. Une petite femme, debout, avec une robe à longues manches, qui tient dans la main un pan de tissu. La pose est gracieuse, un peu affectée, avec une main sur la hanche. **(fig. 181)** Le style est le même que pour les personnages de la première voussure, avec un canon élancé, une tête un peu carrée, très érodée, mais où l'on voit les coins des yeux percés de trous de trépan. Derrière elle, un claveau végétal, avec une feuille d'acanthé couronnée d'un fruit, d'inspiration très *silense*, la sépare d'un soldat, vêtu d'un long haubert, qui descend jusqu'aux chevilles, et d'où dépasse le bas froncé de sa tunique. Il se tient dans une posture très dynamique, les jambes largement écartées, le torse rejeté vers l'arrière.

Le second artiste a également réalisé trois bustes humains, côte à côte, sur la quatrième voussure : un homme assez âgé, avec une calvitie et des rides sur le front. La tête est un peu trop large, ce qui lui donne un air caricatural, avec de grosses joues, et un nez un peu écrasé. **(fig. 182)** À côté, se trouve une tête plus fine, mais plus abîmée, sans doute celle d'une femme souriante et voilée. Enfin, le troisième, coiffé d'une capuche pointue, se tourne vers la femme, le bras levé. Ils présentent tous les caractéristiques évoquées précédemment, qui les rapprochent de l'art de Silos, notamment les coins des yeux et les commissures de lèvres percés de trous de trépan – un détail technique déjà observé chez certains sculpteurs du Nord de la province de Burgos, celui de Cerezo de Riotiron, en particulier – mais avec une tendance nette au durcissement des traits du visage, allant parfois jusqu'à la déformation.

La différence entre les sculptures des deux périodes est très sensible. Les premiers sculpteurs réalisent des formes anguleuses, dans un relief peu prononcé, avec certaines maladresses. La facture des œuvres réalisées autour de 1200 est d'une qualité nettement

supérieure. Les motifs sont taillés avec beaucoup de minutie, dans un relief important. Le traitement soigné des détails rapproche ces sculptures des œuvres de Silos. Les visages et les drapés sont significatifs à ce titre, même si les têtes, en particulier, ne sont pas exemptes d'une certaine exagération.

### c. Frias

La naissance de Frias, jolie localité de la Bureba, remonte à la première époque de repeuplement, car son nom apparaît dans un document de 867, associé à une série de biens liés à la fondation du monastère de San Juan de Orbañanos<sup>1</sup>. En 1011, Gomez Diaz et sa femme Ostricia échangèrent avec le comte Sanche de Castille la ville d'Oña contre diverses propriétés, parmi lesquelles figures *Fredas*<sup>2</sup>. Après la victoire sur les Navarrais en 1199, Alphonse VIII impulsa un nouveau repeuplement de cette zone afin de consolider la nouvelle frontière avec la Navarre. Le château de Frias est mentionné en 1201, lorsqu'Alphonse VIII l'échangea avec le comte d'Urgell, Armengol Armengoldez, mais le document semble indiquer qu'il était déjà construit à cette époque<sup>3</sup>.

Ce château est en partie conservé aujourd'hui. (**fig. 183**) Il abrite quelques chapiteaux romans au sud du bâtiment, dans la partie la plus ancienne de la forteresse, datant du début du XIII<sup>e</sup> siècle. Ces chapiteaux, qui sont peut-être des remplois, sont situés au niveau de trois fenêtres en arc brisé dans l'aile résidentielle du château. Ils présentent de nombreuses affinités avec les sculptures d'Abajas et celles des fenêtres d'Hermosilla. L'un montre ainsi des harpies, aux ailes décollées, reliées au corps par de fines attaches, très semblables à celles du chapiteau du portail d'Abajas. Les anneaux de leur corps sont marqués par trois fins bourrelets fortement ondulés, comme à Hermosilla. Leurs têtes sont petites, plantées au bout d'un long cou. L'une est coiffée d'une capuche pointue qui retombe sur ses « épaules » comme un voile. Ce détail vestimentaire est visible sur le fragment d'arc et une partie d'un chapiteau déposés à Silos. L'autre porte une collerette souple attachée sur le cou par un collier perlé, comme à Hermosilla et Abajas.

Le second chapiteau montre un thème plus original, avec une centauresse qui allaite le petit enfant placé sur son dos, thème d'origine antique que nous avons rencontré à Gumiel de Hizan. (**fig. 184**) Elle est attaquée par des cavaliers, armés de lances et de boucliers.

---

<sup>1</sup> ZABALZA DUQUE, *Colección diplomática de los Condes de Castilla: edición y comentario de los documentos de los condes Fernán González, García Fernández, Sancho García y García Sánchez*, Junta de Castilla y León, Valladolid, 1998, p. 490-493, 500.

<sup>2</sup> ALAMO, *op. cit.*, 1950, t. 1, doc. 10 et 350.

<sup>3</sup> GONZÁLEZ, *op. cit.*, 1960, doc. 712, 716, 725, 779, 848, 950.

La dernière corbeille est décorée des griffons au plumage soigné, traduit minutieusement selon les procédés dérivés de Silos, mais les griffons eux-mêmes sont presque sans relief. Tous les chapiteaux présentent des abaqes échancrés, et les têtes des animaux sont placées dans ces échancrures.

Il semble donc que le sculpteur qui a travaillé à Abajas et dans les parties basses du chevet d'Heramosilla ait également œuvré ici.

#### d. Hormaza

L'église d'Hormaza ne se situe pas dans la Bureba, mais à l'ouest de Burgos, à proximité du chemin de Saint-Jacques. Néanmoins, elle se rattache à cette région par les liens qu'elle entretient avec la sculpture de ce groupe, en particulier avec le portail d'Abajas.

Il semble que se trouvait dans cette localité un monastère dédié à Santa Maria, qui fut donné en 975 par le comte de Castille Garcia Fernandez au monastère de Valeránica<sup>1</sup>. En 1042, la moitié de ce monastère de Hormaza et de ses possessions fut offert par Diego Alvarez et son épouse Toda à San Pedro de Arlanza<sup>2</sup>. Le monastère San Cristobal de Ibeas semble aussi avoir eu un certain nombre de propriétés à Hormaza. En 1107, Alvar Diaz et Teresa Ordoñez firent en effet don à ce monastère d'Ibeas de différentes propriétés situées dans cette localité, parmi lesquelles un « *sancto Sefhano monasterio* ». En 1160, Sancha Diez offrit à San Cristobal de Ibeas et à l'abbé Rodrigo ses terres à Mirajadas et Hormaza. En 1212, l'abbé de San Pedro de Arlanza, Pedro Rodriguez, vendit au monastère de San Cristobal toutes ses propriétés à Hormaza<sup>3</sup>.

L'église paroissiale de San Esteban, peut-être un vestige de l'ancien monastère mentionné dans les sources, est un édifice de la fin de la période gothique, qui conserve de l'œuvre primitive un beau portail roman. (**fig. 185**) Celui-ci est protégé par un porche moderne, qui l'ampute en partie. Il se compose de tores lisses qui alternent avec des voussures décorées de nombreux motifs.

Sur la première voussure, certains claveaux figurant des têtes humaines et animales sont taillés dans un relief très important, comme sur le portail de Soto de Bureba. On voit ainsi une tête semi humaine, cornue, avec un nez épaté, de petits yeux à la pupille creusée, et une bouche largement fendue, d'où sortent des feuilles, un peu sur le modèle du chapiteau d'Heramosilla. Les bustes humains sont assez érodés. L'un est un visage juvénile, imberbe,

<sup>1</sup> GARRIDO GARRIDO, J.M., *op. cit.*, 1983, doc. 7 et 47.

<sup>2</sup> SERRANO PINEDA, *op. cit.*, 1925, doc. 39 et 82, cité par RODRÍGUEZ MONTAÑES, « Hormaza », *Enciclopedia del Románico en Castilla y León, Burgos*, Aguilar de Campoo, Fundacion Santa Maria la Real, 2002, p. 912.

<sup>3</sup> MARTINEZ DIEZ, « Coleccion diplomatica burgalesa. I. Diplomatico de San Cristóbal de Ibeas », *Boletín de la Institución Fernan González*, n°185, 1975, doc. 3, 9, 13, 35, 39.

assez carré, le front entouré par des mèches striées terminées par des enroulements, comme sur les chevelures et les barbes de Silos. Certaines têtes animales rappellent celles des modillons d'Hermostilla, comme le premier claveau, décoré d'un crâne de bétail. D'autres représentent des animaux fantastiques, tel un griffon, la tête couverte de plumes taillées selon les procédés dérivés de Silos. Certains thèmes sont directement empruntés au portail d'Abajas. On trouve ainsi un oiseau de proie dévorant un lapin, dans la même attitude violente que sur la voussure d'Abajas. (**fig. 186**) Le thème, on l'a vu, est présent dans le cloître de Silos (chapiteau n°58). Le dernier claveau à droite montre, comme à Abajas, deux dragons qui entrelacent leurs longs cous. (**fig. 187**) D'autres thèmes présentent de fortes similitudes : un homme à cheval avec un animal posé sur la croupe de sa monture, ou encore un personnage coiffé d'une capuche pointue, dont l'attitude, bien que le relief soit cassé, rappelle le *Spinario*. Tout ceci semble indiquer que le sculpteur d'Hormaza s'est inspiré du portail d'Abajas. Le reste de la voussure présente un mélange de scènes figurées, sans organisation ni programme particulier. Un homme est assis, une écritoire sur les genoux ; un oiseau lutte contre le serpent enroulé autour de lui. Deux thèmes nous sont familiers. Il s'agit dans le premier cas de Samson chevauchant le lion, représenté dans une composition tout à fait semblable à celle du portail de Moradillo de Sedano. Dans le second cas, un guerrier (ici presque complètement disparu) lutte contre un lion dressé sur ses pattes arrières, arc-bouté sur le bouclier de son adversaire qui lui plante une épée dans le flanc, une lutte qui apparaît également sur le portail de Moradillo, mais aussi sur un chapiteau déposé de Silos. Un claveau décoré d'un fauve au cuir lisse, avec simplement l'échine rythmée de petits poinçons et les côtes marquées par des incisions rappelle l'animal figurant sur un chapiteau de l'abside de Soto de Bureba. Un autre claveau présente un affrontement entre un personnage juvénile et un petit dragon, thème que l'on a rencontré sur les modillons de Butrera et d'Hermostilla.

La deuxième voussure se divise en deux parties, avec à gauche les Travaux des Mois. (**fig. 188**) On voit ainsi un personnage qui se réchauffe près du feu, où chauffe une marmite, représentant un mois d'hiver, sans doute janvier. Ensuite, le mois de février est figuré par un chasseur en costume paysan accompagné de son chien, devant un arbre où se trouve un nid, image qui dénote une connaissance des modèles de tradition byzantine ou antique<sup>1</sup>. Puis un homme coiffé d'un bonnet plat est en train de tailler une branche, représentation de la taille sèche de la vigne, à la fin de l'hiver, réalisée au mois de mars. Ensuite, une femme debout, inspirée de Flora, divinité romaine de la jeunesse et de la floraison des plantes, à côté d'un rameau, personnifie le début du printemps, le mois d'avril.

---

<sup>1</sup> CASTIÑEIRAS, *El calendario medieval hispano. Textos e imágenes (XI-XIV)*, Valladolid, 1996, p. 91.

Puis un homme à cheval, qui semble avoir un faucon sur le poing, image de la chasse, représente le mois de mai. Juin est un homme portant une faux sur son épaule, une allusion à la fenaison. Le mois de juillet est symbolisé par la moisson : un homme coupe les blés à l'aide d'une faucille. Au mois d'août, figure habituellement le battage du blé. Ici, il semble que ce soit plutôt un paysan en train de charger des gerbes de blé dans une charrette. Cette image, très rare en sculpture, est peut-être inspirée des calendriers figurant dans les manuscrits anglais de la première moitié du XI<sup>e</sup> siècle. Cela témoignerait de la diffusion des modèles anglais dans l'art espagnol autour de 1200<sup>1</sup>. La vendange caractérise le mois de septembre : un homme cueille le raisin et place les grappes dans un panier. L'ouillage est l'activité caractéristique d'octobre : il consiste à remplir un tonneau avec le même vin, au fur et à mesure que son niveau diminue. Ici, un homme remplit le tonneau à l'aide d'une cruche. La glandée résume le mois de novembre, figuré par un homme qui porte une houlette ou une gaule, devant un petit arbre. Le mois de décembre est symbolisé par l'abatage du cochon : un homme brandit une masse au-dessus de deux animaux. Ce calendrier médiéval permet peut-être d'expliquer la présence du *Spinario* antique sur la voussure précédente. En effet, en Italie, le mois de mars n'est pas toujours représenté comme un paysan taillant la vigne, mais parfois comme un Tireur d'épines<sup>2</sup>. De plus, cette représentation du *Spinario* est parfois exhibitionniste, ce qui est aussi le cas de la figure du paysan de janvier qui se chauffe devant le feu à Beleña de Sorbe<sup>3</sup>, portail dont les travaux des mois présentent beaucoup de similitudes avec ceux d'Hormaza. Ces points de contact ont été soulignés par M. Castiñeiras, qui propose une origine *silense* pour les deux cycles iconographiques.<sup>4</sup>

Le reste de la voussure est occupé par une représentation de repas, sans doute celui de la Cène. (**fig. 189**) Douze convives sont assis derrière une table recouverte d'une nappe, à raison d'un par claveau. Le Christ, sans nimbe crucifère, se démarque des autres par son attitude, la main levée pour bénir, l'autre serrant le Livre, élément peu courant dans la Cène, qui vise peut-être à insister sur l'enseignement du Christ. À côté de la table du dernier repas, se tient un musicien, avec une viole et un archet, accompagné d'une danseuse, mains sur les hanches. La juxtaposition de la Cène et du calendrier agricole est intéressante. Elle vient rappeler que l'incessant renouvellement des saisons se rompra quand le Christ reviendra, à

---

<sup>1</sup> *Ibid.* p. 91.

<sup>2</sup> PRESSOUYRE, L., « *Marcius Cornator* : notes sur un groupe de représentations médiévales du mois de mars », *Mélanges d'archéologie et d'histoire*, 1965, vol. 77, p. 395-473. On citera comme exemple la mosaïque de pavement de la cathédrale d'Otrante, dans les Pouilles (Pantaleone, 1163-1165)

<sup>3</sup> MORALEJO, Serafin, « *Marcolfo, el Espinario, Príapo* : un testimonio iconográfico gallego », *I Reunión gallega de Estudios Clásicos*, Compostelle, 1981, p. 331-355.

<sup>4</sup> CASTIÑEIRAS, *op. cit.*, 1996, p. 86.

la fin de temps, comme il l'a promis. Alors, au cycle du temps sera substituée l'Éternité<sup>1</sup>. C'est une admonestation donnée aux hommes de travailler pour leur salut pendant le temps terrestre. L'image du musicien et de la danseuse représente peut-être la tentation des divertissements profanes à laquelle l'homme doit résister pour atteindre le salut.

On soupçonne donc dans cette voussure un dessein didactique, tandis que dans l'autre, on trouve pêle-mêle des thèmes venus d'un peu partout, sans qu'on puisse en préciser l'intention.

Les chapiteaux du portail présentent un abaque échancré, comme dans les monuments de la Bureba. Ils montrent essentiellement des animaux fantastiques par paire, pour la plupart tirés du bestiaire de Silos. (**fig. 190**) On y voit des griffons, des sortes de dragons, ou encore des oiseaux. L'un de ces chapiteaux est orné de harpies à collerette dont la tête placée dans l'échancrure de l'abaque, semble couronnée, comme sur la fenêtre de l'abside de Soto de Bureba. Sur la corbeille voisine, un cavalier armé d'une lance et protégé par un bouclier affronte un centaure, une lutte également visible sur un chapiteau de Frias. Le cavalier est accompagné d'un petit animal, assis sur la croupe du cheval, comme le chasseur du portail d'Abajas. Les autres chapiteaux sont ornés de grandes têtes, très érodées, mais avec les mêmes caractéristiques que celles de la première voussure. (**fig. 191**) L'une est féminine et couronnée, comme à Cerezo de Riotiron, l'autre juvénile et imberbe. Entre ces chapiteaux figurés apparaissent de petites corbeilles végétales, simplement ornées de crochets, dans un esprit gothique qui confirme une datation avancée pour la réalisation de ce portail, sans doute le début du XIII<sup>e</sup> siècle.

Le sculpteur du portail d'Hormaza montre une assez grande proximité avec l'art de Silos, et est très proche de l'auteur du portail d'Abajas. Il s'inscrit dans le courant de sculpteurs marqués par l'art de Silos actifs dans le Nord de la province (Abajas, Hermosilla, Soto). Comme on l'a vu, plusieurs claveaux des voussures d'Hormaza ont leurs antécédents sur le portail d'Abajas : les dragons entrelacés, l'oiseau dévorant un lapin... À Abajas, toutefois, les compositions sont plus soignées, avec plus de tension et de mouvement, taillées dans un relief plus important, avec des effets de clair-obscur prononcés.

---

<sup>1</sup> RUIZ MONTEJO, Inés, « El calendario de Beleña del Sorbe », *Anales de Historia del Arte*, n°4, 1993-1994, p. 491.



### e. Albillos

Non loin d'Hormaza, au sud-ouest de Burgos, se trouve la petite localité d'Albillos. Son histoire la rattache au grand monastère de San Pedro de Cardeña. De 994 à 1200, de nombreuses donations font mention de biens ou de terres situés à Albillos<sup>1</sup>.

L'église de Santa Maria la Mayor, édifice à nef unique et abside semi-circulaire, a été construit à la fin du XII<sup>e</sup> siècle ou au début du XIII<sup>e</sup> siècle, et assez largement modifié au début du XVI<sup>e</sup> siècle, avec l'ajout d'un collatéral au nord. C'est également à cette époque que fut construit la tour et le porche abritant le portail. Il présente un mélange intéressant d'éléments tendant vers le gothique et de sculptures nettement romanes. (**fig. 192**) L'archivolte est en arc brisé, presque sans décor, avec des tores lisses et des motifs géométriques. Les chapiteaux sont par contre décorés d'animaux, fantastiques ou non, tirés du répertoire de Silos. (**fig. 193**) On y voit des oiseaux, des harpies, des dragons, des *trascos*, ou des lions. Seul le troisième chapiteau de gauche représente deux hommes d'armes, à pied, coiffés de casques coniques pointus et portant des boucliers triangulaires et des lances. Les ressemblances avec la sculpture d'Hormaza sont grandes : les chapiteaux présentent des abaques échancrés, le fond des corbeilles est animé par des volutes, et les thématiques, sans être tout à fait identiques, sont proches. Il est probable, compte tenu de la faible distance entre ces deux monuments, qu'un même artiste est réalisé les chapiteaux des deux ensembles.

Les chapiteaux des baies du chevet d'Albillos présentent le même mélange de sculptures de début de l'art gothique, avec des chapiteaux à crochet, et une œuvre où les réminiscences romanes sont plus fortes, avec une paire de dragons affrontés, sur fond de volutes. (**fig. 194**) La facture est la même que sur les chapiteaux du portail, mais son état de conservation est meilleur.

Albillos témoigne ainsi de la permanence des schémas venus de Silos, dans un édifice sans doute assez tardif, où la marque du gothique naissant n'estompe pas complètement les modèles romans de Silos, vraisemblablement parvenus à Albillos par le biais d'Hormaza.

### f. Avellanosa del paramo

Avellanosa ne se trouve pas non plus dans la Bureba, mais les sculptures de l'église paroissiale montrent une parenté intéressante avec les œuvres de cette région. Les sources sont maigres en ce qui concerne la localité d'Avellanosa. La première référence apparaît

---

<sup>1</sup> RODRIGUEZ MONTAÑEZ, José Manuel, « Albillos », *Enciclopedia del románico en Castilla y León, Burgos*, Aguilar de Campoo, Fundación Santa María la Real, 2002, p. 713.

dans le cartulaire de San Salvador de Oña, daté de 1014. Le comte de Castille Sancho et sa femme firent alors don au monastère d'Oña de la ville de *La Nuez*, parmi d'autres possessions<sup>1</sup>. En 1092, Nuño Ansurez remit au chapitre et à l'évêque de Burgos, Gomez, plusieurs terrains dans différents villages de la région de Villadiego, dont une à Avellanosa<sup>2</sup>.

L'église actuelle conserve dans sa construction quelques restes romans : le tracé de l'abside, la travée occidentale de la nef, une partie du portail méridional, une baie du même côté et quatre chapiteaux réemployés dans le bras sud du transept.

Le portail est à demi enterré, ce qui indique que le sol de l'église actuelle a été rehaussé, sans doute en raison des infiltrations d'eau de la rivière qui passe à proximité immédiate de l'édifice. Ce portail présente une large ouverture, en arc légèrement brisé. (**fig. 195**) Il est encadré d'une petite voussure d'acanthes, qui rappellent celles qui surmontent le tympan de Silos. Le portail se résume aujourd'hui à une seule voussure, composée en grande partie de rinceaux enroulés formant des cercles, sculptés en fort relief, qui évoquent le chapiteau d'une des baies d'Hermosilla. Ces rinceaux partent de têtes monstrueuses qui sont placées à chaque extrémité de la voussure. Les autres claveaux présentent quelques scènes historiées. À droite, se déroule une Pesée des Âmes, avec saint Michel qui tient la balance, dans laquelle a pris place un petit personnage. (**fig. 196**) L'archange est une grande figure ailée, élancée, la tête légèrement tournée sur le côté. Son visage est érodé, assez rond, avec des joues pleines, une bouche fine, bien dessinée, avec la lèvre supérieure en forme d'accolade, surmontée de sillons naso-labiens prononcés. Le détail des ailes est soigné, selon les procédés dérivés de Silos. Il porte une tunique longue, resserrée à la taille, animée de plis en V. Au-dessus de lui, est représentée une scène funéraire. Le défunt est couché sur un lit, tandis que deux anges emmènent son âme au paradis. (**fig. 197**) Les anges psychopompes sortent à mi-corps des nuées et ont un mouvement comparable à ceux qui couronnent la Vierge dans le relief du cloître de Silos. Une tête monstrueuse, très érodée, entre des feuilles d'acanthé marque la clé de la voussure. À côté, une grande figure est accostée d'un démon, qui semble lui parler à l'oreille. (**fig. 198**) Le diable a un corps démesurément allongé, recouvert jusqu'à la taille d'une toison épaisse, avec des pattes griffues et une tête grimaçante. Il rappelle un peu celui qui souffle ses mauvais conseils à Hérode dans le Massacre des Innocents de Burgo de Osma ou de San Juan de Duero. Le personnage humain est assez abîmé, mais il semble serrer un objet contre lui, peut-être une bourse. Il pourrait alors s'agir de l'Avare, dont la représentation aux côtés de la Pesée des Âmes n'étonne pas.

---

<sup>1</sup> ALAMO, *op. cit.* t. 1, 1950, doc. 17.

<sup>2</sup> ZABALZA DUQUE, *op. cit.*, 1998, doc. 74.

Le portail, dont il manque certainement des éléments, semble ainsi porter un message d'avertissement vis-à-vis du Jugement Dernier, où interviendra la Pesée des âmes. Les Bons seront récompensés, à l'image de l'âme qui s'élève au Paradis, et les Pêcheurs punis, comme l'Avare torturé par un démon.

À droite du portail, dans la partie haute est encastré un relief très abîmé, avec deux personnages. (**fig. 199**) Cette disposition de hauts-reliefs disposés de part et d'autre du portail était sans doute employée à Silos, au portail Nord. C'était également le cas à Cerezo de Riotiron et à San Miguel de Estella. Ici, seul le personnage de droite est encore reconnaissable : un ange, les ailes déployées dans le dos. L'autre figure a été complètement bûchée, on en distingue seulement la silhouette, assise ou les genoux fléchis. Certains auteurs ont identifié dans cette scène une Annonciation<sup>1</sup>. Toutefois, contrairement aux modèles habituels, l'ange est à droite et semble se détourner du second personnage, avec un pied dirigé dans l'autre sens, et la jambe légèrement fléchie. Peut-être s'agit-il d'une scène à mettre en relation avec la thématique eschatologique du portail. Le relief n'est pas très important, mais le modelé doux. Le canon est allongé, révélé par des vêtements qui collent au corps, et en dévoilent les formes. Les plis peu nombreux forment des arrondis sur les hanches, et des U renversés sur les cuisses. Le manteau est rabattu sur la poitrine, formant un type de plis en U, que l'on a déjà rencontrés sur les personnages du tympan d'Ahedo de Butron.

À l'intérieur, au-dessus de l'arc qui matérialise l'emplacement du portail roman dans la nef, ont été remployés plusieurs claveaux, provenant probablement de ce portail<sup>2</sup>. (**fig. 200**) L'un d'entre eux rappelle fortement Abajas. On y voit deux dragons adossés, qui entrelacent leurs cous et leurs queues. Assez abîmés, ils présentent toutefois les mêmes caractéristiques que ceux d'Abajas ou de Hormaza : poitrail bombé, presque rond, couvert d'anneaux marqués par des lignes ondulées et museaux allongés, presque canins. Les queues sont décorées de petits trous de trépan. À côté, deux harpies entrelacent également leurs queues de reptile, mais tournent leurs têtes juvéniles l'une vers l'autre. Les ailes déployées sont détaillées minutieusement, selon les procédés dérivés de Silos. La distance par rapport au modèle *silense* est sensible dans l'exagération des formes, avec la gorge bombée et le cou épais. Comme à Abajas, les corps se détachent nettement du fond, avec

---

<sup>1</sup> ACHA SAGREDO, « Avellanosa del Paramo », *Enciclopedia del románico en Castilla y León, Burgos*, 2002, Aguilar de Campoo, Fundación Santa María la Real, p. 768.

<sup>2</sup> Vu la largeur actuelle du portail, il est probable que celui-ci comportait plus d'une voussure, les autres ayant été démontées.

des parties en ronde-bosse, au niveau des pattes ou des têtes, créant des effets de clair-obscur.

En dessous, les claveaux sont plus endommagés. Il y a un saint personnage, nimbé et montrant un livre. Il présente les mêmes caractéristiques que les figures du portail : canon allongé, vêtements collants aux plis peu nombreux. Cette disposition des figures, le long de l'arc, rappelle ce que l'on voit au portail de Soto de Bureba. À côté, on distingue un gros quadrupède, peut-être un ours, puis un cavalier, portant apparemment un haubert et un heaume. Comme à Abajas, sa selle est décorée de petits trous de trépan.

Quatre chapiteaux romans sont réemployés comme consoles dans le bras sud du transept, et reçoivent des ogives. Deux d'entre eux ont des abaqes échancrés et présentent des animaux fantastiques ou réels qui ont, encore une fois, beaucoup de parentés avec ceux d'Abajas. L'un est décoré de deux harpies, l'une à tête humaine, l'autre à tête monstrueuse. (**fig. 201**) Elles ont un corps annelé, une queue de reptile assez fine, percée de trous de trépan, comme à Soto de Bureba. Les cous sont recouverts d'anneaux, mais soulignés de petites encoches plus marquées, comme sur le chapiteau des dragons de Silos. On retrouve notamment ce détail stylistique à Abajas, Soto de Bureba, mais aussi à Oquillas et Hontoria de Valdearados.

Le second chapiteau est orné d'une composition un peu chargée, mais élégante, avec deux chèvres qui se dressent pour brouter des feuillages, et sont attaquées par deux grands lions. (**fig. 202**) Les chèvres dressées rappellent un motif venu du portail d'Abajas, qu'on a aussi rencontré sur un chapiteau de l'arc triomphal d'Heramosilla, et qui on l'a vu, peuvent rappeler l'Annonce aux bergers de Silos. Le troisième chapiteau est décoré de deux oiseaux au plumage soigné, qui évoquent les chapiteaux de Moradillo ou de Gredilla, et par là, de Silos. Le dernier chapiteau est d'une main différente, sans doute locale, moins habile, et représente une scène charnelle.

On sent la main d'un sculpteur principal dans les restes romans de l'église d'Avellanosa, chez qui l'empreinte de Silos est parvenue par l'intermédiaire des artistes travaillant dans la Bureba. La qualité de certains reliefs les rapproche des meilleurs œuvres d'Abajas ou d'Heramosilla.

### **C) La diffusion chez les artistes locaux**

À côté des grands ensembles ou des monuments plus petits dans lesquels interviennent des artistes relativement doués, on trouve également des édifices ruraux, voire des éléments de mobilier, marqués par l'art de Silos, mais où le résultat obtenu est loin de la réussite

éclatante des œuvres du cloître. Ce sont souvent des artistes locaux qui reçoivent les modèles *silenses* et les retranscrivent avec leurs capacités limitées. Cette empreinte légère de Silos, très réinterprétée, est surtout visible dans la province de Burgos, et dans des édifices géographiquement proches de Silos.

#### a. Le cloître haut de Silos

Le cas le plus surprenant parmi ces œuvres est le cloître haut de Silos, dans lequel interviennent des artistes sans grand talent. On peut s'interroger sur les raisons qui ont conduit à l'édification d'un second étage dans le cloître de Silos, chose assez peu commune à cette époque. **(fig. 203)** En observant la qualité des chapiteaux, on comprend toutefois que cet étage a été construit bien après les galeries ouest et sud du cloître inférieur et sans le concours des sculpteurs du second atelier, probablement déjà partis vers d'autres chantiers.

Plusieurs corbeilles répètent avec beaucoup de schématisme les modèles élaborés dans les galeries inférieures. C'est particulièrement sensible sur les chapiteaux représentant des sirènes-oiseaux de face, les ailes déployées, comme sur le n°45 du niveau inférieur. Taillés dans un relief plus ou moins important, les corps sont peu détaillés, le plumage se réduit à un quadrillage géométrique et les visages sont laids. **(fig. 204)** Sur d'autres chapiteaux, on retrouve des animaux présentés par paire au milieu de rinceaux très sommaires : harpies, oiseaux, griffons, dragons, lions... **(fig. 205)** La composition est très simplifiée, mais garde des éléments du premier niveau, comme le grand fleuron qui marque le centre de la corbeille. D'autres schémas de composition sont directement empruntés au cloître inférieur, comme le combat d'un centaure-sagittaire contre une harpie, ou à des éléments dispersés de l'église, comme la lutte d'un guerrier armé d'une lance et d'un écu, contre un dragon au long cou **(fig. 206)**. Beaucoup de corbeilles présentent un décor végétal, qui indique parfois une datation assez avancée, avec une esthétique gothique, de chapiteaux à crochets notamment **(fig. 207)**, alors que d'autres sont des versions moins réussies des chapiteaux du cloître bas, du n° 51 par exemple **(fig. 208)**. L'originalité se situe dans la galerie sud – du côté des dortoirs des moines – où l'on rencontre plusieurs scènes profanes : chasses, luttes, scènes de fêtes ou de beuverie, représentations de métiers. **(fig. 209)** Ces chapiteaux illustrent avec beaucoup de rudesse, des scènes de la vie quotidienne, qui peuvent être rapprochées des chapiteaux du cloître de Santa Maria de Nieva (Ségovie), beaucoup plus tardifs.

Un chapiteau attire notre attention, car le thème qui l'orne se répète à plusieurs reprises dans la suite tardive de Silos : on y voit côte-à-côte de grandes têtes couronnées, féminines ou masculines, assez peu réussies au demeurant. **(fig. 210)** Certains auteurs y ont

vu une reprise du thème développé sur le porche nord de l'église de Silos, où, selon la description du Père Nebreda, se trouvaient des têtes couronnées<sup>1</sup>. Ce motif est aussi utilisé dans la galerie-porche de Jaramillo de la Fuente, au portail occidental de San Millan de Lara, et aux portails de Cerezo de Riotiron et d'Hormaza.

Curieusement, ces œuvres peu réussies du cloître haut semblent avoir eu une influence sur deux églises situées non loin de l'abbaye de Silos : Revilla-Cabriada et Castrillo de Solarena. À Revilla, dans l'église, on retrouve le thème du guerrier qui plante sa lance dans la tête d'un dragon au long cou. À Castrillo, ce sont les chapiteaux végétaux les plus simples, ainsi que quelques animaux fantastiques qui sont reproduits. (**fig. 211**) Dans chaque cas, ce sont des œuvres d'un faible intérêt du point de vue artistique, mais qui témoignent de la propagation de l'art de Silos, et de son appauvrissement, quand il est interprété par des artistes locaux.

#### **b. Vizcaínos de la Sierra**

Le nom révèle la présence en ce lieu d'une colonie de Basques à l'époque du repeuplement<sup>2</sup>. La localité semble être liée, comme Jaramillo, au monastère de San Pedro de Arlanza<sup>3</sup>. Plusieurs donations de terres à Vizcaínos furent effectuées en 1044 et en 1062. En 1082, Vizcaínos est cité dans le cartulaire de San Pedro de Arlanza, mais disparaît ensuite des sources, jusqu'en 1432, où il réapparaît, mais cette fois parmi les possessions de Silos : l'abbé de Silos vendit alors la seigneurie à Pedro Fernandez de Velasco. Vizcaínos continue à être mentionné dans les recensements de l'abbaye de Silos dans les siècles suivants, mais sans que l'on sache à quel moment la localité est passée sous l'autorité de l'abbaye de Silos<sup>4</sup>. La question reste posée en ce qui concerne l'église : a-t-elle appartenu à l'abbaye de San Pedro de Arlanza, comme c'est vraisemblablement le cas de sa voisine, Jaramillo ? Ou faisait-elle partie des possessions de l'abbaye de Silos à l'époque romane ?

L'église de Vizcaínos suit le modèle de Jaramillo, avec une nef unique, un chevet semi-circulaire, auxquels ont été ajoutées postérieurement une tour et une galerie-porche. (**fig. 212**) L'édifice présente trois étapes de construction clairement différenciées : la nef, puis l'abside et la tour, et enfin la galerie-porche. La galerie-porche ouverte au sud a fait

---

<sup>1</sup> FRONTÓN SIMON, *op. cit.*, 1996 et *op. cit.* 1998, p. 187-190 et BOTO VARELA, 2001, p. 215.

<sup>2</sup> LOJENDIO, Luis Maria, RODRIGUEZ, Abundio, *Castille romane*, t. 2, La-Pierre-qui-Vire, Zodiaque, 1966, p. 151.

<sup>3</sup> SERRANO PINEDA, *op. cit.* 1925, p. 85-87, cité par PALOMERO ARAGÓN, Felix, « Vizcaínos de la Sierra », *Enciclopedia del Románico en Castilla y León, Burgos*, Aguilar de Campoo, Fundación Santa María la Real, 2002, p. 2665.

<sup>4</sup> PALOMERO ARAGÓN, *op. cit.*, 2002, p. 2651.

l'objet d'une restauration importante effectuée dans la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle<sup>1</sup>. C'est dans la tour que l'on trouve les sculptures les plus réussies. L'un des chapiteaux de la fenêtre ouverte au premier niveau, à l'ouest, montre ainsi un ange, face à un personnage indistinct. (**fig. 213**) Il s'agit d'une sculpture délicate, bien travaillée, un personnage aux traits fins, qui évoque certains chapiteaux de San Millan de Lara. De la même façon, dans les modillons, on voit une tête aux traits élégants, qui présente des similitudes avec les grandes têtes des chapiteaux de San Millan et de Jaramillo, et par là, avec les visages de Silos. (**fig. 214**)

Dans la galerie-porche, vraisemblablement plus tardive, la marque de Silos est également sensible, mais beaucoup plus lointaine, diluée par l'art d'un sculpteur local, moins habile. De l'époque romane sont conservés dans cette galerie quatre chapiteaux doubles, qui puisent dans le bestiaire de Silos. On y voit des griffons, des lions, des harpies entourées de rinceaux et des dragons au long cou tendu vers le bas, comme sur les chapiteaux du cloître de Silos. (**fig. 215**) Ces corbeilles sont taillées dans un relief plus ou moins important, et dans une pierre de piètre qualité. Tous les êtres sont trapus, et le manque de détail est frappant. Le plumage se résume ainsi à un simple quadrillage ou à des stries peu profondes. (**fig. 216**)

Les chapiteaux du portail de l'église sont sculptés dans une pierre plus fine, mais toujours exempts de détails. On y voit des harpies et des oiseaux picorant des grappes, au milieu de rinceaux qui leur enserrant le cou. (**fig. 217**) La composition et les thèmes sont clairement d'origine *silense*, mais le manque de délicatesse s'éloigne sensiblement des sculpteurs œuvrant dans la tour, marqués plus directement par Silos.

On peut se demander si les sculpteurs des chapiteaux de la galerie ne sont pas liés à ceux qui réalisèrent le cloître haut de Silos. Ils partagent en tout cas la même interprétation assez grossière des œuvres du cloître inférieur. Vizcainos montre ainsi l'impact des œuvres de Silos, à des degrés divers, sur des sculpteurs travaillant dans un monument peu éloigné du monastère, à deux périodes différentes, mais sans doute assez proches dans le temps.

### c. Hoyuelos de la Sierra

Non loin de Vizcainos, se trouve la petite église de Hoyuelos de la Sierra. (**fig. 218**) La localité est mentionnée en 1044 dans une donation au monastère San Pedro de Arlanza. Elle est citée comme *Foyuelos* dans l'estimation de prêt de l'évêché de Burgos au milieu du XII<sup>e</sup>

---

<sup>1</sup> PALOMERO ARAGÓN, *op. cit.*, 2002, p. 2651.

siècle. Elle passe ensuite sous l'autorité des ducs de Frias, qui exploitent ces terres pour l'élevage<sup>1</sup>.

L'édifice d'origine a été modifié au XIX<sup>e</sup> siècle<sup>2</sup>, avec la construction du clocher, d'une abside quadrangulaire, et l'ajout de deux chapelles. L'élément le plus intéressant est le portail, ouvert dans le flanc sud de l'église. Il est inscrit dans un léger avant-corps, et comporte une archivolte sobre, avec des tores lisses et une voussure des feuilles en as de cœur renversé, que l'on retrouve sur les tailloirs des chapiteaux. Ceux-ci sont décorés d'animaux tirés du bestiaire du second atelier de Silos, disposés par paire, et séparés par des rinceaux. On y voit des harpies juvéniles, des oiseaux, des lions et des griffons. (**fig. 219**) Le style est assez rustique : les formes sont taillées dans un relief assez net, mais qui a du mal à se détacher du fond. Toutefois, un soin particulier est apporté aux détails des plumages. La facture est assez différente, mais une certaine proximité avec le portail de Vizcainos est sensible : les tailloirs sont identiques, et les thématiques similaires. On a ici un exemple de plus de la diffusion des modèles *silenses*, qui sont réinterprétés par des artistes locaux. On notera que, comme souvent, ce sont les animaux du bestiaire du cloître qui sont repris, et non les chapiteaux historiés.

#### **d. Les cuves baptismales de Cayuela et Villamiel de Muño**

A ce titre, sont également intéressantes les cuves baptismales de Cayuela et Villamiel de Muño, deux petits villages situés à peu de distance l'un de l'autre. Dans les deux cas, la marque de Silos est surtout perceptible dans les animaux fantastiques. Il s'agit de pièces de grandes dimensions, qui répondent au même modèle : une cuve de forme tronconique, dont le rebord est orné d'un motif torsadé, et dont les flancs sont décorés d'arcatures en plein cintre portées par des chapiteaux sculptés qui abritent soit des personnages soit des animaux fantastiques. (**fig. 220**)

À Villamiel, on reconnaît plusieurs thèmes venus de Silos, comme la harpie menacée par un centaure-sagittaire, ou le jeune homme affrontant un fauve dressé, comme sur le chapiteau déposé de Silos ou la voussure de Moradillo. D'autres montrent une certaine parenté avec la suite de Silos, comme le cavalier, assez semblable à celui d'Abajas, avec son cheval à l'encolure fine et à la petite tête, caractéristique de la fin du XII<sup>e</sup> siècle et la selle ornée, percée de petits trous de trépan. Six figures humaines, tenant des livres ou des phylactères représentent des prophètes ou des apôtres, parmi lesquels on reconnaît saint

---

<sup>1</sup> RODRÍGUEZ MONTAÑES, José Manuel, « Hoyuelos de la Sierra », *Enciclopedia del Románico en Castilla y León, Burgos*, 2002, p. 2381.

<sup>2</sup> Ainsi qu'en témoigne une inscription dans la chapelle sud, *ibid*, p. 2381.



Pierre avec les clés<sup>1</sup>. Deux autres peuvent être identifiées comme formant une Annonciation, même si l'ange n'a pas d'ailes. (**fig. 221**) Cette Annonciation présente quelques ressemblances avec celle du portail occidental de Lara de los Infantes, mais sans en avoir la même qualité<sup>2</sup>. Les deux Vierges ont la même forme de visage, le même type de voile souple, et le même geste des mains. Les archanges sont en revanche beaucoup plus éloignés. Les personnages présentent un canon allongé, des postures raides, des plis abondants mais fantaisistes et des visages peu gracieux.

La cuve de Cayuela présente des caractéristiques encore plus rustiques. L'organisation est la même, avec des arcades qui abritent cette fois presque exclusivement des animaux fantastiques. Ceux-ci sont clairement inspirés de ceux du cloître de Silos, même si le sculpteur les interprète à sa manière. Les harpies en particulier ont un type nettement *silense*, surtout dans le traitement du plumage, où, comme à Silos, de fines incisions parallèles alternent avec des parties lisses au niveau des plumes.

Ces exemples constituent les derniers maillons de la large chaîne de diffusion des formes de Silos, quand cette influence devient difficilement perceptible, sauf dans quelques détails, masquée par le peu d'habileté des sculpteurs.

## II. La diffusion vers le sud et le sud-est

### 1. Burgo de Osma

La cité d'Osma fut reconquise définitivement par les chrétiens en 1011, et fut repeuplée à l'initiative du comte Gonzalo Nuñez de Lara. La ville se situe à l'emplacement de l'antique cité romaine d'Uxama. Après la Reconquête, le siège épiscopal d'Osma fut rétabli dans le dernier quart du XI<sup>e</sup> siècle, et confirmé au concile de Husillos en 1088.<sup>3</sup> Un moine clunisien, Pierre de Bourges, qui devint San Pedro de Osma, ancien professeur à Cluny, fut le premier évêque du diocèse récemment restauré. Il entreprit l'édification d'une cathédrale, un peu à l'extérieur de la cité d'Osma, dont les travaux se poursuivirent jusque dans la seconde moitié du XII<sup>e</sup> siècle. Autour de cette cathédrale, s'établit un nouveau bourg, El Burgo de

---

<sup>1</sup> Ces figures sous arcades tenant des livres ou des phylactères peuvent être rapprochées d'une autre œuvre proche dans le temps et dans le style : le tombeau de Doña Léonor, fille d'Alphonse VIII, à Las Huelgas. Cette œuvre a été placée dans l'orbite de Silos par M. Perez Carmona (PEREZ CARMONA, *op. cit.* 1974, p. 221) et datée de la fin du XII<sup>e</sup>-début du XIII<sup>e</sup> siècle par M. Gomez Barcena (GOMEZ BARCENA, *Escultura gotica funeraria en Burgos*, Madrid, 1988, p. 187-188.)

<sup>2</sup> FRONTON SIMON, « Dos nuevos ejemplos de la irradiación silense en el románico burgales : las pilas bautismales de Villamiel de Muño et Cayuela », *Burgos en la Plena Edad Media* (Burgos, 1991), Burgos, 1994, p. 715-727.

<sup>3</sup> BOTO VARELA, *op.cit.*, 2001, p. 189.

Osma, qui ne tarda pas à supplanter l'antique cité. Le monastère de Silos et l'évêque d'Osma entretenirent d'excellentes relations à partir de 1136, quand le légat pontifical arriva à un accord sur les limites conflictuelles entre les évêchés de Burgos et d'Osma. Il n'est guère étonnant que les moines de Silos, voulant maintenir leur indépendance vis-à-vis du siège épiscopal de Burgos aient fait front commun avec celui d'Osma<sup>1</sup>. De plus, des liens spirituels furent concrétisés lorsqu'Alphonse VIII associa le monastère bénédictin à l'évêché d'Osma<sup>2</sup>. En 1174, Alphonse VIII confirma les donations royales antérieures, et leur ajouta un certain nombre de territoires, parmi lesquels on retiendra, pour notre propos, *Villa Fria* (Nafria ?) et Alcozar. En 1189, des questions de juridiction vinrent troubler les relations entre Silos et Burgo de Osma<sup>3</sup>, ce qui pour Mme Valdez del Alamo fournit un *terminus ante quem* pour la date de réalisation de la sculpture de la salle capitulaire<sup>4</sup>. Nous ne partageons pas son opinion sur ce point.

De la cathédrale romane, il ne subsiste aujourd'hui que peu de choses : une partie du mur nord, depuis la chapelle baptismale jusqu'à l'abside. Beaucoup de matériaux romans furent réemployés dans la construction de la nouvelle cathédrale, entrepris par l'évêque Juan Diaz (1231-1240). Dans le cloître, ne sont conservées aujourd'hui que certaines parties du secteur claustral et la salle capitulaire, située dans l'angle nord-ouest de la construction du XVI<sup>e</sup> siècle.

En 1968, d'importants restes romans ont été découverts : le décor sculpté des baies donnant sur la salle capitulaire. Ces ouvertures se composent de deux ensembles de deux baies géminées à voussures sculptées, inscrites sous un arc en plein cintre. (**fig. 222**) Ces découvertes sont venues compléter le décor sculpté roman déjà abondant de la salle du chapitre : les chapiteaux mais aussi les arcs qui encadrent les baies donnant sur le cloître. La salle compte neuf travées, voûtées d'ogives, qui sont portées au centre par des colonnes couronnées de petits chapiteaux, et sur les murs par des consoles. Au centre de la salle, les quatre colonnes délimitent un espace qui abrite le tombeau de San Pedro. (**fig. 223**) Les chapiteaux de l'intérieur de la salle capitulaire sont essentiellement décoratifs, ornés d'animaux ou de motifs végétaux. Un seul chapiteau est historié et se rattache aux autres corbeilels au contenu christologique qui se trouvent au niveau des baies. Les arcs qui entourent les ouvertures, du côté du cloître, sont décorés de motifs végétaux parmi lesquels évoluent des animaux réels et fantastiques, et de petits personnages.

---

<sup>1</sup> HERNANDO GARRIDO, José Luis, « Burgo de Osma », *Enciclopedia del románico en Castilla y León, Soria, vol. I*, Aguilar de Campoo, Fundación Santa María la Real, 2002, p. 277.

<sup>2</sup> GAYA NUÑO, *op. cit.*, 1946, p. 18, cite Luciano SERRANO, *El real monasterio de Santo Domingo de Silos*, Burgos, 1926, p. 34.

<sup>3</sup> FEROTIN, *op. cit.*, *Recueil*, 1897, p. 117-120 et 151-152 ; VIVANCOS, *op. cit.*, 1988, 116-117, 154-155.

<sup>4</sup> VALDEZ del ALAMO, *op. cit.*, 1991, p. 203-204. Mme Valdez propose ainsi une datation entre 1152 et 1175 pour la réalisation de la salle capitulaire.

L'héritage de Silos est particulièrement sensible dans le répertoire animalier utilisé à Burgo de Osma, que ce soit sur les chapiteaux ou sur les voussures. Un chapiteau de l'intérieur de cette salle capitulaire montre ainsi des sortes de dragons, au corps d'oiseau surmonté d'un long cou incliné vers le bas, terminé par une tête de fauve. (**fig. 224**) La composition de ce chapiteau, comme les êtres qu'il figure, est clairement inspirée du chapiteau n°48 du second atelier de Silos. La principale différence entre ces deux sculptures réside dans le fond de la corbeille, qui, à Silos est animé par des rinceaux ornés de feuilles, et qui, à Burgo de Osma, est entièrement couvert de palmettes. Les corps des animaux sont semblables, à l'exception des pattes, qui sont terminées par des sabots à Burgo de Osma, au lieu des griffes de Silos<sup>1</sup>. Nous avons déjà rencontré de tels animaux dans la suite de Silos vers le Nord de l'Espagne, à Gumiel de Hizan, Abajas, ou encore Moradillo de Sedano. Déjà, on distingue l'une des caractéristiques de la sculpture de Burgo de Osma : très proche de celle de Silos, elle s'en distingue néanmoins par une approche particulière, en combinant différents éléments empruntés à la sculpture du cloître castillan.

De nombreuses têtes de fauves apparaissent dans le décor de Burgo de Osma, sur les chapiteaux ou sur les consoles. (**fig. 225**) Ce sont des têtes effrayantes, à la toison bouclée, au mufler entrouvert, d'où émerge parfois une proie dévorée. Ces animaux sont également issus du répertoire de Silos. Parmi les reliefs déposés du monastère de Santo Domingo, figure en effet une tête monstrueuse, sans doute un fragment de fenêtre ou de porte<sup>2</sup>. Ces faces monstrueuses de Burgo de Osma peuvent être comparées à celles de La Vid et de Gumiel de Hizan, où elles sont aussi utilisées comme consoles. Bien que ne possédant pas d'oreilles pointues, elles évoquent les têtes des *trascos* qui ornent le chapiteau n°53 de Silos. Les similitudes ne se placent pas seulement au niveau morphologique. La facture même de ces animaux est semblable à celle du *trascos* du second atelier de Silos : les corps sont en fort relief, et se détachent avec vigueur du fond, souvent décoré d'éléments végétaux. Le modelé est important, les proportions sont justes, les détails du pelage ou des plumes sont soignés.

Un autre chapiteau, assez détérioré, montre des oiseaux au long cou recourbé, qui se mordent les pattes. Le traitement du plumage est caractéristique de l'art dérivé de Silos, avec le corps couvert d'un réseau géométrique de petits losanges divisés en deux parties finement striées. Cet élément est, on l'a vu, est un des traits distinctifs des artistes proches du second atelier de Silos. Cette composition des oiseaux qui se mordent les pattes est courante dans l'art roman, on en a un exemple sur un chapiteau provenant de la cathédrale

---

<sup>1</sup> C'est également le cas pour un autre être hybride de Silos, qui orne le chapiteau n°39.

<sup>2</sup> FRONTON SIMON, Isabel Maria, « Esculturas inéditas del monasterio de Santo Domingo de Silos », *Glosas silenses*, VII, 1996 p. 39-53.

de Pampelune, conservé dans le musée de Navarre. C'est un thème qui se répète à plusieurs reprises dans les édifices tributaires de Silos.

Les éléments végétaux, traités individuellement, ou employés au côté d'autres motifs sont également souvent empruntés au répertoire de Silos. C'est particulièrement sensible sur l'un des chapiteaux des colonnes centrales, qui se compose de grandes palmettes en éventail, surmontées de pommes de pin, entre lesquelles prennent place de petites feuilles dentelées. **(fig. 226)** Ce chapiteau est clairement inspiré du n°49 de Silos, bien qu'il n'ait ni la délicatesse, ni le traitement ouvragé de ce dernier. Dans la sculpture décorative, ce motif est couramment employé par les artistes qui s'inspirent du cloître de Silos. Il apparaît également sur des chapiteaux du monastère de La Vid, à l'intérieur de Santa Domingo de Soria, de San Juan de Duero, de San Juan de Rabanera, de Moradillo de Sedano ou encore sur la façade de Cerezo de Riotiron. Les deux autres chapiteaux végétaux de la salle capitulaire ne doivent rien à Silos, mais ont connu une grande diffusion, principalement dans la province de Soria. Ils se composent de deux niveaux de palmettes, dont la partie supérieure recourbée est bombée, presque à la manière d'une conque. **(fig. 227)**

La partie la plus intéressante de la sculpture de Burgo de Osma se trouve au niveau des baies qui donnent sur le cloître. Ces ouvertures sont très semblables à celles de la salle capitulaire de La Vid, avec un décor plus abondant. Dans le mur de l'aile orientale s'ouvrent trois grands arcs ; celui du centre, défiguré par les travaux postérieurs, correspond à l'entrée. Celui de gauche présente un motif de billettes en damier, tandis que celui de droite a perdu son décor. Dans chacun de ces arcs latéraux s'ouvrent deux baies en plein cintre, surmontées de voussures richement décorées. Le meneau des fenêtres est formé par quatre colonnettes placées en oblique, comme au centre de la galerie ouest du cloître de Silos. **(fig. 228)**

Les deux chapiteaux qui surmontent ces colonnes torsées reproduisent des scènes de l'Enfance et de la Passion du Christ. Leur ressemblance iconographique comme stylistique avec Silos a été notée à de nombreuses reprises<sup>1</sup>.

Le premier montre les mêmes thèmes que le chapiteau de l'Enfance de Silos (n°38), à l'exception de la Fuite en Égypte qui a été remplacée ici par l'Adoration des Mages. Sur le plan iconographique, le sculpteur de Burgo de Osma combine des éléments empruntés à ce chapiteau mais aussi au relief de l'Annonciation-Couronnement et au tympan déposé de

---

<sup>1</sup> YARZA LUACES, Joaquin, « Nuevas esculturas románicas en la catedral del Burgo de Osma », *Boletín del Seminario de estudios de Arte y Arqueología*, XXXIV-XXXV, Valladolid, 1969, p. 217-22, BOTO VARELA, *op.cit.*, 2001, p.191-192, PALOMERO ARAGON, Felix, « Aproximación a la escultura románica del claustro de la catedral del Burgo de Osma y sus relaciones con el claustro silense », *El románico en Silos. IX centenario de la consagración de la iglesia y claustro. 1088-1988*, Abadía de Silos, Aldecoa, 1990, p. 535-552.

l'église romane de Silos. Ainsi, dans la scène de l'Annonciation de Burgo de Osma, le sculpteur s'est inspiré du relief du cloître : comme à Silos, l'ange est agenouillé devant Marie, la main droite levée, la main gauche appuyée sur son genou. La Vierge, couronnée, lève la main droite, paume en avant et retient un pan de son manteau de l'autre main, en formant une petite boucle de tissu, dans un geste identique à celui de la Vierge de Silos<sup>1</sup>. **(fig. 229)** La Visitation est figurée comme sur le chapiteau de Silos : les deux femmes s'enlacent et s'embrassent sur la bouche. Mais contrairement au modèle *silense*, il n'y a pas ici de distinction entre Marie et sa cousine. Elles sont toutes deux coiffées d'un voile serré maintenu en place par un bandeau.

Comme sur le tympan et sur le chapiteau du cloître, l'épisode de la Nativité est divisé en deux scènes : on voit d'abord la Vierge couchée dans un lit, assistée d'une sage-femme qui la couvre d'un drap. **(fig. 230)** À Burgo de Osma, l'état de détérioration du chapiteau empêche d'affirmer avec certitude si, comme à Silos, la Vierge était représentée en train d'allaiter. Toutefois, sa position, la tête appuyée sur son coude, penchée vers le bas, semble bien l'indiquer. Joseph est placé derrière, dans une attitude songeuse. Ici, le sculpteur s'éloigne du modèle *silense* : le saint est assis et l'ange ne pose pas la main sur sa tête. À ses côtés, l'Enfant est couché dans la mangeoire, réchauffé par le souffle de l'âne et du bœuf. Deux anges sortent des nuées et balancent des encensoirs pour glorifier le Fils de Dieu<sup>2</sup>. De manière assez habile, le sculpteur utilise les mêmes nuées pour la scène suivante, celle de l'Annonce aux bergers. Un ange en surgit pour délivrer son message aux deux hommes en train de garder leur troupeau. Quelques tiges végétales terminées par des feuilles charnues indiquent que la scène se passe dans la nature. À cet endroit, l'artiste montre toutefois ses limites. **(fig. 231)** En effet, il tente de copier la posture du berger de Silos, renversé vers l'arrière, surpris par l'arrivée du messager céleste, mais le résultat est maladroit, le personnage paraît disproportionné, les jambes sont trop longues, la tête sans cou.

L'Adoration des Mages complète ce cycle : le premier mage s'agenouille devant l'Enfant et sa mère, qui se tourne légèrement vers lui et le bénit de la main. Le schéma utilisé ici, qui est le même qu'à Ahedo de Butron – le premier mage agenouillé, le second qui se retourne vers son compagnon, parfois pour lui désigner l'étoile – est le plus courant dans la sculpture romane espagnole de cette époque. Malgré ces quelques différences, on voit à quel point l'iconographie *silense* a influencé l'auteur de ce chapiteau.

---

<sup>1</sup> Détail qui a des antécédents dans les mosaïques byzantinisantes de la chapelle palatine de Palerme, concrètement sur le personnage de saint Jacques de la Transfiguration, cf. OCON ALONSO, « El renacimiento bizantinizante de la segunda mitad del siglo XII y la escultura monumental en España », V *Curso de Cultura Medieval*, Aguilar de Campoo, 1997 p. 267-290.

<sup>2</sup> Conformément au texte apocryphe de l'Évangile du Pseudo-Matthieu (13, 2)

Sur le plan stylistique également, ce sculpteur se rapproche des œuvres du second atelier de Silos. Les personnages ont des visages ronds, avec des pommettes hautes, une petite bouche à la lèvre supérieure légèrement proéminente et un nez droit. Les coiffures sont assez variées : les cheveux des personnages juvéniles sont bouclés à la manière antique, en coquille d'escargot, comme à Silos, tandis que ceux des rois mages ou des bergers se composent de grosses mèches torsadées. Les femmes ont les cheveux recouverts d'un voile, assez serré. Seule la Vierge de la Nativité porte un voile souple qui rappelle la coiffure de Marie dans le tympan de Silos. Dans l'Annonce aux bergers, la position de l'ange, comme son visage joufflu, évoquent les putti qui couronnent la Vierge dans le relief du cloître castillan. Le sculpteur de Burgo de Osma n'atteint cependant pas la maîtrise du Second Maître de Silos. En effet, les différences stylistiques avec Silos sont évidentes sur ce chapiteau : les figures sont plus trapues, moins sveltes, les visages sont moins ovales, presque caricaturaux, avec des nez trop grands et des yeux proéminents. Les sillons entre les ailes du nez et les commissures des lèvres sont particulièrement marqués, ce qui montre là encore l'héritage de Silos, mais donne un air bouffi à ces personnages. La recherche d'expressivité des visages, si sensible à Silos est ici quasiment absente. Les vêtements sont moins détaillés et les plis sont travaillés avec moins de virtuosité. Les drapés sont animés de plis abondants, profondément creusés, qui partent dans tous les sens. Le sculpteur s'éloigne de la conception des étoffes de Silos, inspirée de l'art antique, où de grandes lignes donnent la direction générale de plis. À Burgo de Osma, les plis se composent de bourrelets un peu écrasés, plutôt schématiques, avec des fronces volumineuses. Les articulations sont marquées par des parties lisses arrondies, cernées d'un petit bourrelet. À certains endroits, on remarque un détail intéressant : au niveau des épaules, ces plis courbes sont soulignés de petites hachures perpendiculaires. Cette particularité caractérise nombre de monuments influencés par Silos, comme Ahedo de Butron, Gredilla, Cerezo de Riotiron, Aradon ou Butrera. Nous avons vu qu'il s'agit d'une schématisation d'éléments stylistiques empruntés au Second Maître de Silos, schématisation qui se produit sur le chantier même de Silos (modillon de l'archer, notamment).

Sous l'autre arc latéral, surmontant également quatre colonnettes torsadées, se trouve le chapiteau de la Passion. Ici, la similitude iconographique avec Silos est totale<sup>1</sup>. Le cycle commence avec l'Entrée à Jérusalem : le Christ est monté sur l'ânesse, l'ânon entre ses pattes. (**fig. 232**) Il est suivi de trois apôtres qui tiennent des palmes. Devant lui, de nombreux personnages sont perchés dans des arbres, dont ils coupent les branches ; plusieurs enlèvent leurs tuniques ou jettent leurs manteaux sous les pas du Christ. Les arbres

---

<sup>1</sup> YARZA LUACES, *op. cit.*, 1969, p. 220.

sont des rinceaux qui déploient des feuilles charnues repliées, des éléments végétaux venus tout droit de Silos. Sur l'autre face du chapiteau, on voit la ville de Jérusalem, sous la forme d'une architecture à deux tours. D'autres personnages sont visibles sur les créneaux et l'un passe la tête par la porte. Plusieurs détails pittoresques sont directement empruntés à Silos : le petit ânon qui tète sa mère et l'attitude du personnage qui enlève sa tunique en la faisant passer par dessus sa tête<sup>1</sup>. Ce dernier détail, que l'on peut observer dans les mosaïques de la chapelle palatine de Palerme, est un exemple de la connaissance des modèles byzantins qu'ont les sculpteurs de la fin du XII<sup>e</sup> siècle<sup>2</sup>. La scène du Lavement des pieds comporte moins d'acteurs qu'à Silos : seulement quatre, dont saint Pierre, les pieds nus sur un piédestal, un pied dans une bassine. Sa main levée fait référence aux paroles qu'il prononce selon l'évangile de Jean : « Seigneur, pas seulement les pieds mais aussi les mains et la tête ! » (Jn., 13, 9). Comme à Silos, deux apôtres tendent des linges.

La Cène clôt ce cycle de la Passion. (**fig. 233**) Le Christ au centre, pose la main sur l'épaule de Jean, qui s'incline fortement devant lui. D'autres apôtres se tiennent à ses côtés, une coupe à la main, une expression de surprise sur le visage. Comme à Silos, Judas, à genoux, est rejeté de l'autre côté de la table. Il ouvre la bouche pour recevoir la bouchée que lui présente le Christ, et tend la main vers le plat, deux gestes qui selon les Évangiles, le désignent comme le traître. Les convives sont réunis autour d'une table qui leur arrive à mi-hauteur, recouverte d'une nappe aux nombreux plis froncés.

La qualité de ce chapiteau est supérieure à celle du chapiteau de l'Enfance et les divergences avec le style de Silos sont moins importantes. Les personnages présentent des visages ovales dessinés avec soin, aux traits délicats. Ils sont le plus souvent barbus, avec de petites bouches, des nez droits et fins et des yeux en amandes. Les joues sont moins rebondies et les rides sont marquées moins profondément que sur les personnages du chapiteau de l'Enfance. Les coiffures se composent de mèches ondulées, séparées par une raie médiane, laissant presque toujours voir les oreilles, ce qui est un détail récurrent dans les personnages barbus de Silos. Cependant, à Burgo de Osma, la facture n'atteint toujours pas le raffinement des œuvres du second Maître. L'artiste a placé côte à côte une succession de personnages, qui forment une scène plus par leur proximité que par leurs attitudes. Contrairement aux personnages du chapiteau de Silos, les apôtres de Burgo de Osma regardent droit devant, il n'y a aucune interaction entre eux. Les figures de Burgo de Osma sont trapues, alors que leurs équivalents de Silos présentent un canon allongé et des attitudes

---

<sup>1</sup> Ce détail est également présent sur un chapiteau du cloître de Tudela et sur le devant d'autel de San Nicolas de Soria.

<sup>2</sup> Comme l'a fait remarquer M. Jacques LACOSTE, *op. cit.*, 1979, p. 182 et note 20 et Mme Dulce OCON ALONSO, « Los ecos del ultimo taller de Silos en el románico navarro-aragonés y la influencia bizantina en la escultura española en torno al año 1200 », *El románico en Silos. IX centenario de la consagración de la iglesia y claustro*, Abadía de Silos, Aldecoa, 1990, p. 505-506

élégantes. Ici, les postures manquent de naturel, les gestes sont plus raides. Les apôtres dans l'Entrée à Jérusalem, par exemple, font tous le même geste, en levant une palme. Leurs visages sont peu individualisés, et seule une timide variété dans les coiffures et les barbes permet de les différencier.

Le choix des thèmes, ainsi que les compositions utilisées pour les représenter témoigne clairement de la très forte empreinte de Silos. Les différences de style entre les chapiteaux de l'Enfance et de la Passion indiquent qu'au moins deux artistes ont travaillé à Burgo de Osma. Tous deux possédaient visiblement une connaissance approfondie de la sculpture de Silos, mais aucun n'atteint l'excellence de ses œuvres.

Un autre chapiteau historié est visible dans la salle capitulaire : il est dédié au Massacre des Innocents. (**fig. 234**) Hérode est placé à l'angle du chapiteau : il est couronné et tire sur sa longue barbe. Il est entouré de deux démons qui lui parlent à l'oreille et lui suggèrent de perpétrer le massacre. (**fig. 235**) La présence de diables aux côtés d'Hérode se retrouve dans plusieurs autres monuments romans espagnols<sup>1</sup>, presque tous marqués par l'art de Silos, et a peut-être été tiré d'un évangile apocryphe, *l'histoire copte de Joseph le Charpentier* : (VIII, 1-2) : « Satan donna un conseil à Hérode le Grand, le père d'Archélaüs, celui qui fit décapiter Jean, mon ami et parent. Il me fit alors chercher avec soin, pensant que mon royaume était de ce monde »<sup>2</sup>. Attribuer le mal à l'influence du diable est un message optimiste qui met l'accent sur la nature saine et bonne de l'homme. Le diable devient la cause de tous les maux, sa présence justifie le mal sur Terre<sup>3</sup>. La présence du démon comme mauvais conseiller apparaît ainsi dans de nombreux épisodes bibliques, notamment des scènes de martyre (sur un chapiteau de Sainte-Foy-de-Conques, par exemple).

Le massacre est illustré par une grande variété de scènes : enfants transpercés, décapités, arrachés des bras de leurs mères, pris par le pied, coupés en deux... Les

---

<sup>1</sup> On retrouve cet élément à San Juan de Duero, Santo Domingo de Soria, la Magdalena de Tudela, Santiago de Puente la Reina et peut-être à Santa Cecilia de Aguilar. Il faut y ajouter un exemple catalan, Sant Pere de Besalù, (Girone) cité par M. Yarza Luaces, cf. YARZA LUACES, « La présence du diable dans l'art roman espagnol : formes, déguisement, rôle. » *Démons et merveilles au Moyen-âge, Actes du IVe colloque international*, Nice, Université de Nice, 1990, p. 216.

À ce sujet, voir l'article de M. Yarza Luaces déjà cité, et aussi : MELERO MONEO, « El diablo en la Matanza de los Inocentes: una particularidad de la escultura hispana », *D'art*, 12, 1986, p. 113-126, et HERNANDO GARRIDO, « La representación del diablo en la escultura románica palentina » *El diablo en el monasterio, VIII seminario sobre Historia del monacato, Aguilar, 1994*, Madrid, 1996, p. 175-214.

En France, on peut citer l'exemple de la cathédrale de Poitiers, où le démon conseillant Hérode est figuré sur un chapiteau de l'ébrasement gauche de la porte de Saint-Michel.

<sup>2</sup> De nombreux textes patristiques parlent de la cruauté du Massacre des Innocents et associent Hérode au démon. Cf. LOZANO LOPEZ, « Tradición e innovación: el ciclo de la Matanza de los Inocentes en el Románico hispano », *Anales de Historia del Arte*, 2010, Extra 2, p. 284-285.

<sup>3</sup> MOLINIE, Sandrine, « L'iconographie du diable dans la sculpture romane du Midi de la France et du Nord de l'Espagne », thèse de doctorat sous la direction de Mme Pradalier-Schlumberger, Toulouse, 2008, p. 307.



bourreaux sont soit des soldats recouverts de cottes de mailles des pieds à la tête, soit des hommes à l'expression cruelle, vêtus de tuniques courtes. Les femmes ont des gestes de désespoir et essaient de protéger leurs enfants, qu'elles tiennent dans leurs bras et que les soldats leur arrachent. Ce détail particulier est également visible sur la façade de Santo Domingo de Soria, ce qui laisse supposer une source d'inspiration commune. De fait, ici encore, c'est probablement Silos qui est à l'origine de cette iconographie, puisque, selon la description du père Nebreda, une voussure du portail nord de l'église présentait ce thème du Massacre des Innocents. Un claveau figurant une femme avec un enfant dans les bras est d'ailleurs conservé dans le musée de l'abbaye. **(fig. 5)** L'Évangile de Matthieu insiste sur le désespoir des mères, qui se traduit ici par une scène étrange, placée dans un angle de la corbeille. Une femme tient une sorte de pichet dans ses mains jointes, qu'elle s'apprête visiblement à boire, peut-être dans l'intention de s'empoisonner<sup>1</sup>. **(fig.236)** On peut peut-être y voir une allusion à la coupe de l'amertume, celle que le Christ voudrait voir passer loin de lui (Mt, 26,39). Les Innocents sont en effet à l'image du Sauveur, premiers martyrs dont la mort annonce le sacrifice du Christ.

Sur le plan stylistique, le chapiteau du Massacre se rapproche de celui de l'Enfance : les têtes sont trop grosses, les visages stéréotypés, avec de grands nez triangulaires et des yeux en amandes proéminents. Les plis des vêtements sont épais, composés de bourrelets un peu plats, fantaisistes, avec un recours presque systématique aux plis arrondis, presque en spirale, pour marquer l'articulation des épaules et des hanches.

Les autres chapiteaux des baies montrent tout un répertoire d'animaux fantastiques, inspirés du bestiaire *silense*, même si l'on ne rencontre pas toujours leurs équivalents dans le monastère. L'un des chapiteaux est ainsi décoré d'une harpie barbue et d'un dragon, luttant contre des personnages. Les physionomies de la harpie et du dragon sont celles de Silos. L'originalité ici consiste dans l'association des deux êtres fantastiques différents sur un même chapiteau, et dans le fait de présenter une harpie masculine et barbue, qui n'existe pas actuellement dans le cloître inférieur de Silos, mais que nous avons déjà rencontré, à Ahedo de Butron notamment. Sur ce chapiteau, les êtres fantastiques luttent contre des hommes : on voit un personnage juvénile affrontant un dragon. Il le saisit par les oreilles, s'arc-boute sur une des pattes de la bête et lui plante son épée dans la gueule. Un deuxième dragon mord le combattant à l'épaule. **(fig. 237)** Le thème rappelle le chapiteau n°57 de Silos, où de petits personnages réfugiés dans des rinceaux combattent des dragons. Ici, toutefois, l'homme et les animaux sont placés sur le même plan, et sont de même taille. Un chapiteau déposé au musée de l'abbaye montre une composition qui se rapproche davantage de celle de Burgo de

---

<sup>1</sup> Inès Ruiz Montejo y voit en effet une femme en train d'absorber du poison. RUIZ MONTEJO, *El románico de villas y tierras de Segovia*, Madrid, Encuentro, 1988, p. 171.

Osma. (**fig. 238**) On y voit un homme barbu abrité derrière son écu, qui plante sa lance dans la gueule d'un dragon. La morphologie des monstres est différente, mais l'idée est la même.

Un autre chapiteau montre de la même façon une juxtaposition d'êtres fantastiques plus ou moins inspirés du bestiaire de Silos : deux griffons, accompagnés de dragons à la gueule allongée, et de deux harpies, l'une juvénile et l'autre barbue. La composition est un peu brouillonne, et ne montre pas la parfaite symétrie des chapiteaux de Silos. Les griffons au centre sont érodés, mais semblent avoir été réalisés par un sculpteur peu habile : les corps semblent grêles, avec des pattes trop grandes, et un modelé assez plat. Ils manquent également de finesse dans les détails : l'un a les ailes déployées, et on ne voit pas le traitement si délicat qui est d'ordinaire réservé au plumage. Ici, il se résume à un quadrillage de losanges, avec la nervure centrale saillante. Les dragons et les harpies, au contraire, suivent les modèles de Silos, dans leur physionomie, leur posture et les détails de leur anatomie. Les deux harpies surtout, qui sont placées sur les petites faces, entourées de rinceaux aux feuilles repliées et travaillées au trépan, ont des antécédents à Silos, au chapiteau n°41 notamment. Elles peuvent être rapprochées de la harpie barbue du chapiteau précédent. (**fig. 239**) La harpie avec la tête tendue vers l'arrière au bout d'un long cou, le corps annelé avec la gorge bombée, très en avant, est l'une des dérivations les plus courantes de l'art de Silos, et l'une de celle qui aura la plus grande postérité. Toutefois, cette exagération des formes du cloître est déjà en germe sur le chantier de Silos, car certaines harpies sur les reliefs déposés provenant de l'abbatiale présentent ces caractéristiques, avec la gorge qui enfle considérablement, acquérant une corpulence inédite. (**fig. 240**)

Sur d'autres chapiteaux, la parenté avec les œuvres de Silos est plus flagrante. Ainsi une corbeille est décorée de beaux griffons barbus, avec des rinceaux qui s'enroulent autour de leurs cous et de leurs pattes. C'est une copie presque littérale des chapiteaux n°47 et 64 de Silos. Le type de rinceaux utilisé est caractéristique : la tige est marquée d'un sillon central et se termine par des feuilles charnues presque complètement repliées. C'est le cas dans tous les chapiteaux de Burgo de Osma montrant des animaux entourés de rinceaux.

Un seul chapiteau ne semble pas se rattacher aux œuvres précédentes<sup>1</sup>. On y voit une tête couronnée qui mord la queue de deux animaux fantastiques ailés. C'est un chapiteau de facture plus simple et plus tardive, qui ne semble pas appartenir à la même campagne que le reste de la sculpture.

L'élément peut-être le plus remarquable des restes sculptés de la cathédrale romane de Burgo de Osma est la décoration des voussures qui surmontent les baies ouvertes sur le

---

<sup>1</sup> M. Gaya Nuño le considère comme une œuvre gothique, GAYA NUÑO *op.cit.*, 1946, p. 90.

cloître. Ces huit arcs présentent des motifs géométriques, végétaux, et surtout un important bestiaire, inspiré là encore de celui de Silos.

Sur le côté droit, les deux voussures supérieures sont décorées de motifs végétaux en fort relief, presque complètement dégagés du fond, qui forment une sorte de guirlande. Ce sont des feuilles charnues, qui se referment sur des fruits. Ce motif est une variation du décor de certains tailloirs du cloître de Silos, ainsi que des éléments végétaux qui apparaissent dans des chapiteaux, le n°54, par exemple<sup>1</sup>. Le petit arc de gauche est orné de redents, et celui de droite de nombreuses petites figures au milieu de rinceaux : on voit ainsi un personnage montant un dromadaire, des oiseaux, qui se becquettent les pattes ou picorent des serpents ou des grappes, des harpies, des lions, etc. (**fig. 241**)

Les voussures de l'autre arcade sont décorées de la même façon : les animaux fantastiques cohabitent avec de petits personnages, le plus souvent entourés de rinceaux. La galerie de créatures qui peuplent ces voussures se compose de dragons, de griffons, de harpies, voilées ou non, d'oiseaux de proie, de lions. Certains de ces êtres se répètent parfois avec insistance (les aigles et les dragons notamment). Quelques scènes sont plus originales : un sagittaire tirant sur un cavalier qui chevauche un lion, deux hommes luttant contre un monstre à tête de fauve, ou encore une créature qui allaite un petit dragon (**fig. 242**) Tous ces éléments sont sculptés en fort relief, avec des parties presque en ronde-bosse. La taille des plumes, des crinières, les traits des visages sont d'une minutie remarquable. Le sculpteur utilise des formes rondelettes, au profil doux et au modelé soigné.

La présence de cette faune monstrueuse fait penser au portail de Cerezo de Riotiron, à la rose de Santo Domingo de Soria et aux trompes qui soutiennent la coupole de San Juan de Rabanera<sup>2</sup>. Elle présente également des parallèles avec le portail de Villasayas. Cette solution de décorer des arcs d'animaux fantastiques présentés par paires existait aussi à Silos, comme le montre un fragment conservé parmi les reliefs déposés du monastère. (**fig. 243**) Cet arc est décoré de deux paires de harpies, très différentes de celles du cloître, tant dans l'aspect formel qu'iconographique. La technique de ce fragment est plus grossière et le traitement du plumage manque de délicatesse. Les queues acquièrent un développement et une grosseur inédits et leurs anneaux sont beaucoup moins marqués. Les cous sont plus épais et les poitrines bombées de façon inconnue jusqu'alors dans le bestiaire de Silos. Tout indique que c'est un artiste assez éloigné des sculpteurs du cloître qui a réalisé ce fragment<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> On retrouve le même motif entourant le tympan de San Nicolas de Tudela, mais aussi à Compostelle, sur les tailloirs du Porche de la Gloire.

<sup>2</sup> Mme Elizabeth Valdez del Alamo a d'ailleurs émis l'hypothèse que la salle capitulaire de Burgo de Osma ait pu être le lieu de formation d'un sculpteur qui quelques années plus tard, aurait travaillé au portail de Cerezo. VALDEZ, « The epiphany relief from Cerezo de Riotiron », PARKER, Elizabeth, *The Cloisters. Studies in honour of the Fiftieth anniversary*. New York, 1992, p. 140.

<sup>3</sup> FRONTON SIMON, *op. cit.*, 1996, p. 39-42.

C'est sur ce relief que l'on rencontre pour la première fois à Silos le modèle des harpies de profil et aux ailes déployées, qui est si commun dans de nombreux édifices marqués par Silos. Cet artiste a pu constituer du point de vue formel un maillon intermédiaire entre le Maître du cloître et les artistes qui travaillèrent, plus tard, dans d'autres monuments. M. Yarza Luaces a souligné que le bestiaire de l'arcade de Burgo de Osma et sa disposition radiale ont pu s'inspirer d'une œuvre similaire du monastère de Silos<sup>1</sup>. Aussi, le modèle original n'est sans doute pas cette pièce modeste : les deux œuvres doivent se référer à une autre voussure de Silos, aujourd'hui disparue, de plus grandes dimensions et de meilleure qualité.

Un élément original se rencontre sur les arcades de Burgo de Osma : les têtes humaines et animales qui prennent place à la naissance des arcs. Dans l'arcade de gauche, c'est une tête de lion anthropophage, très semblable à celles que l'on peut trouver à l'intérieur de la salle capitulaire, et qui, comme elles, sont à rapprocher des fauves du chapiteau n°53 de Silos. Dans l'arcade de droite, on voit une tête juvénile imberbe, aux cheveux longs et torsadés. (**fig. 244**) La ressemblance avec une tête conservée à Silos (**fig. 6**) est frappante : même visage ovale aux joues pleines, aux arcades sourcilières marquées, mêmes yeux en amandes un peu saillants, même bouche fine sur laquelle flotte l'ombre d'un sourire.

La qualité de certains reliefs de ces arcs est telle qu'on peut supposer qu'ils ont été réalisés par le meilleur artiste du groupe, c'est-à-dire l'auteur du chapiteau de la Passion. La ressemblance des traits des visages confirme cette hypothèse. On peut donc penser qu'au moins deux artistes ont travaillé dans cette salle capitulaire. Le plus doué d'entre eux, celui qui est le plus proche du second atelier de Silos, dont il est vraisemblablement issu, réalise le chapiteau de la Passion, et certains chapiteaux animaliers, parmi les mieux composés. On reconnaît ainsi sa main dans le combat entre un personnage juvénile et un *trasgos*, ou encore dans la harpie barbue. L'autre sculpteur, qui reste très débiteur de l'art de Silos, mais en montre déjà une certaine schématisation, est l'auteur du chapiteau de l'Enfance, de celui du Massacre des Innocents, des chapiteaux animaliers les plus simples et sans doute aussi des chapiteaux végétaux. Son style se caractérise par des formes plus trapues, plus rondes et moins de précision dans les détails. Les deux artistes œuvrent de concert dans la décoration des arcs. Le premier réalise par exemple la harpie voilée, tandis que le second sculpte le centaure luttant contre un cavalier. Ils sont sans doute assistés d'un compagnon, car certaines œuvres semblent plus maladroites, comme la partie centrale d'un chapiteau avec des griffons peu élégants, ou encore la figure du singe dans une des voussures.

---

<sup>1</sup> YARZA LUACES, *op. cit.*, 1969, p. 217-229.

À côté de la salle capitulaire s'ouvre la chapelle de San Ildefonso, qui était peut-être la bibliothèque à l'origine. Elle présente une porte romane en plein cintre, avec des voussures lisses qui reposent sur deux petits chapiteaux. Celui de gauche montre deux dragons séparés par une sorte d'aigle, tandis que celui de droite est décoré de deux griffons de type *silense*. La sculpture de cette porte est de facture rude, les animaux sont réalisés avec moins de maîtrise, dans un style moins détaillé, et avec un relief moins important. Tout ceci implique probablement une réalisation plus tardive que celle de la salle capitulaire, probablement le début du XIII<sup>e</sup> siècle. Une autre porte romane est conservée dans le cloître. Il s'agirait selon toute vraisemblance, de la porte du réfectoire<sup>1</sup>. Elle se compose de deux entrées géminées sous un arc en plein cintre. Les trois chapiteaux présentent des feuilles d'acanthé bien découpées, travaillées avec délicatesse au trépan. Ce traitement les rapproche des sculptures à thématique végétale de la salle capitulaire.

Il semble évident que les sculpteurs de Burgo de Osma se sont inspirés de ceux de Silos, ce qui laisse supposer que les artistes de Burgo de Osma possédaient une connaissance approfondie des œuvres du second atelier de Silos et que, peut-être, ils y avaient travaillé. Ce sont probablement eux qui, les premiers, diffusèrent les thèmes de Silos en dehors du monastère. La sculpture de la cathédrale de Burgo de Osma a en effet joué un rôle considérable dans la transmission des éléments du style et de l'iconographie du second atelier de Silos. Nous avons noté la présence de différents sculpteurs à Burgo de Osma, mais tous – à l'exception de l'auteur du chapiteau isolé – sont débiteurs du monastère castillan. Cette dette est particulièrement sensible sur le plan iconographique dans les chapiteaux historiés. Mais cette dépendance vis-à-vis du grand modèle n'implique pas la simple copie : les sculpteurs de Burgo de Osma ont en effet assimilé le vocabulaire de Silos et ont fait preuve d'innovation en s'en servant dans des compositions nouvelles.

## 2. Santo Domingo de Soria

La capitale de la province de Soria bénéficia, à la fin du XII<sup>e</sup> et au début du XIII<sup>e</sup> siècle, de l'appui et de la générosité d'Alphonse VIII, peut-être, comme l'affirme la tradition, en reconnaissance de sa fidélité pendant la minorité du roi<sup>2</sup>. La cité comptait 35 églises paroissiales et une collégiale intra-muros, deux églises monastiques et un ermitage à

---

<sup>1</sup> PALOMERO ARAGON, *op. cit.*, 1990, p. 538.

<sup>2</sup> S'il est vrai qu'Alphonse VIII favorisa les habitants de Soria, il fit de même avec d'autres cités. Cf. LOZANO LOPEZ, *op.cit.*, 2006, p. 20.

l'extérieur des murailles. Elle en conserve un grand nombre encore aujourd'hui, toutes abondamment pourvues de sculptures, et se présente comme un centre artistique essentiel pour la diffusion de l'art de Silos. Les sculpteurs de Santo Domingo de Soria ont dû jouer dans ce domaine un rôle primordial.

Dans ce monument, la sculpture peut se répartir en deux ensembles : celle de l'intérieur et celle de la façade. L'histoire de la construction de l'église de Santo Domingo (autrefois Santo Tomé) est mal connue. Le monument lui-même est peu homogène : on discerne en effet au moins trois campagnes de construction. Les trois premières travées de la nef, encadrées de bas-côtés appartiennent à la même campagne que la façade. Sans doute, à la fin du XII<sup>e</sup> siècle, a-t-on voulu reconstruire un édifice antérieur. De celui-ci, il subsiste uniquement la quatrième travée de la nef, de construction moins soignée, et la tour de clocher, située sur le flanc nord de l'édifice. À la fin du XII<sup>e</sup> siècle, on a voulu substituer à cette première église un édifice plus grand, selon un plan ambitieux, avec une nef à trois vaisseaux, et une façade somptueuse. Ce grand projet, inachevé, n'est pas allé au-delà des trois premières travées de la nef. L'abside romane fut démolie à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle. À la place furent construits le transept et le chevet Renaissance visibles aujourd'hui<sup>1</sup>. À la même époque, deux chapelles furent également ajoutées à la nef romane.

La sculpture des travées occidentales de la nef se distribue sur les chapiteaux du vaisseau central et des grandes arcades, qui ne comptent aucune scène historiée. Ils présentent soit des thèmes végétaux, soit des animaux du bestiaire fantastique ou réel issu de Silos. On retrouve ainsi, sous l'un des arcs doubleaux de la nef, les griffons barbus, la tête tournée vers l'arrière. (**fig. 245**) La posture des animaux est la même que sur les chapiteaux de Silos et sur celui de Burgo de Osma, mais le schéma qui est utilisé à Santo Domingo de Soria est plus simple : aucun rinceau ne vient entourer les griffons. De plus, le modelé est moins bon, le relief moins important et les détails moins soignés, notamment au niveau du plumage. Les proportions sont également moins élégantes, avec des pattes trop courtes, qui leur donnent un air râblé.

Deux autres chapiteaux montrent un type d'animal fantastique inconnu dans les œuvres de Silos. Il s'agit d'une sorte de lion ailé, au corps assez semblable à celui des griffons, et à la tête de fauve coiffée d'une capuche. Nous avons déjà rencontré cet animal sur un chapiteau du portail d'Ahedo de Butron. Sa répétition ici peut peut-être laisser supposer l'existence d'un modèle de ce type à Silos.

---

<sup>1</sup> LOJENDIO, RODRIGUEZ, *op. cit.*, 1966, p. 170.

L'empreinte *silense* est encore plus sensible dans certaines corbeilles végétales de la nef. Ainsi, deux d'entre elles montrent de grandes palmettes qui s'évasent en éventail pour accueillir des fruits, grappes ou pommes de pin. C'est un motif végétal couramment repris par les artistes qui s'inspirent du cloître de Silos. Sur le premier, les feuilles sont striées de manière très graphique, ce qui rappelle les délicates nervures des feuillages de Silos, mais sans atteindre leur préciosité. Le second chapiteau est plus original : la source d'inspiration est identique, mais le sculpteur fait preuve de plus d'inventivité et d'une plus grande maîtrise technique. Les palmettes sont devenues de véritables feuilles d'acanthé, très dentelées, qui se détachent nettement du fond, en créant des jeux d'ombres et de lumière. Les fruits restent suspendus aux extrémités, mais sont parfois remplacés par de grandes feuilles lobulées, peut-être des feuilles de figuier. (**fig. 246**) Les sculpteurs de Santo Domingo de Soria, sans occulter leur connaissance des œuvres de Silos, montrent donc qu'ils sont capables d'innovation et de véritable création artistique. Le motif des palmettes en éventail est utilisé dans un autre chapiteau, où il s'intercale entre des oiseaux aux longs cous, qui semblent s'inspirer de ceux que l'on peut voir sur le chapiteau n°50 de Silos. Un autre motif animalier tiré du répertoire de Silos apparaît sur un chapiteau de Santo Domingo de Soria. Il s'agit de lions à la crinière abondante, présentés par paire, qui tiennent parfois entre leurs pattes une proie, apparemment un quadrupède. (**fig. 247**) Ils sont très similaires à ceux du chapiteau n°54 de Silos.

Le second ensemble de sculptures, de loin le plus abondant, se concentre sur la façade occidentale. (**fig. 248**) Des différences de style par rapport aux reliefs de l'intérieur indiquent que ce sont d'autres sculpteurs, vraisemblablement assez proches des précédents, qui réalisent les reliefs de la façade. C'est une véritable façade-écran, dont la disposition générale se divise en deux parties : la partie supérieure, avec un fronton triangulaire percé d'une rose, et la partie inférieure avec le grand portail, flanqué de deux niveaux superposés d'arcatures aveugles géminées. Deux personnages assis, en haut relief, interrompent le second niveau d'arcatures. Ils ont longtemps été interprétés, à tort semble-t-il, comme Alphonse VIII et son épouse Éléonore. En effet, d'une part, il n'existe aucune trace d'un quelconque patronage royal et d'autre part, les représentations des promoteurs n'apparaissent dans aucun monument contemporain. Toutefois, il est probable que la reconstruction ait eu lieu durant le règne d'Alphonse VIII, et qu'elle se soit terminée au début du XIII<sup>e</sup> siècle<sup>1</sup>. Ces deux personnages trônant sous des arcades ne sont clairement

---

<sup>1</sup> GAYA NUÑO, *op. cit.*, 1946, p. 143

pas des figures royales, car ils sont nimbés et ne portent pas de couronnes. Ce sont plus vraisemblablement des prophètes, puisque l'un d'eux tient un phylactère déroulé<sup>1</sup>.

La conception de la façade, rythmée par des niveaux d'arcatures aveugles, peu courante dans l'art roman hispanique, se rapproche des façades de l'Ouest de la France, en particulier de la Saintonge. Cela a souvent été expliqué par la venue de maîtres français avec l'épouse d'Alphonse VIII, Éléonore de Castille, fille d'Aliénor d'Aquitaine et d'Henri II<sup>2</sup>. Cette organisation de la façade peut cependant également être mise en relation avec des monuments romains antiques<sup>3</sup>, qui ont pu servir de source d'inspiration, dans un cas comme dans l'autre.

Les arcatures aveugles abritent dans leur partie supérieure trois petites demi-lunes creusées dans la pierre et disposées en triangle. Ce motif décoratif est relativement fréquent dans les monuments de l'évêché de Burgos : on les retrouve à Ahedo de Butron, Abajas, Gredilla de Sedano, Hermosilla ou Escobados de Abajo, œuvres qui, comme Santo Domingo, peuvent être rapprochées de Silos.

Le portail déploie un vaste programme iconographique, réparti sur un large tympan, sur les voussures qui l'entourent, sur les chapiteaux et les tailloirs des arcatures.

Le tympan montre un motif tout à fait original, celui de la Trinité de type *Paternitas*. (**fig. 249**) Dieu le Père, couronné mais sans nimbe, est assis sur un trône à tête de lions. Il tient sur ses genoux l'Enfant Jésus. Le groupe était surmonté d'une colombe, aujourd'hui en partie mutilée. La première représentation connue de ce thème est d'origine anglo-saxonne. Il s'agit d'une enluminure du *Psalterium* du codex Harley 603, du British Museum de Londres, daté du X<sup>e</sup> – XI<sup>e</sup> siècle<sup>4</sup>. Ce motif de la Trinité *Paternitas* est apparu en Espagne à Compostelle et à Silos dans des représentations de l'Arbre de Jessé (à peu près à la même période). L'art espagnol est en effet le premier, après le modèle anglais, à adopter ce type trinitaire durant le XII<sup>e</sup> siècle. La grande nouveauté est de présenter ce thème sur des reliefs sculptés. Ici, la représentation a un sens différent des exemples de Silos et de Compostelle, et sans doute de Santo Domingo de la Calzada, où la Trinité couronne un arbre de Jessé. À Santo Domingo de Soria, il est le point central de l'iconographie du tympan. Certains emprunts de composition sont faits à la Trinité de Compostelle : Dieu le Père est couronné et il serre d'une main l'Enfant contre lui. Celui-ci écarte largement les bras, en tenant le livre et en bénissant, comme à Compostelle. Le Père fait également un geste de bénédiction,

---

<sup>1</sup> Cette hypothèse est partagée, entre autres, par Mme Valdez del Alamo, cf. VALDEZ DEL ALAMO, *op. cit.* 1986, p. 258. Mme Lozano Lopez partage cette hypothèse pour le personnage de droite mais soutient une hypothèse plus ancienne pour le personnage de gauche, dans lequel elle voit saint Thomas, le titulaire originel de l'édifice. LOZANO LOPEZ, *op. cit.*, 2006, p. 181.

<sup>2</sup> GAYA NUÑO, *op. cit.*, 1946, p. 134.

<sup>3</sup> M. Gaya Nuño avait déjà observé des similitudes avec les temples arméniens et le palais de Théodoric à Ravenne.

<sup>4</sup> GERMAN de PAMPLONA, *op. cit.*, 1970, p. 67.



élément qui n'apparaît pas à Compostelle, mais bien à Silos. Un détail différencie la Trinité *Paternitas* de Santo Domingo des grands modèles qui l'ont précédée : l'enfant est représenté en entier, contrairement à Compostelle ou à Silos où seul son buste émerge du sein du Père.

La Trinité *Paternitas* se retrouve dans d'autres œuvres de la même époque. L'exemple le plus proche de Santo Domingo de Soria est le tympan de San Nicolas de Tudela<sup>1</sup>. On voit en effet de nombreuses similitudes : la même distribution des figures qui flanquent le groupe central : le Tétramorphe et deux figures humaines dans les angles. À Tudela, le groupe du Père et du Fils est aussi inscrit dans une mandorle ovale et leur disposition est la même. Certaines différences sont néanmoins visibles, dans la présentation du Tétramorphe et dans l'identité des personnages latéraux. À Santo Domingo, le groupe de la Trinité est en effet entouré par des anges, aux ailes déployées, qui tiennent dans des étoffes les animaux symboliques du Tétramorphe<sup>2</sup>. Dans les écoinçons du tympan, prennent place deux personnages assis : à droite, la Vierge couronnée lève la main droite, et ramène un pan de son manteau avec deux doigts. L'attitude est semblable à celle de la Vierge de Silos dans l'Annonciation-Couronnement. Ce geste des doigts de la main resserrant le manteau se retrouve à Butrera, à Gredilla et à Villasayas. La Vierge de Soria est coiffée d'un voile souple, qui tombe librement sur ses épaules, mais ne couvre pas sa gorge comme c'est parfois le cas pour ces autres Vierges castillanes. À gauche, un homme barbu, nimbé, fait de manière symétrique presque le même geste : il lève la main gauche, et tient dans son autre main un phylactère déroulé. Sa tête est auréolée d'un nimbe lobulé, ce qui est un trait courant dans l'art espagnol de la fin du XII<sup>e</sup> siècle, notamment dans l'orbite de Silos. Ce personnage a suscité beaucoup d'interprétations différentes. Certains y ont vu Joseph, saint Jean ou saint Pierre<sup>3</sup>. Il s'agit plus probablement d'Isaïe<sup>4</sup>. C'est dans ses prophéties qu'est évoqué l'Arbre de Jessé, et la naissance du Messie, né d'une vierge, également représentée sur le tympan. On trouve également dans les prophéties d'Isaïe des allusions à la Trinité, qui ont servi de source d'inspiration pour la création de la Trinité *Paternitas*<sup>5</sup>.

Les personnages du tympan présentent un canon allongé, et sont disposés dans des postures élégantes et gracieuses. Dieu le Père a un visage serein, avec un nez droit et fin, des

---

<sup>1</sup> Nous partageons sur ce point l'avis de M. German de Pamplona, cf. PAMPLONA, *op. cit.*, 1970, p. 71.

<sup>2</sup> Nous avons déjà évoqué les antécédents de ce modèle iconographique en ce qui concerne le tympan de Moradillo, cf. chapitre I, A., b.

<sup>3</sup> Pour Joseph : GAYA NUÑO, *op. cit.*, 1946, p. 138, PAMPLONA, *op. cit.* 1970, p. 73, LOJENDIO, RODRIGUEZ, *op. cit.*, 1966, vol. 2, p. 184, p.171 ; pour saint Jean : BANGO TORVISO, *op. cit.*, 1992, p. 287, VERGNOLLE, *op. cit.*, 1976, p. 547 ; pour saint Pierre : CHRISTE, *op. cit.*, 1996, p. 141, PALOMERO ARAGON, *op. cit.*, 1991, p. 54.

<sup>4</sup> Le premier à proposer cette hypothèse a été MELIDA, « Soria artistica. Santo Tomé », *Noticiero de Soria*, 5, VIII, 1908, p. 1, suivi par ZIELINSKI, « The facade sculpture of Santo Domingo in Soria », *Actas del XXIII congreso internacional de Historia del Arte, Granada, 1973*, vol. I, Grenade, 1976, p. 569, et LOZANO LOPEZ, *op. cit.* p. 81-84

<sup>5</sup> PAMPLONA, *op.cit.*, 1970, p. 65.

yeux un peu tombants, dont le coin intérieur est percé d'un trou de trépan. Les pommettes sont hautes, les joues pleines, la bouche bien dessinée, avec l'ombre d'un sourire. Les commissures sont également soulignées par de trous de trépan, un élément qui apparaît sur certains visages de Silos, notamment sur les plaques du cloître. Ses cheveux sont longs, et laissent voir les oreilles, bien dessinées, comme sur les meilleures têtes barbues de Silos. La barbe est finement taillée en petites mèches ondulées, terminées par des boucles, sauf sous la lèvre où une mèche dessine un petit triangle. La moustache est saillante, et ses extrémités s'incurvent vers l'intérieur. Ce type de coiffure est également courant sur les visages de Silos. Le prophète à l'extrémité du tympan présente le même type de visage, avec des oreilles un peu décollées, et une bouche dont la lèvre supérieure est proéminente.

Les visages féminins et juvéniles sont moins réussis. La Vierge a un visage allongé et ovale, aux joues pleines, souligné d'un léger double menton, des yeux en amandes protubérants, sous des sourcils arqués. Les commissures des lèvres, comme les coins des yeux, sont là encore percées de petits trous. De son nez et des coins de sa bouche partent des sillons à peine marqués, qui arrondissent son menton. Ce phénomène s'accroît sur les visages des anges et même de l'Enfant : les sillons nettement incisés creusent profondément le visage, et en accentuent les rondeurs. Les bouches, franchement souriantes, renforcent cet effet, et leur donne un air bouffi. Les anges du Tétramorphe ont ainsi un vrai double menton. Ces traits les rapprochent des figures du chapiteau de l'Enfance de Burgo de Osma.

Les étoffes du tympan présentent des drapés qui se composent de plis creusés profondément, qui forment des arrondis au niveau des genoux et des hanches puis descendent en plis curvilignes sur les jambes. L'extrémité de ces plis dessine un petit crochet, parfois souligné d'une fine virgule. C'est un élément qui provient de Silos, que l'on peut voir par exemple sur le manteau de la Vierge de la Présentation au Temple, et que l'on a rencontré à plusieurs reprises dans le nord de la province de Burgos, notamment chez le Maître de Cerezo de Riotiron. Certains pans de vêtements tombent en diagonale, et forment des méandres. Entre les jambes, ils s'organisent en bourrelets rectilignes, tubulaires, qui se terminent dans la partie basse par des fronces polygonales. Ces plis très profonds et abondants rappellent ceux de Silos, mais avec une exagération, un bouillonnement peu naturel, qui n'apparaît pas dans le monastère, mais évoquent les plis « gras » de Burgo de Osma. Les tourbillons au niveau des articulations trouvent également leur source dans le tympan de la Présentation au Temple de Silos, mais sont là encore plus proches des créations de la cathédrale de Burgo de Osma. De même, les fronces géométriques dans le bas des tissus semblent être une simplification des retombées beaucoup plus naturelles des drapés de Silos. Sur les figures *silenses*, de grandes lignes organisent et rationalisent les drapés, ce qui n'est presque plus le cas ici.

Les voussures sont peuplées de petits personnages, disposés de manière radiale. La première voussure est ornée des Vieillards de l'Apocalypse. Ils sont nimbés, couronnés et tiennent différents instruments de musique et pour certains, également des coupes. Comme à Ahedo de Butron, Moradillo de Sedano et Cerezo de Riotiron, à la clé, se tient un ange souriant, les ailes déployées, qui tend une sorte de boîte. (fig. 250) La permanence de cette figure angélique dans toutes les voussures occupées par ce thème dans les églises de Castille, (auxquelles on peut ajouter le portail de San Miguel de Estella, en Navarre) tend à confirmer l'existence d'un modèle commun, sans doute au portail nord de Silos, ce que laisse d'ailleurs supposer la description du père Nebreda.

La deuxième voussure est entièrement occupée par des scènes du Massacre des Innocents. Chaque petite scène se compose de trois personnages, la mère, le bourreau et l'enfant. Le sculpteur évite néanmoins toute monotonie, en variant les attitudes des mères, qui essaient de sauver leurs enfants, ou qui ont des gestes de désespoir. Comme à Burgo de Osma, les bourreaux sont soit vêtus de tuniques courtes, soit recouverts d'une cote de mailles. Les enfants, le plus souvent nus, sont tués à l'épée, transpercés, décapités ou coupés en deux... Sur le deuxième claveau, il s'agit même d'un nouveau-né, tout emmaillotté. À la clé de la voussure, Abraham, assis, tient dans un linge deux petites âmes. Il est encadré de deux anges, qui portent également des petites têtes d'élus dans des linges<sup>1</sup>. (fig. 251) Cet emplacement de la figure d'Abraham, sur l'axe médian du portail, à l'aplomb de la Paternité divine met en relation *sinus Abrahae* et *sinus dei*, ce qui renforce l'idée que ces premiers martyrs chrétiens sont accueillis près de Dieu<sup>2</sup>. Le portail crée une relation forte entre les deux seins, mais, tout en les mettant en résonance, il marque leurs différences : l'association de deux anges psychopompes avec Abraham, la présence de deux élus dans son sein, dont seules les têtes émergent du manteau. Cette différenciation exprime bien l'idée que le sein du Père n'est accessible qu'au Christ, Fils véritable de Dieu, tandis que les chrétiens, fils adoptifs de Dieu sont destinés à un autre sein, celui d'Abraham<sup>3</sup>.

À côté, un soldat armé d'un long bouclier et d'une épée attend les ordres d'Hérode. Le roi est assis et un démon bossu et ailé lui glisse ses mauvais conseils à l'oreille. Comme à Burgo de Osma, le diable a la tête des *trasgos* de Silos.

<sup>1</sup> Cette image a pu être inspirée par un hymne de Bède le Vénérable où sont mentionnées les créatures célestes qui portent au ciel les enfants assassinés par Hérode. *Praeclara Christo splenduit/ mors innocens fidelium /caelis fereant angeli/ bimos et infra parvulos*. Cf. LOZANO LOPEZ, *op. cit.*, 2010, p. 287.

<sup>2</sup> BASCHET, Jérôme, « *In sinu patris*. Remarques sur une singularité de l'iconographie trinitaire », *Religion et société urbaine au Moyen Age, : études offertes à Jean-Louis Biget par ses anciens élèves*, Publication de la Sorbonne, Paris, 2000, p. 535.

<sup>3</sup> BASCHET, *Le sein du père : Abraham et la paternité dans l'Occident médiéval*, Paris, Gallimard, 2000, p. 281-282.

Dans ces voussures, on peut penser que l'art de Silos a joué un rôle important au sur le plan iconographique. En effet, comme pour Ahedo de Butron, il est possible que la voussure des Vieillards soit inspirée de celle qui devait exister au portail nord de l'église de Silos<sup>1</sup>. D'après le texte du Père Nebreda, une autre voussure de ce porche nord était consacrée au Massacre des Innocents. Ceci expliquerait l'ampleur prise par ce thème à Santo Domingo de Soria<sup>2</sup>.

La troisième voussure présente les épisodes de l'Enfance du Christ, en suivant à peu près l'ordre des Évangiles. Presque toutes les scènes sont isolées sous des arcades en plein cintre, supportées par des colonnes aux chapiteaux végétaux et aux fûts décorés, sauf celles qui se déroulent en plein air, comme l'Annonce aux Bergers ou la Fuite en Égypte. Les colonnes sont presque toutes différentes, spiralées comme à Silos, ou cannelées, quadrillées, etc. De gauche à droite, on trouve d'abord l'Annonciation, où l'ange Gabriel est debout. Soria ne suit donc pas le modèle iconographique de la plaque de l'Annonciation-Couronnement de Silos sur ce point, mais bien celui du chapiteau n°38 du cloître. La Visitation et le songe de Joseph sont aussi conformes aux schémas du cloître castillan. Dans la Nativité, la Vierge couchée dans un lit, est, comme à Silos, assistée d'une suivante qui, sur un geste de Marie, ouvre le rideau, pour lui permettre de voir le Bain de Jésus, qui se déroule à côté. (**fig. 252**) La Vierge est coiffée d'un voile souple, aux plis ondulants, comme dans la Nativité du tympan de Silos. Le Bain de l'Enfant n'a pas d'équivalent dans la sculpture du second atelier de Silos : trois femmes participent à cette préfigure du baptême. Le bassin prend la forme d'une cuve baptismale godronnée, au bord perlé. De nombreuses cuves romanes de ce type sont conservées dans la province de Soria<sup>3</sup>. La scène suivante montre l'Enfant dans la crèche, figurée par une simple dalle posée sur de petites colonnes, avec les têtes de l'âne et du bœuf au-dessus. Cette construction qui rappelle un autel de pierre, est une allusion au sacrifice du Christ. Dans la partie haute, deux anges surgissent des nuées en agitant des encensoirs, comme sur le chapiteau de Silos. Deux bergers appuyés sur leurs houlettes, vêtus de manteaux courts et portant des panetières, s'approchent ensuite de la crèche pour adorer l'enfant, thème rare dans la sculpture romane,<sup>4</sup> mais que l'on retrouve en Navarre, sur un chapiteau du cloître de Tudela. (**fig. 253**) La scène voisine est l'Annonce aux Bergers qui se déroule dans un environnement naturel, avec de grands arbres. Deux bergers assis, tournent leurs têtes vers l'ange qui surgit du ciel. Ils sont

---

<sup>1</sup> Voir infra p. 7 et p. 41, cf. FRONTON SIMON, *op. cit.*, 1996, p. 65-83.

<sup>2</sup> Notons que ce n'est pas une exception dans l'art roman, on trouve au portail de l'Abbaye aux Dames de Saintes une voussure complète dédiée au même thème. On peut également citer la frise du portail royal de Chartres et les sept claveaux du portail de Saint-Julien du Mans.

<sup>3</sup> À La Cuenca, Nafria la Llana ou encore Villabuena.

<sup>4</sup> Louis Réau ne cite pour le XIIe siècle qu'un chapiteau roman de Saint Pierre de Chauvigny. Cf : REAU, *Iconographie de l'art chrétien*, tome 2, 1956-1959, p. 235.

entourés de leurs animaux, chiens de garde et moutons. Un détail pittoresque apparaît : une chèvre appuie ses pattes avant sur le tronc d'un arbre pour brouter les premières feuilles. (**fig. 254**) Cet élément anecdotique, qu'on voit à Silos sur le tympan du portail nord, se retrouve dans quelques monuments marqués par son influence<sup>1</sup>. Ensuite, presque à la clé, une main bénissante sort des nuées sous une arcade, en avant d'une croix.

La scène suivante est plus énigmatique. Deux personnages d'apparence juvénile, vêtus de manteaux courts à capuche, dont l'un au moins s'appuie sur un bâton, s'avancent vers un personnage imposant, barbu, et peut-être couronné, sans doute Hérode. (**fig. 255**) Son identité est confirmée par les soldats qui se tiennent derrière lui. On remarque qu'il a la même attitude que Marie sur le tympan : une main levée, paume en avant et l'autre maintenant son manteau de deux doigts. On peut probablement reconnaître dans les personnages qui s'avancent vers lui les grands prêtres et les scribes du peuple, que consulte Hérode pour connaître le lieu de naissance du Christ (Mt 2, 4). Il est intéressant de noter que sur un chapiteau du portail de San Miguel de Estella, Hérode consulte deux scribes ou devins, dont un est coiffé d'une capuche pointue, comme sur ce claveau de Santo Domingo de Soria. Trois soldats armés d'épées et de boucliers se tiennent derrière le roi, allusion au Massacre des Innocents qui se déroule sur la deuxième voussure.

L'Adoration des Mages prend ensuite place sous trois arcades. Selon le schéma courant, utilisé aussi à Burgo de Osma, le deuxième mage, debout, se tourne vers son compagnon, agenouillé derrière lui. Le premier mage est isolé sous une arcade, à genoux, il porte une main à sa tête pour retirer sa couronne en signe de respect. Ce geste, qui indique une datation assez tardive, est répété dans la frise intérieure de Santiago de Agüero. La Vierge et l'enfant sont placés sous la dernière arcade, plus richement décorée et surmontée de l'étoile. Marie est assise de face, sur un trône à tête de lions. Elle est voilée et couronnée et tient une fleur dans la main droite, conformément au modèle le plus courant en Castille<sup>2</sup>. L'enfant se tourne vers les mages et les bénit. Derrière, Joseph est endormi, la tête appuyée dans la main, avec son bâton et son bonnet côtelé. (**fig. 256**) Vient ensuite le Songe des mages : ils sont tous les trois allongés sous une même couverture qui laisse deviner la forme de leurs corps. Le mage le plus âgé, réveillé par l'intervention céleste se redresse sur la couche. (**fig. 257**) Là encore, cette scène est visible sur la frise intérieure de Santiago de Agüero

La scène suivante montre la Présentation au Temple, thème principal du tympan de Silos. Deux femmes, à l'arrière, tiennent des colombes dans leurs bras, puis vient Marie, qui

---

<sup>1</sup> San Juan de Duero, San Miguel de Estella, San Pedro de Estella, peut-être Puente la Reina, La Magdalena de Tudela,

<sup>2</sup> Butrera, Villasana de Mena, Santa María de Aradon, et peut-être Ahedo de Butron et Cerezo de Riotiron

fait face à Siméon. Elle fait un geste d'acceptation de la main, tandis que le vieillard tient déjà l'Enfant.

Le dernier épisode est celui de la Fuite en Égypte, présenté verticalement, contrairement aux autres scènes de la voussure. Marie, assise sur la monture tient l'enfant sur ses genoux, tandis que Joseph ouvre la marche, bâton en main, son manteau et son sac accroché dessus, suivant en cela l'iconographie du chapiteau de Silos.

La quatrième voussure relate les épisodes de la Passion du Christ. Un motif de vigne orne le départ de la voussure, puis viennent six apôtres debout, et une scène mouvementée de combats et d'affrontements au moment de l'Arrestation du Christ. (**fig. 258**) Deux groupes se distinguent. Le premier se compose de soldats armés de longues épées, et de saint Pierre qui coupe l'oreille de Malchus agenouillé devant lui. Le second groupe est centré sur le Baiser de Judas. Dans la scène suivante, le Christ, simplement vêtu d'un pagne est attaché par deux personnages à ce qui semble être la colonne de la flagellation. À côté, se déroule la Crucifixion, située presque à la clé de la voussure. Le bon larron est simplement attaché à une poutre. Il écarte les mains en signe de repentance et un ange surgit des nuées au-dessus de lui, pour recueillir son âme. De l'autre côté, un petit personnage, vraisemblablement le mauvais larron, est entraîné par un ange. Il est surmonté d'une figure démoniaque venue l'emmenner en enfer. La composition de la Crucifixion est très symétrique : deux anges surgissent des nuées, de part et d'autre des montants de la croix, deux soldats agenouillés au pied percent les flancs du Christ, et la Vierge et saint Jean, dans des attitudes affligées, encadrent le groupe. Dans la scène suivante, le Christ est mis au tombeau par Joseph d'Arimathie, et un ange est assis sur le couvercle. (**fig. 259**) Le sculpteur s'est inspiré ici du premier Maître de Silos, qui dans un même relief, réunissait la Mise au Tombeau et la Résurrection. Il n'en comprend toutefois pas le sens véritable et il a donc dédoublé le sarcophage<sup>1</sup>. Dans la scène de la Visite des Saintes Femmes au tombeau, l'ange est assis sur la cuve, et le couvercle est renversé. Les soldats, comme à Silos, sont couchés sous le tombeau. Les trois saintes femmes s'avancent vers le sépulcre en tenant leurs onguents. Elles en repartent ensuite pour annoncer la nouvelle de la Résurrection aux douze apôtres figurés sur les claveaux restants. La dernière scène montre l'apparition du Christ ressuscité à Marie Madeleine, agenouillée à ses pieds.

Le portail comporte également un ensemble de huit chapiteaux historiés relatifs la Genèse. C'est un cycle complet, qui n'a pas d'équivalent à Silos. Sur le premier chapiteau

---

<sup>1</sup> LACOSTE, *op. cit.*, 2006, p. 287.

double, Dieu apparaît trois fois, dans une représentation du premier chapitre de la Genèse. Sur la petite face, il est figuré de profil, les bras écartés, l'un vers le haut et l'autre vers le bas, pour matérialiser la création du ciel et de la terre. À l'angle de la corbeille, on le voit ensuite en train de créer le firmament et les astres, tenant au bout de son bras tendu les étoiles. Au centre, il est représenté de face, les bras largement écartés, brandissant la lune et le soleil sur un fond ondulé de vaguelettes. (fig. 260) Sur l'autre petite face, un ange participe à la création des plantes. Le chapiteau suivant montre d'un côté la création de l'homme, avec Dieu incliné sur le corps nu d'Adam et de l'autre la naissance d'Ève, que le Créateur tire du côté d'Adam.

Sur le chapiteau suivant, les deux premiers hommes se tiennent debout, aux côtés de Dieu, qui les tient par la main. De l'autre côté est figuré le Péché Originel. Adam et Ève sont placés de chaque côté de l'Arbre de la Connaissance, autour duquel est enroulé le serpent. Ève tend à Adam un fruit, que celui-ci a mangé, comme le montre son geste de porter la main à sa gorge. (fig. 261) Sur la corbeille voisine, Dieu adresse ses reproches à Adam et Ève, qui couvrent leur nudité avec des feuilles de figuier. Le cycle de la Genèse s'interrompt au niveau des piédroits du portail, qui représente des scènes du Nouveau testament, au demeurant assez difficiles à interpréter, puis reprend de l'autre côté. Les pécheurs sont chassés du Paradis. Un ange, placé en avant d'une porte monumentale, armé d'une grande épée expulse Adam et Ève, toujours nus. La représentation suit fidèlement le texte de la Genèse (3, 24), qui dit que Dieu «*posta devant le jardin les chérubins et la flamme du glaive fulgurant pour garder le chemin de l'Arbre de Vie.*» Adam et Ève sont ensuite contraints de travailler pour leur subsistance. Adam laboure la terre avec un soc tiré par un animal, tandis qu'Ève file la laine, une quenouille en main.

L'histoire continue avec celle de leurs enfants. Caïn et Abel présentent leurs offrandes à Yahvé sur un autel recouvert d'un linge : Caïn une gerbe de blé et Abel un agneau. Le chapiteau double qui conclut le cycle montre les morts d'Abel et de Caïn. On voit d'un côté le meurtre d'Abel, que Caïn tient renversé sur ses genoux et qu'il s'apprête à poignarder ou à assommer. Dieu se tient au-dessus de lui et lui adresse ses reproches. Sur l'autre partie, Caïn est tué d'une flèche par Lamech, qui est accompagné de son fils Tubalcaïn. C'est une représentation rare dans l'art roman, que l'on retrouve sur un chapiteau du portail de la collégiale de Tudela et dont on connaît quelques exemples à l'extérieur de la péninsule (St Lazare d'Autun, Vézelay, et aussi Monreale, Modène<sup>1</sup>). Il est intéressant de remarquer que ce cycle de la Genèse n'est pas tributaire de Silos, mais qu'il s'inspire plutôt de la peinture murale ou de l'enluminure, où il est plus fréquent que dans la sculpture

---

<sup>1</sup> REAU, *op. cit.*, 1956-1959, vol. II, p. 99.

romane<sup>1</sup>. M. Gaya Nuño a d'ailleurs fait remarquer les ressemblances entre la Création des astres de ces chapiteaux et celle des fresques de Saint-Savin-sur-Gartempe, en Poitou<sup>2</sup> : la position de Dieu est la même, avec la même façon de tenir les astres à bout de bras.

Les chapiteaux de l'arcature située de part et d'autre du portail montrent un mélange de scènes historiées et de représentations de végétaux et d'animaux, réels ou fantastiques. C'est une fois de plus parmi ces derniers que l'on trouve le plus de parallèles avec Silos. Certains schémas sont repris presque directement du cloître : on retrouve ainsi des lions, des griffons ou encore des harpies. Parfois, les sculpteurs de Soria utilisent ces modèles, mais en les combinant pour obtenir de nouvelles compositions. On voit ainsi des harpies de type *silense* surmontées de petits quadrupèdes ou encore des êtres hybrides inconnus à Silos, mais que l'on a rencontré dans la province de Burgos (à Soto de Bureba ou Huidobro) avec des torsos humains et des corps de dragons (**fig. 262**). Là encore, on peut voir les capacités de création des sculpteurs de Soria, inspirés par le bestiaire de Silos. En effet, ce chapiteau suit les principes de compositions du cloître de Silos, avec deux animaux dans des positions contrastées, pris au milieu de rinceaux.

Dans d'autres cas, les êtres fantastiques affrontent de petites figures humaines. Ce thème, qui renvoie peut-être à une notion psychomachique, est illustré sur deux chapiteaux, dont un très érodé, où des cavaliers luttent contre des dragons. L'homme à cheval, plante son épée dans la gueule du monstre. Peut-être s'agit-il d'une réminiscence de la lutte de saint Georges contre le dragon. Sur l'autre chapiteau, des hommes armés de lances, à pied cette fois, combattent de petits dragons. Ces luttes, courantes dans la suite du second atelier, viennent du chapiteau n°57 de Silos. C'est d'ailleurs ce même chapiteau qui a inspiré une autre composition à Soria, avec une connotation différente : comme à Silos, on y voit des personnages perchés dans des rinceaux presque complètement détachés du fond. Certaines figures sont petites et nues, d'autres plus grandes et vêtues. Ici, le thème a pris un sens plus pacifique, puisque nulle lutte n'y apparaît. (**fig. 263**) On peut peut-être y voir une représentation paradisiaque.

Une autre corbeille présente une composition courante dans l'art roman. On y voit un homme, debout, qui tient par la barbe deux griffons. Cette scène a parfois été identifiée comme l'Ascension d'Alexandre.

Un chapiteau situé dans l'arcature gauche figure l'Adoration des Mages. L'iconographie est la même que sur la voussure, avec le premier mage agenouillé qui porte la main à sa couronne, et le second qui se tourne vers le troisième. (**fig. 264**) Le canon des

---

<sup>1</sup> LACOSTE, *op. cit.*, 2006, p. 287.

<sup>2</sup> GAYA NUÑO, *op. cit.*, 1946, p. 136.



personnages est un peu court, avec des têtes trop grosses. Joseph, qui se trouve assis derrière la Vierge, présente le visage le mieux conservé de l'ensemble. C'est une figure allongée, au front haut, aux sourcils arqués, aux yeux en amandes proéminents, avec la pupille marquée, et une bouche large, aux commissures percées d'un trou de trépan. Le visage du troisième mage présente moins de raffinement : les yeux sont franchement globuleux, les joues rondes, la bouche épaisse et plate, la barbe en mèches épaisses et lisses, terminées par de gros enroulements. Deux factures différentes apparaissent sur ce chapiteau. Elles suivent toutes deux les mêmes principes stylistiques, établis sur les figures du tympan, mais l'une est plus raffinée dans les détails que l'autre. Il en va de même pour les vêtements : agités de plis nombreux et sinueux sur Joseph, ils sont beaucoup plus sommaires sur le manteau du troisième mage. Le mage agenouillé présente un pli qui attire notre attention : il forme un cercle sur sa hanche, cerné par un bourrelet épais, qui est souligné de petites hachures perpendiculaires. Ce type de pli, bien reconnaissable, est une schématisation des drapés de Silos, que l'on a rencontré parmi les reliefs déposés du cloître, notamment sur le modillon de l'archer, mais aussi sur le chapiteau de l'Enfance de Burgo de Osma, et dans de nombreuses sculptures dérivées de Silos dans la province de Burgos<sup>1</sup>.

On retrouve ce même type de plis sur les deux figures aux mains disproportionnées, assises sous des arcades, qui se trouvent sur le chapiteau immédiatement à gauche de l'entrée. Ces deux personnages ramènent un pan de leur manteau de la main droite, et lèvent la main gauche, paume en avant, imitant ainsi le geste du prophète du tympan (et de façon inversée, celui de Marie). Les plis sont très saillants, composés de bourrelets fendus par un sillon. Les genoux sont marqués par ces plis circulaires soulignés de hachures perpendiculaires encore plus accentuées que sur le chapiteau précédent. Les mêmes plis sont visibles sur le chapiteau qui fait face à celui-ci, sur les articulations – coudes, genoux, épaules et hanches – des trois personnages qui y figurent. (**fig. 265**) On y voit deux hommes, pieds nus, tenant un bâton en forme de tau. L'un saisit par la main un troisième personnage agenouillé à ses pieds. Cette scène a parfois été identifiée comme la guérison du paralytique<sup>2</sup> ou encore comme la guérison de l'infirme par saint Pierre et saint Jean, épisode relaté dans les Actes des Apôtres (Actes, 3, 1-8)<sup>3</sup>. Cette hypothèse semble convaincante : en effet, le personnage qui tend la main vers l'homme à genoux n'a pas de nimbe, il semble donc peu probable qu'il s'agisse du Christ. Il est barbu, ce qui correspond au type de saint

---

<sup>1</sup> Butrera, Ahedo de Butron, Soto de Bureba, Gredilla de Sedano, Cerezo de Riotiron et Aradon (Rioja).

<sup>2</sup> GAYA NUÑO, *op. cit.*, 1946, p. 137, et SAINZ MAGAÑA, *El románico soriano: estudio simbólico de los monumentos*, 2 vol., thèse de doctorat, universidad de Madrid Complutense, 1984, p. 186.

<sup>3</sup> LOZANO LOPEZ, *op. cit.*, 2006, p. 164-165.

Pierre (même si ces cheveux sont longs et non bouclés<sup>1</sup>) et son compagnon est imberbe, ce qui coïncide avec l'image habituelle de saint Jean.

L'autre chapiteau historié des arcatures relate la mort de saint Jean-Baptiste. Il est malheureusement très érodé. Sur la face principale, se tient le banquet d'Hérode. Deux personnages sont attablés, Hérodiade, reconnaissable à son voile, un homme à ses côtés. Hérode, couronné, est représenté à l'angle de la corbeille, assis, jambes croisées. Il fait face à deux femmes debout. L'une doit être Salomé, et la deuxième une servante, qui apporte dans un plat rond la tête du Baptiste. Le martyr de celui-ci est représenté sur l'autre face. Le saint est agenouillé devant son bourreau, les mains jointes en prière. L'exécuteur le saisit par les cheveux, et s'apprête à lui couper la tête, en brandissant une épée ou un poignard, à peine visible aujourd'hui. L'histoire de saint Jean-Baptiste a connu une certaine faveur chez les artistes de la fin du XII<sup>e</sup> siècle dans ces régions : on la retrouve à San Juan de Duero, à San Millan de Lara, à Languilla, et dans la collégiale de Tudela, sur le portail nord et dans le cloître.

Les tailloirs des chapiteaux du portail sont traités avec beaucoup de soin : des tiges végétales sinueuses s'enroulent autour de différents animaux, réels ou fantastiques, auxquels se mêlent parfois des figures humaines, qui luttent contre eux. On y voit des oiseaux aux longs cous, des dragons, des harpies, des chèvres, des dragons, etc. La plupart de ces êtres sont très animés, dans des positions variées et pleines de vie. (**fig. 266**) On voit ainsi un personnage barbu, vêtu d'une tunique courte, qui saisit un grand oiseau, peut-être un paon, par sa crête. Une paire de dragons au cou allongé lutte contre les rinceaux qui s'enroulent autour d'eux et ils les mordent féroce­ment. À un autre endroit, ce sont deux êtres fantastiques qui s'affrontent : un homme-dragon armé d'un bouclier triangulaire et d'une sorte de masse combat un dragon à tête de chien, perché dans les rinceaux. Ces tailloirs richement ornés ont des équivalents au portail de San Miguel de Estella et Soto de Bureba où des impostes et des tailloirs sont également décorés de rinceaux sinueux parmi lesquels évoluent des figures et des animaux.

Le portail de Santo Domingo de Soria présente un des programmes iconographiques les plus complets de cette période. Il s'agit d'un résumé du plan divin concernant le Salut de l'humanité, qui est attendu depuis le Pêché originel, relaté sur les chapiteaux du portail. Ces scènes de la Création et de la Chute apparaissent comme prélude aux événements messianiques dépeints dans les voussures. Celles-ci montrent la promesse de Rédemption, qui se réalise avec l'Incarnation, dans le cycle de l'Enfance et qui est contenue dans le

---

<sup>1</sup> C'est aussi le cas pour le saint Pierre du Lavement des Pieds du cloître de San Juan de la Peña.

sacrifice du Christ, montré dans les scènes de la Passion. Ce plan du Salut a été conçu de toute éternité par Dieu, par la Trinité, qui est exaltée au centre du tympan. Les anges qui portent les symboles des évangélistes servent d'intermédiaire pour diffuser Sa parole. La présence d'un prophète rappelle la continuité de ce programme divin : les prophètes ont parlé pour le Salut, comme les anges tenant le Tétramorphe. Dieu est représenté entouré de sa cour glorieuse, composée des Vieillards de l'Apocalypse, et des martyrs, symbolisés par les Innocents.

Il est intéressant de remarquer que différents motifs, situés (plus ou moins) à la clé des voussures, forment un alignement chargé de sens. Comme M. de Champeaux l'a noté, « lorsque le demi-cercle de la voussure est entièrement occupé par des motifs homogènes, disposés selon un ordre rayonnant, le motif central est souvent distingué par une particularité. Ainsi se dessine une sorte d'échelle verticale, qui matérialise l'orientation zénithale fondamentale de l'ensemble.<sup>1</sup> » Les claveaux axiaux sont de préférence consacrés à des motifs christiques ou divins. Ainsi, au-dessus de la Trinité *Paternitas* du tympan, se trouve l'ange thuriféraire qui accompagne les Vieillards et glorifie Dieu ; au-dessus de lui, Abraham accueille les élus en son sein, promesse de Rédemption, puis vient la main de Dieu qui étend sa bénédiction sur les fidèles entrant dans l'Église, tandis que la Crucifixion vient rappeler que le Salut n'a été possible que grâce au sacrifice du Christ.

Ce programme iconographique met en avant deux points essentiels de la doctrine chrétienne : la double nature du Christ et la Trinité. Les scènes de l'Enfance, développées sur la première voussure montrent ainsi, comme à Silos, les différents témoins de la nature divine de Jésus et de son Incarnation. M. Yarza Luaces cite à ce propos le *Traité sur l'Évangile de saint Luc* de saint Ambroise : « Non seulement les anges et les prophètes, les bergers et les parents, mais encore les Vieillards et les Justes apportent leur témoignage à la naissance du Seigneur. »<sup>2</sup>

Cette défense du dogme s'inscrit dans un contexte particulier, où les hérésies sont au centre des préoccupations théologiques. Certains écrits bénédictins, notamment ceux de Rupert de Deutz, qui soulignent la Trinité et la nature à la fois divine et humaine du Christ, ont pu influencer l'iconographie de cette époque<sup>3</sup>. La liturgie a peut-être également joué un rôle dans l'affirmation de ces idées. Des documents relatent ainsi qu'à Silos un hymne était lu à Noël, qui exaltait la double nature du Christ et le rôle du Créateur<sup>4</sup>.

Toutefois, il ne faut oublier le contexte de la péninsule ibérique, et la proximité des musulmans. Au XII<sup>e</sup> siècle, Al Ghazali, (mort en 1111) grand théologien islamique, réfute la

---

<sup>1</sup> CHAMPEAUX, Gérard (de), *Le monde des symboles*, Zodiaque, 1966, p. 394-395.

<sup>2</sup> YARZA LUACES, *op. cit.*, 1970, p. 344.

<sup>3</sup> LOZANO LOPEZ, *op. cit.* p. 186.

<sup>4</sup> Cet hymne est retranscrit par Mme Valdez del Alamo : cf. VALDEZ, *op. cit.*, 1986, p. 113.

divinité de Jésus. Puis Abu-l-Fadl 'Iyad (mort en 1149) insiste sur la négation de la divinité de Jésus-Christ<sup>1</sup>. Il est donc possible que la réaffirmation de deux principes essentiels du dogme chrétien, qui se produit à Santo Domingo de Soria – et avant, à Silos – trouve sa justification dans l'opposition doctrinale à l'Islam.

Le programme iconographique semble trop complexe pour une paroisse secondaire, et on peut supposer que celui qui l'a conçu connaissait bien la pensée du monastère de Silos. On voit en effet comment, pour ce programme iconographique très riche, les sculpteurs se sont inspirés de Silos, car, à l'exception de la Genèse, presque tous les thèmes de Soria ont des antécédents à Silos. L'imitation du décor de la prestigieuse abbaye est si importante qu'on est en droit de se demander si les modèles des sculptures qui paraissent échapper à cette emprise n'ont pas été apportés par le sculpteur qui les aurait tirés d'œuvres de ce monument, aujourd'hui disparues. Les sujets des deux premières voussures sont ainsi très probablement issus du programme du porche Nord de Silos. Dans sa description, le Père Nebreda indique que l'arc le plus haut du portail présentait les Noces de Cana. Cependant, différents épisodes de la vie du Christ devaient figurer aux côtés de cette scène, seule signalée par le Père Nebreda<sup>2</sup>. Ainsi, même les deux autres voussures de Santo Domingo de Soria peuvent faire référence au portail de l'église abbatiale. L'hypothèse est d'autant plus vraisemblable que les mêmes thèmes se rencontrent en outre dans d'autres édifices dont les sculptures ont été marquées, elles aussi par l'art de Silos.

La rose qui couronne la façade de Santo Domingo est monumentale. (**fig. 267**) Elle se compose de quatre cercles concentriques, dont la partie centrale porte une riche décoration. On connaît d'autres exemples de roses dans l'art roman tardif de Castille, comme à la Magdalena de Zamora, ou à la collégiale de Toro. Mais la seule qui ait l'ampleur de Soria est celle de l'église gothique de San Pedro de Avila<sup>3</sup>. On connaît d'autres roses décorées de sculpture à l'époque médiévale, comme celle de celle de la chapelle de Saint-Gabriel, en Provence.

Seul le cercle intérieur de la rose de Soria présente une iconographie intéressante, avec des représentations du bestiaire fantastique, associées à des figures humaines. On voit ainsi un cavalier luttant contre un grand dragon à plusieurs têtes. À côté, deux personnages sont montés sur un dragon : l'un le transperce d'une lance, tandis que l'autre lui déchire la

---

<sup>1</sup> BERNABÉ PONS, *El evangelio de San Bernabé. Un evangelio islamico español*, Alicante, 1995, p. 178.

<sup>2</sup> LACOSTE, *op. cit.* 1973, p. 106.

<sup>3</sup> RODRIGUEZ MONTAÑES, José Manuel, « Santo Domingo (Antigua Santo Tomé) », *El romanico en la ciudad de Soria*, Aguilar de Campoo, Fundación Santa María la Real, 2001, p. 67.

gueule, à la façon d'un Samson. Deux autres figures luttent contre une harpie à tête monstrueuse. Plusieurs personnages, nus ou vêtus, chevauchent des quadrupèdes monstrueux. (**fig. 268**) Certains sont armés de lances ou d'épées, d'autres se font dévorer. Un personnage nu est de la sorte englouti dans la gueule du dragon qu'il chevauche. Sur des harpies, deux petites figures dénudées s'affrontent, en levant une épée brandie à deux mains. Le parallèle le plus évident que l'on peut faire pour ces scènes de combat se trouve sur les arcs de la fenêtre de la salle capitulaire de Burgo de Osma. D'autres animaux hybrides à Soria sont plus simplement entourés de rinceaux, et rappellent les schémas du cloître de Silos. On voit ainsi deux harpies adossées, séparées par une grande tige qui déploie ses rinceaux autour d'elles. Un seul animal est peu commun : il s'agit d'une sorte de cochon, au corps strié, avec une tête ronde monstrueuse et des oreilles qui se terminent par des feuilles. Ces petites figures nues chevauchant ou luttant contre des animaux ont peut-être un antécédent à Silos, notamment sur un chapiteau déposé, visible aujourd'hui dans le cloître où un personnage nu est perché sur un quadrupède (**fig. 269**).

Les animaux de Soria, que ce soit sur la rose ou sur les chapiteaux, s'inspirent presque toujours des modèles diffusés par le second atelier de Silos. On retrouve le modelé important, l'aspect décoratif des ailes et des pelages, et même la disposition de quelques compositions. En général, sur les chapiteaux, les figures sont réalisées dans un volume important, mais les proportions sont trapues. Les animaux des tailloirs du portail sont plus délicats et leur traitement plus soigné. Leurs mouvements sont réalistes et dynamiques.

Parmi l'atelier qui a réalisé l'ensemble des sculptures de la façade, on peut différencier au moins deux mains différentes. L'une, celle du sculpteur le plus habile, réalise la majorité des figures des voussures, celles des tailloirs, de la rose et du tympan. Il présente certaines similitudes avec l'auteur du chapiteau de l'Enfance de Burgo de Osma. Il utilise deux types de visages. Les visages féminins et juvéniles sont joufflus, avec des sourcils saillants et très arqués, les paupières marquées mais pas les pupilles, un front dégagé et haut, un peu bombé et presque toujours un double menton. Ces visages juvéniles ont une caractéristique : les doubles sillons qui entourent la bouche, les uns partant des ailes du nez et les autres des commissures des lèvres, détail déjà visible sur les personnages de Burgo de Osma. Ces sillons très profonds, surtout sur les petites figures des voussures, mais également sur les anges du tympan, comme on l'a vu, donnent à ces visages une allure un peu bouffie. Les bouches sont petites et souvent pincées. Sur les visages imberbes, la lèvre supérieure est toujours légèrement proéminente, ce qui donne l'impression que les figures sourient, même dans les scènes tragiques du Massacre des Innocents. (**fig. 270**)

Deux types de coiffures prévalent chez les hommes imberbes : soit elles sont composées de grosses mèches indépendantes, séparées par une raie médiane, soit elles cherchent à imiter les coiffures antiquisantes de Silos, avec des cheveux bouclés en coquilles d'escargot. Les femmes des voussures sont toutes coiffées d'un voile qui leur enserre le visage, retenu par un bandeau sur le front, à l'exception d'une sage-femme, nu-tête. Seule la Vierge porte à plusieurs reprises un voile différent, plus souple, qui tombe librement sur ces épaules, comme sur le tympan de Silos. C'est le cas dans l'Adoration des Mages, où ce voile est surmonté d'une couronne, dans la Nativité et dans la Présentation au Temple, deux scènes où l'influence de Silos est particulièrement sensible.

Les figures barbues sont plus élégantes, comme Dieu le Père dans le tympan, avec son expression sereine et son regard lointain. (**fig. 271**) Les petits Vieillards de l'archivolte sont plus caricaturaux, avec des yeux globuleux sous des sourcils très arqués, qui leur donnent l'air perpétuellement étonné, des joues rebondies et une petite bouche pincée. Les barbes et les chevelures sont joliment travaillés : cheveux longs, raides ou ondulés, marqués par de fines incisions, mèches torsadées en forme de cordes, ou ondulées, terminées par des enroulements, comme sur certains personnages de Silos. (**fig. 272**) Ces visages allongés et réguliers rappellent les têtes fines et graves des personnages de Silos. Les personnages des voussures suivent un canon court, trapu, avec des têtes un peu trop grosses, comme les figures du chapiteau de l'Enfance de Burgo de Osma.

La différence essentielle entre le sculpteur d'Osma et celui de Soria est l'utilisation, chez le second, de petits trous de trépan aux commissures de lèvres, et parfois aux coins des yeux, comme sur les figures des plaques du cloître de Silos, montrant ainsi qu'il a une grande connaissance des techniques du second atelier de Silos. Les drapés s'organisent comme sur le tympan, en plis abondants, composés de bourrelets en fort relief. Ils montrent toutefois une schématisation accentuée : certains drapés sont très fantaisistes, avec des plis trop volumineux qui parfois se croisent en X sur les jambes, ou qui forment de véritables tourbillons sur les articulations. Sur certaines figures, apparaissent de vastes zones libres, privées de plis, cerclées d'un sillon ou d'un bourrelet. Sur les Vieillards surtout, on trouve une vraie préciosité, avec des plis très abondants, parallèles et profondément creusés, très agités.

Le sculpteur de Soria montre qu'il a une grande connaissance des œuvres de Silos, et dans une moindre mesure qu'il entretient un rapport, vraisemblablement indirect, avec celles de Maître Matthieu à Compostelle. Il suit les grands principes stylistiques de Silos, notamment dans la composition des chapiteaux, et sur le plan iconographique, fait des emprunts constants au monastère castillan. Toutefois, il se détache de ce grand modèle, principalement dans la facture, qui se rapproche de celle du chapiteau de l'Enfance de

Burgo de Osma. C'est particulièrement sensible dans les drapés, qui n'ont plus la saveur antique de ceux de Silos. Ici, les plis sont foisonnants, gonflés, mais désorganisés, et sans logique apparente, surtout sur les figures des voussures, qui comme le dit M. Lacoste, ont l'allure de « poupées de chiffons »<sup>1</sup>. Les visages ne présentent pas non plus l'élégance et le raffinement de ceux de Silos, même s'ils tentent de s'en approcher. L'expression des sentiments si sensible dans les personnages de Silos n'apparaît pas ici, sauf peut-être dans le visage serein de Dieu le Père. Beaucoup d'éléments rapprochent le style de ce premier sculpteur d'un des artistes de Burgo de Osma, qui a pu servir d'intermédiaire dans la diffusion du style de Silos à Soria. On le voit dans le canon trapu des personnages, les têtes un peu grosses, les coiffures en mèches torsadées, les drapés, avec les plis caractéristiques qui s'enroulent autour des genoux, des coudes et des avant-bras. À Burgo de Osma, toutefois les compositions sont plus dynamiques, et un certain nombre de différences entre les deux ensembles conduit à penser qu'il ne s'agit pas des mêmes artistes, mais que le travail de celui de Burgo de Osma a marqué celui de Santo Domingo.

Aux côtés de ce sculpteur, travaille un autre artiste qui réalise les chapiteaux des arcatures, ceux du cycle de la Genèse, et certaines figures des voussures, notamment celles de la Passion. Ce sculpteur, même s'il suit le style du Maître principal, schématise parfois à l'extrême. M. Lacoste l'a rapproché du Maître de San Juan de la Peña<sup>2</sup>. Parmi les chapiteaux du portail, deux montrent ainsi des images d'Adam très proches de celles du même personnage dans le cloître de San Juan de la Peña. Dans les visages, ce sculpteur accentue les traits les plus notables du Maître principal, en creusant profondément les joues, en exorbitant les yeux. Les coiffures se systématisent, avec ces mèches torsadées en forme de cordes, ce qui est une constante chez le Maître de San Juan de la Peña. Autre différence essentielle, les commissures des lèvres ne sont plus percées d'un trou de trépan, une réminiscence du style de Silos chez le premier sculpteur de Soria, qui disparaît ici. Les drapés sont tout aussi caractéristiques, avec de multiples gros plis, qui s'arrondissent au niveau des articulations, et sont soulignés de petites hachures perpendiculaires. Ce type de plis, apparu sur le chantier de Silos, a été utilisé par l'auteur du chapiteau de l'Enfance à Burgo de Osma, ce qui renforce l'idée de liens puissants entre ce sculpteur et ceux qui travaillent à Santo Domingo de Soria. Il est intéressant de remarquer que le second sculpteur de Soria taille des thèmes historiés qui, le plus souvent, n'ont pas d'équivalent connu à Silos.

---

<sup>1</sup> LACOSTE, *op. cit.*, 1979, p.179.

<sup>2</sup> *Ibid*, p.177-180.

Les sculpteurs de Santo Domingo de Soria se caractérisent par une grande capacité narrative et un sens poussé du détail. Ces traits expliquent que l'influence de cet atelier se fasse sentir dans de nombreux monuments de la province de Soria.

Deux monuments ont été directement marqués par l'art de Silos au sud et au sud-est du monastère : la cathédrale de Burgo de Osma et l'église paroissiale de Santo Domingo de Soria, qui montrent une proximité importante avec les œuvres du monastère, tant sur le plan iconographique que stylistique. Rayonnant à partir de ces foyers secondaires de diffusion, l'empreinte de Silos s'étend dans de nombreux monuments de la Meseta. L'art de Silos y apparaît en quelque sorte dilué par les transformations qu'on pût y apporter les artistes de Burgo de Osma ou de Santo Domingo de Soria. Dans la plupart des cas, les sculptures de la Meseta se rattachent à l'un ou à l'autre de ces relais. Néanmoins, il est bien évident qu'assez souvent, on rencontre dans un même monument la marque de plusieurs de ces grands relais. C'est notamment le cas à San Juan de Rabanera ou encore à Villasayas.

La marque de Silos est sensible au niveau thématique, plutôt dans le cas des motifs végétaux et animaliers qui apparaissent avec une certaine profusion, que dans celui des thèmes historiés, qui sont plus rares. Au niveau stylistique, les relations existantes avec Silos ou avec les grands relais sont plus ou moins marquées. Dans quelques cas, la technique est transformée par des ateliers locaux, et parfois par des courants autres que celui de Silos. Ce phénomène de dilution des caractéristiques stylistiques s'observe principalement dans des monuments mineurs, où travaillent des artistes secondaires et locaux<sup>1</sup>.

### **3. La diffusion de l'art de Silos par le relais de Burgo de Osma**

#### **A) San Miguel de Almazan**

Tout indique que l'occupation définitive d'Almazan s'est produite dans la dernière phase de domination islamique du Haut-Duero. Almazan a conservé son nom arabe qui signifie « le lieu fortifié ». Cette toponymie suggère un caractère défensif qui incite à placer cette

---

<sup>1</sup> Voir à ce sujet RUIZ EZQUERRO, « Silos y el románico rural soriano: Villasayas, Barca y Torrealanduz », en *El románico en Silos. IX centenario de la consagración de la iglesia y claustro. 1088-1988*, Abadía de Silos, Aldecoa, 1990, p. 565-574.



fondation dans la seconde moitié du X<sup>e</sup> siècle<sup>1</sup>. La place forte d'Almazan ne passe aux mains des chrétiens qu'à la fin du XI<sup>e</sup> siècle, sous l'avancée de Nuño Gonzalez, comte de Lara. En 1098, Alphonse VI de Castille donne au monastère San Millan de la Cogolla l'église dédiée à San Félix et Santa Maria qu'il a fondée dans la ville nouvellement repeuplée<sup>2</sup>. Cette domination fut éphémère, car la ville repasse aux Musulmans en 1113. Lorsqu'elle retourne aux mains des Chrétiens, vers 1115, c'est sous la tutelle du roi d'Aragon, Alphonse I<sup>er</sup> le Batailleur, qui décide en 1128 de promouvoir le repeuplement de la ville. D'août à décembre de cette même année, le monarque réside à Almazan, comme semblent l'indiquer les documents qu'il y signe. Dans son testament rédigé en 1131, Alphonse I<sup>er</sup> lègue au monastère d'Oviedo *Sanchum Setfanum de Gormaz et Almazanum cum omnibus suis pertinenciis*<sup>3</sup>. Comme le reste de son testament, cette donation restera sans effet. Alphonse VII de Castille récupère l'autorité sur la ville en 1140, qui, à partir de cette date, appartient au diocèse de Siguënza. Ce fait est relaté dans l'acte de donation de l'évêque au chapelain de l'Empereur, dans lequel il est question du vieil Almazan<sup>4</sup>. À la fin du XII<sup>e</sup> siècle, le noyau central de la ville se dote d'une puissante muraille<sup>5</sup>. Sept paroisses se retrouvent ainsi intra-muros : San Miguel, San Vicente, Santa Maria del Campanario, Santa Maria de Calatañazor, San Esteban, Santo Domingo et San Andrés. Trois sont extra-muros, San Pedro, Santiago et El Salvador.

Trois de ces églises romanes sont conservées actuellement à Almazan : San Miguel, Santa Maria del Campanario et San Vicente.

San Miguel est la plus remarquable d'entre elles. C'est une église spacieuse dont la nef possède trois vaisseaux, longs seulement de deux travées. (**fig. 273**) Le chevet se compose d'une travée droite et d'une abside semi-circulaire. Il est légèrement désaxé vers le sud par rapport à la nef, à cause de la muraille située à proximité. Les bas-côtés de la nef sont étroits et voûtés de manière originale, avec des berceaux transversaux. Aux extrémités orientales de ces bas-côtés sont creusées de petites niches semi-circulaires, dans l'épaisseur du mur. Ces chapelles-niches, qui abritent des autels secondaires sont assez répandues dans la province, car en trouve également à San Juan de Rabanera, à San Vicente de Almazan, et

<sup>1</sup> RODRIGUEZ MONTAÑÉS, José Manuel, « Almazan », *Enciclopedia del Románico en Castilla y León, Soria*, Aguilar de Campoo, Fundación Santa María la Real, 2002, p. 129.

<sup>2</sup> LEDESMA RUBIO, M.L., *Cartulario de San Millan de la Cogolla (1076-1200)*, Saragosse, 1989, doc. 269, cité par RODRIGUEZ MONTAÑÉS, *op. cit.*, 2002, p. 129.

<sup>3</sup> LEMA PUEYO, J.A., *Colección diplomática de Alfonso I de Aragón y Pamplona, (1104-1134)*, San Sebastián, 1990, doc. 197-200, 241-242, cité par RODRIGUEZ MONTAÑÉS, *op. cit.*, 2002, p. 129.

<sup>4</sup> MINGUELLA, *Historia de la diócesis de Siguënza y de sus obispos*, Madrid, 1910-1913, cité par RODRIGUEZ MONTAÑÉS, *art. cit.*, 2002, p. 129.

<sup>5</sup> COBOS GUERRA, Fernando, CASTRO FERNADEZ, José Javier, *Castilla y León, Castillos y fortalezas*, León, Edileisa, 1998, p. 65.

dans l'ermitage de Garray. Elles apparaissent aussi en Catalogne, en Aragon, (San Juan de Uncastillo) dans la province de Burgos (Butrera, Lara de los Infantes, Monasterio de Rodilla), et dans celle de Ségovie (l'église du château de Turegano), ce qui montre qu'il s'agit d'une solution assez étendue géographiquement<sup>1</sup>.

Mais la partie qui retient le plus l'attention du visiteur est la travée orientale de la nef, qui fait office de croisée de transept. Elle est couverte d'un type de voûte particulièrement original, d'inspiration hispano-musulmane<sup>2</sup>. Il s'agit d'une coupole sur trompes, soutenue par huit arcs qui s'entrecroisent mais ne possèdent pas de clés communes. Ces arcs dessinent une étoile à huit branches, dont le centre forme un octogone supportant un lanternon. (**fig.274**) Ce type de voûte nervurée a une parenté directe avec les voûtes de tradition musulmane. Le modèle dont il se rapproche le plus est celui de la voûte centrale de la mosquée de Bib al Mardum, à Tolède, datée de l'an mil, qui dérive elle-même des voûtes secondaires de la chapelle de Villaviciosa ou de celles des coupoles placées en avant de la qibla de la mosquée de Cordoue<sup>3</sup>. Le palais de l'*Aljaferia* de Saragosse conservait une coupole nervée de ce type en avant du mihrab, datant du XI<sup>e</sup> siècle<sup>4</sup>. Elle a pu constituer un relais important dans la diffusion de cette formule, qui est aussi utilisée dans l'architecture romane du sud de la France, à l'Hôpital saint Blaise et à Sainte Croix d'Oloron, et en Navarre, à Torres del Rio. Plus près d'Almazan, dans la petite église mozarabe de San Baudelio de Berlanga, qui date probablement de la première moitié du XI<sup>e</sup> siècle, une petite niche est ménagée au-dessus de la grosse colonne centrale qui porte les arcs de la salle principale. Cette niche est couverte d'une minuscule coupole conçue comme les voûtes nervées de Cordoue et de Tolède<sup>5</sup>.

L'octogone de la coupole est supporté par huit consoles en forme de chapiteaux<sup>6</sup>, qui reçoivent chacune deux arcs. Leurs tailloirs décorés de grosses feuilles entrouvertes rappellent les motifs végétaux des tailloirs du cloître de Silos et des baies de la salle capitulaire de Burgo de Osma. Ils sont reliés les uns aux autres par une imposte décorée des mêmes végétaux, qui souligne la base de l'octogone. Les rapprochements avec Burgo de Osma sont également valables pour le choix des thèmes de certains de ces chapiteaux. Sur l'un, deux dragons au long cou tendu vers le bas, ont une forte ressemblance avec ceux que

---

<sup>1</sup> RODRIGUEZ MONTAÑÉS, José Manuel, « Garray », *Enciclopedia del Románico en Castilla y León, Soria*, Aguilar de Campoo, Fundación Santa María la Real, 2002, p. 527.

<sup>2</sup> MOMPLET MIGUEZ, Antonio, « Filiación hispano-musulmana de abovedamientos románicos y del entorno de 1200 en Castilla y León », *Alfonso VIII y su época, II Curso de Cultura Medieval*, Aguilar, 1990, Aguilar de Campoo, Fundación Santa María la Real, 1992, p. 295-306.

<sup>3</sup> Ces parties correspondent à des agrandissements faits par Al Hakam II entre 961 et 965.

<sup>4</sup> LAMBERT, Elie, « Les voûtes nervées hispano-musulmanes et leur influence possible sur l'art chrétien », *Études médiévales, tome 3 : la Péninsule ibérique*, Paris, Picard, 1956, p. 182.

<sup>5</sup> LAMBERT, *op. cit.*, 1956, p. 183.

<sup>6</sup> Comme à Escobados de Abajo, et comme sur les chapiteaux conservés au musée de Philadelphie.

l'on peut trouver sur les arcades de la salle capitulaire, mais aussi sur le chapiteau n°63 de Silos. Ils se détachent sur un fond d'acanthes joliment découpées dont les extrémités se recourbent et portent des fruits. **(fig.275)** Ce chapiteau peut être rapproché d'une corbeille conservée au musée de Philadelphie, même si, sur celle-ci, le travail est plus fin et plus soigné<sup>1</sup>. **(fig.276)** On peut également comparer ces deux œuvres à un chapiteau isolé, provenant de San Nicolas de Sangüesa, qui figure deux dragons dans une position similaire. **(fig. 277)**

Un autre chapiteau présente un thème qu'on a déjà rencontré à plusieurs reprises dans la suite de Silos, ce qui peut laisser supposer que, peut-être, il existait dans le monastère castillan. On y voit deux fauves en train de dévorer la proie qui se trouve sur le sol entre eux. **(fig. 278)** Cette composition est la même qu'à Soto de Bureba, Jaramillo, Hermosilla, Armentia et San Miguel de Estella.

Une autre corbeille est plus originale : deux jeunes hommes chevauchent des harpies barbues, harnachées comme des montures. **(fig. 279)** Les pieds dans les étriers, l'un d'eux tire sur les rênes et l'autre sur la barbe de sa harpie. Ils semblent sur le point de s'affronter, l'un brandissant une épée, l'autre se protégeant derrière son bouclier. Le thème évoque un peu les modillons d'Escobados de Abajo et d'Hermosilla, où des personnages juvéniles chevauchent des dragons.

Un autre chapiteau est décoré d'oiseaux au long cou, placé sur un fond de feuilles d'acanthes. **(fig. 280)** L'un se picore la patte, l'autre tend le cou vers l'arrière. Ces volatiles dans différentes postures évoquent irrésistiblement les oiseaux de l'une des baies de la salle capitulaire de Burgo de Osma. Indirectement, ils renvoient aussi aux chapiteaux n°50 et 61 de Silos.

Les autres chapiteaux- consoles sont ornés d'éléments végétaux, soit de palmettes à la partie supérieure bombée, très épaisse et charnue, comme sur les chapiteaux de Burgo de Osma, et sur une corbeille conservée au Musée de Philadelphie, soit de feuilles d'acanthes travaillées au trépan, qui évoquent plutôt les travaux de Silos, et également les chapiteaux- consoles d'Escobados de Abajo. **(fig. 281)**

Le style de ces reliefs est très soigné, les formes se détachent nettement du fond, animé par les éléments végétaux qui créent des jeux d'ombre et de lumière. Les corps présentent un bon modelé et des proportions justes. Les figures humaines ont des têtes un peu grosses et un canon trapu, comme les petits personnages de Butrera, Hermosilla et Escobados de Abajo. Les visages sont ronds, avec des yeux protubérants un peu tombants, un gros nez busqué, et une bouche charnue. La forme du nez en particulier évoque les

---

<sup>1</sup> CAHN, Walter, « Romanesque sculpture in American Collections. IX. The Philadelphia Museum of art », *Gesta*, XIII/1, 1974 p. 45-53.

personnages du chapiteau de l'Enfance de Burgo de Osma. Les chevelures comme les plumages et les pelages sont traités avec minutie. L'ensemble traduit la présence d'un Maître qui s'inscrit dans la mouvance dérivée de l'art de Silos, très au fait des solutions adoptées à Burgo de Osma, et également assez proche de l'interprétation de Silos que l'on a rencontré dans le nord de la province de Burgos.

C'est un artiste différent qui a réalisé les autres chapiteaux de l'église, dans la nef et le chevet. On y voit des luttes entre un homme et des oiseaux, peut-être un Daniel entre les lions, des chèvres, des fauves, etc. Il s'agit d'une sculpture grossière et peu détaillée, aux formes simples et rudes. Il semble que dans ce monument, dont la construction semble homogène, interviennent deux sculpteurs aux sensibilités différentes. Le plus doué réalise la partie la plus remarquable de l'édifice, la coupole nervurée, et sa décoration, tandis qu'un autre artiste, sans doute local et aux ressources limitées, sculpte sans grand talent les autres chapiteaux de l'édifice.

Par contre, c'est vraisemblablement un artiste tout aussi habile que le sculpteur de la coupole qui a œuvré au devant d'autel, découvert en février 1936 selon M. Gaya Nuño<sup>1</sup>, dans la niche du côté nord<sup>2</sup>. (fig. 282) Les sculptures assez détériorées qui le décorent montrent un style raffiné en accord avec celui des chapiteaux- consoles de la voûte. La scène représente le martyre de Thomas Becket, archevêque de Canterbury, par des sicaires du roi d'Angleterre Henri II, en 1170. Au centre, les quatre nobles, vêtus comme des soldats portant des cottes de mailles, des épées et des boucliers s'avancent vers le saint. L'un d'eux porte le coup mortel à l'archevêque, qui subit le martyre à genoux devant l'autel, les mains levées en prière. Un autre soldat blesse au bras le prêtre qui l'accompagne, Edward Grim, qui tentait de le protéger. L'autel, dont la présence insiste sur le caractère sacrilège du meurtre, est figuré en vue latérale, par un petit chapiteau décoré de volutes, posé sur quatre colonnes torsées, comme dans le cloître de Silos. Au-dessus, un ange, en partie disparu, emmène l'âme du saint dans un linge. La scène suit fidèlement les représentations habituelles de la mort de saint Thomas, tué dans la cathédrale de Canterbury, par quatre nobles de la cour d'Henri II. La partie gauche du relief montre une scène de résurrection dans laquelle un ange, les ailes déployées, soulève le couvercle d'un sarcophage. Au-dessus, deux anges sortent des nuées. L'iconographie renvoie à la visite des Saintes Femmes au tombeau. La représentation de la montée au ciel de l'âme du martyr, et celle de la Résurrection du Christ vise peut-être à suggérer un parallèle entre Thomas Becket et le

---

<sup>1</sup> GAYA NUÑO, *op. cit.*, 1946, p. 194.

<sup>2</sup> Cet emplacement correspond à la topographie sacrée de Becket : en effet, le transept nord est le lieu de son martyr. Cf. GUARDIA, M., « La mort de Thomas Becket d'après l'Espagne », *Mémoires, tombeaux et sépultures à l'époque romane, Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, XLII, 2011, p. 169.

Christ, ainsi que le propose Mme Milagros Guardia<sup>1</sup>. Il pourrait aussi s'agir de la résurrection du jeune homme qui témoigne de la sainteté de Thomas Becket selon la *Légende Dorée*<sup>2</sup>. Dans les peintures gothiques de la chapelle sud de Saint Nicolas de Soria, qui relatent également la mort de Saint Thomas Becket, une scène de résurrection est aussi représentée.

Le saint a été rapidement canonisé, en 1173, et il semble logique de penser que la dévotion à son culte en terre castillane<sup>3</sup> est à mettre en relation avec la reine Éléonore de Castille, épouse d'Alphonse VIII et fille d'Henri II et d'Aliénor d'Aquitaine.<sup>4</sup> Sa sœur Jeanne joue probablement le même rôle en Sicile<sup>5</sup>.

Le sculpteur prouve encore ici sa connaissance des œuvres de Silos : les quatre colonnes supportant l'autel sont disposées en oblique, comme au milieu de la galerie occidentale de Silos ; le mouvement descendant des anges, la cambrure de leurs corps, évoquent ceux du relief de l'Annonciation-Couronnement de Silos. (**fig. 283**) La tête décapitée de saint Thomas, la seule conservée des figures de l'autel, montre un visage allongé, aux pommettes hautes, la barbe géométriquement disposée en mèches striées, la bouche fine et les longs cheveux qui laissent voir une grande oreille. Ces caractéristiques sont celles des visages barbus de Silos, utilisées ici de manière plus schématique. Sous les pieds du saint prend place un décor de feuilles enroulées, à demi fermées, couramment utilisé dans l'art de Silos. Les drapés présentent des plis profonds, avec des enroulements de tissu sur les hanches et les articulations. La tunique de l'ange qui ouvre le tombeau présente un type pli intéressant : circulaire, et dont les bords sont soulignés par de petites hachures perpendiculaires. Ce pli caractéristique, que l'on a rencontré à plusieurs reprises, sur le chantier même de Silos et à Burgo de Osma, se répète également sur un des anges thuriféraires de la partie supérieure. Les ailes des anges sont finement détaillées, selon les procédés dérivés du cloître de Silos.

C'est peut-être l'un de ces artistes qui a réalisé les chapiteaux du chevet d'une autre église d'Almazan, Santa Maria del Campanario. Il s'agit de belles corbeilles végétales, aux

---

<sup>1</sup> GUARDIA, M., *op.cit.*, 2011, p. 169.

<sup>2</sup> *Soria romanica : el arte romanico en la diocesis de Osma-Soria*, 2001, p.78-79.

<sup>3</sup> Autel dédié dans la cathédrale de Sigüenza, église à Salamanque, chapelle dans la cathédrale de Tolède. Un inventaire du monastère de Silos, daté de 1440 mentionne les reliques du saint. (FEROTIN, *Recueil des chartes de l'abbaye de Silos*, Paris, 1897, doc. 480.) Il est possible qu'elles aient été offertes à l'abbaye par la reine de Castille.

<sup>4</sup> RODRIGUEZ MONTAÑEZ, *op. cit.*, 2002, p. 140-141

<sup>5</sup> Une mosaïque de l'abside de Monreale (autour de 1180) montre une des premières représentations de Thomas Becket canonisé. Ces mosaïques ont été réalisées du temps de Guillaume II et de Jeanne Plantagenêt. Cf. OCON ALONSO, « El papel artístico de las reinas hispanas en la segunda mitad del siglo XII : Leonor de Castilla y Sancha de Aragon. », in *La mujer en el arte español*, actas de VIII Jornadas de arte, CSIC, Madrid, 1997, p. 29.

feuilles d'acanthes travaillées au trépan, produisant des jeux d'ombres et de lumière, qui rappellent les chapiteaux- consoles de San Miguel.

## B) Torreandaluz

Il subsiste peu de choses de l'église romane de Torreandaluz : uniquement la tour et le portail méridional. (**fig. 284**) La grande qualité de la sculpture de ce dernier en fait pour M. Gaya Nuño l'un des plus beaux de la province.<sup>1</sup>

Il n'a pas de tympan et les voussures sont décorées de billettes en damier et de lignes en zigzag qui se rejoignent pour former des losanges, comme à Burgo de Osma. Les tailloirs, très simples, présentent également un décor de billettes. Le portail compte quatre chapiteaux sculptés, dont trois sont historiés. Seule une corbeille présente un décor végétal, composé d'une grande palmette arrondie, aux nervures marquées, entourée de feuilles plus petites.

Le premier chapiteau historié figure des musiciens : quatre personnages debout adoptent des attitudes dansantes, les jambes croisées. (**fig. 285**) Le premier joue de la gigue, le second et le quatrième de la vièle, et le troisième du psaltérion. Une grande tige végétale se déploie entre deux personnages et se déroule sur l'ensemble de la corbeille. Elle porte des feuilles à demi fermées, caractéristiques de l'art de Silos. Le thème est énigmatique. S'agit-il de David et de ses musiciens ? Cela semble peu probable : ils ne sont que quatre, et aucun n'est couronné. Ici, pas non plus de trace de danseuse, comme c'est le cas dans de nombreuses églises aragonaises, à Agüero, par exemple, qui pourrait désigner ce thème comme une condamnation de la musique profane. Les proportions des personnages sont justes, quoique les têtes soient un peu grosses. Tous les musiciens sont barbus et ont les cheveux longs. Le joueur de psaltérion est le mieux conservé. Il présente un beau visage allongé avec quelques traces de polychromie. Le front est bas, les yeux légèrement protubérants, la bouche mince, le nez puissant et triangulaire. Les drapés sont agités de nombreux plis, profondément creusés, qui forment des enroulements au niveau des genoux et des épaules en laissant des espaces libres. C'est l'une des schématisations de l'art de Silos la plus courante.

Sur le chapiteau voisin, Samson, le corps arqué par l'effort, se tient à califourchon sur le lion, dont il saisit la gueule à deux mains. (**fig. 286**) La tête du lion est celle des félins de Silos. Son pelage est traité avec minutie, en longues mèches ondulées. Samson présente une physionomie et un canon identique à ceux des musiciens. Sur son épaule, on retrouve un pli caractéristique : la spirale marquant l'articulation est soulignée sur sa bordure inférieure

---

<sup>1</sup> GAYA NUÑO, *op. cit.*, 1946, p. 105.

de petites incisions perpendiculaires, rappelant un type de pli créé dans l'atelier de Silos, visible notamment sur le modillon de l'archer, répété à Burgo de Osma sur le chapiteau de l'Enfance et dans de nombreux autres monuments de la suite de Silos. Sur l'autre face, on voit une sirène-oiseau, au corps couvert de plumes. Le poitrail en avant, la tête rejetée vers l'arrière, une aile déployée, elle adopte une posture exactement identique à celle de la harpie barbue du chapiteau de la baie de la salle capitulaire de Burgo de Osma. Elle présente un visage carré et joufflu, avec des sillons naso-géniens très marqués, des yeux proéminents et des cheveux traités en mèches torsadées. Ces caractéristiques la rapprochent encore des créations de Burgo de Osma, notamment de la tête juvénile placée à la retombée des arcs de la baie. L'une des ailes a été refaite et empêche de se prononcer sur le traitement du plumage.

Le dernier chapiteau présente le thème si courant en Castille des cavaliers affrontés<sup>1</sup>. (**fig. 287**) Le cavalier du côté droit se protège derrière un bouclier triangulaire, ce qui le désigne comme un chevalier chrétien. Il ne porte pas de haubert, mais une simple tunique. Il sort victorieux de cet affrontement, puisque son adversaire, maure, qui porte un bouclier rond, est rejeté en arrière, prêt à être désarçonné. Son bouclier n'a pas suffi à le protéger d'une lance qui lui transperce le côté. Comme à Moradillo, cette joute peut sans doute être lue dans le contexte de la guerre contre Al-Andalus : c'est encore une fois le cavalier maure qui est vaincu, peut-être pour rappeler les succès que connaît la Reconquête chrétienne à cette période. Les chevaux se font face et donnent une forte impression de mouvement. La scène est très détaillée, et tous les éléments du harnachement des chevaux sont représentés : selles, rênes, étriers, couvertures, etc. La même scène est sculptée sur des chapiteaux des galeries-porches de Tiermes et de Caracena, mais aucune n'est aussi réussie que celle de Torreandaluz. C'est dans ce chapiteau qu'on apprécie le mieux les possibilités techniques de cet artiste de Torreandaluz, où est sensible l'attraction qu'exercent les modèles du second atelier de Silos.

Le sculpteur de Torreandaluz se caractérise par un choix de scènes historiées au contenu à première vue non religieux. Cependant, on peut mettre en relation la lutte de Samson contre le lion, préfigure du Christ, avec le combat des chevaliers, dont l'affrontement marque de la même façon la lutte du bien et du mal<sup>2</sup>. Le sculpteur s'inspire librement de l'art de Silos, auquel il fait quelques emprunts sur le plan du style mais assez peu sur le plan iconographique, à l'exception de la harpie. C'est un artiste qui ne se contente pas de répéter avec monotonie les thèmes de Silos, mais qui possède un style particulier,

---

<sup>1</sup> À ce sujet, voir RUIZ MALDONADO, *op. cit.*, 1986.

<sup>2</sup> Mme Margarita Ruiz Maldonado indique que dans le « Poema del Mio Cid » un des personnages importants du récit est comparé à Samson. Cette comparaison est aussi faite dans le poème dédié au comte de Castille Fernan Gonzalez. RUIZ MALDONADO, *op. cit.*, 1986, p. 37-45.

minutieux dans les détails, capables de rendre la tension et le mouvement, même s'il n'est pas exempt d'une certaine lourdeur. Les modèles de Silos ont pu lui parvenir par l'intermédiaire de Burgo de Osma : les drapés, en particulier pointent dans cette direction. La comparaison entre le Samson de Torreandaluz et le mage agenouillé de l'Adoration des Mages de Burgo de Osma met en évidence des ressemblances très nettes : arrondis sur les hanches, soulignés de plis concentriques en fort relief, mais aplatis, chute des drapés en pans d'étoffes triangulaires. Tout indique que Burgo de Osma est un antécédent du style de Torreandaluz.

### C) Majan

À l'époque médiévale, Majan appartenait au diocèse de Siguënza. L'église actuelle, datée de 1781, est aujourd'hui dédiée à l'Immaculée Conception. De l'église romane, il ne subsiste que le portail, et certaines sculptures semblent indiquer que le vocable médiéval était peut-être saint Martin.

Le portail se compose de trois voussures en plein cintre. (**fig. 288**) La première, qui constitue l'arc d'entrée, est lisse. La voussure extérieure est décorée de rinceaux et de feuilles enroulées. Elle se compose de dix claveaux, avec, curieusement, une lettre gravée sur l'intrados de chacun d'eux. La voussure centrale montre une profusion de motifs en fort relief. De gauche à droite, on voit d'abord un évêque, coiffé de la mitre, et vêtu d'habits liturgiques. (**fig. 289**) Il tient une crosse dans la main gauche, et bénit de la droite. Il pourrait s'agir d'une représentation de saint Martin. Sur le claveau suivant, figure une harpie de type *silense*. Les anneaux de sa queue sont soulignés de petites encoches perpendiculaires, comme sur certains reliefs déposés de Silos. Sa poitrine est percée d'une flèche. On voit ensuite un cerf, dans une posture gracieuse, thème qui se trouve à Silos sur le chapiteau n°52. La ramure du cerf se confond avec celle de l'arbre qui est représenté derrière. Viennent ensuite deux petits dragons. (**fig. 290**) L'un est assez semblable aux *trascos* de Burgo de Osma, les ailes déployées et l'air goguenard. Le modelé est bon, et se rapproche aussi de certains reliefs de Burgo de Osma, mais à l'inverse, les plumes ou les poils sont moins soignés, et rendus plus schématiquement. Le claveau voisin montre un lapin, plaqué au sol et mordu par un grand oiseau, apparemment un aigle. La scène est très réaliste et pleine de mouvement. (**fig. 291**) Elle rappelle celles que l'on a rencontrées à Abajas et Hormaza, mais présente une parenté encore plus remarquable avec un chapiteau de l'abside de San Miguel de Estella. Le thème, lui, a des antécédents sur le chapiteau n°58 du cloître de Silos, où de grands oiseaux sont perchés sur le dos de lapins.



La scène suivante montre un chasseur qui retient un chien par le collier en lui montrant sa proie. Il porte son cor de chasse en bandoulière. On peut supposer que la proie ainsi désignée est le cerf, qui se trouve dans la direction pointée par le chasseur. Autre correspondance d'un côté de la voussure à l'autre, sur le claveau suivant, un centaure-sagittaire vient décocher une flèche et brandit son arc. (**fig. 292**) La flèche qu'il a tirée est vraisemblablement celle qui a touché la harpie. Ce thème du combat harpie/centaure provient du chapiteau n°58 du cloître de Silos. Enfin, le dernier claveau est décoré d'un homme jeune debout qui plante sa lance dans un petit monstre écrasé à ses pieds, qui le mord à la jambe. (**fig. 293**) Cette image de l'homme juvénile luttant avec sa lance contre un petit dragon est aussi tirée de l'imaginaire de Silos, où elle apparaît dans différentes compositions, notamment sur le chapiteau n°57. Ce thème est aussi visible sur un chapiteau du portail de San Miguel de Estella et la ressemblance est frappante.

Certains claveaux sont très en relief, avec des parties presque en ronde-bosse, comme le chasseur, alors que d'autres sont plus plats, comme saint Martin. Les personnages présentent un canon allongé, élégant. Les attitudes des figures humaines, comme celles des animaux, sont très vivantes et traduisent de manière évocatrice le mouvement, la tension, ou la lutte. Les plis des vêtements sont nombreux et creusés profondément. Ils épousent la forme des corps et retombent avec naturel, comme dans le cas du jeune homme, dont l'effort fait se retrousser le bas de la tunique. Les drapés s'organisent en plis concentriques sur la poitrine, ou tombent en plis tubulaires, terminés par des ondulations, une simplification des drapés de Silos. Les visages sont tous du même type : assez rectangulaire, avec un front étroit et des yeux enfoncés, des joues rondes et des cheveux mi-longs retenus derrière les oreilles, assez semblable aux modèles de Burgo de Osma.

Le portail de Majan conserve également une belle série de chapiteaux, aux thèmes essentiellement animaliers. Ils sont surmontés de tailloirs décorés de rinceaux de deux types : à droite, des feuilles doubles entourant des fruits, comme sur les baies de Burgo de Osma ; à gauche, des feuilles simples, repliées horizontalement sur elles-mêmes, presque hélicoïdales, comme sur les tailloirs de Silos.

Le premier chapiteau est décoré de deux griffons face-à-face, placés sur un fond de palmettes. Ils sont un peu trapus, avec de grosses têtes et sans la musculature puissante des animaux de Silos. Le traitement des détails est toutefois soigné, au niveau du pelage qui leur couvre le cou ou du plumage des ailes. Le chapiteau suivant montre deux harpies à tête monstrueuse, coiffées de capuches pointues qui leur cachent toute l'encolure, à la manière d'un mantelet. (**fig. 294**) La coiffe pointue apparaît sur des harpies dans des reliefs déposés de l'abbaye de Silos. De l'autre côté, le premier chapiteau est décoré de deux niveaux de

belles feuilles d'acanthes, travaillées au trépan, qui se recourbent pour se terminer en volutes. Le deuxième montre des lions au modelé important, séparés par une tige fleurie.

Ce sont ces chapiteaux qui montrent le plus d'affinités avec Burgo de Osma. Les compositions et les thèmes s'inspirent des créations de Silos, même s'ils s'en éloignent parfois. Les animaux ne sont par exemple pas entourés de rinceaux, mais simplement séparés par une palmette. Le relief est important et les détails soignés. Néanmoins, les animaux sont un peu trapus, comme ramassés et ne possèdent pas l'élégance des modèles *silenses*. Ces créations se rapprochent davantage de Burgo de Osma, par leur sens du mouvement, le traitement des végétaux ou le type des personnages.

La diffusion des modèles de Silos par le biais de Burgo de Osma ne se limite pas à la province de Soria. En effet, son influence se fait sentir de manière très nette dans plusieurs monuments de la province de Ségovie, situés le long de la route qui mène de Soria à la capitale de la province.

#### D) Languilla

Située dans la zone limitrophe avec la province de Ségovie, Languilla fut fondée au temps du repeuplement par des gens venus de Langa de Duero, dans la région de Soria.<sup>1</sup>

L'église San Miguel de Languilla est un édifice à nef unique, construit en appareil irrégulier de moellons. À l'intérieur ne subsiste de l'époque romane, outre les parements des murs, cachés par un enduit moderne, que l'arc triomphal, qui repose sur deux chapiteaux sculptés de thèmes végétaux et animaliers. Au nord, la corbeille présente deux lions en fort relief, mais assez éloignés des modèles qui nous occupent. Au sud, le chapiteau est très simple et se limite à deux grandes coquilles placées aux angles. Le chevet a été remplacé au XVI<sup>e</sup> siècle par une abside quadrangulaire. Une galerie-porche, aujourd'hui murée, a visiblement été ajoutée au sud l'édifice. (**fig. 295**)

Sous cette galerie, s'ouvre un beau portail dans un avant-corps soigneusement appareillé. (**fig. 296**) Il se compose de quatre voussures en plein cintre décorées de motifs géométriques : zigzag entrecroisés, comme à Burgo de Osma et Torreandaluz, demi-cercles, oves, besants, qui s'appuient sur deux lignes de quatre colonnes auxquelles d'ajoutent trois colonnes supplémentaires de chaque côté, en retrait.

---

<sup>1</sup> MARTIN GARCIA, Clara, « Languilla », *Enciclopedia del Románico en Castilla y León, vol. 15, Segovia*, Aguilar de Campoo, Fundación Santa María la Real, 2007, p. 857.

La sculpture figurée se répartit sur les chapiteaux, en deux ensembles bien distincts. À gauche, les chapiteaux montrent une forte empreinte de Silos, par l'intermédiaire de Burgo de Osma. À droite, la facture est plus rustique, et les mêmes motifs se répètent de façon systématique sur l'ensemble des corbeilles. Des oiseaux sont figurés par paire, avec leurs becs qui se touchent, dessinant ainsi une forme de cœur. Ils sont placés en avant de grandes volutes entre lesquelles s'intercalent des têtes humaines stéréotypées, avec des visages arrondis, des yeux ronds percés au niveau de la pupille, un nez triangulaire et une petite bouche. Les chapiteaux en retrait sont décorés d'un motif différent, une rangée de feuilles d'acanthes aux extrémités recourbées, surmontée des mêmes têtes grossières.

Comme à San Millan de Lara et à Lara de los Infantes, les thèmes historiés se concentrent dans la partie gauche du portail. Les deux chapiteaux les plus à gauche montrent des harpies, la gorge bombée, une aile déployée sur le fond de la corbeille. L'une est masculine et barbue, l'autre juvénile et imberbe. (**fig. 297**) Elles ont les caractéristiques des harpies de Silos, avec la queue de scorpion dont les anneaux sont marqués par un bourrelet double ondulé, et des ailes extrêmement détaillées, selon les procédés habituels, mais avec des ciselures très fines et très régulières. Quelques différences apparaissent néanmoins par rapport à Silos ou à Burgo de Osma : les ondulations des anneaux sont plus marquées et montent jusqu'au menton. De plus, la queue épaisse de reptile n'est pas visible ici. La harpie juvénile a de plus des pattes grêles et allongées, curieusement pliées, comme celle d'un échassier. Les visages sont érodés mais présentent des caractéristiques communes qui les rapprochent de la postérité de Silos : allongés, de forme rectangulaire, avec des yeux protubérants, sous des sourcils bien marqués, une bouche fine, dont les commissures sont marquées d'un trou de trépan. Ce détail distinctif est un élément emprunté au second atelier de Silos, mais qui n'apparaît pas à Burgo de Osma. Le thème de la harpie barbue est présent à deux reprises sur les chapiteaux de Burgo de Osma, mais il n'en subsiste aucun exemple dans le cloître bas de Silos. Celle de Languilla présente quelques variations par rapport au modèle de Burgo de Osma, avec sa barbe qui se divise en quatre longues mèches, et ses cheveux longs, légèrement ondulés. La barbe comme les cheveux sont taillés délicatement, avec de petites stries. Cette harpie barbue rappelle celles que l'on voit chevauchées par des hommes sur le chapiteau-console de San Miguel de Almazan. Le modelé des êtres fantastiques de Languilla est important, mais aucune partie n'est détachée du fond, ce qui est particulièrement sensible au niveau des pattes.

Les deux chapiteaux suivants relatent l'histoire de saint Jean-Baptiste, avec le repas d'Hérode et le martyre du saint. La scène du banquet est représentée sur le chapiteau le plus large. (**fig. 298**) La table recouverte d'une nappe aux nombreux plis froncés arrive à mi-corps des cinq personnages qui y sont attablés. Une femme couronnée, Hérodiade, est assise

au centre, et tend un morceau de pain à Hérode, personnage barbu et couronné assis à sa droite, qui la regarde. Les autres convives sont des hommes, l'un observe le couple, tandis que les deux autres semblent discuter. Ils sont en train de manger et de trancher du pain. En avant de la table, qui repose sur des colonnettes jumelées, deux petits personnages sont agenouillés et tendent des boîtes sphériques en direction de la femme. Derrière la table, une femme seule, debout, semble tenir un plateau dans ses mains. Peut-être s'agit-il de Salomé. Bien que le thème soit différent, on observe de grandes similitudes entre ce banquet d'Hérode et la Cène de Burgo de Osma (et au-delà, donc, de Silos). Les deux compositions sont analogues, avec l'axe horizontal marqué par la table, et les serviteurs agenouillés de l'autre côté, comme Judas dans la Cène. La scène suivante montre le martyr de Jean-Baptiste. Le saint est agenouillé, en prière, les mains jointes sur la poitrine, devant une vasque ou un billot. Son bourreau se dresse devant lui, armé d'une longue épée et le saisit par les cheveux. Au-dessus, la main de Dieu sort des nuées pour étendre sa bénédiction sur le martyr. La scène se déroule en avant d'une porte architecturée, avec arcature et créneaux, qui représente la prison de saint Jean-Baptiste. Le banquet d'Hérode apparaît également sur un chapiteau de la façade de Santo Domingo de Soria, mais présente peu de similitudes avec celui de Languilla. Seul le martyr du saint est représenté de façon similaire, avec le soldat vêtu d'une tunique courte qui saisit Jean-Baptiste par les cheveux, mais il s'agit de la représentation traditionnelle pour ce thème. Toutefois, à Soria, la main de Dieu n'apparaît pas. On notera que la décollation de Jean-Baptiste est aussi représentée sur un chapiteau de San Millan de Lara, mais de façon assez différente, avec la présence de deux soldats entourant le baptiste.

Les deux chapiteaux suivants sont plus énigmatiques. Sur le premier, deux femmes voilées se tiennent debout, côte à côte. (**fig. 299**) L'une porte une coupe ou un cor, tandis que l'autre tient une forme indistincte au bout de ses bras pendants. Sur le second chapiteau, un homme barbu est assis sur un large siège recouvert d'un tissu. Il est accosté de démons, dont un qui le prend par les épaules et semble lui parler à l'oreille. Un autre diable plus petit se dresse de l'autre côté. L'homme a une énorme bourse autour du cou, qu'il tient à deux mains, ce qui permet d'identifier l'Avare. (**fig. 300**) Cette figure accostée de démons s'inspire probablement du personnage d'Hérode conseillé par le diable dans le Massacre des Innocents, que l'on voit notamment à Burgo de Osma. Mme Ruiz Montejo interprète ces sculptures en ce sens<sup>1</sup> : la femme avec la corne serait une mère désespérée en train de boire la coupe de l'amertume, tandis que la forme indistincte serait un enfant mort tenu par le pied. La femme en train de boire est figurée sur le chapiteau de Burgo de Osma, où par

---

<sup>1</sup> Mme Ruiz Montejo identifie l'avare comme Hérode. RUIZ MONTEJO, *op. cit.*, 1988, p.149.

ailleurs, le Massacre est clairement représenté. Nous ne souscrivons pas à cette hypothèse, car il s'agirait alors d'une contraction surprenante de la scène du Massacre. En ce qui concerne la figure de l'avare, accostée d'un démon, on peut noter qu'une représentation comparable orne le portail d'Avellanosa del Paramo.

Le dernier chapiteau figure Adam et Ève chassés du paradis. (**fig. 301**) Le couple est nu, mais se cache avec des feuilles de figuier. Adam présente un beau visage barbu, aux traits fins. Il se tourne vers Dieu le Père et lève la main, paume en avant. Ève a les jambes croisées, dans une posture qui trahit son malaise. Dieu est une figure imposante, plus grande qu'Adam, entièrement vêtu, qui tient une croix à longue hampe. Il est visiblement en train de leur adresser des reproches, le doigt tendu vers eux. Derrière lui, un personnage barbu et chaussé, plus petit, tient un phylactère déroulé. Sans doute s'agit-il d'un prophète. La même scène apparaît sur un chapiteau de la façade de Santo Domingo de Soria. La composition est très semblable, avec les deux fautifs qui cachent leur nudité avec des feuilles de figuier, face à Dieu le Père qui s'adresse à eux, une main levée dans un geste de remontrance. Mais les ressemblances sont plus iconographiques que stylistiques.

Ces différentes scènes, qui ne semblent pas, à première vue, liées entre elles, peuvent représenter la permanence du Mal dans le monde<sup>1</sup>, avec l'introduction du péché et la faute commise par Adam et Ève, la punition de l'Avare, la luxure d'Hérode qui conduit à la mort du Baptiste et les forces du mal, sous la forme des harpies, contre lesquelles il faut lutter.

Les drapés sont particulièrement soignés sur l'ensemble des chapiteaux du côté gauche. Ils sont agités de plis nombreux, saillants, qui forment des arrondis sur les articulations, voire par endroits de véritables plis tourbillonnants. Les drapés tombent entre les jambes en dessinant des plis tubulaires très en relief, terminés par des ondulations marquées. Sur les jambes ou sur les épaules, les plis dessinent des arcs de cercle, composés d'un bourrelet saillant refendu par un léger sillon. Sur certains personnages, comme les serviteurs agenouillés devant la table, les plis arrondis sont soulignés de petites hachures perpendiculaires. On l'a vu, cette schématisation des drapés de Silos est présente à Burgo de Osma, sur le chapiteau de l'Enfance, comme dans beaucoup de monuments issus du second atelier de Silos. Le sculpteur de Languilla montre une maîtrise remarquable dans la traduction du mouvement des personnages, dans leurs postures naturelles et leurs attitudes vivantes. Il amorce une interaction, un dialogue entre ces figures. Il évite également la monotonie, dans le traitement des visages, qui sont tous différents. (**fig. 302**) L'homme au phylactère a les cheveux longs, avec de larges mèches finement striées, qui se terminent par des enroulements, ce qui rappelle la coiffure de la tête barbue déposée de Silos. Les visages

---

<sup>1</sup> MELERO MONEO, *op. cit.*, 1986, p. 120.

féminins sont en général moins réussis, entourés d'un voile serré surmonté d'un bandeau. La face est épaisse, avec des joues pleines, marquées de sillons profonds qui leur donnent un air bouffi. Toutes ces caractéristiques de style viennent de Burgo de Osma, et le sculpteur montre clairement la connaissance qu'il a de ce chantier. Il s'approprie des éléments stylistiques du sculpteur du chapiteau de l'Enfance, avec les plis circulaires dont les bords sont soulignés de stries perpendiculaires, et fait également de nombreux emprunts iconographiques, dans la coiffure des femmes, la harpie barbue, les démons parlant à l'oreille, la présentation du repas... Le lien entre Burgo de Osma et Languilla est indéniable, et cela permet de rattacher cette église du nord-est de la province de Ségovie au grand courant de sculpture issu de Silos.

### E) Alquité

Au moment de la restauration du diocèse de Ségovie, en 1123, Alquité figurait comme une des communes incluses dans sa juridiction. La région d'Alquité fut ensuite incorporée à la communauté d'Ayllon, ce qui provoqua dans un premier temps, son passage à l'évêché d'Osma, puis avant 1165, son retour au diocèse de Ségovie<sup>1</sup>.

L'église San Pedro est un édifice rural, perché en haut d'une colline, entouré de quelques habitations. C'est une construction de petits moellons, remaniée à différentes époques, mais qui conserve au sud un portail roman dans un avant-corps de pierres de taille, plus ou moins bien agencées. (**fig. 303**) Il comporte trois voûtures en plein cintre, qui retombent soit sur des colonnes soit sur des pilastres. La première voûture est décorée d'arcs perlés entrecroisés, motif très courant dans les églises de la province de Soria, à San Nicolas de Soria, San Juan de Rabanera, Garray, ou Fuensauco, un premier indice de la provenance (ou de la formation) du sculpteur. Ici, toutefois, les arcs dépassent nettement le demi-cercle, et prennent une forme outrepassée, ce qui n'est pas le cas des exemples cités. La voûture extérieure est ornée sur l'extrados de besants percés d'un trou, et de fleurons à quatre pétales. L'intrados est décoré de besants plus ovales. La voûture centrale contraste avec les deux autres par les thèmes qui y apparaissent et se détachent en haut-relief. On y voit une série de figures et d'animaux fantastiques à mettre en relation avec les baies de la salle capitulaire de Burgo de Osma. Les formes sont très ressemblantes, et certaines figures semblent copiées à l'identique, tandis que d'autres présentent des variations. Entre elles, s'intercalent quelques éléments sculptés par une main différente, qui ne doit rien à la suite de Silos.

---

<sup>1</sup> HERNANEZ GARCIA DE LA BARRERA, « Alquité », *Enciclopedia del románico en Castilla y León, Segovia*, Aguilar de Campoo, Fundación Santa María la Real, 2007, p. 285.

À gauche, un homme chevauche une harpie. (**fig. 304**) Il brandit une épée et saisit la bête par le cou. La harpie correspond aux modèles élaborés à Silos, mais l'extrême allongement de son cou montre toutefois un certain éloignement, une exagération qui était déjà visible sur les baies de Burgo de Osma. Les ailes sont ciselées délicatement, selon les procédés dérivés de Silos : les plumes sont formées de losanges dont la diagonale signale la nervure, avec de fines stries parallèles disposées de part et d'autre. Le jeune homme est vêtu d'une tunique courte, qui montre des plis ovales concentriques sur la jambe, avec des parties arrondies sur la hanche ou sur l'épaule, ce qui le rapproche de certains reliefs de Silos. Sa tête a disparu, mais pas celle de la harpie, qui présente un visage rectangulaire, assez érodé, mais plutôt grossier : front large, orbites profondes avec des yeux saillants, petite bouche et menton carré. Les cheveux sont partagés par une raie centrale, et se composent de mèches épaisses, semblables à des cordes.

On voit ensuite un oiseau au cou allongé et à la tête monstrueuse. Le plumage est beaucoup moins détaillé que sur la harpie, et la facture est moins fine. Puis viennent deux autres oiseaux monstrueux. Ils ont un corps de volatile en fort relief, avec la gorge extrêmement bombée et des têtes de chien. Leur plumage se résume à un simple quadrillage. Les deux animaux suivants sont des harpies à tête monstrueuse. (**fig. 305**) Une palmette dont la partie supérieure est particulièrement épaisse s'intercale entre leurs têtes. Ce détail vient confirmer la dépendance artistique d'Alquité vis-à-vis de Burgo de Osma : c'est en effet une forme végétale qui apparaît avec régularité sur les chapiteaux et les consoles de la salle capitulaire. La disposition des harpies correspond également à celle des animaux de la baie de Burgo de Osma, avec la gorge bombée et la tête rejetée vers l'arrière, mais ici, le sculpteur manque de savoir-faire et sa connaissance de l'anatomie est limitée : les ailes sont de simples triangles incurvés, les corps semblent posés de façon précaire sur des pattes droites et grêles, et même les ondulations des anneaux sont traduites de façon malhabile. L'animal suivant est plus réussi. Il s'agit encore d'une harpie monstrueuse, les ailes dépliées, à la façon de certains oiseaux de la salle capitulaire de Burgo de Osma, une levée sur le fond de la voussure, dont elle épouse la courbe, l'autre dépliée derrière lui. Le corps est plus en relief et mieux rendu.

Les trois figures suivantes ne sont pas de la même main, et montrent un style tout à fait différent de l'esthétique de Silos, et pour tout dire, passablement mauvais. La première figure est un ange, aux lignes sommaires, dont le corps est composé d'une forme conique, encadré d'ailes triangulaires. La tête est cylindrique, avec de grands yeux ronds. À côté, on voit une sorte de boîte rectangulaire timbrée d'une croix. Le personnage suivant est assis, en train de jouer de la viole, l'archet en main, peut-être David. La dernière figure est celle d'un cavalier, monté sur un cheval massif, et brandissant une épée. Le personnage est courtaud,

avec une tête ronde, comme les précédents, aux traits à peine marqués. L'anatomie de l'homme comme du cheval est balbutiante. Ces trois claveaux sont probablement de la main d'un artiste local, assez peu habile, et qui n'utilise pas, ou ne maîtrise pas les recettes de Burgo de Osma.

Ce cavalier doit vraisemblablement être associé au dragon qui se trouve juste à côté. Il a une tête aplatie et triangulaire, comme un serpent, avec les yeux placés sur le côté, et une gueule dotée de dents pointues. (**fig. 306**) Le corps à deux pattes est bombé, le poitrail vers l'avant, dans une posture qui rappelle celle de la harpie voilée de Burgo de Osma. Le modelé est bon, le relief important, avec les pattes en ronde-bosse.

Les deux figures suivantes montrent la même scène, un affrontement entre un cavalier et un dragon, mais avec une facture bien meilleure en ce qui concerne le cavalier, un modelé plus rond, et un relief plus important. (**fig. 307**) Le cavalier a un visage allongé mais arrondi, avec des joues pleines, une petite bouche et des yeux protubérants. Le dragon est sculpté en haut relief, et comme dans la scène précédente, il tend son cou vers le cavalier. Il a une tête de fauve au museau aplati, avec une large gueule entrouverte, qui rappelle la tête servant de console dans la salle capitulaire de Burgo de Osma. Son corps bombé forme presque une sphère, et sa queue se termine par des rinceaux, qui s'enroulent autour de ses pattes. Ce motif est apparu sur les chapiteaux du second atelier de Silos.

Les deux chapiteaux du portail sont les meilleures sculptures de l'ensemble. À gauche, deux lions sont assis sur leur arrière-train, les têtes tournées l'une vers l'autre. (**fig. 308**) Leur corps est entièrement recouvert de fourrure de deux types différents, rendue soit par de petites boucles, soit par des mèches longues et ondulées. Les têtes sont celles des fauves de Silos. Entre eux se déploient de longues palmettes à la partie supérieure bombée, typiques de Burgo de Osma, mais en moins détaillées.

À droite, deux harpies sont placées dos à dos, de part et d'autre d'une tige végétale qui déploie ses rinceaux autour d'elles. (**fig. 309**) Ce sont des tiges épaisses, à deux ou trois brins, comme à Silos, qui leur enserrant le cou, passent entre leurs pattes et se terminent par des feuilles enroulées, repliées sur elles-mêmes. Le plumage est soigné, selon les procédés dérivés de Silos. Les visages sont rectangulaires, avec un modelé doux. Les joues sont rondes, les yeux un peu saillants, et la bouche fine et bien ourlée. La composition est symétrique, les rinceaux créent de jeux de lumière, et l'ensemble correspond bien aux schémas élaborés à Silos.

La différence de qualité entre les différentes figures indique que plusieurs sculpteurs ont participé à la décoration de ce portail. L'un, le plus doué du lot, réalise le jeune homme luttant contre la harpie, les dragons et les chapiteaux ; un membre de son atelier sculpte les oiseaux et les autres animaux fantastiques, avec moins de détails et moins de relief ; un



troisième, un artisan local aux ressources limitées, a apparemment achevé la voussure, en imitant, dans le cas du cavalier, le motif de son prédécesseur<sup>1</sup>. La comparaison du musicien avec le personnage qui chevauche une harpie, par exemple, est révélatrice de la différence de qualité qui existe entre les factures, et plus concrètement dans la façon de tailler les plis.

Chez le meilleur sculpteur, l'imitation des arcs de la salle capitulaire de Burgo de Osma est évidente. Le résultat est une réplique éloignée et parfois grossière de l'original, mais à aucun moment on ne peut douter de la volonté des artistes de se conformer aux formules établies à Burgo de Osma<sup>2</sup>.

## F) Castillejo de Mesleon

Il s'agit d'une des localités dont le nom, depuis le milieu du XIII<sup>e</sup> siècle, fait référence à un château ou à une forteresse, comme *Castriel Serrazin*, *Castil de Terra*, etc<sup>3</sup>. La première mention qui en est faite date de 1179, lorsqu'Alphonse VIII donne à son vassal Martin Gonzalez « *la sernam illam de Mislion* » Cette donation fut confirmée quelques années plus tard, lorsque le roi lui céda les villes de Beleña, Monterro, Minaya, et « *in Sepulvega sernam de Misleo.* »<sup>4</sup>.

L'église de Castillejo de Mesleon a été remaniée à différentes époques mais conserve néanmoins l'essentiel de ces structures romanes. C'est un édifice à nef unique non voûtée, comme c'est souvent le cas pour ces églises rurales. Le chevet se compose d'une travée droite voûtée en berceau et d'une abside semi-circulaire en grande partie cachée par un retable. L'accès s'effectue par un portail ouvert au sud. À l'époque gothique, une sacristie a été ajoutée du côté nord de l'église, tandis qu'un porche fermé était élevé en avant du portail. L'extrémité occidentale de la nef a été couronnée par un mur pignon contre lequel s'appuie la tourelle d'escalier.

Le portail est très simple, composé de voussures toriques lisses sauf la plus extérieure, qui présente en alternance des feuilles striées ou lisses. (**fig. 310**) Les tailloirs sont décorés de motifs végétaux venus de Silos, avec des feuilles doubles recourbées sur elles-mêmes, joliment travaillées. Le portail compte quatre chapiteaux dont le style est proche de celui de Burgo de Osma.

Sur le premier, deux hommes s'affrontent à la lance, derrière de grands écus triangulaires. Les figures sont trapues, avec des têtes trop grosses, et leur posture est

---

<sup>1</sup> On peut aussi imaginer que ces pièces de moins bonne qualité sont le fruit d'un remploi, mais l'imitation du thème du cavalier semble contredire cette idée.

<sup>2</sup> Voir le chapitre XIII de RUIZ MONTEJO, *op. cit.* 1988, p. 173-177.

<sup>3</sup> REPRESA RODRIGUEZ, Amando, « La Tierra medieval de Segovia » *Estudios segovianos*, XXI, 62-63, 1969, p. 241.

<sup>4</sup> GONZALEZ, *op. cit.*, 1960, vol. II, doc. 314, 390.

curieuse, les jambes arc-boutées sur l'astragale du chapiteau. (**fig. 311**) Ils sont vêtus de tuniques courtes, aux plis nombreux et fantaisistes : tourbillonnants sur les hanches, en zigzag sur les manches, qui évoquent des bandes de tissu entrecroisées. Les plis circulaires sur les épaules sont soulignés de petites hachures perpendiculaires. Cet élément, apparu sur le chantier de Silos, est présent à Burgo de Osma sur le chapiteau de l'Enfance et, dans la province de Ségovie, on le rencontre à peu de distance de Castillejo, sur les chapiteaux de Languilla. Les têtes sont beaucoup plus grossières que ne le laisserait supposer le traitement des drapés. Les visages sont carrés, avec des joues énormes, des yeux en amande, protubérants et tombants, et une petite bouche souriante.

Le chapiteau suivant montre deux harpies, dont l'une au moins est barbue, l'autre ayant la tête cassée. (**fig. 312**) Le prototype de la harpie barbue vient dans ce cas de Burgo de Osma, où elle apparaît à deux reprises. Les harpies de Castillejo suivent le modèle de Silos. Elles lèvent chacune une patte, et c'est un détail qui apparaît sur une harpie à capuche d'un chapiteau déposé de Silos. La tête barbue qui est conservée semble plus fine que celles des guerriers. De forme rectangulaire, le visage est entouré d'une barbe matérialisée par de petites stries parallèles. Les ailes sont finement détaillées, selon les procédés de Silos. Un mince rinceau passe entre leurs pattes et se termine par des feuilles enroulées, pas aussi délicates que celles du tailloir. Le modelé est bon, mais le relief est assez faible, les formes ne se détachent pas du fond.

De l'autre côté, le premier chapiteau montre un soldat en cotte de mailles, abrité derrière un bouclier triangulaire, qui brandit une épée. Il affronte un lion, qui pose une patte sur son bouclier. (**fig. 313**) Ce type d'affrontement entre un soldat et un fauve est courant dans la suite de Silos, on en a rencontré des exemples à Moradillo de Sedano, Ahedo de Butron ou encore Abajas. Ici, toutefois le schéma diffère : le lion n'est pas dressé sur ses pattes arrière, et le soldat ne lui plante pas son épée dans le flanc. On peut néanmoins imaginer la même source d'inspiration, qui pourrait être le chapiteau déposé de Silos. Le lion de Castillejo a la tête des fauves de Silos (n° 43 et 54). Son poitrail est bombé, et de légères incisions marquent les muscles et les côtes, comme sur beaucoup d'animaux du cloître de Silos. Curieusement, une tête de harpie au bout d'un cou allongé paraît sortir du mur et dépasse sur le chapiteau. Le soldat et la harpie ont le même genre de visage assez grossier que les deux guerriers de l'autre chapiteau.

Le dernier chapiteau est énigmatique. On y voit deux personnages : un homme aux cheveux longs, peut-être couronné, qui tend les bras vers une femme. (**fig. 314**) Un objet rectangulaire, cassé, est placé à leurs pieds. La femme est voilée, elle lève la main droite, qui devait tenir un objet, indistinct aujourd'hui. On peut imaginer une scène de sacrifice, avec un animal placé sur un petit autel. L'homme est placé en avant d'une construction, une

colonne surmontée d'une petite architecture crénelée. Les deux personnages portent de vêtements longs, animés de plis nombreux, comme les drapés des lutteurs. Des plis enroulés, tourbillonnants, sont concentrés sur les hanches, les genoux et les épaules. Ce sont des figures massives, mais au canon relativement allongé.

Le style des sculptures de Castillejo se rapproche d'autres monuments situés à proximité, Languilla et Alquité. Ces trois portails montrent en effet une nette empreinte de l'art Burgo de Osma, et par là, de Silos. La différence de qualité est toutefois évidente, entre Languilla et Castillejo : les visages de ce dernier sont rudes et grossiers, ce qui n'est pas le cas à Languilla. Le style du portail d'Alquité, notamment au niveau des plis, se rapproche davantage de celui de Castillejo. Toutefois, il ne s'agit vraisemblablement pas des mêmes artistes.

On peut émettre plusieurs hypothèses quant à la diffusion du style de Burgo de Osma dans cette région : ces artistes ont pu tous se former sur le chantier de Burgo de Osma, ou avoir une connaissance approfondie des sculptures qui y ont été réalisées. Ou bien le meilleur sculpteur, celui de Languilla, se présente comme un relais de l'art de Burgo de Osma, en utilise les schémas, qui sont ensuite copiés, avec plus ou moins de succès à Alquité et à Castillejo de Mesleon.

### **G) Atelier de Calatañazor**

Un même atelier, voire un même artiste, semble avoir conduit la décoration de plusieurs monuments : Calatañazor, Nafria la Llana, La Cuenca, Arganza et Alcozar. Les trois premières se situent à peu de distance les unes des autres, le long de la route qui va de Burgo de Osma à Soria, les deux autres, un peu excentrées par rapport à ce noyau, ne se trouvent pas à plus d'une trentaine de kilomètres. Ce sculpteur emploie un certain nombre d'éléments de structure et de décoration inspirés de l'art musulman. Ce fait n'est guère surprenant, compte tenu de la situation géographique des ces monuments et du contexte historique<sup>1</sup>. Néanmoins, son art, au demeurant assez limité, quoiqu'agréable, témoigne d'une ascendance *silense*, dont Burgo de Osma a pu être le relais.

Si l'on fait abstraction de la légende à propos de la déroute d'Al-Mansour en 1002, la première mention de Calatañazor apparaît dans un privilège de Sanche II, daté de 1068, dans lequel le roi donna à l'évêché de Burgos les droits de pêche dans le territoire de « *de Garraf et de Cannatanazor usque in ripera de Deba* ». En 1088, date à laquelle furent tracées les limites des diocèses d'Osma et Burgos, Calatañazor se situait à la frontière de la

---

<sup>1</sup> RUIZ EZQUERRO, Juan José, « Las iglesias de Nafria la Llana y Calatañazor (Soria). Conjuncion de influencias silenses e hispanomusulmanas », *El románico en Silos. IX centenario de la consagración de la iglesia y claustro. 1088-1988*, Abadía de Silos, Aldecoa, 1990, p. 575.

zone de reconquête chrétienne. Calatañazor signifie en arabe « le château des aigles. » La ville acquit ensuite une certaine importance, comme le prouvent les onze paroisses mentionnées par M. Loperraez Corvalan au XVIII<sup>e</sup> siècle<sup>1</sup>. De ces édifices, il subsiste les ruines de l'église San Juan Bautista, l'ermitage de la Soledad et l'église Santa Maria del Castillo.

Cette dernière semble avoir été dédiée dans un premier temps au Sauveur. L'église actuelle est le fruit de trois campagnes de construction bien différenciées : la première correspond à l'édifice roman élevé à la fin du XII<sup>e</sup> siècle ; les deux autres se sont déroulées aux XVI<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles<sup>2</sup>. La façade occidentale se compose d'un portail en plein cintre, encadré d'un *alfiz*, surmonté d'une arcature de trois baies et d'une rose. (**fig. 315**)

Le portail compte quatre voussures. La première est lisse, la seconde présente une décoration végétale de minces palmettes, la troisième prend la forme d'un tore, et la quatrième est décorée de rinceaux végétaux simplement gravés, mais non taillés<sup>3</sup>. Ces voussures s'appuient sur des tailloirs décorés de feuilles doubles enroulées sur elles-mêmes, d'inspiration *silense*. Deux colonnes de chaque côté soutiennent des chapiteaux. À droite, sur le premier, on voit une scène mutilée de Samson contre le lion et une harpie, dans une composition assez proche de celle de Torreandaluz. Le second chapiteau présente un décor végétal, avec deux niveaux de feuilles dentelées, à la partie supérieure bombée et aux tiges marquées. Ce type de chapiteau est clairement dérivé de modèles élaborés dans la salle capitulaire de Burgo de Osma. À gauche, le chapiteau intérieur, très érodé, montre deux animaux affrontés, peut-être des lions, tandis que celui de l'extérieur présente deux harpies. Les schémas utilisés sont inspirés de ceux de Silos.

L'*alfiz* est décoré de rinceaux similaires à ceux de la dernière voussure mais cette fois taillés. (**fig. 316**) Ces rinceaux apparaissent sans grande différence à Silos sur les tailloirs des chapiteaux n<sup>o</sup> 32, 35, 38, 40, 42 et également sur ceux des chapiteaux de Burgo de Osma. Au-dessus de l'*alfiz*, se déploie une triple arcature, disposée comme une niche, qui constitue le deuxième élément caractéristique du portail<sup>4</sup>. Les arcs extérieurs retombent directement sur les jambages, tandis que l'arc central est polylobé et s'appuie sur des colonnes avec des chapiteaux de feuilles d'acanthé.

L'église conserve de plus deux cuves baptismales romanes. La première est décorée dans la partie supérieure d'une frise de rinceaux ondulés, assez semblables à ceux du portail.

---

<sup>1</sup> LOPERRAEZ CORVALAN, *Descripción histórica del obispado de Osma*, 1788, tome II, p. 212 et tome III p. 7 et 17, cité par HUERTA HUERTA, Pedro Luis, « Iglesia de Santa Maria del Castillo », *Enciclopedia del románico en Castilla y León, Soria*, Aguilar de Campoo, Fundación Santa María la Real, 2002, p. 81.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 81.

<sup>3</sup> On retrouve ce type décoration, simplement gravée, sur une voussure du portail de Nodalo. Cf. NUÑO GONZÁLEZ, « Nodalo », *Enciclopedia del románico en Castilla y León, Soria*, 2002, p. 716.

<sup>4</sup> RUIZ EZQUERRO, *art. cit.*, 1989, p. 577.

La seconde, qui était enterrée dans le cimetière voisin, est moins bien conservée, mais présente une décoration très similaire, bien que plus grossière.

L'ermitage de la Soledad de Calatañazor est situé extra-muros, en bas de la côte qui mène à la ville. (**fig. 317**) Il était primitivement dédié à San Nicolas. L'édifice actuel a conservé de l'époque romane l'abside et le portail percé au nord. Le portail est très simple, décoré de motifs végétaux. Deux voussures sont gravées peu profondément de rinceaux aux feuilles à demi fermées, identiques à ceux du portail de Santa Maria del Castillo. Une autre porte des feuilles doubles en relief, qui s'enroulent et se referment sur elles-mêmes, un motif d'origine *silense*, repris sur les baies de la salle capitulaire de Burgo de Osma. (**fig. 318**) Le sculpteur de Calatañazor en propose une version simplifiée.

La sculpture est plus abondante au niveau du chevet, sur les modillons et les chapiteaux des contreforts-colonnes qui rythment l'abside. Les premiers montrent des visages allongés sereins ou grimaçants, ou des têtes animales. (**fig. 319**) Ils présentent les traits les plus répandus dans la suite de Silos : des pommettes hautes, une petite bouche au léger sourire, et des yeux très globuleux. Un chapiteau attire particulièrement notre attention : il s'agit d'un décor végétal, composé de grandes palmettes qui s'évasent en éventail et entre lesquelles s'intercalent de petites feuilles dentelées. Ce motif, clairement inspiré du chapiteau n°49 de Silos, se rapproche de l'interprétation qu'en a fournie le cloître de San Juan de Duero. Une imposte court le long de l'abside, à mi-hauteur. On y voit les mêmes doubles feuilles enroulées que sur l'arc du portail.

Il existe une grande ressemblance stylistique entre les sculptures de cet ermitage et celles de Santa Maria del Castillo. C'est vraisemblablement le même atelier qui a également réalisé les motifs ornementaux de l'église de Nafria la Llana.

L'église de Nafria la Llana comporte une nef unique, non voûtée, un chevet à travée droite et à abside semi-circulaire, et une tour à l'ouest. Le portail s'ouvre au sud, abrité sous une galerie moderne. (**fig. 320**) Il comporte cinq voussures, l'une décorée de feuilles doubles enroulées, comme à l'ermitage de Calatañazor, une autre sculptée de petites dentelures abritant des feuilles. Les tailloirs sont décorés de rinceaux ondulés, semblables à ceux de Calatañazor. Le premier chapiteau montre des lions ailés, la tête tournée vers l'arrière, coiffés d'un voile qui descend jusqu'au poitrail. Leurs ailes collées au corps sont relevées vers l'angle du chapiteau. (**fig. 321**) Des rinceaux s'enroulent entre leurs pattes. Le modèle est le même que celui utilisé à San Juan de Rabanera. Le deuxième chapiteau est orné de harpies à tête de fauve grimaçantes. Le troisième chapiteau présente le même type d'animal fantastique, mais avec un corps de quadrupède. Les proportions ne sont pas très

élégantes. Le dernier chapiteau présente un décor végétal, avec deux niveaux de tiges verticales terminées par des palmettes recourbées et bombées, inspiré des chapiteaux de Burgo de Osma, comme à Calatañazor. (**fig. 322**) Le portail de Nafria est encadré d'un *alfiz* décoré de rinceaux ondulés, à peine gravés, comme à Santa Maria del Castillo. La comparaison se poursuit, puisque au-dessus du portail sont percées trois baies aveugles, dont celle du centre est polylobée. Il ne fait aucun doute que le même atelier a travaillé dans ces deux églises.

Le chevet de Nafria est élégant, avec une travée droite et une abside semi-circulaire rythmée par des contreforts-colonnes. Les fenêtres percées dans chaque pan sont encadrées de colonnettes qui portent des chapiteaux végétaux ou décorés d'animaux fantastiques. On y voit des harpies à capuche, dont les pattes sont entourées de rinceaux ou avec des têtes monstrueuses aux cous enserrés par des tiges végétales. Le style est médiocre, les corps sont bien modelés, mais présentent des arêtes vives, et les détails sont peu soignés. Les plumages en particulier, sont traduits de manière extrêmement simple, au moyen d'un quadrillage sommaire.

L'ensemble du chevet est couronné d'une corniche à nombreux modillons sculptés de têtes humaines ou animales, dont certaines sont très proches de celles de l'ermitage de Calatañazor.

L'église de Nafria la Llana présente une particularité : à l'intérieur, l'arc triomphal est un véritable portail, très fermé, et constitué de quatre voussures qui retombent sur les chapiteaux sculptés<sup>1</sup>. (**fig. 323**) Il s'agit peut-être du portail occidental remonté à l'intérieur à une époque inconnue. En effet, à l'intérieur, les assises ne se suivent pas entre la travée droite et le « portail », ce qui indique que celui-ci a été placé là à une période postérieure. Sur les quatre voussures, deux sont lisses, une est simplement gravée de rinceaux ondulés, comme au portail sud et à Calatañazor. La dernière est décorée par intermittence de feuilles enroulées en fort relief, insérées deux par deux dans un petit médaillon, ce qui rappelle cette fois le portail de l'ermitage de la Soledad, et par là, les baies de Burgo de Osma.

Les chapiteaux sont décorés d'animaux fantastiques, presque tous tirés du bestiaire de Silos : des quadrupèdes assimilables à des chiens, au cou démesuré tendu vers le bas ; des harpies dressées dans un réseau végétal qui les enserre ; des dragons et des griffons très *silenses*. (**fig. 324**) Le relief est important, mais, comme pour les chapiteaux de l'extérieur du chevet, le sens du détail est quasiment inexistant. Les visages sont grossiers et taillés en arêtes aiguës.

---

<sup>1</sup> M. Gaya Nuño parle d'un arc triomphal similaire dans l'ermitage de San Miguel de Parapuescuez (GAYA NUÑO, *op. cit.* p. 104). La comparaison est impossible aujourd'hui, les sculptures ayant été vendues et démontées en 1963.

L'église Santa Maria de la Asunción de La Cuenca est une construction romane de la fin du XII<sup>e</sup> siècle qui a subi beaucoup de modifications à des époques postérieures. Cet édifice correspond au type le plus généralisé dans la province, avec une nef unique et un chevet à travée droite et abside semi-circulaire.

De l'époque romane, subsiste notamment un portail ouvert dans le mur sud de la nef. Il présente des traits communs avec les églises précédemment citées. Les voussures sont lisses, à l'exception de celle de l'extérieur, décorée de rinceaux ondulés, à peine gravés. Le portail comporte deux chapiteaux sculptés. Celui de gauche présente deux harpies aux cheveux bouclés, séparées par des tiges végétales dont les rinceaux s'enroulent autour de leur cou. (**fig. 325**) Le relief est important et le modelé plus doux qu'à Nafria la Llana. Les coiffures, réalisées avec de grosses mèches torsadées rappellent les personnages de Burgo de Osma. La maîtrise est moins bonne en ce qui concerne l'autre corbeille, il est vrai plus érodée : on y voit des quadrupèdes ailés, peut-être des griffons, avec un personnage indistinct placé entre eux, les bras écartés. La composition évoque l'homme assujettissant deux griffons, que l'on a notamment rencontré à San Pedro de Soria. L'église conserve aussi une cuve baptismale romane, décorée dans la partie supérieure de deux bandeaux perlés qui encadrent une frise de rinceaux ondulés, semblables à ceux du portail de l'église<sup>1</sup>.

Le cas de l'église d'Arganza est un peu différent. C'est dans la galerie-porche que l'on croit distinguer des chapiteaux qui se rapprochent de ceux de Nafria ou de Calatañazor. (**fig. 326**) Mais cette galerie a été murée, et l'on peut assez mal apprécier les sculptures. On remarque toutefois des harpies à têtes monstrueuses, (**fig. 327**) au dessin plutôt schématique, très semblables à celles de Nafria la Llana et surtout des corbeilles végétales avec deux niveaux de tiges verticales terminées par des palmettes recourbées et bombées, inspirées des chapiteaux de Burgo de Osma, comme à Calatañazor et Nafria la Llana<sup>2</sup>. (**fig. 328**)

Le même type de chapiteaux est visible dans les ruines de la petite église d'Alcozar, qui présentait également une galerie-porche<sup>3</sup>. L'église, actuellement en restauration, laissait voir, il y a quelques années, l'arc d'entrée latérale de la galerie-porche, avec deux chapiteaux

---

<sup>1</sup> À noter, la présence d'une cuve baptismale similaire à Muriel de la Fuente (Soria)

<sup>2</sup> On trouve également ce type de chapiteau sur le portail roman remployé comme porte du cimetière de Muriel Viejo. Un autre chapiteau de ce portail est décoré de deux harpies. La qualité d'exécution est moins bonne, et il ne s'agit vraisemblablement pas des mêmes artistes qu'à Calatañazor ou Nafria, mais de sculpteurs qui leur sont proches. Cf. HUERTA HUERTA, Pedro Luis, « Muriel Viejo », *Enciclopedia del románico en Castilla y León, Soria*, Aguilar de Campoo, Fundación Santa María la Real, 2002, p. 693.

<sup>3</sup> OLAÑETA, Juan Antonio, «La ermita de San Esteban protomártir de Alcozar. Una galería por descubrir», *Románico, Revista de arte de amigos del románico*, n°2, juin 2006, p. 54-59 ; TEJEDOR, Pedro, «Ermita Alcozar», *Románico, Revista de arte de amigos del Románico*, n°6, juin 2008, p. 84.

sculptés. L'un est décoré de deux harpies, l'autre de ce décor presque géométrique de tiges végétales recourbées et bombées à leur extrémité. (**fig. 329**)

On retrace ainsi l'itinéraire d'un atelier local, qui a travaillé dans au moins six édifices, assez proches les uns des autres. Dans certaines églises, il a réalisé les portails et dans plusieurs cas, les cuves baptismales. Cet atelier fait preuve d'un mélange d'influences, utilisant parfois des éléments inspirés de l'art hispano-musulman, et recourant, dans les chapiteaux surtout, à des schémas hérités de Silos. Cet artiste ne connaissait probablement pas directement les œuvres du cloître, mais a plutôt été marqué par les sculptures de Burgo de Osma.

## H) Omeñaca

On ne possède aucun document historique sur la fondation de l'église d'Omeñaca, ni sur l'origine du village. Il est mentionné plus tard dans le « Padron de la Villa y Tierras de Soria » de 1270, élaboré à la demande du roi Alphonse X le Sage, sous le vocable de *Fuentmennaca*. Sous le même nom, il apparaît dans un document de 1352, parmi les hameaux qui payent une dime aux églises paroissiales de la ville de Soria<sup>1</sup>.

L'église ne conserve de l'époque romane que le mur sud et la galerie-porche qui y est accolée. (**fig. 330**) La galerie comporte trois arcs de chaque côté d'un arc central légèrement surbaissé. Elle présente huit chapiteaux doubles, qui montrent des liens avec l'art de Silos, via Burgo de Osma. Ainsi, l'un des chapiteaux végétaux présente-t-il des palmettes en éventail, abritant des pommes de pin, qui s'inspirent du chapiteau n°49 de Silos, ou de l'interprétation plus simple qu'on en trouve dans la salle capitulaire de Burgo de Osma. Une autre corbeille est décorée de tiges végétales à la partie supérieure bombée, qui, elle aussi, renvoie à un chapiteau de Burgo de Osma. D'autres chapiteaux de la galerie-porche d'Omeñaca sont décorés de harpies et de *trascos*. On retrouve notamment des harpies barbues, séparées et entourées, voire étranglées, par des rinceaux, sur le modèle des chapiteaux du cloître de Silos. (**fig. 331**) Les physionomies sont clairement dérivées de Silos, avec la gorge très enflée, marquée par des anneaux, les pattes de chèvre, et les plumes finement dessinées. Les visages, assez érodés, ont des yeux globuleux assez caractéristiques. Un second sculpteur doit avoir travaillé dans cette galerie, car sur un autre chapiteau, on retrouve à nouveau des harpies barbues, mais taillées dans un relief beaucoup moins important, avec beaucoup de maladresse. Ce second sculpteur imite très clairement le

---

<sup>1</sup> QUIÑONES COSTA, Ana Maria, « Estudio arquitectónico e iconográfico del portico de la iglesia de Omeñaca », *Celtiberia*, n° 68, 1984, p. 207-208.



premier. Celui-ci réalise aussi des chapiteaux où des personnages chevauchent des lions ou les affrontent à la lance. Ces thèmes rappellent un chapiteau de Burgo de Osma, mais aussi la rose de Santo Domingo de Soria. Les personnages sont assez trapus, et présentent des drapés aux plis gras, qui s'arrondissent sur les hanches, comme sur le chapiteau de l'Enfance de Burgo de Osma.

Omeñaca témoigne de la diffusion de l'art de Silos dans une église rurale, par deux sculpteurs locaux, qui interprètent les œuvres de Burgo de Osma, et produisent, du fait de leurs capacités limitées, des chapiteaux qui sont très éloignés de leur lointain modèle.

### I) Matamala de Almazan

De l'époque médiévale, il ne subsiste à Matamala de Almazan que le portail sud, qui flanque une église remaniée. (**fig. 332**) Ce portail compte quatre voussures, assez simples : une sans décor, une avec un tore torsadé, une avec des végétaux et de petites têtes et un tore lisse.

Parmi les six chapiteaux qui supportent ces voussures, certains sont marqués par Silos. Sur le second chapiteau, on voit ainsi des harpies à tête monstrueuse, clairement inspirées des *trascos* de Silos. (**fig. 333**) La gorge bombée est composée d'anneaux aux ondulations marquées, qui évoquent l'art du Nord de l'évêché de Burgos, Butrera, en particulier. Les ailes présentent peu de détails, et les plumes sont traduites par de simples formes géométriques. Ces monstres correspondent au type de Silos, tel qu'il a été diffusé par Burgo de Osma. De l'autre côté, on retrouve des êtres monstrueux, des dragons au long cou tendu vers le bas, avec des têtes monstrueuses. (**fig. 334**) Ce type d'animal est apparu sur le chapiteau n°48 de Silos, mais ceux de Matamala se rapprochent davantage de l'interprétation qu'en a proposée l'un des sculpteurs de la salle capitulaire de Burgo de Osma. Les têtes sont toutefois très proches de celles des *trascos* de Silos. Encore une fois, le plumage se réduit à un simple quadrillage. Les animaux sont toutefois sculptés dans un relief important, avec un modelé doux. Le dernier chapiteau présente également des animaux par paires, surmontés d'une palmette. Cette fois, ce sont des chiens ou peut-être des loups, au museau allongé et au corps lisse, assez semblable à ceux que l'on a vu à l'intérieur de Nafria la Llana.

Les autres chapiteaux ont été réalisés par un artiste différent, plus rustique. On y voit des oiseaux grossièrement construits et sans relief, une sirène d'allure assez masculine, ou des harpies aux cheveux longs, mais d'un genre différent des précédentes.

Le premier groupe de chapiteaux est l'œuvre d'un artiste qui se place clairement dans la lignée de Burgo de Osma. Ces sculptures sont plutôt réussies en ce qui concerne la composition, le relief, la posture et le mouvement, mais manquent de détails. Ils peuvent être comparés aux chapiteaux de l'intérieur de Nafria la Llana, où l'on trouve le même genre de simplification.

### **J) Fuentelarbol**

La petite église de Fuentelarbol, située à proximité de la route qui va de Burgo de Osma à Soria, conserve un portail roman d'une grande simplicité, constitué de trois voussures lisses portées par deux chapiteaux sculptés. (**fig. 335**) Bien qu'assez érodées, ces œuvres se rapprochent également de la sculpture de Burgo de Osma. Le chapiteau de gauche est décoré de deux oiseaux (ou dragons) affrontés, le poitrail en avant, les ailes collées au corps. L'autre corbeille présente de grandes palmettes au bout de tiges élancées, qui s'évasent en éventail et sur lesquelles s'accrochent de gros fruits. (**fig. 336**) Cette interprétation du chapiteau n°49 de Silos se rapproche de celle fournie par les sculpteurs de la salle capitulaire de Burgo de Osma. Le relief est moins important et les formes ne se détachent pas du fond, comme à Burgo de Osma, néanmoins la source d'inspiration est claire.

## **4. La diffusion de l'art de Silos depuis Santo Domingo de Soria**

### **A) San Nicolas de Soria**

L'église de San Nicolas se trouve à proximité de la collégiale de San Pedro. On ne connaît rien des origines de cette église dont le nom apparaît pour la première fois dans un document de 1270<sup>1</sup>. L'édifice est aujourd'hui réduit à l'état de ruines, après des effondrements successifs au cours du XIX<sup>e</sup> et du début du XX<sup>e</sup> siècle. En 1908, le portail nord, richement sculpté, fut transféré à l'église de San Juan de Rabanera, qui se trouve également dans la ville de Soria. Les autres pièces d'intérêt, comme le mobilier liturgique, furent aussi déposées dans d'autres églises de la ville. Les murs nord et ouest de l'église furent démolis en 1933, et c'est lors de ces travaux que fut découverte la crypte située sous

---

<sup>1</sup> RODRÍGUEZ MONTAÑES, José Manuel, « San Nicolas », *El arte romanico en la ciudad de Soria*, Aguilar de Campoo, Fundación Santa María la Real, 2001, p. 125.

la travée droite du chevet. Lors de nouveaux travaux de dégagement, en 1935, on découvrit cette fois dans la partie méridionale de l'édifice un magnifique devant d'autel roman, aujourd'hui conservé dans le musée de San Pedro de Soria. L'édifice fut consolidé en 1977, et des peintures représentant le martyr de Saint Thomas de Canterbury réapparurent dans la chapelle du bras sud du transept.

Comme San Juan de Rabanera, San Nicolas est un édifice en croix latine, avec une abside semi-circulaire précédée d'une travée droite, un transept avec des chapelles peu profondes et une tour massive adossée au flanc sud. Ne sont conservés aujourd'hui *in situ* qu'une partie du chevet, le bras sud du transept, le mur méridional de la nef et la tour. (**fig. 337**) On remarque que les arcades aveugles de la tour présentent de petites niches creusées en demi-lunes, que l'on a déjà rencontrées à Santo Domingo de Soria, et à Ahedo de Butron, Hermosilla ou Abajas. Les parties conservées ont gardé une faible proportion de leur décor d'origine, mais parmi celui-ci, certains chapiteaux montrent la marque du style de Silos.

Dans le chevet, on note la présence d'une belle corbeille décorée de feuilles d'acanthes évasées en éventail, joliment travaillées au trépan, qui rappellent celles de la nef de Santo Domingo de Soria. Le chapiteau voisin est très érodé mais on devine des harpies dans des rinceaux, flanquées de petits dragons. Dans la nef, sur un chapiteau du mur sud, un archer menace de son arc une harpie à capuche aussi grande que lui. (**fig. 338**) Ce thème, inspiré peut-être du chapiteau n°55 de Silos, est également sculpté sur l'une des trompes de San Juan de Rabanera.

Les chapiteaux de la tour sont les mieux conservés. Sur l'un, des oiseaux au long cou tendu sont entourés de rinceaux et séparés par des palmettes surmontées de fruits. La sculpture est assez érodée, mais les jeux d'ombre et de lumière créés par le relief sont encore très sensibles. Sur l'autre corbeille, la composition est identique, mais avec des harpies aux cheveux bouclés. (**fig. 339**) Comme sur quelques chapiteaux de Silos, leurs queues se terminent en rinceaux qui s'enroulent autour d'elles. Les tiges portent des feuilles qui se replient à demi, comme sur les tailloirs du cloître de Silos.

Cette empreinte de la sculpture *silense* est également sensible sur le portail dédié à San Nicolas, remonté dans l'église de San Juan de Rabanera. Le portail s'ouvre dans un avant-corps, couronné d'une corniche à modillons sculptés, placé à l'ouest de l'église. (**fig. 340**) Il comprend un tympan entouré de voussures sobrement décorées de tores lisses, d'arcs entrecroisés et d'un mince cordon de rinceaux et de feuilles, qui repose sur une imposte de même motif. Ces arcs retombent sur des chapiteaux historiés. Tous les chapiteaux du côté gauche représentent des épisodes du Nouveau testament en lien avec la Résurrection du Christ.

Le premier montre la rencontre de Marie-Madeleine et du Christ ressuscité, le *Noli me tangere*. (**fig. 341**) Le chapiteau est très érodé. Au milieu d'arbres, Madeleine est agenouillée, les mains jointes en prière. Jésus, debout, lève une main pour protester ou pour la bénir. Cette composition, traditionnelle pour ce thème, est la même que celle de l'archivolte de Santo Domingo de Soria et d'un chapiteau du cloître de Tudela.

Le chapiteau suivant montre la Visite des Saintes Femmes au Tombeau. (**fig. 342**) L'ange, les ailes déployées, montre du doigt le tombeau, dont le couvercle a disparu. Le linceul en sort, saisi par une des femmes. Derrière le tombeau, les trois saintes femmes s'avancent, drapées dans leurs manteaux, les cheveux recouverts d'un voile serré et d'un bandeau, comme les Saintes Femmes de Santo Domingo de Soria. Elles tiennent des boîtes d'onguents dans leurs mains voilées. L'une d'elles fait un geste de surprise.

Le chapiteau voisin représente une scène de repas. (**fig. 343**) Le Christ couronné est debout, à l'angle de la corbeille. Il lève la main pour bénir le pain qu'il tient, face à deux autres personnages. Sous la table, une femme, allongée sur le sol, essuie les pieds du Christ avec ses cheveux dénoués. On reconnaît la scène où la pécheresse repentie vient au repas chez Simon le Pharisien, telle qu'elle est racontée dans l'évangile de Luc (Lc., 7, 36-50). Symboliquement, la table sur laquelle sont posés des pains et des coupes rappelle la table eucharistique, alors que le parfum, dont la femme enduit les pieds de Jésus, traditionnellement utilisé pour l'embaumement, préfigure la mort du Christ. Une autre version de la même histoire est relatée dans l'évangile de Jean, mais la pécheresse est cette fois Marie, sœur de Lazare ressuscité. Si on choisit de retenir cette variante, le lien avec les autres chapiteaux de ce côté du portail, qui mettent en avant la Résurrection, paraît plus évident<sup>1</sup>. Le Christ lui-même fait allusion dans ce passage à sa mort prochaine : « C'est pour le jour de ma sépulture qu'elle devait garder ce parfum » (Jn., 12, 7). Ici, les deux autres protagonistes pourraient donc être Lazare et Judas Iscariote.

Le dernier chapiteau du côté gauche présente deux scènes distinctes, relatives à la Résurrection du Christ, où l'iconographie est marquée par l'empreinte du Premier Maître de Silos. Sur la première face, le Christ ressuscité rencontre les pèlerins sur le chemin d'Emmaüs. (**fig. 344**) Comme sur la plaque du cloître de Silos, le Christ est vêtu tel un pèlerin de saint Jacques : il porte un manteau, une panetière et un chapeau, et une calebasse est accrochée à son bourdon. Il tourne la tête vers le personnage qui le suit, lui aussi clairement indiqué comme un pèlerin, le bâton à la main et la panetière au côté. Le troisième personnage, plus jeune, disparaît à moitié derrière la porte de l'auberge, qu'il tient de sa main droite. Sur l'autre face, on voit le Doute de Thomas. (**fig. 345**) Le Christ lève le bras et

---

<sup>1</sup> POZA YAGUE, Marta, « San Nicolas de Soria : precisiones acerca de su portada », *Celtiberia*, n° 93, 1999, p. 293

ouvre sa tunique pour montrer sa plaie à l'apôtre. Celui-ci est agenouillé aux pieds du Christ et du doigt, touche la plaie au côté. Comme sur le relief du Premier Maître de Silos, il n'est pas nimbé. Derrière lui se tiennent deux apôtres, debout, la main levée en signe de témoignage. Ce chapiteau juxtapose ainsi deux des thèmes des plaques sculptées par le Premier Maître de Silos, qui ornent l'un des piliers du cloître.

De l'autre côté, les chapiteaux relatent la vie et les miracles de Saint Nicolas. (**fig. 346**) Ils sont plus endommagés que ceux de la partie gauche, et leur lecture est difficile. Les interprétations varient quant aux épisodes qui sont représentés. Certains y ont vu l'histoire des trois officiers, faussement accusés et injustement condamnés à mort, que saint Nicolas sauve en apparaissant en rêve à l'empereur Constantin, un épisode relaté dans la *Légende Dorée*. Le premier chapiteau montre effectivement saint Nicolas en évêque, coiffé de la mitre et tenant la crosse, debout au pied d'un lit et entouré par plusieurs jeunes gens.

On peut peut-être reconnaître sur le second chapiteau la légende des Trois pucelles dotées par saint Nicolas. Un gentilhomme réduit à l'indigence n'avait plus d'autres choix que de prostituer ses filles, mais le saint les sauva du déshonneur en jetant trois nuits de suite, par la fenêtre de leur maison, une bourse pleine d'or qui permit de les marier honorablement. Sur la corbeille, saint Nicolas tient un livre contre lui, tandis qu'un personnage prosterné à ses pieds, peut-être le père, lui rend grâce. Une femme (l'une des trois pucelles ?) assiste à la scène, placée sous un petit arc symbolisant sa maison.

Les autres chapiteaux sont très érodés, mais on y reconnaît un miracle de multiplication des pains, parallèle évident entre la vie de saint Nicolas et celle du Christ.

Les petites figures des chapiteaux présentent un canon allongé, avec de grosses têtes, aux traits un peu lourds. Les personnages féminins ou juvéniles ont le même type de visage rond et joufflu, avec une petite bouche à la lèvre supérieure proéminente, encadrée de doubles sillons qui partent des ailes du nez et des commissures des lèvres, ce qui, comme à Santo Domingo de Soria, leur donne un air bouffi, accentué par le petit menton pointu. Les personnages barbus ont un visage plus carré, avec des pommettes hautes. Les moustaches sont souvent mises en valeur et prennent plus de relief que les barbes. Tous les personnages ont de grands yeux en amande proéminents. Ce trait particulier est très courant dans la suite du second atelier de Silos et trouve ici ses antécédents dans la sculpture de la façade de Santo Domingo de Soria.

Quelques figures de San Nicolas montrent également une certaine parenté avec les personnages du Maître de San Juan de la Peña. Ainsi, sur le premier chapiteau du côté droit, un jeune homme présente les traits caractéristiques de ces sculptures aragonaises : visage rond, encadré par une chevelure de mèches torsadées et surtout des yeux énormes et

globuleux, presque les « yeux d'insecte » dont parle Marcel Durliat à propos des figures du Maître de San Juan de la Peña<sup>1</sup>. Ces particularités accréditent l'hypothèse selon laquelle l'origine du style du Maître de San Juan de la Peña se trouve à Soria, et plus précisément à la façade de Santo Domingo.

Les parallèles stylistiques entre ce grand relais de l'art de Silos et San Nicolas se retrouvent aussi dans le traitement des drapés. Les plis sont profondément creusés, organisés en séries de bourrelets parallèles. On retrouve par endroit un type de plis que l'on a rencontré sur les chapiteaux de Santo Domingo de Soria, mais aussi dans d'autres monuments de la suite de Silos, ce bourrelet circulaire souligné par des hachures perpendiculaires, marquant principalement les articulations, qui est apparu sur le chantier même du second atelier de Silos.

Le tympan est lui aussi dédié à Saint Nicolas. (**fig. 347**) Le saint, au centre, coiffé de la mitre épiscopale et tenant une crosse, est vêtu d'habits ecclésiastiques. Il est assis sur un siège à tête de lions, semblable à celui de Dieu le Père dans le tympan de Santo Domingo. Il est entouré de deux jeunes clercs, vêtus de chasubles. Ils tiennent des livres, et l'un porte également un encensoir. Autour d'eux, deux acolytes d'un âge plus avancé, comme le montre leur barbe bouclée, portent de grandes crosses. Derrière, deux jeunes hommes tiennent des candélabres ou peut-être des calices. Ce type de représentation, figurant saint Nicolas entouré d'acolytes ou de prêtres n'est pas rare, bien que peu courant. On peut citer le portail sud de San Juan de Portomarin, en Galice (**fig. 348**).

Le tympan est plus soigné que les chapiteaux, surtout dans le traitement des visages. Certains sont assez réussis, comme celui de saint Nicolas, qui reflète une grande sérénité, et n'est pas sans rappeler le visage du saint Jacques du trumeau du Porche de la Gloire à Compostelle, pour l'expressivité et la recherche du sentiment. Les drapés sont également plus réussis que sur les chapiteaux, bien que les proportions des figures ne soient pas bonnes. Les étoffes collent au corps, organisées en longs plis parallèles, plus rationnels et mieux organisés qu'à Santo Domingo de Soria. Ils s'inspirent visiblement des réalisations du second atelier de Silos, en particulier du tympan. Sur les vêtements liturgiques, de longs plis en V rappellent les drapés de la Présentation au temple, en particulier ceux du linge de la table d'autel. De même, l'un des hommes barbus tenant une crosse, légèrement tourné vers le centre, laisse voir une cuisse moulée par le tissu, et rythmée par des lignes courbes, à l'extrémité en forme de crochet, soulignée d'une petite virgule. Ce traitement du drapé est notamment visible sur le Siméon de Silos. À San Nicolas, sur les épaules et les bras, de larges zones ovales sont laissées vierges, mais sont cernées de plis concentriques. Là encore,

---

<sup>1</sup> DURLIAT, Marcel, *L'art roman en Espagne*, Paris, Braun & Cie, 1962, p. 66.

on sent une schématisation des drapés du tympan de Silos, qui s'éloigne quelque peu du traitement des drapés de Santo Domingo de Soria.

Le sculpteur de San Nicolas est capable de réaliser des œuvres soignées, assez proches des créations de Silos, surtout dans les sculptures de grande taille, mais son style se schématise sur les chapiteaux, et se rapproche alors de l'interprétation de Silos proposée par Santo Domingo de Soria.

L'autre élément sculpté d'importance provenant de l'église San Nicolas de Soria est le devant d'autel, conservé aujourd'hui dans le musée de San Pedro. (**fig. 349**) Il fut découvert en 1935 dans la chapelle du bras sud du transept<sup>1</sup>. C'est une pièce qui mesure 97 cm de hauteur et 158 cm de longueur et dont la face principale, sculptée en haut-relief, représente l'Entrée du Christ à Jérusalem. C'est un épisode qui apparaît avec une certaine régularité dans l'art roman espagnol de cette période. On peut bien sûr citer les chapiteaux de Silos et de Burgo de Osma, mais aussi le tympan conservé dans le musée de la cathédrale de Saint-Jacques de Compostelle<sup>2</sup>, certaines sculptures dues au Maître de San Juan de la Peña (cloître de San Juan de la Peña, portail de San Salvador de Ejea de los Caballeros) et un chapiteau du cloître de la collégiale de Tudela. La scène est ici inscrite dans un cadre architectonique, figurant la Ville Sainte, représentée par trois arcs en plein cintre, surmontés d'une multitude de petites tours. À droite, on voit les portes de la ville, avec serrures et charnières, et à gauche, une construction en forme de tour. Le Christ est placé sous l'arc central ; au-dessus, deux petits anges le glorifient en agitant des encensoirs, un détail qui n'apparaît pas à Silos. Monté sur l'ânesse, il avance de droite à gauche, en tenant le Livre et en bénissant la foule. Derrière lui se tiennent trois apôtres qui portent des palmes. On reconnaît saint Pierre dans le second personnage qui tient les clés. À leurs pieds, on devine la forme érodée de l'ânon, qui suit sa mère. Contrairement aux chapiteaux de Silos et de Burgo de Osma, il est situé derrière l'ânesse et non entre ses pattes, en train de téter. Devant le Christ, un personnage agenouillé a ôté son manteau et le pose sur le sol. Un détail pittoresque venu de Silos est répété ici : l'un des personnages, courbé, ôte sa tunique en la passant par-dessus sa tête. Ce détail est emprunté aux schémas byzantins, et on le voit par exemple dans la mosaïque de la chapelle palatine de Palerme<sup>3</sup>. De jeunes habitants de la

<sup>1</sup> GAYA NUÑO, *op. cit.*, 1946, p. 178

<sup>2</sup> Provenant du couvent Santo Domingo de Bonaval, à Saint Jacques de Compostelle. Le cartel indique la date de 1230-1250, ce qui semble bien tardif pour une esthétique aussi romane.

<sup>3</sup> À ce sujet, voir : OCON ALONSO, Dulce, « El renacimiento bizantinizante de la segunda mitad del siglo XII y la escultura monumental en España », V *Curso de Cultura Medieval*, Aguilar de Campoo, Fundación Santa María la Real, 1997 p. 267-290 ; « Bizantinismo y difusión de modelos en el románico periférico » *Centro y periferia en el arte español. Actas del VIII C.E.H.A.*, (Cáceres, 1990) Mérida, 1992, p. 95-101. « Alfonso VIII. La llegada de las corrientes artísticas de la corte inglesa y el bizantinismo de la escultura hispana a fines del siglo XII », *Alfonso VIII y su época, II Curso de Cultura Medieval*, Aguilar, 1990, Madrid, 1992, p. 307-320.

ville ont grimpé dans un arbre pour en couper les rameaux. L'évangile ne précise pas qu'il s'agit d'adolescents, comme c'est le cas ici, mais ce détail apparaît dans l'évangile apocryphe de Nicodème, où il est dit « les enfants des Hébreux tiennent des rameaux dans leurs mains et étendent leurs manteaux »<sup>1</sup>. Un autre disciple se tient sous les branches de l'arbre, une grande palme à la main, et montre du doigt les gens qui étalent leurs manteaux. Des personnages sont placés aux fenêtres ou aux créneaux de la tour. Iconographiquement, les ressemblances sont grandes avec le chapiteau de Silos et celui de Burgo de Osma.

Sur le plan du style, certains rapprochements peuvent être faits avec les chapiteaux du baldaquin sud de San Juan de Duero, mais surtout avec la sculpture de l'évêché de Burgos marquée par Silos, notamment Butrera ou Cerezo de Riotiron. Les visages sont rectangulaires, encadrés de chevelures raides, rendues par de grosses mèches parallèles séparées par une raie centrale. (**fig. 350**) Les yeux sont proéminents et les pommettes hautes. Les bouches petites et minces, légèrement souriantes, sont creusées, avec les commissures marquées par de petits trous de trépan, une caractéristique venue de Silos et courante dans la sculpture du Nord tributaire du monastère castillan (en particulier chez le Maître de Cerezo). Le personnage de saint Pierre a les cheveux et la barbe bouclée, et celle-ci se compose de mèches finement striées qui se terminent par de petits enroulements, une solution dérivée des beaux visages barbues du second atelier de Silos. La figure de Joseph dans le tympan de Gredilla de Sedano utilise un procédé très semblable. Les barbes sont traitées au moyen de petites incisions parallèles, qui forment un bouc triangulaire sous le menton. Ces caractéristiques se retrouvent sur le relief de l'Adoration des mages de Butrera.

Les étoffes sont agitées de plis nombreux, épais et assez gras. Certains plis du manteau du Christ sont soulignés de petites virgules, un élément venu du tympan de Silos et qui apparaît aussi chez le Maître de Cerezo de Riotiron. Toutefois, les plis gonflés évoquent plutôt les sculptures de Burgo de Osma et de Santo Domingo de Soria. Ces liens sont confirmés par un type de pli visible sur un des personnages juvéniles perchés dans l'arbre, un pli circulaire sur la hanche, souligné de petites hachures. Cette caractéristique stylistique, apparue à Silos même, se retrouve, dans la province de Soria, sur le chapiteau de l'Enfance de Burgo de Osma et sur certains chapiteaux de Santo Domingo de Soria. Elle est aussi particulièrement répandue dans le Nord de l'évêché de Burgos.

Le style de ce relief est assez éloigné de celui du tympan de la même église et il n'a de toute évidence pas été réalisé par le même artiste. Cependant, la chronologie pour ces deux œuvres, le tympan et le devant d'autel, doit être très proche, avec peut-être une légère postériorité pour le tympan, et se situer à la fin du XII<sup>e</sup> ou au début du XIII<sup>e</sup> siècle.

---

<sup>1</sup> RIDRUEJO GIL, Maria Antonia, « Cuatro frontales románicos de Soria », *Archivo Español de Arte*, n°68, 1945, p. 105.



Lors du dégagement de la crypte, en 1933, une belle tête sculptée a été découverte. Elle est aujourd'hui conservée au Museo Numantino de Soria<sup>1</sup>. C'est le visage d'un homme barbu, aux cheveux longs, assez érodé. Néanmoins, le traitement de la chevelure en grosses mèches ondulantes, parcourues de fines incisions, ainsi que celui de la barbe, marquée de délicates stries, incitent à penser que cette tête a été réalisée par l'auteur du devant d'autel. M. Gaya Nuño considérait d'ailleurs ce relief comme une partie d'un autre devant d'autel qui ferait pendant à celui conservé<sup>2</sup>.

## B) San Pedro de Soria

La fondation de l'église de San Pedro a probablement suivi de peu la reconquête de Soria par le roi d'Aragon, Alphonse le Batailleur, qui se produisit en 1119 selon les *Anales Compostelanos*<sup>3</sup>. La ville ne fut rattachée à la couronne de Castille qu'en 1136. En 1127, l'église de San Pedro appartenait au diocèse de Sigüenza, avant de passer définitivement à l'évêché de Burgo de Osma en 1148<sup>4</sup>. On sait qu'en 1149, l'évêque Juan (1148-1173) voulut y installer des chanoines soumis à la règle de saint Augustin. En 1152, pour favoriser cette communauté, il fit don à l'église de différents moulins, terres et dîmes<sup>5</sup>. Cette date peut être considérée comme le point de départ de la construction d'une nouvelle église. En effet, la communauté de chanoines réguliers souhaitait sans doute bénéficier d'un édifice plus ample. Cette construction fut facilitée par les privilèges et les donations royales, en particulier celle qu'Alphonse VIII octroya à San Pedro en 1166<sup>6</sup>. San Pedro n'obtint le statut de « concatedral » qu'au XX<sup>e</sup> siècle, malgré de multiples tentatives antérieures.

On possède peu de renseignements sur cet édifice de la seconde moitié du XII<sup>e</sup> siècle, puisqu'une bonne partie de l'église s'est effondrée au XVI<sup>e</sup> siècle. L'église romane de San Pedro était vraisemblablement une vaste construction, au transept développé, à trois nefs, terminée par un chevet à trois absides semi-circulaires. Il ne subsiste de cet édifice que les extrémités des bras du transept, avec ses baies romanes en plein cintre<sup>7</sup>. Lors de fouilles archéologiques menées en 1994-1995, des vestiges romans ont été découverts à l'ouest de

---

<sup>1</sup> Photo reproduite dans *Soria romanica: el arte romanico en la Diocesis de Osma-Soria*, 2001, p. 96.

<sup>2</sup> GAYA NUÑO, *op. cit.*, 1946, p. 178.

<sup>3</sup> *Era MCLVII populavit rex Aldefonsus Soriam*.

<sup>4</sup> HERNANDO GARRIDO, José Luis, « La concatedral de San Pedro », *El arte romanico en la ciudad de Soria*, Aguilar de Campoo, Fundación Santa María la Real, 2001, p. 93.

<sup>5</sup> GAYA NUÑO, *op. cit.*, 1946, p. 143.

<sup>6</sup> MOMPLET MIGUEZ, A., GARCINUÑO CALLEJO, O., RODRIGUEZ VAZQUEZ, J.M., « La collegiata romanica de San Pedro de Soria », *Anales de historia del Arte*, 2001, p. 54.

<sup>7</sup> Quelques vestiges sculptés sont conservés dans le musée de l'église actuelle, parmi lesquels on retiendra deux chapiteaux végétaux, composés de palmettes extrêmement charnues, à la partie supérieure bombée, semblables à ceux que l'on peut observer dans la salle capitulaire de Burgo de Osma. Cf. *Soria romanica, el arte romanico en la diocesis de Osma-Soria*, Exposition, Burgo de Osma, du 27 juin au 30 septembre 2001, Aguilar de Campoo, Fundación Santa María la Real, 2001, p. 98.

l'église actuelle<sup>1</sup>. Une hypothèse récente y voit les restes inachevés d'un massif occidental, qui serait venu faire la liaison entre l'église et le cloître, qui était plus développé à l'ouest que celle-ci.<sup>2</sup>

Le cloître, situé au nord de l'église, est le vestige roman le plus important de San Pedro. (**fig. 351**) Il n'est pas conservé dans son intégralité : la reconstruction du XVI<sup>e</sup> siècle a éliminé toute la galerie sud et une petite partie des galeries ouest et est. Sont également conservés l'accès à la salle capitulaire, (aujourd'hui chapelle de San Saturio), deux salles supplémentaires dans la galerie orientale et la porte du réfectoire dans la galerie septentrionale.

Chaque aile se composait, à l'origine, de trois groupes de cinq arcades en plein cintre, portées par des doubles colonnes. Ces groupes sont divisés par de gros piliers carrés, auxquels s'adosent de chaque côté, intérieur et extérieur, des colonnes doubles au premier niveau et des colonnes triples au niveau supérieur. (**fig. 352**) Les colonnettes supérieures sont couronnées de chapiteaux qui, à l'extérieur, s'intercalent entre les modillons. Le choix de ces supports donne au cloître un caractère original qui le distingue des autres cloîtres de la péninsule. On remarque dans les trois galeries, malgré une conception d'ensemble unitaire, quelques différences qui laissent penser que plusieurs artistes intervinrent dans la construction. Ainsi, par exemple, la décoration des arcs change à l'angle nord-ouest, et à partir de la dernière travée de la galerie orientale, une colonnette est ajoutée au niveau supérieur du pilier. Ces légères différences s'accroissent dans la sculpture des chapiteaux, confirmant bien l'intervention de différents artistes.

Actuellement, l'ensemble claustral de San Pedro conserve plus d'une centaine de chapiteaux, de qualité inégale. C'est dans la galerie orientale que l'on observe les sculptures de meilleure qualité.

Dans cette galerie, les chapiteaux présentent en majorité des motifs végétaux, traités avec virtuosité. Beaucoup sont des variations sur le thème du chapiteau n°49 de Silos, taillées avec inventivité. On voit ainsi de beaux chapiteaux avec deux niveaux de palmettes, les premières largement évasées, à l'extrémité recourbée et bombée. Les secondes forment de vastes éventails, avec des lobes finement sculptés au trépan, et auxquels sont attachées des grappes de raisin. (**fig. 353**) On trouve également un schéma plus simple, repris dans les autres ailes du cloître, avec des feuilles d'acanthe sur deux niveaux, de forme ovoïde, pointues, avec des nervures saillantes. Tous les chapiteaux végétaux de cette galerie

---

<sup>1</sup> Le rapport de ces fouilles est disponible au service territorial culturel de la Junta de Castille et Leon à Soria : ARQUEOGRAF, *Seguimiento y documentacion arqueologica en la plaza de San Pedro (Soria)*, février-mars 1994.

<sup>2</sup> MOMPLET MIGUEZ GARCINUÑO CALLEJO, O., RODRIGUEZ VAZQUEZ, J.M., *op. cit.*, p.73 et suivantes.

montrent une minutie remarquable, avec des feuilles aux lobes dentelés, dont la découpe est accentuée par l'emploi du trépan. Ils sont l'œuvre d'un artiste clairement marqué par les chapiteaux végétaux de Silos, mais qui sait s'en détacher pour créer des motifs originaux, quoique répétitifs. Les éléments de Silos sont transposés dans des combinaisons nouvelles ou transformés au niveau de la forme des feuilles, des nervures ou d'autres détails.

Les thèmes animaliers sont également abondants. Ils présentent tous une certaine parenté avec les modèles élaborés à Silos. Ainsi, l'un des chapiteaux montrent des harpies de type *silense*, avec une tête féminine aux cheveux courts et lisses et aux yeux protubérants. Elles sont accompagnées d'êtres fantastiques, que l'on trouve notamment sur le chapiteau n° 53 de Silos. Tous ces animaux sont entourés de rinceaux, et évoluent entre des palmettes. (**fig. 354**) Leur exécution est soignée, avec une grande minutie en ce qui concerne la traduction du plumage, parfois fantaisiste, mais très décoratif.

Le chapiteau double qui couronne l'un des piliers montre également des harpies, séparées en deux groupes par une grande palmette. (**fig. 355**) Elles sont coiffées d'une capuche pointue, qui tombe librement sur les épaules, à la manière d'un voile. Ce type de coiffe est visible sur la petite voussure déposée du musée de Silos, et on la retrouve notamment à San Juan de Rabanera. Ces harpies de San Pedro peuvent aussi être mises en relation avec les créatures de Silos aux cheveux bouclés coiffés d'un bonnet, qui apparaissent sur le chapiteau n°41. Ici, les harpies présentent un visage rond et joufflu, avec un menton pointu. La bouche est petite et entourée par des sillons prononcés, comme à Santo Domingo de Soria. Le traitement du corps est surtout décoratif, avec une série de vaguelettes et de trous de trépan, qui s'inspire sans doute des corps écailleux des harpies de Silos.

Un autre chapiteau montre un thème intéressant, qui a parfois été interprété comme l'Ascension d'Alexandre. Un homme assis tient par la barbe deux griffons. Le schéma se répète sur l'autre partie du chapiteau double. Les animaux semblent domptés, ils posent chacun une patte sur les genoux de l'homme. Les griffons présentent quelques analogies avec ceux de Silos, surtout dans la volonté de traduire l'anatomie de l'animal : la musculature est indiquée par des incisions sur les cuisses et sur les pattes pour marquer les tendons, les ailes sont soigneusement détaillées, selon les procédés de Silos.

Les chapiteaux figurés sont peu nombreux dans cette galerie. Le premier figure des hommes et des femmes couronnés, montrant des livres et des phylactères. (**fig. 356**) L'une de ces reines tient une boîte dans ses mains voilées. M. Hernando Garrido y voit la représentation de Salomon et de la reine de Saba, tandis que Mme Zielinski l'a interprété

comme une allusion au mariage d'Alphonse VIII et d'Éléonore Plantagenêt<sup>1</sup>. L'autre corbeille historiée est décorée de quatre personnages debout, entourant un homme assis au centre, vêtu d'un manteau à capuche pointue et qui tient des formes rondes placées dans un linge sur ses genoux. De chaque côté, les quatre personnages sont des femmes, tenant également des formes rondes, peut-être des pains. Cette représentation énigmatique figure éventuellement une scène de charité. On peut émettre l'hypothèse d'une contamination de la légende de saint Nicolas, très vénéré à Soria. L'épisode de la Charité de Saint Nicolas envers les trois jeunes filles présente quelques ressemblances avec ce chapiteau : le personnage central tient trois formes rondes, comme les trois bourses que saint Nicolas remet aux jeunes filles pour les sauver de la prostitution. La figure centrale est d'ailleurs entourée de femmes.

Ces personnages présentent un canon élancé, mais avec des têtes un peu grosses. Les visages féminins sont ronds et joufflus, avec des yeux saillants, ce qui leur donne un air boursoufflé. Les visages masculins sont plus allongés, et le traitement généralement soigné de la barbe adoucit leurs traits.

C'est dans cette partie du cloître que s'ouvre la salle capitulaire, qui fut transformée en chapelle de Saint-Saturnin à la fin du XV<sup>e</sup> siècle. On y accède par une entrée monumentale, composée d'un portail en plein cintre encadré de deux arcs, dans lesquels sont inscrites des baies géminées surmontées d'oculi polylobés. Cette organisation rappelle un peu celle des salles capitulaires de Burgo de Osma et de Santa Maria de La Vid. On la retrouve aussi dans le monastère cistercien de San Andres de Arroyo (Palencia). Le portail, comme les oculi, présente des arcs polylobés.

Les chapiteaux de cette entrée sont peut-être ceux qui montrent le plus clairement l'inspiration *silense*. Sous l'arc de gauche, le premier chapiteau est décoré de harpies à tête monstrueuse présentées par paires, comme sur le chapiteau n°53 de Silos. (**fig. 357**) Leurs corps élancés semblent presque maigres, perchés sur des pattes grêles, sans sabots. Les anneaux qui recouvrent leur corps ne sont pas traités de la même façon que dans le cloître de Santo Domingo. Ici, les anneaux sont matérialisés par des segments, soulignés de petites encoches perpendiculaires. Ce détail est également visible sur un chapiteau déposé de Silos montrant des dragons, qui est clairement une œuvre d'apprenti. Ici, les queues se transforment en rinceaux qui les entourent et portent de gros fruits ou des feuilles enroulées, à la façon des végétaux de Silos. Ce procédé des queues en terminaisons végétales se

---

<sup>1</sup> HERNANDO GARRIDO, *op. cit.*, 2001, (*ciudad de Soria*) p. 101 ; ZIELINSKI, Ann, *The cloister of san Pedro de Soria*, 1971, p. 238.

retrouve sur les chapiteaux n°39 et 48 de Silos, qui montrent tous deux des variations sur le thème des harpies monstrueuses.

Le deuxième chapiteau de la baie montre une composition également inspirée de Silos, cette fois du chapiteau des cerfs (n°52). De la même façon, des animaux évoluent au sein d'un dense réseau de feuillages. Ici, ce sont des caprinés, avec une courte barbiche et de longues cornes effilées tournées vers l'arrière, comme celles de bouquetins. (**fig. 358**) Leur échine est couverte de pelage. Selon les bestiaires médiévaux, les cornes du bouquetin sont d'une telle puissance qu'elles amortissent sa chute lorsqu'il dévale la montagne. Le bouquetin symbolise les hommes éclairés qui maîtrisent toute adversité, grâce à l'accord des deux Testaments dont ils tirent une harmonie salvatrice<sup>1</sup>. La composition de cette corbeille est un peu chargée, moins claire que celle de Silos. La principale différence avec le chapiteau de Silos est un manque évident de relief et de profondeur, les rinceaux comme les animaux ne se détachant pas du fond.

Sous le deuxième arc, on retrouve à nouveau des thèmes créés à Silos, avec notamment une corbeille montrant l'affrontement d'une harpie et d'un centaure sagittaire.

Les quatre corbeilles du portail sont décorées de compositions végétales, qui ne doivent cette fois rien à Silos. On y voit de longues palmettes à la nervure centrale perlée et aux lobes soulignés de trous de trépan, surmontées par des feuilles enroulées en spirale, comme d'énormes volutes.

Dans la même galerie orientale, apparaissent deux autres portes romanes en plein cintre. Celle placée juste à côté de la salle du chapitre présente une archivolté décorée sobrement de motifs géométriques, oves ou dents de scie. Les chapiteaux de cette porte sont d'excellente facture. Celui de droite présente des harpies entre des fleurs et celui de gauche des dragons au cou tendu vers le bas. (**fig. 359**) Ils déploient une de leurs ailes vers l'abaque de la corbeille, comme dans le chapiteau n°63 de Silos. Cette aile levée, le plumage, la queue de carapace divisée en segments répètent bien les caractéristiques de Silos et montrent plus qu'une ressemblance superficielle. Le sculpteur, qui reproduit si fidèlement les détails, possédait vraisemblablement une connaissance approfondie des œuvres du second atelier de Silos.

La porte la plus au nord est celle qui donne accès aux archives. Les voussures lisses ou décorées de motifs simples reposent sur des chapiteaux végétaux au style assez rude. La voussure extérieure porte une inscription datée de 1272, qui fut commandée par un certain Simon de Riquier pour signaler l'existence d'une chapelle dédiée à Simon et Jude.

---

<sup>1</sup> DUPUIS, M.F., LOUIS, S., (trad.) *Le Bestiaire, reproduction en fac-similé des miniatures du manuscrit du Bestiaire Ashmole 1511 de la Bodleian Library d'Oxford*, 1984, p. 66.

Les chapiteaux de la galerie septentrionale comprennent un mélange d'œuvres figuratives et de compositions végétales, avec une prédominance de ces dernières. On voit par exemple de grandes palmettes striées, traitées en plusieurs plans, ce qui permet au sculpteur de jouer avec les ombres et la lumière.

L'un des chapiteaux présente une forme curieuse : il est taillé presque comme un bloc de pierre rectangulaire, reposant sur des palmettes extrêmement aplaties. (**fig. 360**) D'un côté est sculptée une curieuse scène de chasse : un centaure-sagittaire décoche une flèche en direction d'un cerf, qui est aussi poursuivi par un chasseur sonnante du cor, accompagné d'un chien. On peut sans doute y voir les forces maléfiques qui menacent le chrétien, représenté par le cerf. L'autre face est décorée de deux lions. La taille est sensiblement différente de celle des chapiteaux de la galerie orientale. Ici, les formes sont creusées dans le bloc, et ne dépassent jamais le plan délimité par celui-ci. Cette taille « en creux » paraît beaucoup moins aboutie que celle de la galerie précédente. La posture des lions marchant dans des directions opposées indique peut-être une lointaine influence de l'art arabe<sup>1</sup>.

Sur d'autres corbeilles, on retrouve différents animaux fantastiques, et en premier lieu les harpies à capuche, que l'on a rencontrées dans la galerie orientale. Elles sont séparées par un petit personnage aux cheveux bouclés, les pieds posés sur une tête de lion et qui tient dans ses mains largement écartées des tiges couronnées de gros fruits. (**fig. 361**) Par rapport aux harpies de la galerie orientale, celles-ci présentent un canon court, mal proportionné, avec des têtes trop grosses et des corps volumineux. Le traitement graphique des écailles est le même, avec de petits trous de trépan. Le modelé est important, mais les figures ne se détachent pas du fond. Même si la composition est intéressante, la facture est nettement moins bonne que sur le chapiteau de l'aile orientale.

Jusque là, les comparaisons avec Silos sont principalement basées sur des schémas iconographiques communs, même si quelques chapiteaux révèlent également des affinités stylistiques. Mais parmi les chapiteaux de Soria, il y a des œuvres figuratives et historiées qui présentent une relation très lointaine avec Silos, et qui varient beaucoup en style et en qualité. Le chapiteau d'un pilier illustre une des ces variations : on y voit des monstres ailés au corps d'oiseau, aux pieds humains et au long cou terminé soit par une tête masculine barbue, soit par une tête féminine coiffée d'un bonnet plat perlé. (**fig. 362**) L'aspect fortement décoratif est flagrant dans le traitement des corps, décorés de stries, de perles ou de losanges sensés traduire le plumage. Ces monstres sont mordus aux pattes par des dragons avec le même type de corps, mais avec une tête monstrueuse qui rappelle certains

---

<sup>1</sup> M. Gaya Nuño l'avait noté, en les comparant au lion de Fortuny. GAYA NUÑO, *op. cit.*, 1946, p. 153

animaux de Santo Domingo de Soria, notamment ceux des tailleurs. L'auteur de ce chapiteau fait preuve d'inventivité, mais d'une capacité d'exécution limitée.

Les chapiteaux historiés sont les moins nombreux. Sur l'un, des monstres assez semblables aux dragons précédents, dévorent les seins de femmes nues qui les tiennent par le cou et se dressent aux angles de la corbeille. Cette représentation de la luxure peut être associée au chapiteau de la Pesée des Âmes qui se trouve un peu plus loin. (**fig. 363**) L'archange tient la balance, dans laquelle se tiennent de petits personnages. Une autre petite figure nue prie en s'accrochant au manteau de l'ange. La balance, avec cette connotation positive toujours présente dans l'art médiéval, penche de son côté, alors même qu'un démon, placé à l'autre extrémité appuie dessus. À côté, un personnage, sans doute Abraham, comme sur la façade de Santo Domingo de Soria, reçoit dans un linge les âmes des élus. Cette scène est liée, sur le même chapiteau à la lutte de saint Michel contre le dragon. Cette association de thèmes mettant en valeur saint Michel se retrouve, avec beaucoup plus d'ampleur sur la façade de San Miguel de Estella (Navarre) et sur le tympan de San Miguel de Biota (Aragon).

Un autre chapiteau du cloître de San Pedro est dédié au titulaire de l'édifice : on y voit Saint Pierre, barbu, qui tient un livre et de grandes clés, associé à saint Paul, chauve, brandissant l'épée de son martyr. (**fig. 364**) Ils sont séparés par un motif décoratif d'enroulements qui semble inspiré de l'enluminure. Sur les petites faces de ce chapiteau, se tiennent deux autres personnages, difficilement identifiables : une femme, un livre à la main, et un petit personnage imberbe, tenant également un livre. Peut-être s'agit-il de la Vierge et de saint Jean. Le style de ces figures, au canon allongé, au modelé un peu plat, avec des chevelures traitées très simplement, et les incisions peu profondes des plis n'est pas sans rappeler la sculpture du cloître de San Pedro de la Rua à Estella.

Le seul chapiteau qui montre un véritable contenu évangélique est consacré à l'Enfance du Christ. Il est très érodé, mais on reconnaît l'Annonciation, où l'ange comme la Vierge, sont figurés debout. La façon dont les ailes de Gabriel se rattachent au corps est identique sur le chapiteau montrant le même thème à San Pedro de la Rua. À côté, le songe de Joseph est toujours traduit de la même façon, avec le saint endormi, la tête coiffée d'un bonnet. Le reste de la corbeille est occupé par la scène de l'Adoration des Mages. Comme dans les voussures de Santo Domingo de Soria, le premier roi est agenouillé devant la Vierge à l'Enfant, tandis que le second se retourne vers le troisième en lui montrant la scène. Le fond de la corbeille est traité assez curieusement au moyen de croisillons, qui rappellent le motif de vannerie utilisé par le premier atelier de Silos.

Dans cette aile septentrionale s'ouvrent deux portes qui communiquent avec les bâtiments claustraux. Celle du centre permettait l'accès au réfectoire. Elle se compose de

deux ouvertures géminées, inscrites sous un grand arc décoré de pointes de diamant. Le chapiteau de la colonnette centrale montre un combat entre un jeune homme et un dragon, et d'autres dragons qui se mordent les pattes ou les rinceaux qui les entourent. Le chapiteau de droite est décoré de harpies barbues et coiffées de capuches, séparées par des entrelacs. Sur celui de gauche, on voit un homme assis en train d'écrire, flanqué de deux autres personnages portant des paniers et des ciseaux.

La galerie occidentale est la moins bien conservée, du fait d'infiltrations d'eau. Le même répertoire est utilisé, avec de nombreuses corbeilles végétales, plus ou moins érodées, des compositions avec des animaux, fantastiques ou non, et des scènes historiées. Les chapiteaux végétaux sont moins complexes que dans les autres galeries, et se limitent souvent à deux niveaux de grandes palmettes triangulaires, percées de trous de trépan.

Parmi les thèmes animaliers de cette galerie, on retrouve les harpies voilées, mais avec des capuches pointues, que portent aussi de nombreux animaux de filiation *silense*, mais qui n'existent pas dans le cloître. (**fig. 365**) Ce type de coiffe apparaît cependant sur une harpie du fragment d'arc conservé au musée de Silos. Dans cette galerie du cloître de San Pedro, les corps des harpies se détachent mal du fond, le modelé est minime et les proportions trapues. Les voiles sont traités de manière très schématique, comme le reste du corps. D'autres harpies sont taillées de manière encore plus grossière, sur l'un des piliers. On sent bien que l'empreinte de Silos s'est nettement estompée. Elle disparaît même complètement sur un autre chapiteau, avec des hommes-oiseaux armés d'épées dont il n'existe pas d'équivalent à Silos, même si d'autres créatures de ce type sont visibles à Santo Domingo de Soria, par exemple.

Le thème de l'Adoration des Mages réapparaît dans cette galerie, mais se déploie sur une corbeille entière. (**fig. 366**) Le style est bien moins bon que sur le chapiteau de la galerie Nord qui présente le même thème : les personnages sont disproportionnés, avec de grandes têtes au front étroit, au grand nez triangulaire et à la bouche charnue. Les plis sont très sommairement indiqués, au moyen de bourrelets peu saillants. L'autre chapiteau historié de cette galerie présente un traitement plus soigné, ce qui indique probablement qu'il a été exécuté par un artiste différent. Il figure l'Annonciation, thème également déjà présent dans une autre galerie. Les deux protagonistes sont debout, encadrés par de grandes feuilles charnues. Le canon des personnages est allongé, leurs gestes sont gracieux. Les plis sont plus abondants, bien qu'assez schématiques. La répétition de l'Annonciation et de l'Adoration des mages montre que l'iconographie ne répond pas à un programme conçu de manière unitaire.



Certains spécialistes penchent pour l'antériorité de la galerie occidentale<sup>1</sup>. Pourtant, les meilleures corbeilles sont celles de la galerie orientale, principalement celles ornées de motifs végétaux, d'acanthes perlées et travaillées au trépan. Nous considérons que celle-ci a été construite en premier, car c'est dans cette galerie que les liens avec Silos sont les plus forts<sup>2</sup>. Les artistes y suivent fidèlement les schémas élaborés à Silos pour les êtres fantastiques. Les galeries nord et sud auraient été élevées plus tardivement, en même temps que la nef de l'église, et le cloître aurait été achevé avec la construction de la galerie occidentale. Dans les galeries nord et ouest, le style hérité de Silos se dilue sous l'influence de sculpteurs locaux. L'un de ces artistes, celui qui réalise les chapiteaux figurés de l'aile nord, présente de grandes ressemblances avec celui du cloître de San Pedro de la Rua, à Estella. Le style des chapiteaux de l'aile occidentale, réalisés par des ateliers locaux, qui font à peine référence aux schémas élaborés par Silos, permet d'émettre l'hypothèse qu'ils furent réalisés à un moment plus avancé. Ainsi, dans cette dernière phase de la construction du cloître, apparaissent quelques créatures inédites. Les artistes font preuve d'une grande imagination et invente des bêtes comme les harpies guerrières, les lions ailés portant des cavaliers ou les dragons d'un type inhabituel. La qualité irrégulière de ces chapiteaux, animés par des ornements parfois dérivés de l'enluminure, montre un esprit éclectique, « la marque d'un atelier local qui s'inspire librement des modèles de Silos et maintient en même temps, une certaine indépendance provinciale », comme le dit Mme Ann Zielinski<sup>3</sup>. Cette chronologie pour la succession des travaux de décoration du cloître est cohérente avec ce que l'on sait de la construction de l'église de San Pedro. Le cloître étant plus long vers l'ouest que l'église, décalage que devait rattraper un massif occidental jamais achevé<sup>4</sup>, il est en effet peu probable que la construction est commencée par la galerie occidentale.

### C) Berlanga de Duero

La cité de Berlanga fut conquise par Ferdinand I<sup>er</sup>, après la prise du château de Gormaz et des autres forteresses placées le long du Duero. Après cette prise, vers 1108-1110, la ville fut repeuplée aux alentours de 1120-1130 par Alphonse I<sup>er</sup> d'Aragon, en même temps que Soria et Almazan<sup>5</sup>. La collégiale Santa Maria del Mercado, datant du XVI<sup>e</sup> siècle abrite quelques vestiges romans, provenant sans doute des monuments détruits de la ville. Il s'agit

---

<sup>1</sup> GAYA NUÑO, *op.cit.*, 1946, p. 152 ; ZIELINSKI, Ann, « Silos y san Pedro de Huesca estudiados de nuevo », *Archivo Español de Arte*, LIV, 1981, p. 26 ; ID, *The cloister of San Pedro in Soria*, 1971, p. 221.

<sup>2</sup> Nous rejoignons ainsi l'opinion de M. Boto Varela, cf. BOTO VARELA, *op. cit.*, 2001, p. 201.

<sup>3</sup> ZIELINSKI, *op. cit.*, p. 28. Notons que nous ne partageons toutefois pas son opinion sur les liens entre San Pedro de Soria et San Pedro el Viejo de Huesca.

<sup>4</sup> MOMPLET MIGUEZ, GARCINUÑO CALLEJO, RODRIGUEZ VAZQUEZ, *op. cit.*, 2001.

<sup>5</sup> GAYA NUÑO, *op. cit.*, 1946, p. 201.

d'un ensemble de chapiteaux, portées par des colonnes assez courtes qui pourraient provenir d'une galerie-porche<sup>1</sup>. La sculpture, rude et grossière, ne présente que peu d'intérêt, mais on notera que deux de ces chapiteaux sont quadruples, et reposent sur des colonnes groupées en faisceau et disposées en oblique, à l'image du pilier central de la galerie occidentale du cloître de Silos.

La ville de Berlanga conserve toutefois un vestige roman intéressant, car dans le mur du couvent des conceptionnistes franciscains, fondé en 1547, a été remployé un tympan polychrome. (**fig. 367**) On ignore la provenance de cette pièce, qui présente une vision théophanique.

Au centre, dans une mandorle, assis sur un trône à têtes de lion, se tient le Christ couronné, bénissant de la main droite, un livre reposant sur son genou. Une fracture dans la partie supérieure ne permet pas de dire si la forme qui se trouvait au-dessus de la tête du Christ correspond à la colombe du Saint-Esprit. Il est entouré du Tétramorphe, sous la forme d'anges portant dans des linges les animaux évangéliques, sauf Matthieu, représenté comme un ange déroulant un phylactère. Deux figures de part et d'autre de la vision céleste viennent préciser le message du tympan. À droite, se tient la Vierge voilée et couronnée, levant la main droite et ramenant un pan de son manteau avec deux doigts de la main gauche. De l'autre côté, on reconnaît saint Michel, les ailes déployées dans le dos, qui porte une balance pesant les âmes. Sur l'un des plateaux de la balance, se trouve une petite tête humaine représentant l'âme d'un juste, tandis que le diable, figure de petite taille et décapitée, appuie de la main sur l'un des plateaux.

La composition est très proche du tympan de Soria, et certains éléments lui sont directement empruntés, comme les anges portant le Tétramorphe. De plus, la Vierge, placée à droite comme à Soria, fait exactement les mêmes gestes : la main droite levée, et l'autre ramenant avec deux doigts son manteau<sup>2</sup>. Stylistiquement, les emprunts à Soria sont également très nets : le traitement des drapés montre une abondance de plis creusés profondément, qui s'arrondissent au niveau des genoux ou des hanches et s'organisent en réseaux parallèles tubulaires entre les jambes. Les cascades de plis en travers des jambes qui s'échelonnent en formant des diagonales ondulantes se retrouvent dans les deux tympan sur la figure divine et sur la Vierge. Tous ces éléments indiquent la très grande proximité stylistique qui existe entre le sculpteur de Berlanga et l'auteur du tympan de Soria. Toutefois, il ne s'agit pas de la même personne : les visages présentent en effet des différences. Ils sont plus forts, plus rectangulaires à Berlanga, avec des yeux plus larges et

---

<sup>1</sup> RODRIGUEZ MONTAÑÉS, José Manuel, « Berlanga de Duero », *Enciclopedia del románico en Castilla y León, Soria*, Aguilar de Campoo, Fundación Santa María la Real, 2002, p. 230.

<sup>2</sup> Ce geste maniéré, outre Santo Domingo de Soria, est également visible à Gredilla de Sedano, Villasayas et Butrera.

plus proéminents. Le sculpteur de Berlanga est un artiste de talent, qui s'inspire du tympan de Santo Domingo de Soria, mais ne le copie pas. En effet, l'iconographie est différente. Ici, pas de représentation de la Trinité *Paternitas*, et la présence de la Pesée des Âmes souligne l'idée du Jugement dernier, auquel assiste la Vierge, en tant qu'intercesseur<sup>1</sup>. En résumé, le tympan de Berlanga est une œuvre tardive, datant sans doute des dernières années du XII<sup>e</sup> siècle, qui s'inspire du tympan de Soria, mais en lui donnant une autre signification plus traditionnelle, moins novatrice que celle de la Trinité *Paternitas*.

#### D) L'atelier de Tozalomoro, Fuensauco, Hinojosa del Campoo et Osonilla

Il semble qu'un même atelier, ou un même sculpteur ait travaillé dans plusieurs églises rurales de l'est de la province, groupées dans une zone géographique assez peu étendue, en marge de la route menant à Saragosse.

Tozalomoro n'est pas mentionné avant le recensement de 1270, dans lequel il est indiqué que le village abrite quatorze habitants<sup>2</sup>. L'édifice est de taille imposante et construit en appareil régulier, aux pierres bien taillées, avec une nef unique et un chevet composé d'une abside semi-circulaire et d'une travée droite. La nef est couverte d'une charpente, tandis que la travée droite du chevet est voûtée d'un berceau brisé et l'abside d'un cul-de-four. La porte sud constitue l'accès principal à l'église, depuis que la porte nord, qui ouvre sur le cimetière, a été murée. Les deux portails comportent des tympanes, ce qui est plutôt surprenant dans une église rurale. Il faut en effet rappeler que dans la province de Soria, seules sept églises possèdent des tympanes. Trois d'entre elles se trouvent à Soria : Santo Domingo, San Juan de Rabanera et San Nicolas et quatre en dehors : l'ermitage de Garray et l'église de Tozalomoro, le tympan de Berlanga et celui de Caltojar.

Le portail sud de Tozalomoro est placé dans un avant-corps légèrement en saillie par rapport au mur de la nef. (**fig. 368**) Il compte trois voussures lisses, qui reposent sur des tailloirs décorés de rinceaux ondulés, et possède un tympan historié monolithe. Celui-ci montre au centre la Vierge couronnée, tenant l'enfant sur ses genoux. (**fig. 369**) Ils esquissent tous deux un geste de bénédiction. Ils sont entourés dans les deux tiers supérieurs par une mandorle perlée irrégulière. Autour d'eux, sur deux registres superposés, se tiennent

---

<sup>1</sup> Mme Melero Moneo a émis l'hypothèse que la femme représentée sur le tympan ne soit pas la Vierge mais, comme à San Miguel d'Estella, la Femme de l'Apocalypse. Cf. MELERO MONEO, Maria Luisa, « La Mujer apocalíptica y San Miguel: modelos miniados en San Miguel de Estella », *Lecturas de Historia del Arte*, IV, 1994, pp. 169.

<sup>2</sup> NUÑO GONZÁLEZ, J., « Tozalomoro », *Enciclopedia del románico en Castilla y León, Soria*, Aguilar de Campoo, Fundación Santa María la Real, 2002, p. 1111.

des anges aux ailes déployées. Ils portent différents objets à forte valeur symbolique, des calices et des livres. Dans les écoinçons, se trouvent quatre personnages supplémentaires. À gauche, les deux hommes sont nimbés. Le plus petit semble tenir un encensoir ; l'autre porte une étole et tient un livre dans ses mains jointes. Les personnages de droite ne sont pas nimbés mais tiennent aussi différents objets liés au culte. Ce tympan est d'une grande rusticité. Les personnages sont mal proportionnés, avec des têtes immenses. La connaissance anatomique du sculpteur est très limitée : les corps sont de simples masses d'où dépassent des bras inarticulés. La composition rappelle de manière très éloignée le tympan de Santo Domingo de Soria. Néanmoins, malgré ses défauts, ce relief présente un intérêt iconographique, noté par Mme Maria Moreno Alcalde<sup>1</sup>. Selon son interprétation, il insiste sur l'importance du sacrement de l'Eucharistie, avec les calices portés par les anges et les personnages en vêtements liturgiques, tout en glorifiant la figure de la Vierge.

Le tympan est entouré par un décor formé d'un emmêlement de rinceaux, de feuilles et de serpents qui tirent la langue. Les chapiteaux présentent le même style grossier que le tympan. La console qui soutient le tympan du côté droit montre une lutte entre plusieurs personnages. (**fig. 370**) Ces figures sont disproportionnées : petits corps, longs bras, grandes mains, têtes énormes, yeux proéminents qui semblent fermés, nez triangulaire et petite bouche. Leur coiffure ressemble à une couronne de petites boules, alignées parallèlement, peut-être dans une imitation de coiffure à l'antique. Sur l'autre console se trouve une harpie, accompagnée d'une grande tête barbue et d'un personnage qui tient devant lui deux objets sphériques. Sur le chapiteau voisin trois personnages présentent des objets indistincts, et sont accompagnés d'un ange.

Le portail nord est plus simple et beaucoup plus petit. Il est aujourd'hui muré. C'est un simple arc en plein cintre, supporté par deux colonnes à chapiteaux végétaux. Le tympan est entouré par un arc polylobé qui abrite huit petites têtes humaines. Il est décoré de cinq roses, trois grandes en relief et deux plus petites. Cette décoration est très similaire à celle développée sur les portails de l'ermitage de Garray et sur celui de San Juan de Rabanera. À Tozalmoro, cependant, le style est une fois de plus beaucoup plus grossier.

L'église de Tozalmoro est une construction de qualité, aux dimensions remarquables, mais qui présente une sculpture aux ressources décoratives très limitées.

Comme Tozalmoro, Fuensauco apparaît dans le recensement de 1270, avec un nombre comparable d'habitants. Le village devait cependant avoir une certaine importance, à en juger par la taille de l'église romane conservée. C'est un édifice en pierre de taille, aux

---

<sup>1</sup> MORENO ALCALDE, Maria, « Iconografía eucarística en la iglesia de San Juan Bautista de Tozalmoro (Soria) », *Goya*, 2004, n° 303, nov-déc., p. 341-354.

dimensions imposantes, avec une nef de trois travées, et un chevet à travée droite et abside semi-circulaire.

Vraisemblablement, l'église a été construite en plusieurs campagnes, mais qui ont dû se suivre de très près<sup>1</sup>. La sculpture qui nous intéresse se situe au niveau du portail méridional. Il compte quatre voussures, qui s'appuient sur des chapiteaux ou des consoles sculptés. L'une de ces voussures est décorée de petits arcs entrecroisés, motif que l'on rencontre sur les portails de San Nicolas de Soria, de San Juan de Rabanera et de l'ermitage de Garray. Les chapiteaux présentent le même vocabulaire que ceux du portail sud de Tozalmoro. (**fig. 371**) On y voit des personnages trapus, aux grosses têtes et aux grandes mains, dont les corps épousent la courbe de la corbeille, dans des scènes qu'on ne peut identifier. Les figures sont groupées par trois ou quatre et certaines tiennent des objets. Apparaissent également une grande tête barbue, une harpie entourée de serpents et différents types de végétaux, qui sont autant de motifs présents à Tozalmoro. Clairement, il s'agit du même artiste, aux ressources assez limitées, qui a travaillé dans les deux édifices.

Comme Tozalmoro et Fuensauco, le nom d'Osonilla apparaît dans le recensement de 1270. L'église Nuestra Señora de la Asuncion est un petit édifice, à nef unique, construit en petits moellons, à l'exception du portail sud, bien appareillé. (**fig. 372**) Celui-ci comporte six chapiteaux sculptés, qui peuvent avoir été réalisés par le même sculpteur qui a œuvré à Fuensauco et Tozalmoro. La pierre de mauvais qualité et l'érosion importante de ces sculptures empêchent de se prononcer avec certitude. On y retrouve toutefois des personnages à grosses têtes et aux corps trapus et des animaux pris au milieu de rinceaux. (**fig. 373**) Ici aussi, le sculpteur montre ses limites techniques.

L'intervention de cet artiste est plus réduite à Hinojosa del Campo, car on ne distingue sa marque que sur deux chapiteaux. Ceux-ci sont situés dans la partie qui correspond à l'ancienne chapelle majeure, au niveau de l'arc triomphal. Le chapiteau de droite porte un décor végétal, composé de trois niveaux de feuilles accueillant des fruits, tandis que celui de gauche montre une scène énigmatique avec dix personnages dans différentes attitudes. On voit d'un côté un couple accompagné d'un personnage barbu qui porte un récipient puis deux autres couples qui s'embrassent. Les personnages sont du même type que ceux de Tozalmoro et Fuensauco, avec les corps qui épousent la forme de la corbeille, les mains et les têtes trop grosses, les visages au nez triangulaire et aux yeux

---

<sup>1</sup> NUÑO GONZÁLEZ, J., « Fuensauco », *Enciclopedia del románico en Castilla y León*, vol. 8, Soria, 2002, p. 453 et 463.

globuleux. Le style de ces pièces révèle l'intervention du même atelier qui a travaillé à Fuensauco et Tozalmoro.

Le sculpteur qui a réalisé le décor de ces différentes églises a travaillé dans un espace géographique restreint, dans un milieu rural et relativement isolé. Il se caractérise par des ornements végétaux répétitifs et par des personnages trapus, aux têtes et aux mains disproportionnées, qui apparaissent dans des chapiteaux aux scènes le plus souvent non identifiables. Ses œuvres sont l'expression la plus rude des influences de Silos, diffusées par l'intermédiaire de Santo Domingo de Soria dans la région, et sont très éloignées de la qualité des sculptures de la capitale.

## **5. Monuments marqués par Burgo de Osma et Soria**

### **A) San Juan de Rabanera**

Le cas de San Juan de Rabanera est particulier car la sculpture de cet édifice a des affinités à la fois avec l'art de Burgo de Osma et avec les œuvres de Santo Domingo de Soria. Au demeurant, c'est parfois le cas dans d'autres églises de la province, mais jamais de manière aussi nette.

L'église de San Juan de Rabanera se trouve dans le centre historique de la cité de Soria. Elle présente un plan en croix latine, ce qui est assez rare dans les églises castillanes, avec une nef unique de trois travées – très remaniées à l'époque baroque – un court transept, et une abside précédée d'une travée droite. Deux petites absidioles peu profondes s'ouvrent dans les bras du transept, mais ne sont pas marquées à l'extérieur, un agencement qu'on rencontre à San Nicolas de Soria ou San Miguel de Almazan. À la fin du XVe siècle, deux chapelles carrées furent ajoutées dans les angles formés par les bras du transept et la nef. L'église a connu d'importantes restaurations en 1908 et 1958<sup>1</sup>. C'est en 1908 que fut adjoint à l'édifice le portail de l'église en ruines de San Nicolas.

L'extérieur du chevet est remarquable par la grande qualité de ses effets ornementaux, qui rendent cet édifice tout à fait original. Beaucoup montrent l'empreinte de l'art antique, ce qui n'a rien d'étonnant dans cette région qui conserve de nombreux vestiges d'époque romaine. C'est notamment sensible dans l'emploi de pilastres cannelés à la place de contreforts-colonnes, qui sont surmontés de chapiteaux corinthiens, ainsi que dans les

---

<sup>1</sup> HERNANDO GARRIDO, José Luis, « San Juan de Rabanera », *El arte romanico en la ciudad de Soria*, Aguilar de Campoo, Fundación Santa María la Real, 2001, p. 112.

motifs décoratifs utilisés : des arcades aveugles décorant les côtés de l'abside sont ainsi divisées par des plaques rectangulaires ornées de fleurons ou de stries verticales.

À l'intérieur du chevet, cette exubérante décoration se poursuit, avec deux cordons qui courent à mi-hauteur, décorés de fleurons et de rinceaux. Les baies, aveugles ou non, sont en plein cintre, entourées d'archivoltes et de colonnettes à chapiteaux sculptés, et parfois délimitées par des redents.

Les arcades aveugles de l'abside abritent deux grandes statues d'apôtres, dans lesquelles on reconnaît saint Pierre, (**fig. 374**), vêtu de vêtements liturgiques et tenant les clés et le livre, et probablement saint Paul, qui montre du doigt le livre qu'il tient ouvert dans sa main voilée. Ce sont des reliefs assez plats, sans grand modelé, avec des drapés simplifiés, aux plis repassés. Les visages aux traits lourds sont peu expressifs. Ces statues, probablement réalisées à la fin du XII<sup>e</sup> siècle, appartiennent toutefois à une esthétique différente du reste de la sculpture de l'édifice, et ne peuvent être rattachées à l'art de Silos.

Les voûtes de l'édifice sont variées et complexes. L'abside présente une véritable croisée d'ogives, avec des voûtains concaves reliés par des tores. (**fig. 375**) Ce couvrement ressemble beaucoup à des voûtes côtelées de type musulman, comme l'a indiqué M. Lambert<sup>1</sup>, car le tore de l'ogive prolonge le parement de chacun des voûtains. La travée droite est couverte d'un berceau nervé en ogives. C'est une solution originale, qui montre que certains éléments gothiques de couvrement, qui ont pénétrés en Espagne dans la seconde moitié du XII<sup>e</sup> siècle, cohabitent avec des systèmes de voûtes romanes.

La croisée du transept est en effet couverte d'une coupole sur trompes. C'est dans cette partie de l'édifice que se situe la sculpture qui peut être rattachée au courant issu du second atelier de Silos. Les trompes sont des pièces d'une très grande qualité. (**fig. 376**) Elles sont surmontées d'arcs en plein cintre décorés d'une foule d'animaux fantastiques ou réels, qui sont soit directement empruntés au bestiaire *silense*, soit ont des équivalents dans les édifices marqués par Silos. On voit ainsi des harpies à capuche, barbues ou non, des griffons, des sortes de dragons à tête humaines et barbues, dotées de cornes ou d'oreilles pointues, des *trascos*, des chiens qui se grattent avec leurs pattes arrière, deux fauves qui dévorent la même proie couchée à leurs pieds, des lions, ailés ou non, des sphinx à capuche, différents oiseaux, etc. (**fig. 377**) Ces créatures se répètent avec de petites variantes sur les quatre arcs. Parfois, de petits personnages humains apparaissent au milieu de ce bestiaire, pour décocher une flèche sur une harpie, (**fig. 378**) ou pour lutter armé ou à mains nues contre ces monstres. Certaines scènes sont des répliques de celles que l'on voit dans le cloître de Silos, comme le centaure qui tire une flèche sur une harpie, ou encore le jeune

---

<sup>1</sup> LAMBERT, Élie, « L'influence artistique de l'Islam dans les monuments de Soria », *Homenaje a Melida*, III, Madrid, 1935, p. 49-50.

homme qui plante sa lance dans le corps d'un dragon. (**fig. 379**) Certains détails ornementaux sont également empruntés à Silos, comme les queues de reptiles qui se terminent en rinceaux qui viennent s'enrouler autour des animaux.

Ce type de décoration rappelle fortement les voussures de la salle capitulaire de Burgo de Osma, ou encore la rose de Santo Domingo de Soria, mais on a vu qu'il existait peut-être un modèle de ce type dans l'église disparue de Silos. D'ailleurs, à San Juan de Rabanera, il faut noter que les figures humaines sont beaucoup moins présentes que dans les deux exemples cités précédemment. Pourtant, de nombreux motifs de San Juan de Rabanera sont présents soit à Santo Domingo de Soria, soit à Burgo de Osma, qui sont très clairement les deux antécédents de cette sculpture. Ainsi, les sphinx à capuche, les êtres mi-hommes, mi-dragons<sup>1</sup>, les lions, ou les griffons ont leurs équivalents à Santo Domingo de Soria, tandis que de nombreux oiseaux, les grands dragons, les harpies barbues ou à tête monstrueuse ou encore le centaure-sagittaire trouvent leurs antécédents à Burgo de Osma. Les comparaisons peuvent se poursuivre avec des monuments plus éloignés. Ainsi beaucoup de rapprochements peuvent être faits avec la sculpture de Navarre : les lions dévorant leurs proies se retrouvent sur un chapiteau du chevet de San Miguel de Estella, comme le centaure-sagittaire ou encore les espèces d'hommes-dragons armés d'épées et de boucliers. Le chien qui se gratte apparaît sur des modillons de l'ermitage de Santa Catalina de Azcona, et de Santa Maria la Real de Irache, deux monuments liés à San Miguel de Estella.

À San Juan de Rabanera, tous ces motifs sont traités en fort relief, parfaitement détachés du fond, avec un grand sens du modelé. Les traits sont parfois durs et anguleux, mais les figures sont pleines de vie et de mouvement. Le traitement des pelages ou des plumes est plus schématique qu'à Silos ou à Burgo de Osma, mais l'ensemble est d'une grande qualité, qui présente beaucoup d'expressivité et une beauté plastique remarquable. Ces petites voussures au décor si raffiné reposent sur des chapiteaux- consoles élancés, décorés de feuilles d'acanthé, travaillées avec beaucoup de minutie, qui rappellent les corbeilles les plus délicates de San Pedro de Soria, ou les chapiteaux- consoles de San Miguel de Almazan. Ils montrent aussi quelques affinités avec les chapiteaux végétaux d'Escobados de Abajo. Les trompes sont agrémentées d'oculi et de petites consoles portées par des chapiteaux végétaux moins élaborés que les précédents. Les consoles sont décorées d'éléments végétaux assez simples, des feuilles doubles repliées, héritées de Silos ou de Burgo de Osma, qui se répètent sur la corniche de la voussure.

Les arcs qui encadrent la croisée reposent sur de gros piliers auxquels sont adossées des colonnes surmontées de chapiteaux sculptés. Certains sont figurés, et on y voit par

---

<sup>1</sup> La ressemblance est grande avec le modillon de Huidobro, car ceux de San Juan de Rabanera portent également des gonfalons et des écus triangulaires.



exemple le combat de Samson contre le lion, (**fig. 380**) ou encore l'intervention d'un ange pour sauver des hommes menacés par des fauves. Un autre chapiteau montre des oiseaux monstrueux, dotés d'oreilles pointues et d'un bec menaçant, têtes qui rappellent certains animaux de Silos. (**fig. 381**) Mais ce chapiteau se rapproche surtout d'une des corbeilles de l'intérieur de Santo Domingo de Soria : la posture des animaux est la même, une aile déployée dans le dos ; la composition également est identique, avec de grandes palmettes portant des fruits qui s'intercalent entre les oiseaux. La taille est tout à fait semblable dans les deux églises : les corps sont en fort relief et présentent un modelé vigoureux, les attitudes sont réalistes et pleines de mouvement. Le traitement de plumage dans chaque cas est également très comparable : plus schématique qu'à Silos, ils suivent néanmoins les mêmes principes. La possibilité qu'il s'agisse des mêmes artistes n'est pas à exclure.

D'autres corbeilles sont décorées de deux niveaux de palmettes dont les extrémités se recourbent pour abriter de gros fruits. (**fig. 382**) Elles dérivent des chapiteaux végétaux du cloître de Silos, des n°49 et 59. Le modèle leur a probablement aussi été transmis par l'intermédiaire de Santo Domingo de Soria. Cependant, cette interprétation peu détaillée est assez éloignée de la qualité que l'on rencontre dans les chapiteaux de Santo Domingo de Soria et plus encore de celle beaucoup plus raffinée de La Vid. Ces réflexions peuvent être étendues au chapiteau décoré de harpies qui prennent place entre des volutes. (**fig. 383**) Le type utilisé se rapproche de celui d'un chapiteau de la façade de Santo Domingo de Soria, notamment pour l'extrême allongement du cou. Les chevelures sont traitées en grosses mèches, ordonnées autour d'une raie centrale, qui rappelle les coiffures de certains personnages des chapiteaux de Burgo de Osma.

Les tailloirs qui surmontent les chapiteaux de San Juan de Rabanera font appel aux solutions de Silos, soit avec des rinceaux aux épaisses feuilles rondes, soit avec des grosses fleurs enroulées sur elles-mêmes. Ces dernières ont leur équivalent dans les voussures des baies de la salle capitulaire de Burgo de Osma. On trouve ainsi résumés dans les chapiteaux cette église les principes qui dominent une bonne partie de la sculpture romane tardive de la province de Soria : l'influence de Silos est sensible, mais presque toujours relayée par les grands intermédiaires que sont Santo Domingo et Burgo de Osma.

## B) Barca

La toponymie suggère l'importance du lieu comme point de traversée du Duero<sup>1</sup>. Barca est mentionnée à plusieurs reprises dans les controverses sur les limites des diocèses d'Osma,

---

<sup>1</sup> MÁRQUEZ MUÑOZ, « Una Comunidad de Villa y Tierra de la Extremadura Castellana: Almazán hasta el siglo XIII », *Celtiberia XXXVII*, 73,1987, p. 35-36.

de Tarazona et Siguëenza. Son nom apparaît ainsi dans la concorde du cardinal Guido, vers 1136, confirmée la même année par Alphonse VIII et ratifiée par les bulles d’Innocent II en 1138 et Eugène III en 1146<sup>1</sup>.

L’église Santa Cristina de Barca a été totalement reconstruite au XVIII<sup>e</sup> siècle en style néo-classique, à l’exception de la galerie-porche romane, placée au sud, et quelques vestiges du portail méridional. (**fig. 384**) La galerie-porche a souffert d’évidentes altérations, particulièrement au centre, où l’accès a été modifié. M. Izquierdo Bertiz a émis l’hypothèse que la galerie ait été démontée et remontée en totalité, peut-être quand la nouvelle porte a été ouverte, avant d’être finalement bouchée<sup>2</sup>. À l’extrémité orientale de la galerie, on voit côte-à-côte deux grands personnages, sculptés grandeur nature, presque en ronde-bosse, adossés à un support composé de trois colonnes, et surmonté d’un chapiteau sculpté. (**fig. 385**) Le personnage du côté extérieur est le mieux conservé : assis, il tient sur ses genoux un phylactère déroulé. La tête barbue, très érodée, est légèrement inclinée vers son compagnon. Le second personnage a une position différente, les jambes croisées, et tient son phylactère en position verticale. (**fig. 386**) Il s’agit vraisemblablement de deux prophètes. Ce sont des figures élégantes, au canon élancé, à l’attitude réaliste. Les drapés ont fait l’objet d’une étude minutieuse, visant à traduire les mouvements du corps. Les étoffes présentent des plis gras qui s’arrondissent au niveau des articulations, ou d’autres, nombreux et profondément creusés qui forment des courbes concentriques sur le haut de la tunique. Le style de ces drapés rappelle fortement celui de Silos, par l’intermédiaire du tympan de Soria : les manches tire-bouchonnées en plis abondants et très gonflés, les plis en V parallèles sur les cuisses, les fronces sur le bas des tuniques, etc.

Le chapiteau qui surmonte ces statues est décoré de harpies en fort relief. (**fig. 387**) Bien qu’assez érodées, on reconnaît là encore le modèle de Silos : ce sont des créatures au visage juvénile rond et lisse, aux cheveux courts et bouclés, placées sur un fond d’acanthes. Un chapiteau quadruple est conservé à l’intérieur de l’église. Il s’agit peut-être d’une pièce de la galerie qui n’a pas été réutilisée lors de la reconstruction de celle-ci<sup>3</sup>. Il représente plusieurs *trascos*, coiffés d’un voile. Le modelé est important, mais comme pour le chapiteau précédent, les détails sont peu soignés. Les anneaux et les ailes sont traités selon les schémas de Silos, mais sans le détail des fines stries propres aux œuvres les plus proches

---

<sup>1</sup> MINGUELA y ARNEDO, *Historia de la diócesis de Siguëenza y sus obispos*, Madrid, 1910, p. 358-360, 362-364. cité par RODRÍGUEZ MONTAÑÉS, José Manuel, « Barca », *Enciclopedia del Románico en Castilla y León, Soria*, Aguilar de Campoo, Fundación Santa María la Real, 2002, p. 214.

<sup>2</sup> IZQUIERDO BERTIZ, José María, « El relieve de los profetas de Barca en el marco de la influencia silense en la provincia de Soria », *El románico en Silos. IX centenario de la consagración de la iglesia y claustro. 1088-1988*, Abbaye de Silos, Aldecoa, 1990, p. 553.

<sup>3</sup> RODRIGUEZ MONTAÑÉS, José Manuel, Pièce n°13, p. 86, *Soria románica : el arte románico en la diócesis de Osma-Soria*, Aguilar de Campoo, Fundación Santa María la Real, 2001.

du monastère. Le modèle est vraisemblablement parvenu à Barca par l'intermédiaire de Burgo de Osma.

Ces chapiteaux et les statues des prophètes sont les meilleures sculptures conservées de l'ensemble. Elles montrent un mélange d'influences, toutes venues de Silos, mais par des intermédiaires différents : soit Burgo de Osma, soit Santa Domingo de Soria. Elles contrastent fortement avec la sculpture du reste de la galerie. Les autres corbeilles sont assez frustes, ornées de motifs végétaux en faible relief, sans iconographie particulière. L'autre extrémité de la galerie possède également une statue, mais d'allure grossière, aux traits rudes, aux proportions peu harmonieuses et sans aucun raffinement.

Le relief des prophètes de Barca apparaît comme un témoignage de plus du rayonnement de l'art de Silos, constituant un échantillon d'une rare qualité dans la province.

### C) Villasayas

On ne possède aucune mention historique de Villasayas avant 1353, où son nom apparaît aux côtés de celui de Fuenteguelmes dans la *Estadística* du diocèse de Sigüenza<sup>1</sup>. L'église romane ne nous renseigne guère plus, car ne sont conservés que le mur sud de la nef, dans lequel s'ouvre un portail, et la galerie-porche qui y est adossée. (**fig. 388**) Différents reliefs ont été remployés dans les murs de cette galerie. De chaque côté de la porte sont incrustés deux plaques de facture grossière, qui représentent à gauche Samson chevauchant le lion et à droite un personnage assis.

Plus intéressants sont les reliefs placés au-dessus de l'accès à la galerie. Il s'agit de trois plaques sculptées en haut-relief. (**fig. 389**) Quelques auteurs ont vu dans ces blocs les restes d'un tympan, ce qui paraît improbable, du fait de la taille et du découpage de ces plaques. Ils correspondent plus vraisemblablement à un relief de paroi, similaire à ceux que l'on rencontre à San Miguel de Estella et à Cerezo de Riotiron<sup>2</sup>. La scène représente l'Annonciation, à laquelle s'ajoute le personnage de Joseph. La Vierge au centre, est une figure massive, représentée de face, la tête légèrement inclinée vers l'ange. Ses cheveux sont voilés, et elle est couronnée. Assise sur un banc, elle lève la main droite en direction de Gabriel, et de son autre main, ramène un pan de son manteau contre elle. À sa droite, l'archange est agenouillé, la main levée vers la Vierge. Dans un geste très naturel, il pose son autre main sur son genou. De l'autre côté, Joseph est assis sur un trône en forme de lion. Il s'appuie sur son bâton, et penche la tête dans une attitude pensive.

---

<sup>1</sup> NUÑO GONZÁLEZ, J. « Villasayas », *Enciclopedia del románico en Castilla y León, Soria*, Aguilar de Campoo, Fundación Santa María la Real, 2002, p. 1251.

<sup>2</sup> RUIZ EZQUERRO, *op. cit.*, 1990, p. 566.

La scène s'inspire très clairement du relief de l'Annonciation-Couronnement de Silos : l'archange en particulier a exactement la même position et les mêmes gestes ; la Vierge est aussi dans une posture identique. Cependant, de menues différences se font sentir par rapport au relief *silense* : la figure de Marie est plus massive, et son vêtement, composé d'une robe longue et d'un manteau plus court est légèrement différent. Le geste de ramener un pan de son manteau est également distinct : à Silos, elle en saisit une partie plus importante, qui forme une boucle. A Villasayas, elle attrape le bord délicatement, avec deux doigts. Ce geste se retrouve sur les Vierges de Santo Domingo de Soria, de Butrera, de Gredilla de Sedano et de Berlanga de Duero. Toutes ces figures mariales présentent de grandes affinités entre elles, qu'elles appartiennent à une Annonciation ou à une autre scène. La façon de représenter le vêtement, en deux niveaux superposés, est également identique dans les cinq églises.

Le style des figures de Villasayas se rapproche des créations de Silos, notamment dans les drapés. Le banc sur lequel est assise Marie est recouvert d'un tissu aux nombreux plis, qui forment de grands V, comme sur l'autel de la Présentation au Temple de Silos. Les vêtements foisonnent de plis abondants, creusés profondément, certains refendus. (**fig. 390**) Ils s'arrondissent au niveau des genoux, des coudes et des hanches. Le coude de Marie est ainsi marqué par de nombreux cercles concentriques. Là encore, ce détail se retrouve sur les Vierges de Soria, Gredilla, Butrera et Berlanga. Les plis sur la hanche de l'ange sont clairement une simplification de ceux du même personnage dans le relief de Silos.

La figure de Joseph n'apparaît pas dans le relief de Silos, mais bien dans le chapiteau de l'Enfance du cloître. Néanmoins, les deux figures sont assez éloignées, et il faut sans doute chercher l'origine de ce modèle ailleurs. Le Joseph de Gredilla ou celui d'Ahedo de Butron sont plus proches : assis, appuyé sur son bâton, l'air pensif, la tête inclinée. Néanmoins, à Villasayas, Joseph se touche le front en signe de réflexion ou de perplexité, ce qui le distingue des autres représentations. En ce qui concerne son costume, la meilleure comparaison se fait avec le Joseph de Cerezo de Riotiron (*Cloisters*) : superposition des épaisseurs au niveau des chevilles, manteau qui évoque un vêtement liturgique en suivant un dessin incurvé entre les jambes. À Cerezo et à Ahedo, Joseph est coiffé d'un bonnet côtelé, comme sur le chapiteau de Silos. C'était peut-être aussi le cas à Villasayas, mais la dégradation du relief empêche de se prononcer. C'est pourtant la figure la mieux conservée de l'ensemble. Il a un visage expressif, allongé, avec des yeux en amandes un peu saillants, et aux paupières très marquées. Les proportions des figures sont justes, avec un canon peut-être plus trapu que dans les œuvres de Silos, notamment pour la Vierge. Le relief accusé, comme les drapés foisonnants, dénotent l'habileté technique de l'artiste. Ces reliefs se rapprochent de l'interprétation de l'art de Silos qui a été fournie par

les artistes travaillant dans le Nord de la province de Burgos autour de la vallée de Sedano, à Cerezo de Riotiron et Butrera, ou à Gredilla de Sedano.

Les chapiteaux de la galerie-porche de Villasayas sont très dégradés, mais on peut toutefois remarquer que certains sont décorés d'animaux fantastiques tirés du bestiaire de Silos. On voit ainsi des harpies au long cou tendu vers l'arrière, (**fig. 391**) ou bien encore des *trascos* qui côtoient des oiseaux monstrueux. Certains chapiteaux végétaux sont peut-être également inspirés par les corbeilles végétales du cloître de Silos, mais leur mauvais état de conservation empêche de se prononcer avec certitude.

La galerie-porche de Villasayas présente également à son extrémité orientale une statue en haut-relief, comme dans la galerie-porche de Barca. (**fig. 392**) Ce relief, très abîmé, présente des parentés avec la sculpture de Silos. On reconnaît un personnage assis, qui semble tenir un phylactère déroulé devant lui. Les drapés se composent de plis volumineux, assez peu détaillés, qui accentuent la corporalité de ce personnage. Ce type de drapés s'éloigne de ceux employés pour les statues de l'Annonciation. Aussi suppose-t-on qu'un autre artiste a travaillé dans cette église ou que les reliefs ont des provenances différentes. À l'autre extrémité de la galerie se trouve une autre statue, en position d'atlante, encore plus érodée. (**fig. 393**) Néanmoins, il est clairement visible qu'il appartient à une esthétique distincte.

Le portail de l'église de Villasayas présente aussi une forte empreinte de Silos, mais nuancée cette fois par l'intermédiaire de Burgo de Osma. Ce portail, encadré par deux gros contreforts, comporte quatre voussures, dont deux sont sculptées. La voussure extérieure est décorée de feuilles charnues aux extrémités recourbées, qui se referment parfois sur des fruits. (**fig. 394**) Ce motif, inspiré des tailloirs de Silos, est aussi utilisé sur l'une des baies de la salle capitulaire de Burgo de Osma. Sur l'autre voussure, se déploie un répertoire animalier qui est, là aussi, à mettre en relation avec Burgo de Osma. On y voit deux harpies aux cheveux bouclés, leurs longs cous tendus vers l'arrière, le poitrail en avant. (**fig. 395**) Cette disposition apparaît sur un fragment d'arc du portail Nord de l'église de Silos. À Villasayas, elles présentent des queues de scorpion mais ont des pattes d'oiseaux, ce qui est assez rare<sup>1</sup>. Ensuite, un homme armé d'une massue chevauchant un quadrupède ailé à tête de fauve rappelle les motifs de la rose de Santo Domingo de Soria. Un oiseau au bec pointu se lisse les plumes, dans un schéma identique à ceux de Burgo de Osma. (**fig. 396**) À la clé de la voussure, apparaissent deux monstres au poitrail écailleux et à la tête féline inspirée

---

<sup>1</sup> On peut citer Oquillas (Burgos) et Languilla (Ségovie).

des fauves de Silos. On retrouve également les griffons dans une position contrastée, l'un des modèles les plus diffusés de l'art du second atelier de Silos.

D'autres créatures sont plus originales et montrent la part d'inventivité du sculpteur : ce sont des dragons ailés à quatre pattes, au corps couvert d'écailles, à la tête monstrueuse et cornue au bout d'un long cou. (**fig. 397**) Le relief est assez peu prononcé, mais le modelé est bon. Les proportions sont justes et les créatures sont pleines de vie et de mouvement. Les détails sont soignés, particulièrement dans le cas des plumages, qui suivent de très près les schémas élaborés à Silos : réseau de petits losanges striés et rémiges allongées et rayées. Cette voussure, tout en faisant preuve d'une certaine invention, s'inspire très nettement des baies de Burgo de Osma.

Les chapiteaux du portail sont de moins bonne qualité. Celui de gauche montre des harpies sur fond de rinceaux, taillées de manière rude et sans détail. (**fig. 398**) Celui de droite représente un combat entre des hommes vêtus de tuniques courtes et des lions dressés. Là encore, les proportions sont maladroites et les détails peu soignés. C'est probablement un artiste secondaire qui a réalisé les chapiteaux du portail, alors que la voussure est l'œuvre d'un artiste très proche de l'esthétique de Burgo de Osma.

On trouve donc à Villasayas la trace de plusieurs sculpteurs, tous marqués à des degrés divers par l'art de Silos. Le problème des remplois empêche de se prononcer de manière définitive, néanmoins, un artiste très proche de l'esthétique de Silos et des sculpteurs de la vallée de Sedano a réalisé les reliefs de l'Annonciation ; un autre a exécuté la statue-colonne de la galerie, tandis qu'un troisième, influencé par les œuvres de Burgo de Osma a travaillé à la réalisation du portail.

## D) Garray

À proximité des ruines antiques de Numancia se trouve un ermitage roman, dédié aux saints Nérée, Aquilée, Pancrace et Domitille, martyrs romains des premiers siècles. Cette dédicace est rarissime, et M. Gaya Nuño l'attribue à une influence aragonaise<sup>1</sup>. Les sources médiévales concernant Garray se perdent dans un enchevêtrement de fausses notices, provenant pour la plupart de San Millán de la Cogolla<sup>2</sup>. Ainsi, une première référence à Garray apparaît dans un faux document de 927. La première mention véridique date de 1016. Il s'agit d'un document qui trace les limites entre le royaume de Navarre et le Comté de Castille. Dans cet accord qui pacifie la frontière orientale de la Castille, le Rio Tera

---

<sup>1</sup> GAYA NUÑO, *op. cit.*, 1946, p.235.

<sup>2</sup> LEDESMA RUBIO, *op. cit.*, 1989, doc. 307, 315, 347, 349. cité par RODRIGUEZ MONTAÑÉS, José Manuel, « Garray », *Enciclopedia del Románico en Castilla y León, Soria*, Aguilar de Campoo, Fundación Santa María la Real, 2002, p.523.

marque la limite entre les deux territoires : « *usque flumen Tera, ibi est Garrabe, antiqua civitate deserta* »<sup>1</sup>. L'évêché de Burgos reçut selon un privilège de Sanche II, daté de 1068, les droits de pêche dans le territoire de « *de Garraf et de Cannatanazor usque in ripera de Deba* »<sup>2</sup>. En 1106, Alphonse VI chargea le comte de Najera et Calahorra, Garcia Ordoñez de repeupler Garray<sup>3</sup>. Ce processus de consolidation fut interrompu par la déroute et la mort du comte à Uclés, en 1108 et la mort du roi en 1109. La ville retrouva un élan grâce à Alphonse I<sup>er</sup> d'Aragon, le « repeupleur » de Soria, dans les années 1120-1130. Mais c'est précisément ce repeuplement de la capitale qui entraîna par la suite le déclin de Garray, qui redevint un simple village.

L'édifice étudié est de grande taille pour un ermitage, mais il a été remanié à l'époque moderne. Il compte trois nefs, très hautes, couvertes d'une charpente. De l'époque médiévale, il subsiste le portail et les parties orientales. (**fig. 399**) Le chevet est profond, avec une travée droite voûtée en berceau et une abside semi-circulaire couverte d'un cul-de-four. Deux absidioles peu profondes sont aménagées de part et d'autre du chevet, donnant sur les bas-côtés. Ces niches sont creusées dans l'épaisseur du mur, et n'apparaissent pas extérieurement, un choix architectural que l'on rencontre aussi à San Miguel de Almazan ou San Juan de Rabanera. À l'intérieur, l'absidiole méridionale est prolongée d'un baldaquin, dont la voûte en berceau repose sur trois colonnes de chaque côté. (**fig. 400**) Cette voûte est surmontée d'une sorte d'*alfiz*, ou encadrement carré, décoré de feuilles enroulées, doubles ou simples, inspirées des tailloirs de Silos, et que l'on retrouve à Burgo de Osma. Un édicule comparable devait orner l'absidiole du côté septentrional. Le baldaquin méridional a également conservé son autel roman, porté par deux arcs polylobés retombant sur des chapiteaux végétaux. Les écoinçons sont décorés de cercles abritant des fleurons et une croix pattée. L'ensemble garde des traces de polychromie.

Le premier chapiteau à triple corbeille du baldaquin méridional montre une file de personnages debout, seize en tout, en position frontale, qui tiennent soit des livres ouverts devant eux, soit des cannes à pommeau arrondi (ou peut-être des épées ?). (**fig. 401**) L'un tient une crosse d'évêque. Il s'agit sans doute d'abbés et de saints. Ils sont tous coiffés de la même façon, avec de petites mèches parallèles très courtes, qui rappellent les personnages du chapiteau de Saint Pierre et Saint Paul dans le cloître de San Pedro de Soria. Ici, ces figures sont figées, inexpressives. Ils ont des visages rectangulaires, avec un front bas, des pommettes saillantes, de grands yeux protubérants, des bouches assez larges, à la lèvre

---

<sup>1</sup> GARCIA DE CORTAZAR Y RUIZ DE AGUIRRE, J.A., *El dominio del monasterio de San Millan de la Cogolla (X-XIII). Introducción a la historia rural de la Castilla altomedieval*, Salamanque, 1969, p. 141., cité par RODRIGUEZ MONTAÑÉS, *op. cit.*, 2002, p.523.

<sup>2</sup> *Ibid.* p.523.

<sup>3</sup> ZABALZA DUQUE, *op. cit.* 1998, doc. 77.

supérieure légèrement saillante. Des plis nombreux animent les tissus de leurs vêtements, en bourrelets parallèles, ou en arrondis sur les épaules.

Le second chapiteau montre une scène maritime, qui a été identifiée comme la Pêche miraculeuse ou Jésus marchant sur les eaux<sup>1</sup>. (**fig. 402**) Plusieurs barques sont représentées sur les flots. La première abrite cinq personnages, dont trois sont munis de rames. Au centre, se tient un personnage, sans doute le Christ. Il est debout, les pieds dans un croissant, qui représente peut-être une autre barque. Couronné, il tient une crosse et bénit de la main droite. Dans la troisième barque, les six figures sont simplement représentées en buste. Enfin, dans la dernière, trois personnages tiennent des rames. Les embarcations sont curieusement décorées, comme les fronces d'un tissu, avec des plis en virgules ou en crochets. Les personnages correspondent au même type que ceux du chapiteau précédent : un peu trapus, avec des têtes trop grandes, des coiffures peu variées, des yeux globuleux et une bouche boudeuse. Le geste de bénédiction du Christ est maladroit et le bras semble désarticulé. Les plis sont moins nombreux et moins prononcés que sur le chapiteau précédent, mais organisés de la même façon. Dans les deux cas, les tailloirs sont décorés de feuilles doubles enroulées. C'est clairement le même artiste qui réalise les deux chapiteaux.

Ce sont probablement les chapiteaux de l'autre édicule qui ont été déplacés et servent aujourd'hui de support à la table d'autel de l'abside. (**fig. 403**) Ils sont de bien meilleure qualité. Le premier est relatif à l'Enfance du Christ, et s'inspire clairement du chapiteau n°38 de Silos. Il représente l'Annonciation, la Visitation, la Nativité, et une scène aujourd'hui indistincte.

Le cycle commence avec l'Annonciation, dans un schéma comparable à celui du chapiteau de Silos, avec les deux protagonistes debout. La Vierge tient un pan de son manteau, qui forme une boucle dans sa main, dans un geste identique à celui du relief de l'Annonciation-Couronnement de Silos. Elle n'est pas couronnée, ce qui était peut-être le cas à Silos, et l'est à Burgo de Osma. (**fig. 404**) La Visitation est représentée de manière absolument semblable à celle que l'on voit sur le chapiteau de Burgo de Osma. La scène de la Nativité s'inspire de manière plus évidente de Silos. (**fig. 405**) L'épisode est divisé en deux parties. Dans la première, la Vierge couchée dans un lit, appuyée sur un coude, allaite l'enfant Jésus, comme c'est le cas sur le tympan de Silos et vraisemblablement sur le chapiteau de Burgo de Osma. On note la présence non pas d'une, mais de deux sages-femmes. L'une se tient à la tête du lit, et semble lever un rideau pour découvrir la scène, un peu comme sur le chapiteau de la galerie-porche de Duraton (Ségovie). Derrière, Joseph songeur est figuré de manière habituelle, la tête appuyée sur le poing, coiffé d'un bonnet

---

<sup>1</sup> QUIÑONES COSTA, « Ermita de los mártires de Garray », *Celtiberia*, 66, 1983, p. 217-231.



côtelé, un bâton à la main. Un ange surgit de nuées et lui touche la tête du doigt, comme sur le chapiteau de Silos. De l'autre côté, se trouve la seconde partie de la Nativité : l'Enfant est couché dans la mangeoire, qui a la forme d'un petit autel, comme sur le tympan et le chapiteau de Silos, tandis que l'âne et le bœuf le réchauffent de leur souffle. (fig. 406) L'âne saisit entre ses dents la couverture pour en revêtir l'Enfant. C'est un détail qui apparaît aussi sur le chapiteau de Silos. Un ange surgit dans la partie supérieure et balance un encensoir pour le glorifier, élément encore venu de Silos et que l'on retrouve à Burgo de Osma. La dernière face a disparu, mais comme la dépendance par rapport au modèle de Silos est assez évidente, on peut émettre l'hypothèse qu'elle figurait l'Annonce aux bergers.

L'iconographie est en effet très proche de Silos. Il manque certes les scènes de la Fuite en Égypte et de l'Annonce aux bergers, mais les épisodes qui sont représentés suivent fidèlement ceux du chapiteau de Silos : l'ange et la Vierge debout dans l'Annonciation, le geste de Marie dans cette scène, Joseph touché par l'ange, la présence des sages-femmes, et surtout la Vierge donnant le sein. En effet, de toutes les représentations de la Nativité réalisées par des artistes tributaires de Silos, seule celle de Garray, et peut-être celle de Burgo de Osma, montrent Marie en train d'allaiter. Les rapprochements avec Burgo de Osma sont par ailleurs nombreux : dans la Visitation, les deux femmes ne se distinguent pas l'une de l'autre, ce qui est le cas à Silos. Dans les œuvres de Burgo de Osma et de Garray, elles sont vêtues et coiffées de la même façon et dans les deux représentations de la Nativité, Marie est allongée la tête vers la gauche (ce qui est l'inverse de la présentation de Silos). Le sculpteur qui a réalisé cette double corbeille avait une connaissance précise du chapiteau de Silos, et de celui de Burgo de Osma. Des rapprochements peuvent aussi être faits avec les voussures de Santo Domingo de Soria, qui s'expliquent aisément, car les sculpteurs de Soria puisent aux mêmes sources.

Le second chapiteau est clairement de la même main. Il est consacré à la Résurrection du Christ. On y voit la Visite des Saintes Femmes et l'apparition du Christ ressuscité à Madeleine. La visite des Saintes Femmes au tombeau suit la même composition que celle observée sur la voussure de Santo Domingo de Soria, quoique inversée : les trois Femmes s'avancent vers le sépulcre, des pots d'onguent à la main. (fig. 407) L'ange est assis sur le sarcophage, et montre le tombeau vide du doigt. Certains détails précis sont repris comme l'ange assis sur la cuve, et le décor de celle-ci, avec les arcs brisés décorés de perles. Une grande tige aux feuilles charnues et enroulées se déploie tout autour et supporte la cuve, alors qu'à Santo Domingo, sont représentés en dessous les soldats endormis. À côté, un autre arbre porte de gros fruits et symbolise le jardin où le Christ ressuscité apparaît à Madeleine. Cet épisode n'est visible ni à Silos ni à Burgo de Osma, mais on le retrouve à Santo Domingo de Soria et sur le portail de San Nicolas. La scène montre une grande

ressemblance avec celle qui est sculptée sur la voussure du portail de Santo Domingo de Soria, mais de manière inversée, encore une fois. On retrouve le geste du Christ qui resserre son manteau contre lui et l'attitude de Madeleine, à genoux, le corps incliné. (**fig. 408**)

Néanmoins, sur le plan stylistique, c'est avec Burgo de Osma que les rapprochements sont les plus importants. Les plis sont abondants et gonflés, composés de bourrelets saillants, qui s'arrondissent sur les épaules et sur les hanches, et sont parfois soulignés de petites hachures perpendiculaires. Ce type de plis, qui apparaît dans l'atelier du cloître de Silos, est également présent sur plusieurs personnages du chapiteau de l'Enfance de Burgo de Osma. Les visages sont également assez proches, quoique plus érodés à Garray. Ils sont de forme ovale, avec des fronts bas, des yeux en amandes légèrement protubérants, des nez droits et pointus qui rappellent les personnages du chapiteau de l'Enfance de Burgo de Osma, une bouche à la lèvre supérieure proéminente, encadré de sillons assez marqués, soulignant un petit menton pointu. Ce sont des figures sans hiératisme, avec une recherche de naturel et d'humanité. L'expression des sentiments est sensible sur leurs visages. C'est véritablement avec l'auteur du chapiteau de l'Enfance de Burgo de Osma que peut être comparé ce sculpteur de Garray, même si les correspondances iconographiques sont également nombreuses avec Santo Domingo de Soria.

Un autre élément de mobilier liturgique est conservé dans le chevet. Il s'agit d'un devant d'autel, coupé en deux morceaux, qui sont remployés dans le mur comme supports pour le retable. (**fig. 409**) Il se compose de trois arcs en plein cintre reposant sur des colonnettes. Au centre, se trouve une grande croix pattée dans un cercle perlé, avec deux fleurs de lys en dessous. Dans les arcades latérales se développe un réseau réticulé. Ce motif est inspiré de l'art wisigothique et peut être comparé à un devant d'autel conservé dans le musée de Mérida<sup>1</sup>. (**fig. 410**) Entre ces losanges, évoluent de petits animaux fantastiques. On y voit principalement des harpies, d'un modèle qui correspond plutôt à ceux de Santo Domingo de Soria, avec un visage au menton pointu, aux joues rebondies et aux gros yeux globuleux, avec des cheveux courts en mèches torsadées. (**fig. 411**) La comparaison avec un chapiteau de la façade est, à ce titre, édifiante.

Le portail de l'ermitage s'ouvre au sud et présente également une décoration sculptée intéressante. (**fig. 412**) Il ne possède que deux voussures, l'une lisse, l'autre décorée d'arcs perlés entrecroisés, comme aux portails de San Nicolas de Soria, de San Juan de Rabanera, et de Fuensauco. Les deux chapiteaux sont quasiment identiques, avec des harpies aux corps annelés décorés de perles. (**fig. 413**) La position de ces êtres, les pattes

---

<sup>1</sup> RIDRUEJO GIL, *art. cit.*, 1945 et GAYA NUÑO, *op. cit.*, 1946, p. 238.

posées sur un rinceau, la violente torsion de leurs corps, l'allongement de leur cou, la forme arrondie de leur visage rappellent de manière évidente un chapiteau de la façade de Santo Domingo, qui représente des lions à tête humaine.

Les tailloirs utilisent les formes végétales dérivées de Silos, par l'intermédiaire de Burgo de Osma : on voit des feuilles doubles repliées sur elles-mêmes et des feuilles enroulées disposées horizontalement.

Le tympan est très original : il est exclusivement décoré de motifs végétaux. Au centre, se déploie un gros fleuron à huit feuilles, en fort relief, entouré de quatre fleurons plus petits dans des cercles perlés. Tout cet ensemble est bordé par une arcature de petits lobes qui abritent des têtes masculines et monstrueuses, dans un dispositif comparable à celui employé sur le portail de Grado del Pico. Le sculpteur du portail de Garray réalise avec ces motifs floraux une très belle composition, pleine de raffinement et de délicatesse. Dans la finesse, le détail et la perfection visible de chaque feuille et chaque fleur de la composition, il montre son habileté et son indéniable qualité artistique. Un motif semblable apparaît sur le tympan de San Juan de Rabanera, mais exécuté avec moins de délicatesse, et au portail nord de Tozalmoro, avec beaucoup moins de succès.

La sculpture se poursuit à l'extérieur de l'abside, sur les modillons de la corniche, qui sont taillés avec beaucoup de soin. Plusieurs artistes ont dû réaliser ces modillons, car on remarque une différence de technique et de style. Néanmoins, l'un de ces sculpteurs est proche de ceux qui ont travaillé à l'intérieur de l'édifice : il a réalisé une harpie à tête monstrueuse et un centaure, avec un relief accusé, qui se rapproche des créations de Burgo de Osma.

On voit ainsi que dans cet ermitage ont travaillé à la même époque – qu'il faut situer à la fin du XII<sup>e</sup> ou au début du XIII<sup>e</sup> siècle<sup>1</sup> – trois artistes aux sensibilités différentes, mais tous héritiers de Silos. L'un a réalisé le portail et son style le rapproche de Santo Domingo de Soria ; un autre, moins habile, a réalisé les chapiteaux du baldaquin sud, et montre lui aussi des affinités avec la façade de Santo Domingo ; enfin le dernier a réalisé les chapiteaux du baldaquin nord et quelques modillons, et c'est celui qui se rapproche le plus de l'art de Silos, sur le plan iconographique comme stylistique. Il montre une très grande parenté avec le sculpteur du chapiteau de l'Enfance de Burgo de Osma, tout en possédant une évidente connaissance des schémas utilisés à Santo Domingo de Soria.

---

<sup>1</sup> Le chevet présente une inscription indiquant : *ANNO D[omi]NI MCCXXXI*. Pour Mme Lozano Lopez, cette inscription a été ajoutée a posteriori et pourrait renvoyer à l'ère hispanique. Cela correspondrait donc à la date de 1193. LOZANO LÓPEZ, Esther, « Maestros castellanos del entorno del segundo taller silense : repertorios figurativos y soluciones estilísticas », RÜCKERT, *La escultura medieval en Francia y España : las zonas de confluencia entre el Pórtico Real de Chartres y el Pórtico de la Gloria en Santiago de Compostela*, 2010, p. 206.

## E) San Juan de Duero

Le cas du monastère de San Juan de Duero de Soria est assez particulier : situé un peu à l'extérieur de la ville, sur la rive gauche du fleuve, sa sculpture présente quelques affinités avec celles de San Pedro et de Santo Domingo de Soria, mais aussi avec celle de San Juan de Ortega, dans la province de Burgos.

À peu de distance du monastère se trouve le pont d'origine médiévale, qui constituait un des principaux accès à la cité et un point de passage important vers le royaume d'Aragon<sup>1</sup>. La documentation historique sur les origines de ce monastère est peu abondante. M. Gaya Nuño a supposé qu'il appartenait à l'Ordre des Hospitaliers de Saint-Jean-d'Acre., ce qu'a confirmé M. Barquero Goñi, en publiant un document daté de 1152<sup>2</sup>. Cet Ordre fut fondé en 1113, par des hommes venus d'Amalfi en Italie, avec la création en Terre Sainte d'un hôpital dédié à Saint Jean pour soigner les voyageurs se rendant en pèlerinage sur les lieux saints. Cette vocation hospitalière d'accueil des pèlerins se doubla progressivement d'une activité militaire, qui culmina en Terre Sainte. L'introduction de l'Ordre en Espagne se fit relativement tôt. Au début du XII<sup>e</sup> siècle, avant même que les Hospitaliers ne deviennent un ordre militaire, apparaissent les premières fraternités de Saint-Jean en Espagne, qui collectent les donations destinées à l'Hôpital de Jérusalem<sup>3</sup>. Le premier établissement de l'Ordre en Castille se rencontre à la Boveda de Toro en 1116. Comme dans le reste de l'Europe, durant cette première phase de l'implantation de l'Ordre en Espagne, les Hospitaliers reçoivent un nombre croissant de donations, dues à la volonté de soutenir la présence latine en Orient, suite à la première croisade. De plus, dans le cas de la Péninsule ibérique, il est possible que ces donations soient motivées par une autre raison, au moins au milieu du XII<sup>e</sup> siècle : le désir de quelques souverains de stimuler l'implantation dans leurs terres d'un Ordre en voie de militarisation, afin d'obtenir la collaboration de ses membres dans la lutte contre les musulmans en Espagne<sup>4</sup>.

Le document de 1152 précise l'emplacement de la commanderie, dans une des boucles du fleuve, à l'extérieur de la cité<sup>5</sup>. Dans le *Libro de privilegios de la Orden de San Juan de Jerusalem en Castilla y Leon*, qui comprend 432 documents entre 1113 et 1454, on

---

<sup>1</sup> NUÑO GONZALEZ, J., « San Juan de Duero », *El romanico en la ciudad de Soria*, Aguilar de Campoo, Fundación Santa María la Real, 2001, p. 177.

<sup>2</sup> BARQUERO GOÑI, Carlos, *Los hospitalarios en Castilla y Leon (siglos XII y XIII), señorías de la Orden de San Juan*, Thèse de doctorat, Universidad Autonoma de Madrid, 1995, doc. n°48.

<sup>3</sup> BARQUERO GOÑI, Carlos, *Los caballeros hospitalarios durante la Edad Media en España*, Burgos, la Olmeda, 2003, p. 12.

<sup>4</sup> *Ibid*, p. 14.

<sup>5</sup> MARTINEZ de AGUIRRE, Javier, « San Juan de Duero y el *Sepulcrum domini* de Jerusalén », *Siete maravillas del romanico español*, Aguilar de Campoo, Fundación Santa María la Real, 2009, p. 114.

ne trouve qu'une seule mention de Soria, en 1190, lorsque Alphonse VIII confirme les possessions de l'Ordre dans la cité, mais sans citer expressément le monastère de San Juan de Duero<sup>1</sup>. De celui-ci, qui devait abriter également un hôpital et peut-être une léproserie, il ne subsiste aujourd'hui que le cloître et l'église.

Le cloître est la partie la plus originale de cet ensemble. (**fig. 414**) Les arcades présentent une grande variété, la plupart inspirées de l'art hispano-musulman. Elles sont de quatre types : des arcs en plein cintre, dans la partie nord-ouest ; des arcs outrepassés et brisés dans le secteur nord-est ; des arcs entrecroisés qui retombent sur des pilastres cannelés dans la partie sud-est et sur des colonnettes dans tout le reste du cloître. Ces différents types d'arcatures semblent correspondre à deux campagnes de construction. La première répond à un style purement roman, la seconde est plus atypique. Toutefois, l'étude des chapiteaux, des bases et du profil des arcs indique que les deux campagnes de construction se sont suivies de près<sup>2</sup>.

Le premier secteur se compose d'arcades en plein cintre, retombant sur des colonnettes jumelées, qui s'appuient sur un petit mur bahut. Les chapiteaux de cette partie du cloître sont très érodés. Les motifs sont variés, mais on retrouve fréquemment des corbeilles végétales, ainsi que des compositions mêlant fonds décorés de palmettes et couples d'animaux. Les chapiteaux végétaux sont de bonne facture et s'inspirent des corbeilles végétales de Silos, ou de l'interprétation qu'en ont donné Santo Domingo et San Pedro de Soria : de grandes feuilles dentelées qui s'évasent en éventail et se recourbent pour abriter des boules ou des fruits. Une autre corbeille montre deux harpies (ou *trascos*) sur un fond de feuilles d'acanthes. (**fig. 415**) Leurs visages sont érodés, mais le type est bien celui des harpies de Silos. Des oiseaux à la posture élancée picorent de gros fruits sur un autre relief. Là encore, ils rappellent des compositions de Silos, et les meilleures de San Pedro de Soria. Le traitement des plumages rapproche d'ailleurs ces chapiteaux de ceux du cloître augustinien de Soria.

Trois chapiteaux sont historiés. Sur le premier, dans l'aile nord, est sculptée la Parole du Pauvre Lazare et du Mauvais Riche<sup>3</sup>. (**fig. 416**) On voit d'un côté le mauvais riche attablé et de l'autre, Lazare, avec un chien qui lèche ses plaies. À côté, un ange tient un linge qui contient l'âme du pauvre Lazare et l'apporte vers le sein d'Abraham. Le mauvais riche est lui englouti dans la gueule monstrueuse du Léviathan. Le second

---

<sup>1</sup> AYALA MARTINEZ, Carlos (de), *Libro de Privilegios de la Orden de San Juan de Jerusalem en Castilla y Leon (siglos XII-XIV)*, Madrid, 1995, p. 351-352.

<sup>2</sup> EWERT, Christian, « Sistemas hispano-islámicos de arcos entrecruzados de San Juan de Duero en Soria : las arquerías del claustro », *Cuadernos de la Alhambra*, n°10-11, 1974-1975, p. 78.

<sup>3</sup> On retrouve ce thème sur un chapiteau du cloître de Tudela et dans l'abside de la Seo de Saragosse.

chapiteau représente la Visite des Saintes Femmes au tombeau. Le dernier figure une scène de repas, qui a parfois été interprétée comme celui chez Marthe et Marie, après la résurrection de Lazare. Plus récemment, M. Martinez de Aguirre propose d'y voir le martyre de saint Jean-Baptiste, et le banquet d'Hérode<sup>1</sup>. Ces trois chapiteaux seraient donc liés à une thématique funéraire. L'état de dégradation de ces sculptures ne permet guère de se prononcer sur le style. On peut toutefois noter certains rapprochements iconographiques avec le portail de San Nicolas de Soria.

Le reste du cloître correspond à un projet distinct. Les galeries abandonnent leur aspect roman pour un profil plus atypique. Les angles sont interrompus par des pans coupés dans lesquels s'ouvrent de véritables portes en arc outrepassé. Dans la partie sud-est, les arcs outrepassés et brisés retombent sur des piles formées de quatre demi-colonnettes. Celles-ci ne reposent pas sur un mur continu, mais possèdent des plinthes individualisées de plan cruciforme. Les chapiteaux sont essentiellement décoratifs, avec une dominante d'éléments végétaux : feuilles lisses et sans nervures, feuilles d'acanthes travaillées au trépan, feuilles lobées, etc. On trouve également quelques animaux réels, comme des aigles, ou fantastiques, comme des harpies. (**fig. 417**) Celles-ci sont très éloignées du modèle *silense*. Elles peuvent être coiffées de capuches pointues ou avoir des faces monstrueuses et grimaçantes. Les proportions sont moins bonnes que dans la première partie du cloître. Les fonds sont lisses, et les figures s'en détachent péniblement. La forme des ailes est maladroite et le traitement du plumage est également différent, composé de plumes ovales, allongées et striées. Ces êtres se rapprochent davantage des créations de sculpteurs locaux, telles qu'on a pu en voir dans la galerie occidentale du cloître de San Pedro. Certaines corbeilles végétales présentent plus d'invention, comme celle où des tiges perlées se terminent par des feuilles lobulées qui se referment pour abriter des fruits. L'héritage de Silos n'est pas loin, mais la conception est différente et montre un certain écart dans le temps. Les motifs géométriques abondent et l'un d'eux se répète à plusieurs reprises : on y voit des entrelacs de cercles sécants traversés de traits perpendiculaires. Ces motifs s'éloignent beaucoup de la conception décorative transmise par le second atelier de Silos.

Dans la partie sud-est du cloître, les arcs outrepassés et brisés se croisent et s'entrelacent à leur point de départ. Ils retombent directement sur des pilastres cannelés, sans l'intermédiaire de chapiteaux ni de tailloirs. (**fig. 418**) Le reste du cloître présente également des arcs entrecroisés, mais au dessin légèrement différent, et qui reposent sur des doubles colonnettes à chapiteaux sculptés.

---

<sup>1</sup> MARTINEZ de AGUIRRE, *op. cit.*, 2009, p. 136.

Ces arcs entrecroisés sont vraisemblablement d'origine hispano-musulmane. Ils apparaissent en Espagne dans les agrandissements de la mosquée de Cordoue réalisés par Al Hakam II au X<sup>e</sup> siècle, notamment sur la *Puerta del Chocolate*. Au début du XI<sup>e</sup> siècle, on en trouve sur la façade de la mosquée de Tolède<sup>1</sup>. Le même motif se retrouve à l'*Aljaferia* de Saragosse. À Soria, ces modèles islamiques ont toutefois été modifiés : à la place d'arcs polylobés ou en plein cintre, construits le plus souvent en brique, apparaissent des arcades ajourées en pierre, qui dessinent des arcs brisés et outrepassés.

À l'extérieur de la Péninsule, on trouve ces arcs entrecroisés dans d'autres régions influencées par l'art islamique. On peut citer les arcatures plaquées sur les murs des absides de Cefalù (1132) ou de Monreale (1174-1189) en Sicile. Toutefois, les cloîtres d'Amalfi, celui de l'ancien monastère Saint-Pierre (construit entre 1213 et 1223) et celui de la cathédrale, dit « cloître du paradis » (1266-1268) sont les constructions qui ont le plus souvent été comparées à San Juan de Duero. La ressemblance est frappante, mais des distinctions apparaissent : les colonnes qui reçoivent les arcs sont placées sur un podium ; les arcs sont brisés mais pas outrepassés, et seule la partie inférieure des arcs est ajourée, alors que les parties supérieures sont aveugles. Il ne semble pas que ces cloîtres italiens aient pu influencer San Juan de Duero (ni l'inverse). On doit plutôt admettre que l'influence islamique a produit des résultats analogues en Italie et en Espagne<sup>2</sup>.

La décoration de cette partie du cloître de San Juan de Duero est assez sobre, et se concentre sur les chapiteaux, tous décorés de motifs végétaux. Les compositions sont simples, bien exécutées, mais n'atteignent pas un haut degré de raffinement<sup>3</sup>. On peut considérer que, malgré le changement de projet, le cloître de San Juan de Duero a été édifié sur une période de temps assez courte. Au moins deux artistes distincts ont participé à la décoration de cet ensemble. Le premier, qui a réalisé les chapiteaux de la partie nord-ouest, purement romane du cloître, est celui qui a conservé le plus de traits hérités de Silos, tandis que le second semble plus marqué par l'art hispano-musulman.

L'église de San Juan de Duero est un édifice à nef unique, sans transept, avec un chevet à travée droite et abside semi-circulaire. C'est une construction très sobre, en appareil irrégulier et dont seul le chevet est voûté. (**fig. 419**) Les ouvertures sont peu nombreuses et étroites. Cette austérité n'est néanmoins pas le fait d'une construction ancienne. En effet, la travée droite est couverte d'un berceau brisé, et les chapiteaux de l'arc triomphal sont d'une facture qui indique une date avancée dans la seconde moitié du XII<sup>e</sup>

---

<sup>1</sup> GAYA NUÑO, *op. cit.*, 1946, p. 171-172.

<sup>2</sup> EWERT, *op. cit.*, 1974-1975, p. 75.

<sup>3</sup> NUÑO GONZALEZ, *op. cit.*, 2001, p. 200.

siècle. Ce sont des corbeilles végétales, composées de grandes palmettes striées qui s'évasent en éventail et dont les pointes recourbées en volutes abritent des fruits, alternées avec des feuilles dentelées plus petites. (fig. 420) Ce schéma, dérivé de Silos, se rapproche de la variation qu'en a proposée le sculpteur de San Juan de Rabanera, ce qui place ces sculptures vers la fin du XII<sup>e</sup> siècle.

L'église de San Juan de Duero présente une particularité notable : les deux baldaquins placés aux extrémités orientales du vaisseau, qui abritent chacun un autel, comme à Garray. Le chevet est en effet plus étroit que la nef et dans ces angles viennent se placer ces petits édifices. Ces baldaquins sont rares dans la péninsule, puisque, outre ceux de San Juan de Duero, on n'en trouve aujourd'hui qu'à La Magdalena de Zamora, dans l'ermitage de Nuestra Señora del Valle de Monasterio de Rodilla (Burgos)<sup>1</sup> et dans l'ermitage de Garray. Ces constructions constituent un moyen simple de multiplier les autels, et de leur donner une dimension monumentale, dans une église aux dimensions modestes. Ces baldaquins sont formés de quatre arcs en plein cintre reposant sur des piles de quatre colonnettes jumelées, par l'intermédiaire de chapiteaux sculptés. (fig. 421) Ils sont couverts de coupoles, renforcées par des nervures de section circulaire, qui partent de consoles situées dans les angles, et se croisent au centre. La coupole du baldaquin sud est particulièrement élancée, ce qui se traduit par une forme conique de l'extérieur, tandis que la coupole du baldaquin nord adopte une forme sphérique. Tous les chapiteaux de ces petites constructions sont sculptés mais ceux qui nous intéressent le plus sont ceux du baldaquin sud. Ils sont tous historiés, et la plupart se réfèrent à l'Enfance de Jésus.

Sur le premier, les scènes sont les mêmes que sur le chapiteau de l'Enfance de Burgo de Osma. Dans l'Annonciation, comme sur le relief de Silos, l'archange Gabriel est agenouillé, et tend le bras en direction de Marie, qui est debout devant lui. Elle lève les deux mains, paumes en avant. Gabriel tient un bâton surmonté d'une croix, en allusion au sacrifice à venir du Christ. La Vierge est vêtue d'une longue robe et d'un voile serré autour de son visage. Dans la scène de la Visitation, contrairement au chapiteau de Burgo de Osma, les deux cousines sont clairement différenciées : Elizabeth a le visage d'une femme âgée, avec des rides profondes autour de sa bouche et sur son front. Elle porte un voile différent de celui de la Vierge, plus souple, avec des ondulations marquées, qui rappelle les voiles de Marie dans les réalisations du Second Maître de Silos. (fig. 422)

Pour la Nativité, le modèle n'est pas le chapiteau de Burgo de Osma ni celui de Silos, où l'épisode est découpé en deux scènes, mais le tympan du portail nord de Silos, où

---

<sup>1</sup> MARTINEZ TEJERA, et SENRA GABRIEL et GALAN, José Luis, « Aproximacion a un problema : el triple altar y los altares-nicho de la ermita de Nuestra Señora del Valle (Monasterio de Rodilla, Burgos) como posible pervivencia de la liturgia cristiana del mundo antiguo en el medioevo castellano », *Actas del I Curso de Cultura Medieval, Aguilar de Campoo*, coord. MINGORANCE, Léon, 1991, Léon, 1991, p. 103-109.



les deux scènes sont juxtaposées verticalement. La Vierge est couchée dans un lit, recouverte d'un drap aux plis nombreux, accostée d'une suivante, qui arrange ses coussins. (**fig. 423**) La présence de la sage-femme est un élément récurrent chez les sculpteurs qui suivent de près le second atelier de Silos. Marie touche de la main le berceau en osier dans lequel est étendu l'Enfant emmailloté. Il est surmonté des têtes de l'âne et du bœuf. Au-dessus sont suspendues deux petites lampes, et on aperçoit l'étoile qui va guider les mages. Un ange plane au-dessus de la scène, tourné vers Joseph, et lui désigne l'Enfant. La figure de Joseph a presque entièrement disparu, il ne reste que les jambes et le bâton sur lequel il s'appuie.

Sur l'autre face, un ange aux ailes déployées montre la Nativité à trois bergers. (**fig. 424**) Ils sont vêtus de manteaux à capuche en peaux de bêtes et tiennent des bâtons. Les animaux de leur troupeau sont assez curieusement placés sur la face voisine, aux pieds des mages venus adorer l'Enfant. (**fig. 425**) Un arbre sépare les deux scènes, et on note le détail pittoresque venu de Silos, de la chèvre dressée sur ses pattes postérieures pour en brouter les feuilles. Les mages s'avancent vers l'Enfant et sa mère. Ils sont couronnés et tiennent leurs cadeaux dans des boîtes sphériques. La maladresse du sculpteur est sensible dans cette scène : par manque de place, la Vierge et l'Enfant occupent l'angle de la corbeille, mais sont de petite taille et placés de travers.

Les personnages sont un peu trapus, mais bien proportionnés. Les têtes sont allongées, ovales, avec des pommettes hautes, des yeux globuleux et des nez puissants, un peu larges. Les bouches sont charnues et marquées aux commissures par de petits trous de trépan, un héritage du second atelier de Silos. Les visages juvéniles ou féminins sont ronds, avec des joues pleines, soulignées par les sillons qui partent des ailes du nez, et leur durcissent un peu les traits. Cet élément, dérivé de Silos est assez courant. Les visages barbus sont plus allongés, et la bouche est surmontée d'une grosse moustache. Les chevelures et les barbes sont peu détaillées, organisées en mèches épaisses. Les femmes portent un voile assez particulier, enroulé, un peu comme un turban, maintenu sur le front par un bandeau. Les drapés sont rythmés par des plis très abondants, assez fantaisistes mais très graphiques. Ils s'organisent en série parallèle, tombant droit sur les tuniques et de manière concentrique sur les manteaux. Les articulations sont marquées par des enroulements, laissant une partie vide au centre, parfois soulignée de petites incisions perpendiculaires, comme sur la hanche d'Elisabeth. Ces plis qui dérivent du second atelier de Silos sont très répandus dans les monuments qui en sont tributaires.

Ce chapiteau de l'Enfance figure les mêmes scènes que celui de Burgo de Osma, mais c'est avec ceux de San Juan de Ortega qu'il présente les plus grandes affinités iconographiques. Certains détails précis se retrouvent dans les deux cycles : le lit en osier

dans lequel est couché l'Enfant, les lampes qui sont accrochées au-dessus, la présence de l'étoile, l'ange qui pose sa main sur la tête de Joseph et désigne la mangeoire, les rides sur le visage d'Elizabeth, la croix que tient Gabriel dans l'Annonciation, la posture de Marie les deux mains levées... tout cela tend à prouver que le sculpteur de San Juan de Duero connaissait directement l'œuvre du Maître de San Juan de Ortega<sup>1</sup>. L'abondance de plis parallèles composés de fins bourrelets saillants confirme cette parenté.

Le chapiteau suivant relate la Fuite en Égypte, un épisode qui est présent sur le chapiteau de l'Enfance de Silos, mais qui n'apparaît pas à Burgo de Osma. La composition suit le schéma traditionnel : Joseph ouvre la marche, tenant les rênes de la monture. (**fig. 426**) Il porte sur son dos un bâton auquel sont suspendues leurs affaires. L'Enfant disparaît presque complètement dans les plis concentriques du manteau de sa mère et fait un geste de bénédiction. Avec eux, un ange leur indique la direction à suivre et les encourage du geste. Derrière ce dernier, est sculpté un sphinx coiffé d'un bonnet plat. Il s'agit peut-être d'une des idoles qui s'effondrent sur le passage du Christ selon l'évangile apocryphe du Pseudo-Matthieu (chap. XXIII)<sup>2</sup>. Dans ce cas, la ville fortifiée, représentée devant Joseph, pourrait être la ville d'Hermopolis, mentionnée dans le même texte. La facture est tout à fait similaire à celle du chapiteau précédent.

Le chapiteau voisin montre le Massacre des Innocents : Hérode, couronné, est assis à l'angle de la corbeille. (**fig. 427**) Comme à Burgo de Osma et à Santo Domingo de Soria, un démon lui parle à l'oreille. C'est un être monstrueux, ailé, au torse couvert d'une carapace, le reste recouvert d'une longue toison poilue, avec une queue terminée par une tête monstrueuse et des pattes griffues. Comme dans les deux monuments précédemment cités, Hérode tire sur sa barbe, semblant réfléchir aux paroles du démon. De l'autre main, il tient une grande épée. Dans ce chapiteau, le thème du Massacre des Innocents a peut-être été contaminé par celui du Jugement de Salomon<sup>3</sup>. La présence de l'épée est un indice, qui semble confirmé par l'attitude des femmes placées à droite d'Hérode, similaires à celles des mères dans le Jugement de Salomon<sup>4</sup> : l'une est agenouillée au pied du trône, et supplie le roi d'épargner son enfant, tandis que l'autre abandonne son fils aux mains d'un soldat. De l'autre côté d'Hérode, un soldat saisit sa victime par le pied et la coupe en deux. Ces différents éléments se retrouvent dans l'iconographie du Jugement de Salomon<sup>5</sup>. La figure

---

<sup>1</sup> Nous partageons ainsi l'opinion de Mme FRONTON SIMON, « Un ciclo de Navidad de impronta silense en la iglesia de San Juan de Ortega », *Anales de Historia del Arte*, Burgos, n°4, 1993-1994, p. 413.

<sup>2</sup> REAU, *op. cit.*, II-2, 1957, p. 180.

<sup>3</sup> MELERO MONEO, *op.cit.*, 1986, p. 118.

<sup>4</sup> REAU, *op. cit.*, II-1, 1957, p. 289-291.

<sup>5</sup> La mère suppliante à genoux et le soldat tenant l'enfant par le pied sont visibles sur la plaque de reliure du trésor de l'abbaye de Saint Denis, datant de la fin du Xe - début du XIe siècle, conservée au Louvre (MR 372). [http://cartelfr.louvre.fr/cartelfr/visite?srv=car\\_not\\_frame&idNotice=5469&langue=fr](http://cartelfr.louvre.fr/cartelfr/visite?srv=car_not_frame&idNotice=5469&langue=fr)

du diable qui parle à l'oreille du souverain transforme celui-ci en une figure négative, contraire à celle de Salomon.

Les défauts stylistiques du sculpteur sont plus accentués ici : les personnages sont trapus, avec des jambes courtes et de grosses têtes. Les traits des visages sont grossiers, avec de grands yeux extrêmement protubérants, globuleux, des nez écrasés et de grosses bouches.

Le quatrième chapiteau est plus énigmatique. (**fig. 428**) Un personnage couronné se tient à l'angle de la corbeille. Il est entouré par deux anges aux ailes déployées qui placent une tunique devant lui. L'un tient également une ceinture, qu'il tend à un personnage agenouillé derrière lui. De l'autre côté, on voit une cuve de sarcophage, avec deux petits personnages qui se tiennent derrière. MM. Fernando Marias et Luca de Tena ont interprété cette scène comme l'Assomption de la Vierge<sup>1</sup>. Dans ce cas, on pourrait reconnaître le thème de la ceinture que Marie laisse tomber pour convaincre Thomas de la réalisation du miracle, selon un texte apocryphe. Toutefois, cette scène peut également être interprétée comme un épisode du Jugement Dernier, qui apparaît par exemple sur le tympan de Mâcon (Saône-et-Loire). Dans cette œuvre, le Christ remet la tunique de l'Immortalité à des Élus. Ici, le Christ laisserait une étole au personnage agenouillé, avec la même symbolique. La présence des deux personnages en arrière du tombeau confirme l'idée d'un épisode lié à une thématique funéraire. Une scène comparable est représentée sur un chapiteau de San Gil de Luna en Aragon.

C'est vraisemblablement le même artiste qui a réalisé tous les chapiteaux de ce baldaquin. Peut-être est-il aussi l'auteur des chapiteaux de l'angle Nord-ouest du cloître, mais leur état de détérioration ne permet pas de se prononcer.

C'est un artiste tout à fait différent qui réalise les sculptures de l'autre édicule, où la marque de Silos a complètement disparu. Seul un chapiteau est historié et relate l'histoire du martyr de Jean-Baptiste. (**fig. 429**) À l'angle de la corbeille, est figuré le banquet d'Hérode. Hérode et son épouse Hérodiade, couronnés, sont attablés, avec leur côté une femme debout, que l'on identifie comme Salomé. De l'autre côté, une femme tient une coupe, et semble regarder le martyr de Jean-Baptiste. À ses pieds, devant la table, une petite figure est agenouillée, avec un pot à la main, comme dans la même scène, sur le portail de Languilla. Saint Jean-Baptiste est tiré de sa prison, une tour crénelée, par un soldat entièrement recouvert d'une cotte de mailles. Il le saisit par les cheveux et avec sa grande épée, s'apprête

---

Salomon tenant une grande épée sur son épaule apparaît par exemple sur un chapiteau de la cathédrale de Saint Maurice de Vienne (XIIe siècle) ou encore sur une enluminure de la bibliothèque municipale de Nice du XIIIe siècle (ms. 0001, f. 149) :

[http://www.enluminures.culture.fr/documentation/enlumine/fr/BM/nice\\_015-02.htm](http://www.enluminures.culture.fr/documentation/enlumine/fr/BM/nice_015-02.htm)

<sup>1</sup> MARIAS, Fernando, LUCA DE TENA, Consuelo, « Un posible hacia San Juan de Duero », *Celtiberia*, 39, 1970, p. 93-110.

à le décapiter. Les personnages sont peu élégants, avec des corps en forme de cloche, surmontés de têtes énormes. Les visages sont plats, rectangulaires, presque sans cous. Les traits du visage se réduisent à quelques incisions : yeux ovales, nez pointus, petites bouches pincées. Les gestes sont forcés, peu naturels, mais ne manquent pas d'une certaine expressivité.

Les autres chapiteaux de ce baldaquin représentent des dragons et des harpies attaqués par des soldats, d'autres monstres affrontés, parmi lesquels une hydre. On peut reconnaître dans ces œuvres la main d'un sculpteur local peu habile, mais à l'imagination fertile, qui invente de nouveaux types iconographiques, à partir des modèles venus de Silos, qu'il ne connaît probablement que par des exemples intermédiaires, qu'il dégrade.

Ainsi, à la fin du XII<sup>e</sup> siècle, les Hospitaliers firent appel à un artiste appartenant au grand courant issu de l'art de Silos, et dont les œuvres peuvent être rapprochées d'autres sculptures appartenant à ce mouvement, à San Pedro de Soria ou à San Juan de Ortega. D'autres artisans, sans doute issus d'ateliers locaux, et pour partie, marqués par l'art hispano-musulman, prirent le relais très peu de temps après, et participèrent à la décoration du cloître et à celle de l'église.

## F) Les galeries-porches de Caracena et Tiermes

### a. Santa Maria de Tiermes

L'église Santa Maria se trouve sur un site d'occupation ancienne (au moins depuis l'âge de Bronze), qui a été une importante cité celtibère, puis romaine, celle de Termes<sup>1</sup>. La ville a connu un lent déclin pendant la période wisigothique et médiévale, et a finalement été abandonnée au XV<sup>e</sup> siècle.

L'église est mentionnée dans les discussions sur les limites entre les évêchés de Siguënza et de Burgo de Osma dans la première moitié du XII<sup>e</sup> siècle. En 1136, Tiermes, comme Caracena, fut rattachée à l'évêché de Siguënza selon une concorde du cardinal Guido, confirmée par le roi Alphonse VII la même année, et par une bulle du pape Innocent II en 1137. Sont mentionnés dans ces documents les monastères « *Caracenam cum omnibus adeis suis et cum duobus monasteriis sancti salvatoris et sancte Marie de termis* »<sup>2</sup>. M. Martinez Diez considère que le monastère de San Salvador dont il question est en fait une

---

<sup>1</sup> Termes et Numancia étaient les villes celtibères les plus importantes de l'époque.

<sup>2</sup> MINGUELA y ARNEDO, *Historia de la diocesis de Siguënza y sus obispos*, Madrid, 1910, p. 359 et 362, cité par RODRÍGUEZ MONTAÑÉS, José Manuel, « Montejo de Tiermes », *Enciclopedia del románico en Castilla y León, Soria*, Aguilar de Campoo, Fundación Santa María la Real, 2002, p. 664.

des églises de Caracena. Il s'appuie pour cela sur un document d'Alphonse VIII, daté de 1170 et réalisé « *in ecclesia Sancti Salvatoris de Caracena* ». Ce document tend à indiquer aussi qu'à cette date le monastère avait été sécularisé.<sup>1</sup>

L'église Santa Maria est un édifice à nef unique, avec une abside semi-circulaire précédée d'une travée droite, construite en appareil régulier de pierres de taille. (**fig. 430**) Le portail d'accès se situe au sud, sous une galerie-porche, qui a, semble-t-il, été remontée à une époque indéterminée<sup>2</sup>. C'est dans cette galerie-porche que l'on trouve les sculptures les plus intéressantes, et celles qui sont le plus marquées par l'art de Silos.

Le chapiteau le plus remarquable à ce titre, se trouve au niveau de l'entrée orientale de la galerie. Il est orné de griffons, placés de part et d'autre d'une tige végétale, qui déploie ses rinceaux autour des animaux et sur l'ensemble de la corbeille, dans une composition inspirée de celle du chapiteau n° 47 de Silos, pour les griffons enchevêtrés et du n°50 pour la tige végétale. (**fig. 431**) Sur les faces latérales prennent places deux oiseaux picorant des grappes. Les détails montrent la connaissance que ce sculpteur a des œuvres de Silos : les rinceaux à trois brins, les feuilles charnues enroulées, le traitement délicat du plumage...

Le chapiteau placé en face rappelle une corbeille de San Millan de Lara. Il s'agit d'un épisode de chasse, où un sanglier est mis à mort par un chasseur d'un coup de lance. Des chiens entourent la bête et l'un est perché sur son échine et lui mord le cou. Derrière, un autre chasseur sonne du cor.

Une autre corbeille, très érodée, emprunte directement un thème de Silos : on y voit un centaure-sagittaire qui décoche une flèche en direction d'une harpie, comme sur le chapiteau n° 55.

Un autre chapiteau est décoré d'un thème que l'on trouve fréquemment dans la suite de Silos, mais plus généralement en Espagne à la fin du XII<sup>e</sup> siècle, celui des cavaliers affrontés<sup>3</sup>. (**fig. 432**) Ici, on identifie bien la lutte entre un cavalier maure, qui porte un bouclier rond et un combattant chrétien, doté un écu triangulaire. C'est une sculpture détaillée, précise, avec beaucoup d'expressivité. On observe ainsi nettement la défaite du cavalier maure, désarçonné par le coup de lance de son adversaire. Comme dans d'autres représentations de ce thème, les cavaliers sont accompagnés de gens d'armes à pied.

Trois chapiteaux sont historiés. Sur le premier, qui a été amputé d'une de ses faces, on identifie la Visite des Saintes Femmes au tombeau, bien que le sépulcre ne soit plus

<sup>1</sup> MARTÍNEZ DIEZ, *Las comunidades de villa y tierra de la Extremadura castellana: estudio histórico-geográfico*, Madrid, Ed. Nacional, 1983, p. 110-111, 113.

<sup>2</sup> C'est l'hypothèse de M. Rodríguez Montañés, qui s'appuie sur la différence dans l'appareil, où les pierres sont taillées avec des outils différents ; sur la corniche moulurée sans modillons ; et surtout sur la mutilation de certains chapiteaux, à l'origine sculptés sur quatre faces, qui ont été adossés aux piliers. Cf RODRIGUEZ MONTAÑÉS, José Manuel, « Montejo de Tiermes », *Enciclopedia del románico en Castilla y León, Soria*, Aguilar de Campoo, Fundación Santa María la Real, 2002, p. 661.

<sup>3</sup> On peut citer les exemples de Moradillo de Sedano, Retortillo, Torreandaluz...

visible. Les trois femmes sont serrées les unes contre les autres, et tiennent leurs boîtes de parfums, tandis que sur les autres faces du chapiteau, sont représentés des soldats, sans doute ceux qui gardent le tombeau, l'épée brandie, mais dans une position étrange, la tête inclinée, le corps penché. (**fig. 433**) Le sculpteur a peut-être cherché à traduire les paroles de l'évangile de Matthieu, qui indique qu'à la vue de l'ange « les gardes tressaillirent d'effroi et devinrent comme morts » (Mt. 28, 4).

Les deux autres chapiteaux sont plus énigmatiques, et de plus, très érodés. On y voit des files de personnages debout. Les figures sont allongées, avec des têtes un peu grosses. Les plis des vêtements sont graphiques, avec de longues lignes droites et parallèles, comme cannelées, sans aucune intention de naturalisme.

D'autres corbeilles sont plus simplement ornées d'éléments végétaux décoratifs. On notera toutefois la présence d'un chapiteau orné de vannerie, comme on en rencontre chez le premier Maître de Silos.

À ces sculptures, il faut ajouter le chapiteau déposé, conservé dans la salle capitulaire de Burgo de Osma, et qui provient, selon toute vraisemblance, de Santa Maria de Tiermes<sup>1</sup>. (**fig. 434**) Il s'agit d'un chapiteau quadruple, qui est placé sur quatre colonnettes torsées, une disposition que l'on retrouve dans la galerie-proche de San Pedro de Caracena, et qui s'inspire de la galerie occidentale du cloître de Silos. Cet élément déposé accrédite l'hypothèse d'un remontage de la galerie-proche de Tiermes. Il représente la Bête à sept têtes de l'Apocalypse (Ap., 12, 1-10), un thème qui est également présent à Caracena, et que l'on a rencontré également sur le baldaquin de San Juan de Duero.

À l'intérieur de la galerie, dans une niche, se trouvent trois statues de grande taille, sans têtes. (**fig. 435**) Elles sont vêtues de tuniques et de manteaux aux longs plis parallèles, qui renvoient aux figures du chapiteau des Saintes Femmes, et répondent aux mêmes stéréotypes.

Ces figures sont accompagnées d'inscriptions aujourd'hui pratiquement illisibles<sup>2</sup>. La première tient un phylactère déroulé, sur lequel est inscrit la date de 1182 (ERA / M / CC / XX). Derrière la figure centrale, sur une plaque apparaît l'inscription : D(omi)NIC(us) MARTIN(us) / ME FECI (t). La troisième figure tient un cartel sur lequel est écrit DATE ET / DABITUR (vo)BIS, en référence à l'évangile de Luc : « Donnez et il vous sera donné » (Lc, 6, 38).

---

<sup>1</sup> ARRANZ ARRANZ, *La catedral de El Burgo de Osma (Soria)*, guía turística, 1975, p. 103 ; *Soria Románica: el arte románico en la Diócesis de Osma-Soria*, Aguilar de Campoo, Fundación Santa María la Real, 2001, p. 81.

<sup>2</sup> Il ne nous a pas été possible de lire nous-mêmes ces inscriptions, nous en donnons le relevé tel que l'a reproduit RODRIGUEZ MONTAÑÉS, José Manuel, « Montejo de Tiermes », *Enciclopedia del románico en Castilla y León, Soria*, 2002, p. 663.

Il semble toutefois peu probable que la date de 1182 se rapporte à la réalisation de la galerie-proche. La sculpture en effet répète des motifs venus de Silos, sans doute par le biais de Burgo de Osma, mais présente des caractéristiques plus rustiques, avec des compositions simplifiées, et des plis standardisés, ce qui montre une distance vis-à-vis du modèle *silense*. L'ensemble date vraisemblablement de la toute fin du XII<sup>e</sup> siècle, voire du début du XIII<sup>e</sup> siècle.

Le sculpteur qui travaille à Tiermes montre une bonne connaissance des œuvres du second atelier de sculpture de Silos, qu'il ne connaît sans doute pas directement, mais peut-être par l'intermédiaire d'un autre chantier, comme Burgo de Osma.

### b. San Pedro de Caracena

Le village de Caracena se trouve encaissé au fond de la vallée formée par le *rio* du même nom. Aujourd'hui, petite localité, c'était à l'époque médiévale le chef-lieu d'un important *alfoz* dominé par une forteresse, dont il reste d'importants vestiges<sup>1</sup>. Il subsiste deux églises de cette époque. Celle de Santa Maria conserve quelques éléments de valeur, mais c'est celle de San Pedro qui est dotée d'une belle galerie-porche. La ville de Caracena est mentionnée à plusieurs reprises dans les discussions sur les limites entre les évêchés de Siguënza et d'Osma dans la première moitié du XII<sup>e</sup> siècle. En 1136, Caracena fut rattachée à l'évêché de Siguënza, selon la concorde du cardinal Guido, confirmée par le roi Alphonse VII la même année, et par une bulle du pape Innocent II en 1137. Sont mentionnés dans ces documents les monastères « *Caracenam cum omnibus adeis suis et cum duobus monasteriis sancti salvatoris et sancte Marie de termis* »<sup>2</sup>. Il semble toutefois que ce rattachement n'ait pas été accepté par les clercs de Caracena, qui, à plusieurs reprises, prirent le parti de l'évêché d'Osma, en refusant de payer leurs dîmes à l'évêque de Siguënza<sup>3</sup>. Dans toute cette documentation, l'église de San Pedro n'est mentionnée que dans une donation que reçut l'église en 1222<sup>4</sup>.

San Pedro est une église à nef unique, avec un chevet à abside semi-circulaire précédée d'une travée droite, qui porte une tour rectangulaire. (**fig. 436**) L'édifice, sans doute charpenté à l'époque médiévale, a été modifié au XVI<sup>e</sup> siècle pour monter la couverture actuelle, une fausse voûte en plâtre. Ces travaux entraînèrent l'ajout de deux

<sup>1</sup> La forteresse aurait accueilli le comte de Castille Sanche, au début du XI<sup>e</sup> siècle. Cf. PEREZ de URBEL, *Historia de Castilla*, t. II, Madrid, 1944, p. 831-832 et SERRANO, *El obispado de Burgos y la Castilla primitiva del siglo V al XII*, Madrid, 1935, p. 104.

<sup>2</sup> MINGUELA y ARNEDO, *Historia de la diocesis de Siguënza y sus obispos*, Madrid, 1910, p. 359 et 362, cité par RODRÍGUEZ MONTAÑÉS, « Montejo de Tiermes », *Enciclopedia del Romanico en Castilla y Leon, Soria*, Aguilar de Campoo, Fundación Santa María la Real, 2002, p. 655.

<sup>3</sup> MINGUELA y ARNEDO, *op. cit.*, 1910, p. 402, 403, 404-405, 419-420., *Ibid*, p. 655.

<sup>4</sup> MINGUELA y ARNEDO, *op. cit.*, 1910, *Ibid* p. 540., p. 655.

contreforts sur le mur sud et la disparition du portail roman. Est accolée sur le mur sud de l'église la galerie-porche romane. À la différence du reste de l'édifice, bâti en moellons, cette galerie est construite en appareil régulier de pierre de taille. Elle compte sept arcs ; l'arc d'entrée, un peu plus haut et plus large, étant le troisième. La plupart des colonnes sont doubles, jumelées et juxtaposées, mais on remarque un élément intéressant : celles qui flanquent la porte sont groupées par quatre, et dans le groupe de droite, les colonnes sont placées en oblique, comme au centre de la galerie occidentale du cloître de Silos. C'est justement dans cette galerie-porche que l'on trouve les sculptures qui peuvent être rattachées à la propagation de l'art de Silos. En fait, les chapiteaux de la galerie-porche de Caracena imitent ceux de celle de Tiermes, dans un style plus rude, plus grossier. On retrouve ainsi des corbeilles décorées avec le bestiaire fantastique du cloître de Silos, comme celle où un centaure-sagittaire décoche une flèche en direction d'une harpie, ou celle montrant des griffons adossés, au milieu de rinceaux. (**fig. 437**) C'est d'ailleurs le chapiteau qui couronne les quatre colonnes placées en oblique. On retrouve aussi les cavaliers affrontés, avec la nette victoire du chevalier chrétien. (**fig. 438**) Toutefois, ce combat équestre se double ici d'un autre affrontement, où un cavalier maure, à cheval, attaque un homme en armes, à pied. Peut-être s'agit-il d'une représentation du combat entre Roland et Ferragut, représenté à Estella où il est identifié par une inscription. Les autres chapiteaux s'inspirent aussi de Tiermes, avec la Visite des saintes Femmes au tombeau, mais cette fois le sépulcre vide est visible, encadré de deux anges, dont un brandit une croix. (**fig. 439**) Sont aussi représentés les gardes, dans cette position curieuse, sinueuse, la tête inclinée. (**fig. 440**) Le chapiteau suivant montre, comme à Tiermes, une file de personnages debout, qui semblent discuter deux à deux. Mais cette fois, en raison du contexte, avec la proximité de la scène de la Résurrection, l'épisode représenté fait penser à une scène d'une voussure du portail de Santo Domingo de Soria, où les Saintes femmes vont prévenir les apôtres de la Résurrection du Christ. Il ne semble toutefois pas y avoir de véritable programme iconographique cohérent dans ces galeries.

Le style est rude, avec des formes taillées en fort relief, mais sans détails ; les corps des animaux sont trapus et beaucoup plus massifs qu'à Tiermes. C'est particulièrement sensible si l'on compare les deux chapiteaux représentant des griffons. Les personnages ont un canon plutôt élancé, mais avec des têtes rondes trop grosses. Les visages sont trop érodés pour qu'on puisse en dire davantage. Les vêtements sont animés de plis géométriques en fort relief, qui rappellent ceux de Tiermes.

On peut donc penser qu'a travaillé ici un artiste local, aux ressources techniques limitées, qui ne connaît vraisemblablement pas directement les modèles de Silos, mais qui



s'inspire sans aucun doute possible de la galerie-porche de Tiermes, construite à la même époque, et à peu de distance.

## 6. La diffusion dans la province de Ségovie

La province de Ségovie est un cas un peu à part dans la sculpture romane de la *Meseta* castillane. La ville de Ségovie conserve de nombreux édifices romans, dont beaucoup sont dotés de galeries-porches. La multiplication des constructions dans la cité à la fin du XII<sup>e</sup> et au début du XIII<sup>e</sup> siècle en fit un foyer qui rayonna sur les territoires voisins<sup>1</sup>. Plusieurs courants, venus de Compostelle notamment, s'y mêlèrent et donnèrent naissance à un art véritablement original, populaire, où la marque de Silos se fait sentir ponctuellement.

Bien que la province de Ségovie ne possède pas de monument phare pour cette propagation, l'art de Silos s'y diffuse tout de même, parfois de façon très directe, dans des édifices de moindre importance.

La sculpture de San Miguel de Fuentidueña est à ce titre tout à fait intéressante, car elle témoigne d'une diffusion directe, sans intermédiaire, de la sculpture de Silos. Ce style se transmet ensuite dans un nombre important d'édifices situés alentour.

Un autre exemple d'une propagation assez pure du style de Silos est visible dans l'église de Santo Domingo de Piron.

Les autres monuments de la province montrent un affadissement de ce style, avec une connotation plus rurale et plus populaire, notamment dans les galeries-porches, où prédominent les chapiteaux végétaux ou animaliers, au détriment des scènes historiées.

### A) San Miguel de Fuentidueña

La ville fortifiée de Fuentidueña se situe dans le nord de la province de Ségovie. Les premières mentions de cette cité n'apparaissent pas avant le Moyen-âge. La région fut le lieu de nombreux affrontements dès le X<sup>e</sup> siècle, lorsque que furent consolidées les forteresses chrétiennes d'Osma, de San Esteban de Gormaz et de Clunia, formant comme une frontière autour du Duero. La région a dû être repeuplée à cette époque, comme le montre l'existence en 937 du monastère de Santa Maria de Cardaba<sup>2</sup>. Le premier document mentionnant Fuentidueña date de 1135, quand le roi Alphonse VII concéda à la cathédrale de Ségovie les dîmes des biens royaux. Dans ce document, Fuentidueña est citée parmi une

---

<sup>1</sup> LACOSTE, *op. cit.*, 2006, p. 268.

<sup>2</sup> NUÑO GONZÁLEZ, « Fuentidueña », *Enciclopedia del románico en Castilla y León, Segovia*, Aguilar de Campoo, Fundación Santa María la Real, 2007, p. 784.

liste de villes d'une certaine importance. Deux documents de 1247, dans lesquels l'évêché de Ségovie répartit ses rentes, sont particulièrement intéressants, car ils mentionnent six églises à Fuentidueña : San Juan, Santa Maria, San Miguel, San Esteban, San Martin et San Salvador. La seconde moitié du XII<sup>e</sup> siècle et tout le XIII<sup>e</sup> siècle furent un âge d'or pour la ville, qui déborda assez vite de ses murailles, comme l'atteste l'existence de l'église romane de Santa Maria, hors les murs. C'est également à cette époque que le roi Alphonse VIII s'établit pour un temps à Fuentidueña, ainsi que le montrent les documents qu'il y rédigea entre 1174 et 1204.

L'église de San Miguel se situe du côté sud de la muraille, au-dessus du hameau actuel. Des six églises paroissiales mentionnées en 1247, c'est celle qui a le mieux conservé sa structure originelle. Il s'agit d'un édifice de plan basilical, composé d'une nef unique longue de cinq travées et d'un chevet avec une abside semi-circulaire précédée d'une travée droite. Elle possède deux portails, l'un à l'ouest, et l'autre au nord, abrité sous une galerie-porche romane, élevée vraisemblablement peu après le reste de l'église. Un clocher massif, placé sur les travées occidentales de la nef, couronne l'édifice. **(fig. 441)**

Il semble que la construction ait débuté par le chevet. L'hémicycle est découpé en cinq sections de taille inégale par des contreforts-colonnes. Les parties centrales sont percées de baies. Le chevet est divisé horizontalement par deux impostes de billettes en damier : la première sert d'appui aux fenêtres et la seconde prolonge les tailloirs des chapiteaux des baies. La travée droite, légèrement plus large que l'abside, est décorée de deux baies aveugles de chaque côté, mais qui sont le fruit d'une restauration. Les chapiteaux des fenêtres du chevet montrent une facture rude, sans relief et peu détaillée. La plupart présente un décor végétal de larges palmettes ou de tiges perlées. Un seul est orné d'animaux, deux coqs séparés par des rinceaux entortillés. Ils sont sculptés presque en méplat, dans des proportions assez grossières. Les chapiteaux des contreforts-colonnes sont taillés avec plus de soin, et témoignent de l'intervention de sculpteurs différents. Deux corbeilles sont décorées d'animaux affrontés, des lions entourés de rinceaux sur l'un, des oiseaux sur l'autre. Le relief est plus important que sur les chapiteaux des baies, avec des parties qui se détachent bien du fond, les corps ont des proportions justes, mais des postures un peu raides. Une autre corbeille présente des sirènes-poissons, qui tiennent leur double queue à pleine main. C'est un thème particulièrement répandu dans la sculpture romane de la région de Ségovie, et qui ne provient pas de Silos.

Le dernier chapiteau est historié, et montre la Fuite en Égypte. **(fig. 442)** En avant d'une représentation d'architecture, se tiennent la Vierge et l'Enfant, assis sur leur monture, que Joseph mène par la bride. La marque de ce sculpteur est caractéristique : des visages

carrés, avec des yeux ronds percés d'un trou de trépan, et un nez large et épaté ; des attitudes rigides, hiératiques et des vêtements en forme de cloche avec peu de plis. Ces éléments sont également visibles sur de nombreux modillons du chevet et distinguent ce sculpteur des artistes marqués par l'art de Silos.

À l'intérieur, on constate également l'intervention de plusieurs artistes. Les plus belles sculptures se situent dans la nef, qui est voûtée en berceau en plein cintre sur doubleaux. Les chapiteaux de ces arcs montrent une sculpture raffinée, soignée et certains témoignent de l'influence directe du second atelier de Silos.

Trois d'entre eux sont végétaux, avec une forte empreinte de l'antiquité. L'un s'inspire très nettement du corinthien, avec deux niveaux de feuilles d'acanthé très dentelées, travaillées au trépan, aux pointes recourbées, surmontées de volutes. **(fig. 443)** Aucun de ces chapiteaux n'est à proprement parler d'inspiration *silense*, mais ils sont soignés et montrent le savoir-faire du sculpteur.

Deux chapiteaux de la nef sont ornés d'animaux. Sur un fond de volutes, deux lions, la tête tournée vers l'arrière, se font face. Ils sont taillés dans un relief important. Leurs corps sont un peu trapus, avec des pattes courtes, et de grandes têtes. Une crinière de poils bouclés, soigneusement taillée, leur recouvre le cou et la tête. Ce sont des têtes féroces, avec des yeux à la pupille percée d'un trou de trépan, un museau allongé.

Sur le second, on voit un thème assez courant dans l'art roman, avec des oiseaux qui se becquettent les pattes. **(fig 444)** On retrouve une composition de ce type sur un chapiteau provenant de la cathédrale de Pampelune, conservé au Musée de Navarre et sur le portail de Leyre. La principale différence est qu'ici, les oiseaux entrelacent leurs cous, comme sur une corbeille de la salle capitulaire de Burgo de Osma. Sur ce chapiteau de Fuentidueña, le relief est important, et les détails soignés. On le voit notamment dans le traitement du plumage, organisé selon les procédés dérivés de Silos, chaque plume étant figurée par un losange divisé par une diagonale, puis finement striée.

D'autres chapiteaux de la nef sont historiés. Sur l'un, on retrouve un thème que l'on a déjà rencontré à San Pedro de Soria<sup>1</sup>: un personnage tient par la barbe deux grands griffons, qui se dressent de chaque côté. **(fig. 445)** La composition est ici un peu différente, l'homme est jeune, et debout, dans une curieuse position, les jambes écartées, de dos, mais le torse de face, bras tendus. L'un des griffons saisit la tête de l'homme dans ses serres, tandis que l'autre tient une boule. Le jeune homme est vêtu d'une tunique courte, aux plis peu abondants, qui laissent transparaître les formes de son corps. Sa silhouette au buste

---

<sup>1</sup> Thème représenté à San Pedro et Santo Domingo de Soria, Fuentidueña, Azcona, La Cuenca, La Magdalena de Tudela, et parfois interprété comme l'Ascension d'Alexandre.

étroit va en s'élargissant à partir de la taille. Il a un beau visage, allongé, qui correspond aux têtes juvéniles de Silos, avec un menton triangulaire pointu, une petite bouche, un nez fin et court, des yeux en amande, ourlés par des paupières bien marquées. Les sourcils sont arqués et saillants et les cheveux mi-longs, peu détaillés. Cette absence de détails est visible aussi dans le traitement du plumage des griffons, qui se compose d'un simple quadrillage de losanges en relief. Ils ressemblent beaucoup aux griffons de Silos, avec leur poitrail bombé. Quelques différences notables apparaissent toutefois, comme l'absence d'oreilles ou de crinière.

Une autre corbeille relate la Pesée des Âmes (**fig. 446**) – un thème qui est aussi présent à San Pedro de Soria. La composition est un peu confuse et insiste sur les tourments des enfers. D'un côté, un ange s'avance, tenant dans ses mains un linge à l'intérieur duquel on peut voir deux petits personnages en buste, les mains jointes, qui représentent les élus. Sur la face principale, on voit à l'angle saint Michel, qui tient la balance d'une main, et la fait pencher de son côté en appuyant dessus de son autre main. Les plateaux ont la forme de sacs. Du côté de l'archange, on aperçoit à l'intérieur de ce sac le buste d'un petit personnage en prière, représentant l'âme du défunt. Du côté de l'enfer, un démon grimaçant, gueule ouverte, sort sa tête du sac, comme à Berlanga de Duero. Deux autres diables essaient de faire basculer la balance de leur côté. L'un est placé sous la petite âme et essaie de faire remonter le plateau, et l'autre s'accroche à deux mains sur le fléau de la balance, en pesant de tout son poids. Face à saint Michel, à l'autre angle de la corbeille, on voit une énorme tête satanique, avec une gueule largement ouverte laissant voir des crocs pointus. Sur la petite face, l'enfer est représenté comme une marmite infernale dans laquelle sont mis à bouillir les damnés. Un démon tient l'anse de la marmite ; il a une gueule béante qui rappelle certains animaux fantastiques de Silos. Un autre, armé d'un grand bâton, en touille le contenu. De la gueule de Satan sort un serpent qui s'enroule autour des damnés et se termine par une tête de fauve. L'opposition entre le Paradis et l'Enfer est renforcée par le chaos qui règne autour de la marmite, en opposition à la calme figure de l'ange psychopompe placé derrière saint Michel. On pense à la Pesée des Âmes de Rebolledo de la Torre (Burgos), légèrement antérieure, qui montre, de la même façon, une scène très agitée.

À Fuentidueña, les figures des anges sont élancées, proportionnées, avec ces bustes menus et cette taille fine déjà observés sur l'homme aux griffons. (**fig. 447**) Ils sont vêtus d'étoffes collantes, aux plis nombreux mais peu profonds. Ils s'organisent de façon rationnelle, en plis tubulaires parallèles sur les jambes, terminés par de petites ondulations. Les épaules ou les coudes sont marqués d'un simple arc de cercle. L'ensemble évoque les drapés du claveau restant du Massacre des Innocents de Silos. Les anges ont des visages rectangulaires, un peu lourds, avec des joues pleines, des yeux en amande effilés, un peu

protubérants. Le nez est petit et court, et la bouche fine, entourée de rides peu prononcées. Les cheveux représentent une masse importante autour du visage, soit bouclée pour l'ange psychopompe, soit raide pour l'archange. Les visages des damnés présentent les mêmes caractéristiques, en plus exagérées : les figures plus carrées, les nez plus forts, les yeux énormes, les bouches plus grandes.

Le chapiteau suivant nous montre la lapidation de saint Etienne. (**fig. 448**) Le saint est tout à fait à droite de la corbeille, couché sur un tas de cailloux, les mains jointes, et recouvert de pierres. Il est menacé de tous côtés par des hommes armés de pierres rondes. L'un grimpe sur son dos, et pose un pied sur sa tête. Il lève haut le bras pour lancer son projectile sur le martyr. À côté, un autre personnage, petit, presque un enfant, souriant, vient écraser son caillou sur la tête d'Etienne. Une grande figure est placée au-dessus, tenant dans ses bras un grand nombre de pierres. Derrière, un autre homme, barbu, est encouragé par un démon qui lui parle à l'oreille. C'est une superbe figure, expressive, qui rappelle nettement les créations de Silos : un visage carré, avec des pommettes hautes, un nez puissant, une bouche fine entourée des moustaches et de la barbe bouclées. Le front haut barré de rides de réflexion, les sourcils froncés, évoquent la belle figure de Siméon de la Présentation au Temple de Silos. Derrière ce groupe, deux personnages ne semblent pas participer à la lapidation. (**fig. 449**) Le premier lève une main, comme pour parler, et de l'autre resserre un pan de son manteau autour de lui, dans un geste qui rappelle celui des personnages latéraux du tympan de Santo Domingo de Soria et que l'on retrouve sur de nombreuses Vierges de la suite de Silos. C'est une figure moins élégante que la précédente, avec une légère calvitie, et des yeux en amande un peu saillants. Cette calvitie identifie peut-être ce personnage comme Saül, qui, selon les Actes des Apôtres, assiste à la mort de saint Etienne (Actes, 7, 60)<sup>1</sup>. Le deuxième personnage présente un beau visage barbu. La barbe et la moustache sont taillées en petites mèches terminées par des enroulements, procédé qui, là encore, évoque les visages âgés de Silos. Les visages juvéniles des bourreaux sont du même type que ceux des anges de la Pesée des Âmes. Au-dessus de saint Etienne, la Main de Dieu sort des nuées pour le bénir, tandis qu'en arrière de la scène, un ange emporte son âme dans un linge. Malgré une composition un peu chargée, c'est une œuvre de grande qualité, réalisé par un artiste ayant une connaissance directe de Silos.

Les trois corbeilles figurées de la nef sont de la même main. Elles présentent des caractéristiques communes, notamment dans le canon allongé des personnages et la structure des visages. Ce style est très inspiré de Silos, mais s'en éloigne néanmoins par une simplification des drapés, qui ne correspondent pas à l'esprit antiquisant de Silos.

---

<sup>1</sup> RODRÍGUEZ MONTAÑÉS, *op. cit.*, 2007, p. 802.

Un sculpteur distinct, moins habile, a réalisé les chapiteaux de l'arc triomphal. On voit au sud des sirènes-oiseaux, de face, les ailes déployées de chaque côté. **(fig. 450)** Cette composition, que l'on trouve sur le chapiteau n° 45 de Silos, est très souvent représentée dans les églises de Ségovie. Les sirènes ont le même corps de volatile recouvert de plumes, et les mêmes cheveux dénoués, de part et d'autre du visage. La facture est toutefois très grossière ici : les animaux sont presque sans relief et les plumes ne sont indiquées que par des incisions imprécises et brouillonnes. Le chapiteau au nord relate la Visite des Saintes Femmes au tombeau. **(fig. 451)** La composition, qui place l'ange entre deux groupes de soldats, est assez confuse. On retrouve la même idée que dans le relief du premier Maître de Silos, celle de mêler deux événements à la fois, les soldats gardant le tombeau et la visite des Saintes Femmes.

Le style est sensiblement différent de celui des chapiteaux de la nef. Le canon trapu des personnages et leurs têtes trop grandes sont les éléments qui reflètent le mieux les dissemblances entre les deux artistes. Les visages sont aussi très distincts, avec des traits anguleux, un menton triangulaire et pointu, des yeux globuleux dans des orbites profondes et un nez long et large.

Deux portails donnent accès à l'édifice. Le principal est celui du nord, tourné vers le village et abrité sous la galerie-porche. Il se compose de voussures moulurées lisses qui reposent sur des tailloirs décorés de rinceaux et de fleurons. Deux des chapiteaux sont refaits. L'un montre des griffons dressés sur leurs pattes arrière, un schéma courant dans la province, qui imitait peut-être l'ancienne corbeille. L'autre s'inspire du chapiteau intérieur, avec des oiseaux qui se becquettent les pattes. Les deux restants sont très érodés.

Le portail occidental s'ouvre dans un avant-corps. **(fig. 452)** Il comporte quatre voussures, avec deux tores lisses et un arc de billettes en damier. Les chapiteaux montrent une nette empreinte de Silos. Sur le premier, on voit deux harpies de type *silense*, le cou enserré par des rinceaux aux tiges épaisses, terminés par de grandes feuilles repliées. **(fig. 453)** Les ailes sont habilement détaillées, chaque plume étant sculptée selon le procédé dérivé de Silos.

Le chapiteau voisin est orné de griffons dressés sur leurs pattes arrière, placés sur un fond de palmettes. Ils sont fins et élancés, mais les détails sont peu soignés. Les têtes, en particulier, montrent la distance qui est prise par rapport aux griffons de Silos.

De l'autre côté, le premier chapiteau nous montre une scène énigmatique, agencée sur une couronne de feuilles d'acanthé. **(fig. 454)** On voit un personnage prosterné accompagné de deux anges. L'un est placé au-dessus de lui, et tient un long phylactère

déroulé sur lequel figure une inscription : VIDE [...] MBRIS. L'autre ange, représenté à mi-corps, étend le bras en direction du personnage prosterné et semble poser la main sur sa tête. La composition est élégante, le modelé important. Les drapés présentent des plis profondément creusés, qui suivent les lignes du corps. Les visages sont très érodés, mais semblent assez joufflus, et montrent des yeux en amande, globuleux, avec la pupille percée d'un trou de trépan. L'un des anges présente une coiffure clairement inspirée de l'art antique, avec un bandeau sur le front qui retient ses cheveux terminés en petites mèches bouclées.

Ce portail a été réalisé par un sculpteur que l'on peut placer dans la suite de Silos, mais qui est néanmoins distinct de l'auteur des chapiteaux de la nef.

La série de modillons qui couronnent la nef montre encore l'intervention de plusieurs mains, mais tous semblent être d'un style plus évolué que ceux du chevet. Quelques uns peuvent être mis en relation avec les chapiteaux de la nef, et montrent de ce fait une grande proximité avec l'art de Silos. L'un est décoré d'un petit dragon à tête de fauve, comme les *trascos* de Silos entouré par un rinceau à trois brins, qui s'achève par une grande feuille repliée, c'est-à-dire les végétaux caractéristiques du cloître de Silos. **(fig. 455)** Deux têtes de fauves monstrueux apparaissent sur des modillons voisins, dévorant différentes proies dans leurs gueules aux dents aiguës. Un autre modillon est orné d'une harpie très *silense*, avec la queue qui s'achève en un rinceau qui vient s'enrouler autour de son corps. Un autre est particulièrement intéressant : on y voit une centauresse qui allaite un enfant assis sur son dos. **(fig. 456)** Ce thème, inspiré de la sculpture antique, est également visible sur un chapiteau déposé de Gumiel de Hizan et sur une corbeille du château de Frias. La musculature équine est indiquée par des incisions parfois fantaisistes, des spirales sur les cuisses ou des stries sur les pattes, détails qui apparaissent sur certains animaux de Silos, les cerfs ou les lions notamment<sup>1</sup>. Les cheveux longs de la centauresse viennent encadrer un visage à l'expression douce et maternelle. Plusieurs modillons sont ornés de têtes ou de bustes humains, aux mêmes caractéristiques : un visage rond, avec des joues pleines, et des yeux en amande surmontés de sourcils saillants. On voit plus loin la tête d'un vieil homme à la barbe abondante, au front ridé, aux cheveux bouclés, couronné de bois de cerf, dans lequel Mme Ruiz Montejo croit reconnaître Moïse cornu<sup>2</sup> et M. Boto Varela un personnage de carnaval<sup>3</sup>. **(fig. 457)**

<sup>1</sup> Chapiteaux n° 43 et 54 et n° 52.

<sup>2</sup> RUIZ MONTEJO, *op. cit.*, 1988, p. 66-94.

<sup>3</sup> BOTO VARELA, Gerardo, « El disfraz de ciervo y otros testimonios del carnaval medieval en el alero de San Miguel de Fuentidueña », *Locus amoenus*, 1995, p. 90.

Il est évident que plusieurs sculpteurs, aux sensibilités différentes, travaillèrent dans l'église de Fuentidueña. À un premier groupe d'artistes peut sans doute être attribuée la décoration du chevet, c'est-à-dire les chapiteaux et les modillons de l'extérieur et les corbeilles de l'arc triomphal, ainsi que le portail nord. Leur travail peut être rapproché de la sculpture de la ville de Ségovie, de San Millan, notamment. Les chapiteaux de la nef, qui présentent une iconographie plus complexe, ont été réalisés par un artiste différent, très adroit, connaissant directement les œuvres du second atelier de Silos, que l'on nommera le Maître de Fuentidueña. Un sculpteur moins habile a réalisé les chapiteaux du portail occidental, et quelques modillons de la nef, qui appartiennent à la même esthétique, et s'inscrivent également dans la postérité de Silos, mais sont moins réussies d'un point de vue technique.

## B) Santo Domingo de Piron

En 1116, les conquérants des terres de Ségovie donnèrent à l'évêque de la ville toutes les terres autour de la rivière Piron. Le chapitre de la cathédrale facilita l'établissement de colons à Sotosalbos et Pelayos de Arroyo, situés dans la même région. En 1221, le roi Ferdinand III confirma un accord établi entre le monastère de Sotosalbos et les conseils de plusieurs villages de la région de Piron, parmi lesquels est mentionné celui de Santo Domingo<sup>1</sup>. Il est intéressant de noter que c'est l'église, dédiée à Santo Domingo de Silos, qui donne son nom à la localité. Cette dédicace montre de plus l'importance de la dévotion au saint abbé de Silos au XII<sup>e</sup> siècle.

C'est un édifice avec une nef unique, construite en petits moellons, très haute et charpentée. Le chevet se compose d'une travée droite voûtée en berceau brisé et d'une abside, en partie masquée par un retable, couverte d'un cul-de-four. (fig. 458)

L'arc triomphal retombe sur deux chapiteaux romans, qui couronnent des colonnes adossées à des pilastres. Celui du côté nord montre deux paires de lions face à face, au corps arqué, qui saisissent dans leurs gueules des rinceaux. (fig. 459) Les tiges végétales partent de l'astragale et se déploient ensuite autour des animaux, puis s'entrecroisent et se rejoignent dans la partie haute de la corbeille, où des feuilles charnues, et enroulées sur elles-mêmes forment une couronne végétale. L'emprisonnement des animaux dans ces rinceaux évoque les compositions du cloître de Silos. Les têtes des bêtes sont assez surprenantes, allongées, rectangulaires, avec de gros yeux ronds et saillants, à la pupille percée et de petites oreilles. Leur cou est recouvert d'une crinière traduite en mèches

---

<sup>1</sup> ALVAREZ MARCOS, C., « Santo Domingo de Piron », *Enciclopedia del románico en Castilla y León, Segovia*, Aguilar de Campoo, Fundación Santa María la Real, 2007, p. 1313.



épaisses, striées et terminées par des enroulements, un procédé utilisé à Silos pour la traduction des pelages. Le chapiteau du côté sud présente la même organisation. Seuls les animaux diffèrent. Il s'agit cette fois d'êtres hybrides, avec un corps d'oiseau et une tête allongée, semblable à celles des lions du chapiteau précédent. **(fig. 460)** Leurs queues se transforment en rinceaux qui s'achèvent en une couronne végétale de feuilles repliées. Ces animaux à la tête allongée n'ont pas d'équivalent à Silos, mais la composition, encore une fois, en est clairement inspirée.

Une arcature en arc brisé est plaquée sur les murs de la travée droite. **(fig. 461)** De chaque côté, deux arcs à la mouluration complexe de tores lisses retombent sur des pilastres et sur des chapiteaux sculptés, couronnant des doubles colonnes. Le dessin des arcs indique une datation assez avancée, de la fin du XII<sup>e</sup> ou début du XIII<sup>e</sup> siècle. Au sud, dans l'arc latéral gauche, une petite porte en plein cintre a été percée, qui donne sur une sacristie. Les tailloirs des pilastres et du chapiteau de l'arcature sud sont assez communs dans la région, décorés de fleurons à quatre pétales dans des cercles. Seul celui qui surmonte le chapiteau du côté nord diffère : on y voit des rinceaux sinueux à plusieurs brins qui portent des fleurs alvéolées, dans un écrin de feuilles repliées. C'est un travail délicat, au trépan, qui rappelle par sa préciosité, les meilleurs végétaux de Silos.

Les deux chapiteaux sont du même type, plutôt hauts, mais assez plats, presque cubiques. Au nord, un enchevêtrement de rinceaux à deux brins abrite des luttes entre des hommes et des dragons. **(fig. 462)** La composition et le thème sont identiques au chapiteau n°57 du cloître de Silos, avec certaines scènes très ressemblantes. Ainsi, dans la partie haute, à gauche, un jeune homme imberbe, la tête inclinée sur le côté, enfonce à deux mains sa lance dans la gueule d'un petit dragon. Celui-ci a un corps d'oiseau, une queue de reptile allongée et un long cou tendu vers son adversaire, comme à Silos. Un autre homme, barbu cette fois, s'agrippe d'une main à un rinceau et attaque un petit dragon placé dans le bas de la corbeille. Derrière, on voit un autre personnage juvénile qui, armé d'une épée semble couper la tête monstrueuse qui dépasse sur le chapiteau. Sur la dernière face, un jeune homme est assis au milieu des rinceaux et plante sa lance dans la gueule d'un petit dragon. Tous ces personnages présentent un canon élancé, avec des membres fins, presque grêles. Ils ont des attitudes dansantes, et semblent un peu désarticulés, comme des pantins. **(fig. 463)** Les visages sont allongés, légèrement rectangulaires, avec un front haut et dégagé, de grands yeux en amande à la pupille creusée profondément, un petit nez et une bouche fine. La barbe du personnage plus âgé est traitée comme à Silos, au moyen de petites mèches striées terminées par des enroulements. Les visages juvéniles sont plus joufflus, avec la bouche entourée de sillons naso-géniens. Les coiffures reprennent les deux modèles

principaux utilisés à Silos, bouclés à l'antique, en colimaçon, ou raides et striés, séparés par une raie médiane.

Les vêtements sont animés de plis nombreux, assez arbitraires, qui laissent des parties lisses et circulaires sur le ventre, les bras et les épaules. Le reste s'organise en bourrelets fins et saillants, refendus, ou en plis en V tombant entre les jambes. Le relief est important, les rinceaux taillés en ronde-bosse créent des jeux d'ombre et de lumière. L'auteur de ce chapiteau connaissait certainement la corbeille du cloître de Silos, certaines similitudes ne peuvent s'expliquer autrement : les dragons placés en bas du chapiteau, qui luttent contre les hommes, un autre isolé placé au centre, la posture des personnages, le type de rinceaux sur lesquels ils s'appuient... Les principales différences apparaissent dans le canon très allongé des personnages, et leur allure un peu dégingandée.

Le chapiteau de l'arcature nord est organisé de manière comparable avec un enchevêtrement de rinceaux. (**fig. 464**) Il montre de grands quadrupèdes, d'une espèce indéterminée, entre le cheval, la chèvre et le griffon, avec un cou allongé et gracieux, doté d'une crinière, qui se poursuit le long de l'échine, une tête triangulaire avec une barbiche, de petites oreilles et peut-être de courtes cornes. La musculature est indiquée par des incisions peu profondes, comme sur les animaux de Silos (cerfs, griffons...). Les pupilles sont creusées au trépan, les narines également. Les rinceaux forment des circonvolutions très élégantes, passant autour du corps des animaux et se terminant par de grandes feuilles enroulées, percées de trous de trépan, des végétaux qui caractérisent les œuvres du cloître de Silos. Au centre, dans la partie haute, un petit personnage chevauche une tige végétale, et en tient d'autres dans ses bras écartés. Son visage est assez semblable à ceux des personnages juvéniles du chapiteau précédent. La bouche est plus charnue, avec les commissures percées d'un trou de trépan, une caractéristique des personnages du Second Maître de Silos. La tunique qu'il porte est animée de plis nombreux, profondément creusés, courbes, et qui se terminent en crochet. Ce détail rappelle les drapés du tympan de Silos. Il y a peut-être dans cette œuvre l'idée de la Concorde messianique, l'entente entre les animaux et les hommes, qui régnera après le retour du Christ. Les deux chapiteaux sont vraisemblablement l'œuvre d'un même artiste, fin connaisseur des œuvres de Silos.

La composition du chapiteau n°57 de Silos, avec cet enchevêtrement végétal abritant des personnages et des animaux a connu un grand succès dans la province de Ségovie, notamment dans les galeries-porches de cette province.

## C) Ségovie

Ségovie est une cité fortifiée située sur un éperon rocheux. Elle fut au cours du Moyen-âge occupée alternativement par les Maures et par les Chrétiens. Les premiers documents mentionnant cette cité datent du VI<sup>e</sup> et de la fin du VII<sup>e</sup> siècle. La ville a été prise une première fois aux musulmans en 754, avant d'être détruite un an plus tard par le calife Abd-al-Rhaman. Elle devint par la suite capitale de l'Estrémadure Castellane chrétienne, après la prise de Madrid et de Cuenca<sup>1</sup>. De 1072 à 1076, la ville tomba aux mains du royaume de Tolède. Après la reconquête de Tolède, en 1085, Ségovie fut reconstruite sous l'autorité du comte Raymond de Bourgogne. C'est à partir du règne d'Alphonse VIII (1158-1214) que la paix s'instaura en Castille, apportant une période de prospérité et de développement économique. À la fin du XII<sup>e</sup> siècle, selon l'historien Picatoste, grâce au commerce du textile, la ville de Ségovie atteignit son plein développement<sup>2</sup>. La plupart des églises romanes de Ségovie ont été construites ou modifiées à cette époque. La ville de Ségovie conserve en effet un grand nombre de monuments romans. À l'époque médiévale, elle devait compter une trentaine d'églises.

Les églises de la ville ont la caractéristique de présenter presque systématiquement des galeries-porches, qui se développent non seulement sur le flanc méridional, mais aussi sur les autres côtés, constituant selon M. Durliat, la véritable originalité de l'art roman de Ségovie<sup>3</sup>. À San Esteban, San Lorenzo ou San Juan de los Caballeros, ces galeries deviennent de véritables portiques, car elles s'étendent également sur la façade occidentale. L'église de San Millan présente un porche au nord et au sud, tandis qu'à San Martin, le portique s'étend sur trois côtés de l'église. Les autres églises romanes de la ville possèdent presque toutes une galerie-porche, dans sa formule la plus répandue, celle des portiques méridionaux. On peut citer El Salvador, San Clemente ou Santísima Trinidad. La thématique si particulière de Silos s'impose dans la sculpture et la décoration de quelques unes de ces galeries<sup>4</sup>.

### a. Santísima Trinidad

Cette église est située en plein cœur de la cité médiévale. Elle est mentionnée pour la première fois dans un document de 1247, répartissant les rentes des églises entre l'évêque et

---

<sup>1</sup> AMADOR DE LOS RIOS, « Iglesias de Segovia », *Estudios Segovianos*, vol. XI, n°33, 1954, p. 538.

<sup>2</sup> PALEOLOGUE, Alexandre, *San Martin de Ségovie*, mémoire de DEA, Université de Bordeaux 3, sous la direction de Jacques Lacoste, 2004, p. 16.

<sup>3</sup> DURLIAT, M., *Espagne romane*, La-Pierre-qui-Vire, Zodiaque, 1993, p. 319.

<sup>4</sup> Une étude étant en cours sur les galeries-porches romanes espagnoles dans le cadre d'une thèse de doctorat, nous nous contenterons de signaler ce qui, dans ces monuments, témoigne de l'influence de Silos.

le chapitre. Il semble que l'édifice actuel ait été construit à l'emplacement d'un monument plus ancien, dont seules subsistent les traces d'une abside<sup>1</sup>. L'église actuelle de la Trinidad présente une nef unique et un chevet à abside semi-circulaire et travée droite, une construction homogène, qui semble dater de la seconde moitié du XII<sup>e</sup> siècle, et à laquelle a été ajoutée postérieurement une galerie-porche. Une tour s'élève sur la dernière travée de la nef. L'église possède deux portails, un à l'ouest, et l'autre au sud, sous la galerie-porche. **(fig. 465)**

Nous nous intéressons au portail méridional, qui s'ouvre sous la galerie-porche. C'est un portail en plein cintre, qui se compose de tores lisses et d'un arc de billettes en damier, qui retombent sur quatre chapiteaux sculptés. **(fig. 466)** Deux d'entre eux s'inspirent clairement, comme à Santo Domingo de Piron, du chapiteau n°57 du cloître de Silos. Le premier montre un dense réseau végétal, dans lequel sont placés des animaux et de petits personnages. Les rinceaux s'entrecroisent et forment une sorte de quadrillage qui abrite de petits oiseaux, picorant des fruits et des feuilles. Un affrontement apparaît sur l'autre face. Un personnage au canon allongé plante sa lance dans un dragon. **(fig. 467)** Celui-ci, mi-oiseau, mi-reptile, a exactement la même physionomie et la même attitude que ceux du chapiteau de Silos. La posture du personnage, placé dans la partie haute, entouré de rinceaux, qui enfonce son arme à deux mains dans la gueule du monstre imite aussi la corbeille de Silos. Le chapiteau est assez érodé, mais la composition est confuse, peu lisible. Les tiges végétales épaisses et à plusieurs brins, comme les feuilles repliées et les fruits sont bien du type *silense*, mais contrairement au chapiteau de Silos ou à celui de Santo Domingo de Piron, ces rinceaux ne se détachent pas du fond, et compliquent la lecture de la scène.

Les luttes entre hommes et animaux sont plus intenses sur le second chapiteau. **(fig. 468)** Comme sur le précédent, les combattants évoluent au milieu d'un enchevêtrement végétal, ils s'agrippent aux rinceaux, s'arc-boutent ou prennent appui sur eux. Sur une face, deux petits personnages armés d'une épée luttent contre de grands dragons, qui les mordent ou les griffent. Leurs queues épaisses et enroulées se fondent au milieu des rinceaux. Ces combats à l'épée rappellent le chapiteau de Gumiel de Hizan. Sur l'autre face, un jeune homme est armé d'un arc, et s'apprête à décocher une flèche en direction d'un animal indistinct. En dessous, un autre personnage est agenouillé, lance brandie, face à un petit quadrupède. Le relief est plus important que sur le chapiteau précédent et la lecture en est facilitée.

Les deux chapiteaux s'inspirent nettement de la corbeille n°57 de Silos, au niveau du thème comme de certains détails de la composition. Toutefois aucun des deux n'atteint la

---

<sup>1</sup> RODRÍGUEZ MONTAÑÉS, José Manuel, « Santísima Trinidad », *Enciclopedia del románico en Castilla y León, Segovia*, Aguilar de Campoo, Fundación Santa María la Real, 2007, p. 1521.

qualité du chapiteau de Silos. Peut-être que d'autres œuvres, comme les chapiteaux de Santo Domingo de Piron ont servi d'intermédiaire dans la diffusion de ce thème.

Seul un chapiteau est historié : il figure la Visitation et la Nativité. On voit dans cette dernière, comme à Silos, une sage-femme au chevet de la Vierge, tandis qu'au-dessus, l'Enfant, couché dans la crèche est réchauffé par l'âne et le bœuf. Dans la partie haute, un ange vient encenser l'Enfant. C'est une composition confuse, qui, si elle emprunte quelques détails iconographiques à Silos, en est assez éloignée par le style.

### b. San Lorenzo

L'église de San Lorenzo se trouve un peu au nord de l'enceinte de la ville. On ne possède aucun document antérieur à 1247, date à laquelle est mentionnée la rente de 13 maravédis payée par San Lorenzo au chapitre de Ségovie. Comme pour la Santísima Trinidad, il semble que l'édifice actuel ait été construit à l'emplacement d'une église plus ancienne, dont des fouilles menées en 1988 ont révélé les vestiges<sup>1</sup>. L'église actuelle présente une nef unique, un chevet développé, à trois absides, qui donne sur un pseudo-transept. Une tour de briques s'élève sur le bras nord du transept. Une galerie-porche s'étend au sud et à l'ouest de l'édifice. **(fig. 469)** C'est dans ces galeries que l'on trouve quelques chapiteaux d'une indéniable saveur *silense*.

L'un présente des ressemblances avec l'une des corbeilles de l'arcature de Santo Domingo de Piron. On y voit des quadrupèdes du même type indéfinissable, avec une tête chevaline allongée, et dans la même posture, dressés sur leurs pattes arrière. **(fig. 470)** La composition est nettement influencée par Silos, avec des tiges qui partent du centre de la corbeille, se divisent en rinceaux et sont couronnées de feuilles repliées autour d'un gros fruit. Les formes sont très délicates, taillées dans un modelé agréable, qui se détache bien du fond.

Deux autres corbeilles présentent aussi des animaux dressés au milieu de rinceaux, mais qui sont moins réussis que ceux du chapiteau précédent. L'un a également des parentés avec le chapiteau de Santo Domingo de Piron : au-dessus de quadrupèdes difficiles à identifier, se tient un personnage vêtu d'une tunique courte qui saisit des rinceaux, les bras écartés. **(fig. 471)**

Un autre chapiteau montre des chèvres dressées sur leurs pattes arrière pour brouter les feuilles des rinceaux qui se déploient autour d'elles. **(fig. 472)** Les tiges en relief, presque en ronde-bosse et les feuilles enroulées ou repliées sur elles-mêmes sont bien d'un

---

<sup>1</sup> RODRIGUEZ MONTAÑÉS, José Manuel, « San Lorenzo », *Enciclopedia del románico en Castilla y León, Segovia*, 2007, Aguilar de Campoo, Fundación Santa María la Real, p. 1420.

modèle *silense*. Quant au thème, on peut faire un rapprochement avec les représentations *silenses* de l'Annonce aux Bergers, où figure une chèvre dressée contre un arbre.

Une autre corbeille s'inspire du chapiteau n°57 de Silos, qui a décidément connu un fort retentissement dans les églises de la province de Ségovie<sup>1</sup>. Des rinceaux forment un enchevêtrement confus parmi lequel des personnages armés de lances luttent contre de petits dragons. (**fig. 473**) Bien que les rinceaux soient taillés dans un relief important, l'état d'érosion et la composition chargée rendent la lecture difficile : on a du mal à distinguer les personnages et les dragons. Néanmoins, une fois de plus, la thématique et la composition sont clairement inspirés du chapiteau de Silos.

### c. La Vera Cruz

L'église de la Vera Cruz est un édifice de plan centré situé au pied du château de Ségovie. Selon une inscription lapidaire, elle a été dédiée le 13 avril 1208. C'est un édifice de petites dimensions, à douze côtés et trois absides. On rencontre de tels plans centrés dans les édifices navarraux de Torres del Rio et d'Eunate, construits également à la fin du XII<sup>e</sup> – début du XIII<sup>e</sup> siècle. L'édifice présente également beaucoup de ressemblances avec l'église portugaise de Tomar, qui appartenait aux Templiers. La tradition attribue généralement la fondation de la Vera Cruz de Ségovie à l'Ordre du Temple. Toutefois, aucune église à Ségovie n'est mentionnée parmi les possessions des Templiers dans la Péninsule. Par contre, il semble qu'Alphonse VII ait concédé à l'Ordre du Saint-Sépulcre plusieurs possessions à Ségovie, notamment la commanderie de Miraflores où fut construite la Vera Cruz<sup>2</sup>. Son plan cherche vraisemblablement à évoquer le Saint-Sépulcre de Jérusalem, avec ses deux éléments principaux, la rotonde de *l'Anastasis* et l'édicule du tombeau du Christ qui s'élève en son milieu<sup>3</sup>. (**fig. 474**)

L'église est dotée de deux portails, un à l'ouest, l'autre au sud. Au portail méridional, un chapiteau témoigne de la diffusion des thématiques de Silos, mais aussi de l'éloignement par rapport au modèle. On y trouve en effet des harpies adossées, séparées par une colonnette, une aile dépliée sur le fond de la corbeille. (**fig. 475**) Comme à Silos, elles ont un cou allongé, une queue de scorpion, des pattes de chèvre. Les têtes diffèrent toutefois du modèle *silense* : assez plates, sans relief, avec des joues rondes, de petits yeux, une bouche fine et des cheveux longs.

---

<sup>1</sup> Un chapiteau très érodé de la galerie-porche méridionale de San Estéban de Ségovie présente également ce type de composition.

<sup>2</sup> LA FUENTE, V. de, *España Sagrada*, t. 1, Madrid, 1866, p. 135 et PIAVI, L., *Establecimientos de la Sagrada Orden Militar y Pontificia del Santo Sepulcro*, Madrid, 1893, cités par RUIZ MONTEJO, « Una iglesia relicario de atribución incierta: La Vera Cruz de Segovia », *La España Medieval*, n°9, 1986, p.1016.

<sup>3</sup> DURLIAT, *op. cit.*, 1993, p. 318.

Au portail occidental de la Vera Cruz, on trouve représenté un autre animal venu de Silos, extrêmement courant dans la province de Ségovie, alors qu'il n'a été que peu répété dans les autres régions. Il s'agit de la sirène-oiseau aux cheveux dénoués, inspirée du chapiteau n° 45 de Silos. (**fig. 476**) Elles sont représentées de face, les ailes déployées de chaque côté d'un corps entièrement recouvert de plumes.

Ces deux animaux fantastiques sont répétés à plusieurs reprises dans les églises de la cité. Les harpies sont ainsi souvent représentées, selon le modèle de Silos, avec un visage juvénile, à El Salvador, par exemple. Les sirènes-oiseaux, qui apparaissent fréquemment dans les galeries-porches de la région, sont aussi représentées sur les chapiteaux de San Millan de Ségovie.

#### d. Autres églises de Ségovie

L'église de San Martin de Ségovie, avec ses trois galeries-porches, est l'une des plus intéressantes de la ville. Dans ces galeries, figurent plusieurs cycles iconographiques très complets. Plusieurs chapiteaux historiés présentent des thèmes qui sont aussi présents à Silos, mais on rencontre aussi quelques particularités iconographiques qui ne prennent pas leur source à Silos (Baptême du Christ, Tentations, Ascension...) Comme à San Lorenzo et Santísima Trinidad, on retrouve un chapiteau avec des petits personnages et des êtres fantastiques, placé au milieu de rinceaux. (**fig. 477**) La plupart sont toutefois trop érodés pour qu'on puisse juger du style, et apprécier les liens (éventuels) qu'ils pourraient avoir avec Silos. Le portail de la galerie occidentale, avec ses statues-colonnes, ne doit rien à Silos. En effet, ici, est plutôt sensible l'influence de la sculpture gothique d'Outre-Pyrénées. On peut faire quelques parallèles avec la sculpture du portail royal de Chartres, et en Espagne, avec celle de Sangüesa.

L'église San Juan de los Caballeros a elle aussi beaucoup souffert des dégradations du temps. Comme dans les autres édifices de Ségovie déjà cités, c'est au niveau des galeries-porches que l'on trouve les points de comparaison avec Silos. On y voit notamment des chapiteaux ornés d'un dense réseau végétal, au milieu desquels évoluent des personnages ou des animaux, y compris les quadrupèdes un peu étranges que l'on a rencontrés à Santo Domingo de Piron. (**fig. 478**) Le bestiaire *silense* est aussi très représenté, ce qui est assez courant dans la sculpture de la fin du XII<sup>e</sup> siècle. Ici, c'est au niveau de la très belle corniche, où alternent métopes, modillons et trilobes sculptés, que l'on va retrouver des harpies, des *trasgos* ou des griffons. (**fig. 479**)

L'église San Esteban de Ségovie souffre des mêmes problèmes de conservation que ses homologues San Martin et San Juan de los Caballeros. La trace de Silos y est assez faible, et se traduit de la même façon qu'à San Juan de los Caballeros : des chapiteaux représentant de petits personnages ou des quadrupèdes dans des rinceaux, et des animaux tirés du bestiaire *silense*, des harpies et des griffons, essentiellement. (fig. 480)

#### D) Suite de Fuentidueña

Nous avons vu que des sculpteurs venus de Silos ou de son aire d'influence ont travaillé dans l'église de San Miguel de Fuentidueña. Certains artistes de cet atelier s'égayèrent ensuite dans les environs, et formèrent des groupes de travail dans des édifices ruraux. Ils utilisèrent des formules aisément reconnaissables sur le plan iconographique aussi bien que stylistique, qui permettent de suivre facilement leurs traces dans la région. Ces groupes secondaires devinrent ainsi des acteurs de la diffusion des modèles de Silos dans la province de Ségovie. Dans quatre localités situées au nord de Fuentidueña, on décèle la présence d'un groupe de sculpteurs homogène, venant de ce chantier : à Pecharroman, San Miguel de Bernuy, Fuente el Olmo de Fuentidueña et Sacramenia<sup>1</sup>. Ensuite, des artisans locaux interprétèrent les modèles originaux, mais de façon si particulière qu'ils en deviennent presque méconnaissables. C'est le cas à Vivar de Fuentidueña et Cozuelos de Fuentidueña.

##### a. Pecharroman

Au milieu du XII<sup>e</sup> siècle, le village de Pecharroman est mentionné sous le nom de *Prato Romani* dans une donation du roi Alphonse VII au puissant monastère cistercien voisin, Santa Maria y San Juan de Sacramenia. Au milieu du XIII<sup>e</sup> siècle, dans le document de Gil de Torres, on cite le nom de *Pradecha Roman*<sup>2</sup>.

L'église romane est dédiée à saint André. Il s'agit d'un édifice à nef unique, construit en petits moellons, avec un chevet à travée droite et abside semi-circulaire, un plan courant dans les églises rurales de Castille.

L'abside est divisée en trois sections par des contreforts plats, chaque section étant percée d'une petite baie en plein cintre. Les chapiteaux des fenêtres présentent un vocabulaire formel tiré de Silos, mais nuancé par le filtre de Fuentidueña. (fig.481) On

---

<sup>1</sup> RUIZ MONTEJO, *op. cit.*, 1988, p. 116.

<sup>2</sup> MORENO BLANCO, Raimundo, « Fuentidueña », *Enciclopedia del románico en Castilla y León, Segovia*, Aguilar de Campoo, Fundación Santa María la Real, 2007, p. 1079.



trouve ainsi une harpie aux cheveux courts, entourée de rinceaux. Son corps est très allongé, avec une queue de scorpion épaisse, qui se termine en une tige végétale, comme sur d'autres créatures du cloître de Silos. Les rinceaux un peu aplatis forment des enroulements élégants, qui portent des feuilles repliées, beaucoup moins détaillées qu'à Silos. Les plumes sont très en relief, avec une nervure proéminente, mais pas de stries pour en donner les détails. D'une manière générale, l'auteur de ce chapiteau suit les modèles élaborés à Silos, mais ne les connaît pas directement, ce qui conduit à un prototype quelque peu différent. Il est toutefois habile dans la composition, et dans la façon de jouer avec les creux et les pleins, taillant certaines parties en ronde-bosse pour accentuer l'impression de profondeur. Le chapiteau qui lui fait face montre exactement le même thème et la même composition, mais traités de façon plus rude. Le corps de la harpie est lisse, sans indication des anneaux ou des plumes. Les rinceaux sont plus plats, moins complexes et leurs feuilles moins détaillées. Mme Ruiz Montejo a noté les différences qui apparaissent au niveau des visages, notamment dans la façon de tailler les yeux<sup>1</sup>. Ceux de ce chapiteau sont plus proéminents, presque ronds et exorbités, ce qui conduit à émettre l'hypothèse de l'intervention de deux sculpteurs dans ce monument.

Une autre corbeille du chevet montre deux oiseaux qui entrelacent leurs cous, un schéma rencontré sur une corbeille de la nef de Fuentidueña, et également dans la salle capitulaire de Burgo de Osma.

Le chevet est couronné d'une belle corniche à modillons sculptés, où l'on discerne encore la main de deux sculpteurs. (**fig. 482**) Ils présentent de nombreuses similitudes avec ceux de la nef de Fuentidueña. Beaucoup sont décorés de têtes monstrueuses et grimaçantes, avec des oreilles pointues, des yeux énormes, la gueule ouverte sur des crocs puissants, toutes plus ou moins dérivées des têtes de *trascos* du cloître de Silos. Elles sont tout à fait semblables à celles de Fuentidueña, notamment celles dont le front est barré d'un cordon perlé. Comme là-bas, au milieu de ces monstres se voient aussi quelques têtes de bétail. On retrouve également le personnage qui écarte les commissures de sa bouche à deux mains, laissant voir ses dents et sa langue tirée. Cette fois, cependant, c'est une tête un peu monstrueuse, et non humaine comme à Fuentidueña. Il y a aussi quelques visages féminins, gracieux, à l'ovale délicat. Le plus significatif est la belle figure barbue, couronnée de petits bois de cerf, qui apparaît également sur un modillon de la nef de Fuentidueña. (**fig. 483**) Le personnage a un visage rectangulaire, marqué de rides profondes sur le front, des yeux un peu tombants, mais bien dessinés, avec la pupille apparente. Les commissures de la bouche sont percées de trous de trépan. La barbe est longue, finement striée, et se divise en deux

---

<sup>1</sup> RUIZ MONTEJO, *op. cit.*, 1988, p. 118.

mèches qui s'enroulent à leurs extrémités, comme celles de la moustache, une caractéristique venue de Silos. Ce modillon, comme quelques autres, surtout humains, sont l'œuvre du premier sculpteur, le plus proche de Fuentidueña. Ces similitudes, en plus de la proximité géographique, laissent à penser que ce sont des sculpteurs de Fuentidueña qui ont réalisé les modillons de Pecharroman.

L'église présente un portail ouvert au sud, sous un léger avant-corps. (**fig. 484**) Il ne comporte qu'une seule voussure sculptée, décorée de têtes humaines, animales et monstrueuses, assez semblables à celles que l'on peut voir sur les modillons. Les visages humains sont imberbes et allongés, avec une bouche souriante et de gros yeux protubérants, autant de traits qui caractérisent le second sculpteur, lui aussi venu de Fuentidueña. Les chapiteaux sont presque tous végétaux, à l'exception d'un, orné d'un dragon, les ailes déployées, avec une queue annelée qui passe entre ses pattes. (**fig. 485**) La posture évoque un chapiteau déposé de Silos, décoré de deux dragons. Le style est moins bon que sur les modillons, plus plat et sans détail.

L'intérieur, très remanié à l'époque baroque, a perdu une bonne partie de ses éléments romans. La baie nord a conservé un joli chapiteau, avec deux dragons qui attaquent une tête monstrueuse placée entre eux. (**fig. 486**) Celle-ci, yeux exorbités, langue pendante, évoque les démons de la Pesée des Âmes de Fuentidueña.

De tous les vestiges romans de l'église, ce sont les modillons de l'abside qui prouvent le mieux les liens étroits qui unissent les artistes œuvrant à Pecharroman et les sculpteurs de Fuentidueña, et qui rattachent donc cette petite église au courant dérivé de l'art de Silos.

### **b. San Miguel de Bernuy**

Les premières mentions de San Miguel de Bernuy apparaissent au début du XIII<sup>e</sup> siècle, dans les rentes de l'évêché, et plus tard, dans le document de Gil de Torres<sup>1</sup>.

De l'époque médiévale, il ne subsiste dans l'église de San Miguel qu'une partie du chevet, avec une abside quadrangulaire surmontée d'une tour massive, postérieure. On aperçoit une petite baie romane à l'est, encadrée de colonnettes à chapiteaux sculptés. À gauche, la corbeille est ornée d'une harpie au faciès monstrueux, au milieu de rinceaux complexes à trois brins, terminés par des feuilles repliées et travaillées au trépan, de nette filiation *silense*. (**fig. 487**) En face, le second chapiteau montre aussi un animal fantastique au milieu de rinceaux. Cette fois, il s'agit d'un petit dragon au corps joliment modelé, dans

---

<sup>1</sup> MORENO BLANCO, Raimundo, « San Miguel de Bernuy », *Enciclopedia del románico en Castilla y León Segovia*, 2007, Aguilar de Campoo, Fundación Santa María la Real, p. 1259.

une attitude dynamique, la tête rejetée vers l'arrière. (**fig. 488**) Le modèle est celui de Silos, mais le détail des ailes est grossièrement indiqué. Les rinceaux forment des enroulements gracieux, et taillés en ronde-bosse, ils créent une sensation de profondeur et des jeux de clair-obscur.

La composition de ces deux chapiteaux rappelle celle des corbeilles des baies de Pecharroman, avec la même façon de présenter des animaux fantastiques dans des rinceaux. L'artiste de San Miguel de Bernuy semble toutefois plus habile, surtout dans le traitement des végétaux.

### c. Fuente el Olmo de Fuentidueña

Le lieu est cité dans un document de 1164, une donation au monastère de Santa Maria del Buen Valle de certaines propriétés situées dans les parages immédiats de Fuentidueña. Presque un siècle plus tard, le nom réapparaît dans le plan de répartition des rentes du chapitre de Ségovie, qui cite *Fuent el Olmo*<sup>1</sup>.

L'église, dédiée à saint Pierre, a connu de nombreuses modifications au cours du temps. De l'époque romane, il subsiste le chevet qui présente la particularité, comme à San Miguel de Bernuy, d'être surmonté d'une tour rectangulaire. À l'intérieur toutefois, il se compose de façon traditionnelle, avec une travée droite et une abside semi-circulaire. L'arc triomphal comporte deux chapiteaux sculptés. Celui du nord montre un thème curieux, avec un visage juvénile entre de grandes feuilles d'acanthes. Celui du sud, plus complexe, rappelle les compositions un peu chargées des chapiteaux de la nef de Fuentidueña. Au centre, un jeune homme tient en laisse ou étrangle à l'aide d'un cordon perlé un gigantesque lion, qui fait face à un autre personnage armé d'une épée et à l'abri derrière un grand bouclier. La tête du lion, mâchoires ouvertes, évoque la gueule de Satan dans la Pesée des Âmes à Fuentidueña. L'autre face du chapiteau, très détériorée, montre un personnage juvénile chevauchant un fauve, dans une composition évoquant la lutte de Samson contre le lion. Les deux chapiteaux ont été réalisés par un sculpteur venu de Fuentidueña, ou un disciple familier des formules utilisées dans cette église. Les figures humaines en sont la preuve, avec des visages allongés, un peu rectangulaires, aux oreilles saillantes, avec des joues rondes, un front haut et dégagé, une petite bouche et des yeux protubérants.

Comme à San Miguel de Bernuy, extérieurement, seule une petite baie dans le mur oriental de la tour présente une décoration sculptée. (**fig. 489**) La fenêtre étroite et murée est encadrée de voussures en plein cintre, dont une décorée de billettes en damier, qui reposent

---

<sup>1</sup> MORENO BLANCO, « Fuente el Olmo de Fuentidueña », *Enciclopedia del románico en Castilla y León, Segovia*, Aguilar de Campoo, Fundación Santa María la Real, 2007, p.735.

sur des chapiteaux sculptés. Celui de droite est décoré d'un centaure-sagittaire, qui s'apprête à décocher une flèche. (**fig. 490**) Il est placé au milieu de rinceaux enchevêtrés, qui passent entre ses pattes et se terminent par des feuilles repliées, inspirées des végétaux de Silos. C'est une petite sculpture assez fine, avec des formes rondes, joliment modelées, qui se détachent bien du fond. Les rinceaux en ronde-bosse, comme certaines parties de l'animal créent des jeux de contraste. Le centaure est assez trapu, avec de courtes pattes et un corps massif. Le visage, un peu érodé, rappelle fortement ceux de Fuentidueña, et dans une moindre mesure, ceux de Pecharrroman. Le chapiteau de gauche est beaucoup plus simple, et moins bien réalisé. Il montre des entrelacs végétaux terminés par des feuilles enroulées, assez grossières et sans détails. Ici encore, les modèles de Silos ont clairement été interprétés à travers le prisme des sculptures de Fuentidueña.

#### d. Sacramenia

Comme Fuentidueña, Sacramenia est un lieu d'occupation ancienne, qui garde de nombreuses traces de son passé roman. L'église San Martín de Sacramenia conserve des fonds baptismaux romans venus de l'église voisine de Santa Marina<sup>1</sup>. Il s'agit d'une grande cuve circulaire, décorée à l'extérieur de larges godrons. (**fig. 491**) Le socle est orné de fleurons dans des cercles et la bordure de la cuve présente un motif de rinceaux à petites feuilles. En haut de chaque godron est placée une petite tête sculptée, ce qui en fait douze au total. Elles sont féminines ou masculines, imberbes, barbues, voilées, aux cheveux courts ou longs... Au centre, est sculptée une grande figure d'ange psychopompe. (**fig. 492**) Les ailes déployées dans son dos, la tête tournée vers la droite, il tient un linge de forme triangulaire qui abrite une petite figure symbolisant une âme. La présentation de ce thème évoque irrésistiblement le chapiteau de la Pesée des Âmes de Fuentidueña. Sur le plan stylistique également, les ressemblances sont très nettes. L'ange présente un canon allongé, des formes longilignes drapées dans une tunique animée de plis réalistes, peu nombreux, mais creusés profondément, qui forment des arrondis sur les hanches, comme à Fuentidueña. (**fig. 447**) Les ailes peu détaillées sont déployées dans son dos, collées à la cuve. Il a un visage un peu abîmé, mais de forme rectangulaire aux joues pleines, avec un front haut et dégagé, et des cheveux en mèches torsadées. Les autres têtes présentent les mêmes caractéristiques, en moins soignées, avec des yeux un peu globuleux, des nez longs, parfois épatés, et une petite bouche.

---

<sup>1</sup> MORENO BLANCO, « Sacramenia, iglesia San Martín », *Enciclopedia del Románico en Castilla y León,, Segovia*, Aguilar de Campoo, Fundación Santa María la Real, 2007, p. 1213.

Il s'agit d'une sculpture appartenant nettement à l'orbite de Fuentidueña, et qui par là, présente des affinités avec Silos. Toutefois, la délicatesse des œuvres de Fuentidueña tend à disparaître, au profit d'un art plus dur et moins détaillé.

**e. Les derniers échos de l'atelier de Fuentidueña :  
Vivar et Cozuelos de Fuentidueña**

Le portail occidental de Vivar de Fuentidueña, seul vestige roman de l'édifice, montre la marque de l'atelier de Fuentidueña. D'une grande simplicité, il comporte trois voussures sans décoration. Seule celle du centre retombe sur des chapiteaux. Celui de droite reproduit le thème des oiseaux de la corbeille de la nef de Fuentidueña. La posture est animale et semblable, affrontés, le cou tendu vers le bas pour se becqueter les pattes, mais contrairement au chapiteau de Fuentidueña, leurs cous ne s'entrecroisent pas (le chapiteau du portail Nord de Fuentidueña présente un schéma comparable mais il est le fruit d'une restauration). D'autres variations minimales apparaissent, dans l'organisation des végétaux de la partie supérieure. Le second chapiteau du portail a été réalisé par un artiste moins habile : il montre des harpies qui imitent celles du portail occidental de Fuentidueña, avec une légère différence, des pieds humains remplacent les pattes d'oiseaux<sup>1</sup>.

L'église de Cozuelos a été profondément transformée au XVI<sup>e</sup> siècle et il ne subsiste de l'époque romane que le chevet et un portail. Le portail présente la même structure que celui de Vivar, mais les voussures sont plus ornées, avec un décor de fleurons, de redents et de billettes. Les fûts des colonnes sont également décorés. Le chapiteau de droite, en mauvais état, présente une composition très semblable à celle d'une corbeille du portail occidental de Fuentidueña, dans laquelle deux anges encadrent un personnage prosterné, placé sur une collerette de feuillages. Les différences de facture apparaissent au niveau des drapés, qui ne parviennent pas à traduire le mouvement des corps. Le second chapiteau répète le thème des oiseaux se mordant les pattes. Les animaux sont plus minces, et le plumage n'est pas aussi détaillé que sur l'original.

À l'intérieur, la travée droite du chevet abrite des chapiteaux qui montrent également des affinités thématiques et stylistiques avec Fuentidueña. L'un est orné de griffons, dont la posture et l'anatomie suivent celles des griffons de la nef de Fuentidueña. Toutefois le thème est différent, puisqu'il manque ici la figure humaine entre les deux créatures. Une autre corbeille montre à nouveau des oiseaux qui se becquettent les pattes. Les deux derniers chapiteaux présentent des thèmes inédits dans la sculpture de Fuentidueña, mais qui ont des

---

<sup>1</sup> Ce détail apparaît également sur les harpies de l'arc triomphal d'Oquillas.

antécédents dans la sculpture de Silos ou dans son aire d'influence. Le premier est décoré d'un centaure-sagittaire qui menace de son arc une harpie. La flèche a déjà atteint sa cible, plantée dans la joue de l'animal fantastique. Ce combat apparaît sur le chapiteau n°55 de Silos où les deux êtres fabuleux sont pris dans une trame végétale. La même composition est répétée dans le cloître haut de Silos, de façon assez semblable à celle de Cozuelos, sans le réseau végétal, et avec le détail identique de la flèche plantée dans la tête de la harpie.

Le second thème est celui des cavaliers affrontés, si courant en Castille<sup>1</sup>. L'anatomie des chevaux comme des cavaliers est mal rendue, même si les visages des personnages rappellent encore ceux de Fuentidueña.

San Miguel de Fuentidueña se présente donc comme un relais important de l'art de Silos dans la province de Ségovie, en diffusant les modèles *silenses* dans les églises alentour. On assiste alors à un processus courant dans la sculpture romane tardive : les compositions se simplifient et les figures se schématisent, en bref, le style s'affadit, aux mains de sculpteurs mineurs, moins habiles, qui répètent sans génie les créations antérieures.

## E) Les galeries-porches

### a. Grado del Pico

M. Bango Torviso a émis l'hypothèse que cette localité portait auparavant le nom de *Aguijesejo*,<sup>2</sup> dénomination actuelle de l'affluent de la Riaza, également appelé *rio Grado*. En 1136, ce nom apparaît dans la décision du cardinal Guido qui délimite les diocèses de Siguënza, Osma et Tarazona. Selon cet accord, confirmé la même année par le roi Alphonse VII, et par une bulle du pape Innocent II, *Aguijesejo* est placé sous l'autorité de l'évêque de Siguënza, Bernard d'Agen, aux côtés d'Ayllon, de Caracena, de Berlanga, etc. En 1146, une bulle de confirmation d'Eugène III à l'évêque de Siguënza maintient la dénomination primitive, mais dans un document d'Alphonse VII, daté de 1149, apparaît comme limites d'un terrain, une « fontaine de Grado. » En 1353, lors d'un recensement des propriétés et des rentes du diocèse, le petit village de Grado del Pico est mentionné dans l'archiprêtré d'Ayllon<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Campisabalos, Caracena, Duraton, Escobados de Abajo, Moradillo de Sedano, Orejana (El Arenal), Rebolledo de la Torre, Retortillo, Santa Cruz de Ribas, Soto de Bureba, san Juan de los Caballeros de Ségovie, San Martin de Ségovie, Sotosalbos, Tiermes, Torreandaluz, et au-delà, à Estella, Azcona, Agüero et Biota...

<sup>2</sup> BANGO TORVISO, Isidro, « El maestro de Grado del Pico : un maestro aragonés en Castilla », *Actas del XXIII Congreso internacional de Historia del arte*, 1976, vol.I, p. 283.

<sup>3</sup> MINGUELLA Y ARNEDO, T., *op.cit.*, 1910-1913, I, doc. X, XI, XIV, XXIV et XXIX, cité par RODRIGUEZ MONTAÑES, José Manuel, « Grado del Pico », *Enciclopedia del Romanico en Castilla-La-Mancha, Guadalajara*, Aguilar de Campoo, Fundación Santa María la Real, p. 825.

L'église paroissiale fut transformée à l'époque moderne, et de l'époque romane, il ne subsiste plus que la galerie-porche, aujourd'hui murée. (**fig. 493**) Appuyée sur le mur sud de l'église, elle compte trois arcs de chaque côté du portail. Les arcades sont bouchées et seule une partie des chapiteaux est visible. Ils combinent des thèmes végétaux et figurés. Les tailloirs se poursuivent en imposte sur toute la longueur du mur de la galerie. Ils présentent différents motifs végétaux, des fleurons à quatre pétales du côté oriental de la galerie et de l'autre côté, des rinceaux sinueux qui portent des feuilles doubles repliées autour d'un fruit. Ce motif, peu courant dans l'art de Ségovie est par contre très répandu dans la province de Soria, ce qui fournit un premier indice sur la provenance des sculpteurs.

Le portail en plein cintre est très simple, avec une seule voussure décorée de vingt-quatre petites têtes animales ou monstrueuses, loup, dragons, et autres bêtes féroces, ornementation qui rappelle fortement le portail de Pecharroman, et par là, les modillons de Fuentidueña. (**fig. 494**) Les deux chapiteaux de ce portail montrent toutefois une forte empreinte de Silos, qui n'était pas aussi sensible à Pecharroman. Ce sont deux pièces d'excellente qualité. Celui de droite présente deux griffons, dressés face-à-face. (**fig. 495**) Ils sont un peu trapus, avec des pattes avant courtes, mais sont dans une posture dynamique, pleine d'énergie contenue. Le griffon de gauche a un bec volumineux, extrêmement recourbé, qui évoque celui des griffons de la nef de Fuentidueña. Toutefois, le traitement du plumage est ici beaucoup plus soigné, et correspond aux procédés dérivés de Silos, avec un quadrillage de losanges finement striés. Ils peuvent de ce point de vue être comparés aux oiseaux de Burgo de Osma. Leurs ailes sont attachées au corps par une bague quadrillée, ce qui rappelle les animaux de Soto de Bureba et de Lara de los Infantes.

Le chapiteau de gauche est le seul de la galerie à présenter un décor historié : l'Adoration des Mages. (**fig. 496**) Celle-ci suit un schéma de composition plutôt inhabituel pour l'époque. En effet, le premier mage n'est pas simplement agenouillé devant l'Enfant : il se prosterne littéralement devant lui, et lui embrasse le pied. Cette attitude, la *proskinesis* est peu courante dans les œuvres romanes, mais se multiplie à la Renaissance, notamment en Italie<sup>1</sup>. Plusieurs tympanes d'Aragon, réalisés par l'atelier de San Juan de la Peña (Agüero, Biota et El Frago) appartiennent à la même tradition iconographique<sup>2</sup>. L'apparition de cette iconographie particulière de l'Adoration des Mages est traditionnellement placée à la fin du XIII<sup>e</sup> siècle<sup>3</sup>. La datation de ce chapiteau, comme des tympanes aragonais, ne peut être aussi tardive. On peut donc supposer que ce schéma a été élaboré en Espagne.

---

<sup>1</sup> BANGO TORVISO, Isidro, « Sobre el origen de la proskinesis en la epifanía de los Magos », *Traza y Baza*, n°7, 1978, p. 25-37.

<sup>2</sup> Voir le chapitre correspondant : III, 4. B.

<sup>3</sup> Mme Schiller cite le psautier de Yolande de Soissons (1270-1280) comme la première œuvre connue de cette iconographie, tandis que pour M. Réau, le thème fut inventé en Italie par Giovanni Pisano dans la sculpture

Mme Ocon Alonso a émis l'hypothèse que cette attitude est inspirée de l'art byzantin, où l'on trouve des personnages prosternés de la sorte en grand nombre<sup>1</sup>. On peut citer des mosaïques siciliennes : le saint Jacques de la Transfiguration de la chapelle palatine de Palerme, ou pour un geste peut-être encore plus proche, la femme qui essuie les pieds du Christ avec ses cheveux dans la résurrection de Lazare, à Monreale. Cette figure est très proche de celle de Marie-Madeleine dans le *Noli me Tangere* de l'ermitage de Garray (Soria). Ici aussi, nous avons donc un indice supplémentaire de la diffusion de modèles d'origine byzantine dans la sculpture issue du second atelier de Silos, et plus largement dans l'art de la fin du XII<sup>e</sup> siècle.

À Grado del Pico, la Vierge, assez détériorée, est placée à l'angle de la corbeille. Comme dans toutes les Adorations des Mages réalisées par des artistes proches de Silos, elle est couronnée. Au-dessus de l'Enfant, sont représentés une croix à longue hampe et un cercle strié symbolisant l'étoile qui a guidé les mages jusqu'à Jésus. Cette représentation de l'astre rappelle l'image du soleil sur le chapiteau de la Genèse de Santo Domingo de Soria. Derrière eux, Joseph est assis sur une chaise et se penche pour s'appuyer sur le siège de Marie, comme s'il voulait être témoin de la scène. Le deuxième mage est un jeune homme imberbe, couronné, qui brandit bien haut son présent. Le troisième mage est probablement caché par le mur. Ce chapiteau est d'excellente qualité, avec un relief important, une composition équilibrée et des personnages dans des attitudes réalistes. Les drapés sont animés de plis nombreux, en relief, avec l'emploi récurrent de plis en cuillère, à l'extrémité soulignée d'un petit arc de cercle, comme sur la Présentation au Temple de Silos et dans plusieurs monuments où son empreinte est sensible<sup>2</sup>. La tête du mage prosterné est particulièrement bien conservée. C'est un visage allongé, aux pommettes saillantes, aux yeux légèrement protubérants, à la bouche charnue. Le traitement de la barbe se rapproche des techniques de Silos, avec des mèches sinueuses, en forme de S, terminées par des enroulements.

Un autre chapiteau de la galerie attire notre attention. Il montre des harpies clairement tirées du bestiaire de Silos. (**fig. 497**) Les animaux sont en partie cachés par le ciment qui bouche l'arcade, mais on voit bien leurs queues de scorpion dont les anneaux sont soulignés de petites hachures, comme sur un chapiteau déposé de Silos figurant des dragons, qui a pu servir de modèle à Gumiel de Hizan, Avellanosa del Paramo ou San Pedro de Soria (salle capitulaire). Comme celles des griffons du portail, les ailes sont détaillées

---

des chaires de Pistoia et Sienne (1298-1310) et reprise par Giotto dans les peintures murales de la chapelle des Scrovegni à Padoue (1305-1307). Cf. SCHILLER, Gertrud, *Iconography of Christian Art*, vol. I, Londres, 1971, REAU, *op. cit.*, tome II, p. 246-248.

<sup>1</sup> OCON ALONSO, *op. cit.*, 1990, p. 505.

<sup>2</sup> À Ahedo de Butron, Alcanadre, Cerezo de Riotiron, Gredilla de Sedano, Butrera, Santo Domingo de Soria, San Nicolas de Soria, Santo Domingo de Piron, San Salvador de Saragosse...



avec soin, selon les procédés dérivés de Silos. On ne peut apprécier qu'une seule tête, très érodée : c'est un visage rond et joufflu, avec des lèvres charnues et des yeux globuleux. Ce chapiteau a vraisemblablement été réalisé par le sculpteur de l'Adoration des Mages et des griffons. Ce sont les meilleures pièces de l'ensemble. Les chapiteaux restants montrent une facture plus grossière, moins détaillée, qui est manifeste dans les chapiteaux figurés, où l'anatomie des personnages est approximative, comme le traitement des drapés qui se résument à des bourrelets parallèles.

L'artiste le plus expérimenté montre des parentés évidentes avec le second atelier de Silos, apparemment par le biais de Burgo de Osma et Santo Domingo de Soria. Ces influences sont nuancées et enrichies par des traits venus de Fuentidueña. Toutefois, on ne peut nier une certaine similitude, iconographique surtout, avec l'Aragon et le Maître de San Juan de la Peña. Des liens nombreux existent entre la sculpture castillane et celle d'Aragon, qui se concrétisent sur le plan iconographique, comme avec cette Adoration des Mages, mais aussi stylistique, dans les liens qui unissent la Pesée des Âmes de Fuentidueña et celle du tympan de San Miguel de Biota<sup>1</sup>. Il nous semble que ces interactions trouvent leur source principale dans le rayonnement important de l'art de Silos.

### b. Duraton

La petite église de Duraton se trouve aujourd'hui isolée du reste de la localité. Il s'agit d'un édifice à nef unique, terminée par une abside semi-circulaire, agrémentée d'une tour à l'ouest et d'une galerie-porche au sud. (**fig. 498**) L'abside, voûtée d'ogives, est une construction de la fin du XII<sup>e</sup> siècle, mais qui présente un décor sculpté sans grande beauté, et sans rapport avec l'art de Silos, contrairement à l'ornementation des chapiteaux de la galerie-porche.

Dans cette galerie, les ressemblances avec Silos sont surtout iconographiques. Ainsi, sur un chapiteau figurant la Nativité, on note la présence de certains éléments apparus à Silos : la séparation en deux scènes, avec la Vierge couchée dans son lit et l'Enfant placé dans la mangeoire, réchauffé par l'âne et le bœuf et encensé par un ange ; la présence des sages-femmes (deux, comme dans le texte apocryphe, au lieu d'une, comme à Silos). La Visitation, comme à Silos, montre les deux cousines étroitement enlacées. La dernière scène de ce chapiteau est énigmatique : on voit un berger, coiffé d'une capuche pointue, avec de petits animaux placés à ses pieds, qui se présente avec un cadeau devant un roi trônant, sans doute Hérode. (**fig. 499**) Cette représentation peut être rapprochée de la voussure de Santo

---

<sup>1</sup> Voir le chapitre correspondant : III. 4. B. a.

Domingo de Soria, où des personnages en costume rural se tiennent devant Hérode<sup>1</sup>, épisode que nous avons interprété comme le moment où le souverain consulte les scribes du peuple. C'est peut-être le même thème qui est représenté ici, mais on ne peut s'empêcher de s'interroger : y a-t-il eu une confusion avec la comparution des mages devant Hérode, qui seraient ici remplacés par des bergers ?

La sculpture de Duraton a une indéniable saveur, avec ces petits personnages trapus, dotés de grosses têtes avec des yeux ronds comme des billes, qui leur donnent souvent un air étonné. Les drapés sont bien rendus, souvent au moyen de gros plis épais. Le plus intéressant est celui de la Vierge dans l'Adoration des Mages, avec des plis plus creusés, plus agités, et le voile qui tombe librement sur ses épaules. (**fig. 500**) Ce type de drapés évoque, plus fortement que les autres, l'art de Silos.

Une autre corbeille historiée montre une composition tout à fait semblable à celle d'un chapiteau déposé de Silos. On y voit un homme en haubert, à pied, son cheval derrière lui, qui se protège derrière un grand écu triangulaire, et brandissait, sans doute, une épée. (**fig. 501**) Il affronte une créature monstrueuse, quadrupède dressé sur ses pattes arrière, avec une tête gigantesque. La créature est différente de celle de Silos, qui est plus petite, mais le thème, qui, dans les deux cas, fait penser à saint Georges, est traduit de façon tout à fait identique, jusqu'au détail de la cote de mailles qui recouvre les pieds.

Sur un autre chapiteau, l'influence de Silos est visible dans l'emploi d'un schéma emprunté au chapiteau n°50 du cloître : des oiseaux au long cou prennent dans leur bec les tiges des rinceaux qui poussent entre eux. (**fig. 502**) La façon de tailler les plumes s'inspire nettement des procédés du cloître. La façon un peu biseauté de sculpter les rinceaux, de même que les feuilles repliées sur elles-mêmes témoignent de la connaissance du modèle *silense*. Toutefois, l'extrême allongement des corps accentue le côté purement décoratif de cette composition.

On trouve également un thème qui a connu un certain succès dans la province de Ségovie : des caprinés dressés sur leurs pattes arrière broutent les feuilles des rinceaux qui s'enroulent autour d'eux. (**fig. 503**) La composition est claire, aérée et évoque un peu celle du chapiteau des cerfs de Silos, même si la posture des animaux est différente. Les rinceaux montrent encore cette parenté très nette avec ceux de Silos.

Le chapiteau décoré de harpies témoigne à l'inverse de l'éloignement qui peut être pris par rapport au modèle d'origine. (**fig. 504**) Le corps s'est allongé, les anneaux du poitrail sont plus décoratifs qu'autre chose, et les têtes, surtout, s'éloignent des types physiques développés à Silos. Pourtant, des harpies beaucoup plus proches de celles de Silos

---

<sup>1</sup> Mme Lozano Lopez y voit la visite des Bergers à Hérode, cf. LOZANO LOPEZ, *op. cit.*, 2010, p. 282, thème qui ne semble exister nulle part ailleurs, et dont aucun texte, à notre connaissance, ne fait mention.

sont visibles sur les modillons de la galerie : on retrouve ainsi une telle créature coiffée d'une capuche souple et pointue, comme à San Juan de Rabanera ou à Armentia.

La galerie-porche de Duraton est intéressante dans le témoignage de la diffusion de l'art de Silos : on y trouve à la fois des éléments qui semblent venir presque directement du cloître, comme certains détails iconographiques ou de composition, et qui témoignent donc de la persistance des schémas dérivés de Silos, mais aussi une stylisation, au demeurant gracieuse et décorative, d'autres éléments *silenses*, qui montrent l'éloignement qui est pris par rapport à ces modèles.

### c. Nieva

L'église San Esteban de Nieva a été restaurée en 1998, ce qui a donné lieu à la découverte des chapiteaux romans ornant une galerie-porche en brique, qui avait été murée pour agrandir l'espace intérieur. L'édifice, qui a été beaucoup remanié, présente la particularité d'être construit dans un mélange de brique et de pierre. (**fig. 505**) Les arcs, les montants et les murs de la galerie-porche sont ainsi bâtis en brique, alors que les colonnes jumelées et les chapiteaux sont taillés dans une pierre calcaire blonde. Ces chapiteaux présentent un vocabulaire formel que l'on peut rapprocher de Silos et de ses dérivés. On voit ainsi des griffons, les ailes déployées, très semblables à ceux que l'on observe dans la salle capitulaire de Burgo de Osma, pour la posture, et le côté un peu trapu. (**fig. 506**) Ils peuvent aussi être rapprochés de ceux de la galerie-porche de Grado del Pico. Sur un autre chapiteau, on voit des dragons à tête canine, le poitrail bombé, les ailes déployées. (**fig. 507**) Le traitement du corps se rapproche de celui que l'on a observé sur un chapiteau déposé de Silos, représentant des dragons (**fig. 508**) : les anneaux sont marqués par des lignes en zigzag, et striés par des hachures perpendiculaires. Cette schématisation a été observée à plusieurs reprises dans la suite de Silos, notamment à San Pedro de Soria. Les animaux fantastiques tirés du bestiaire de Silos sont nombreux et on voit un peu plus loin des harpies juvéniles, au poitrail bombé, avec des queues annelées, rythmées par des encoches. (**fig. 509**) Les visages sont assez érodés mais montrent l'empreinte de Burgo de Osma, avec des figures un peu rectangulaires, mais joufflues, encadrées de cheveux tressées en forme de corde.

Sur une autre corbeille, un personnage juvénile tient à deux mains un rinceau qui forme comme une laisse autour du cou des deux fauves qui l'entourent. (**fig. 510**) Ce thème est aussi visible dans le cloître de San Pedro de Soria. Le corps de ces animaux est marqué d'incisions en spirale, processus utilisé à Silos pour indiquer la musculature, comme sur les cerfs du chapiteau n°52. Ici, elles semblent avoir un rôle purement décoratif.

On trouve également dans cette galerie un thème courant dans la région de Ségovie: celui d'un affrontement entre deux cavaliers. (**fig. 511**) Contrairement à certains exemples que l'on a pu rencontrer, il n'y a pas ici de différenciation entre un cavalier maure et un chrétien. Les deux hommes ont les mêmes armement et harnachement. Il y a toutefois clairement un vaincu et un vainqueur à cette joute : le cavalier de gauche est désarçonné, précipité en arrière par le coup de lance de son adversaire, tandis que son arme s'est brisée en deux. La physionomie des chevaux, un peu lourde, mais avec des encolures fines et de petites têtes nous place bien dans la fin du XII<sup>e</sup> siècle.

La sculpture de cette galerie-porche présente des parentés avec l'art issu de Silos, et en particulier avec la sculpture de Burgo de Osma, telle qu'elle a pu être diffusée dans la province de Ségovie.

#### d. Beleña de Sorbe

Aux X<sup>e</sup> et XI<sup>e</sup> siècles, Beleña de Sorbe se trouvait dans la zone d'affrontement entre Chrétiens et Musulmans. La reconquête définitive de cette partie du territoire ne s'effectua qu'au début du XII<sup>e</sup> siècle. Il n'existe pas de sources écrites concernant cette localité avant la bulle pontificale de 1127, qui définit les limites du diocèse de Tolède, et mentionne Beleña de Sorbe. En 1170, Alphonse VIII concéda un privilège royal de peuplement pour la ville et le château à Martin Gonzalez de Contreras, majordome de la reine Éléonore, et époux de Maria Gutierrez, future abbesse de Santa Maria la Real de las Huelgas à Burgos. Ce privilège fut confirmé, avec des concessions supplémentaires, en 1182. Il est probable que la construction de l'église San Miguel soit liée à ce puissant personnage<sup>1</sup>.

L'église présente un plan en croix latine, avec une seule nef, un transept court et une abside polygonale. Elle est dotée d'une galerie-porche au sud, qui se prolongeait peut-être à l'ouest. (**fig. 512**) C'est un édifice qui remonte à la fin du XII<sup>e</sup> siècle, mais qui a été modifié au XVI<sup>e</sup> siècle, avec la construction du transept et de l'abside polygonale, la transformation de la nef et l'ajout d'une sacristie. La partie la plus intéressante de l'édifice est le portail sud, abrité sous la galerie-porche. (**fig. 513**) Il comporte une voussure sculptée entourée d'un tore lisse, qui reposent tous deux sur des chapiteaux historiés. Les chapiteaux du côté gauche sont assez dégradés, et d'une lecture difficile. Ils ont été identifiés comme des épisodes de la Genèse<sup>2</sup>. (**fig. 514**) Sur le premier, seraient représentés Adam et Ève au

---

<sup>1</sup> VALLE BARREDA, « Beleña de Sorbe », *Enciclopedia del Románico en Castilla-la Mancha, Guadalajara*, 2009, p. 243.

<sup>2</sup> HERRERA CASADO, Antonio, « El calendario románico de Beleña de Sorbe, *Traza y Baza*, n°5, Barcelone, 1974; RUIZ MONTEJO, Inés, « El calendario de Beleña del Sorbe », *Anales de Historia del Arte*, n°4, 1993-1994, p. 491-504 ; CASTIÑEIRAS, Manuel, « Cycles de la Genèse et calendriers dans l'art roman hispanique.

moment où ils sont vêtus par Dieu, de tunique de peau (Gen, 3, 21). Couronné, Dieu le Père aide Ève, tandis qu'Adam se tient nu derrière lui. Toutefois, ce personnage est une figure hirsute, presque démoniaque, ce qui laisse planer quelques doutes sur la reconnaissance de ce thème. Le second chapiteau montre un personnage tourmenté par deux démons. M. Castiñeiras a mis cette scène en relation avec le théâtre religieux, et plus précisément, *Le Jeu d'Adam*. Ici, Adam serait donc conduit vers l'enfer, dans l'attente de la Résurrection du Christ, qui est justement représentée sur les chapiteaux de droite. On y voit en effet, répartie sur les deux corbeilles, la Visite des Saintes Femmes au Tombeau. (fig. 515) Sur la première, sont figurées les trois Saintes Femmes, portant les parfums pour embaumer Christ, et levant la main droite en signe de témoignage. Sur la deuxième, un ange brandit une croix à longue hampe et désigne du doigt le tombeau vide, d'où s'échappe le linceul. Derrière, on voit les soldats chargés de garder le tombeau, entassés les uns sur les autres. Cette disposition n'est pas sans rappeler celle des soldats de la plaque du Premier Maître de Silos, qui représente la Mise au Tombeau combinée à la visite des Saintes Femmes.

Ces deux thèmes, Pêché originel et Résurrection du Christ peuvent être mis en relation avec la voussure sculptée, qui présente les Travaux des Mois. C'est un moyen de rappeler que l'homme peut trouver son salut et sa rédemption par le travail. Le calendrier s'ouvre d'ailleurs avec la figure d'un ange aux ailes déployées, qui fait peut-être le lien entre la Faute d'Adam et le travail de la terre qui est ensuite imposé aux hommes. (fig. 516) Le calendrier se ferme par une tête de Noir, peut-être placée à cet endroit, « comme contre-figure de l'archange »<sup>1</sup>. (fig. 517) Ce petit portail déploie donc une iconographie plus complexe qu'il n'y paraît, qui peut sans doute être mise en relation avec l'expansion des territoires agricoles au fur et à mesure de l'avancée de la reconquête.

Le style de ces sculptures se rattache à la postérité de Silos, avec des personnages trapus, à grosses têtes, aux visages ronds, qui présentent des sillons marqués autour de la bouche et des yeux très globuleux. Il s'agit d'une dérivation de l'art de Silos que l'on rencontre fréquemment dans le sud-est, dans la lignée de Burgo de Osma principalement. Ainsi, des correspondances peuvent être trouvées avec les chapiteaux de Languilla : même type de drapés, agités de plis nombreux, un peu épais, et souvent doubles. Toutefois, le canon des personnages est plus élancé à Languilla, et la facture est meilleure. Des

---

À propos du portail de l'église de Beleña de Sorbe (Guadalajara) », *Cahiers de civilisation médiévale*, XXXVIIIe année, n°4, oct-déc 1995, p.307-317.

<sup>1</sup> CASTIÑIERAS, *op. cit.*, 1995, p. 308, note 8.

rapprochements peuvent aussi être faits avec les chapiteaux des galeries-porches de Tiermes et de Caracena, mais ceux-ci sont d'ordre iconographique, et non stylistique<sup>1</sup>.

De nombreuses ressemblances existent également avec le portail d'Hormaza, où l'on trouve également une disposition radiale pour les Travaux des Mois. Certaines correspondances iconographiques sont indéniables : les mois de mars, avril, mai, juillet, septembre, octobre et décembre sont représentés de la même façon. (**fig. 518**) Le paysan se chauffant devant le feu est utilisé pour figurer le mois de janvier à Hormaza, et celui de février à Beleña de Sorbe. Ici encore, le style est un peu différent, et laisse penser qu'un modèle commun, peut-être Silos, a dû inspirer les deux sculpteurs qui ont travaillé dans ces monuments.

#### e. Nuestra Señora de la Peña à Sepúlveda

L'édifice, dédié à la sainte patronne de la ville, se situe à l'extrémité nord de la ville. La première mention historique relative à cette église remonte à 1120<sup>2</sup>. L'édifice suit un plan similaire à celui de San Salvador de Sepúlveda, avec une nef unique, une abside semi-circulaire, précédée d'une travée droite, avec une tour massive au nord. (**fig. 519**) L'église a connu plusieurs phases de construction assez difficiles à démêler. Nous nous intéresserons aux dernières phases de la décoration sculptée, dans lesquelles est sensible l'empreinte de Silos.

La nef est couverte d'une voûte en berceau sur doubleaux. (**fig. 520**) Les parements latéraux sont animés par des arcades. Au milieu de chapiteaux plus rustiques, quelques sculptures figurant des animaux fantastiques typiquement *silenses*, se détachent : on remarque à la retombée d'un des doubleaux un ensemble de chapiteaux : le plus grand représente une lutte entre deux centaures-sagittaires, les plus petits sont ornés de harpies et de *tragos* à capuche. (**fig. 521**) Plus loin, ce sont des dragons affrontés qui sont représentés. Tous ces animaux fantastiques sont clairement inspirés de ceux de Silos, mais il s'agit d'une sculpture assez grossière et peu détaillée : les plumes ne sont pas ciselées, les harpies n'ont pas d'anneaux, etc. Si les compositions et les modèles évoquent Silos et les édifices qui lui sont redevables, ces œuvres s'éloignent de celles du monastère sur beaucoup de points.

Sous le porche, au niveau du portail, on rencontre un mélange de sculptures, dont certaines renvoient à l'univers *silense*, par le style ou l'iconographie. Ainsi parmi les modillons, deux petites sculptures de qualité évoquent nettement Silos : l'une figure un

---

<sup>1</sup> Les deux galeries-porches comprenaient des chapiteaux représentant la visite des Saintes Femmes au tombeau. On trouve de plus une tête de Noir sur un modillon de Caracena, et un vieillard impudique sur un modillon de Tiermes.

<sup>2</sup> RODRÍGUEZ MONTAÑÉS, José Manuel, « Sepúlveda », *Enciclopedia del Románico en Castilla y Leon, Segovia*, Aguilar de Campoo, Fundación Santa María la Real, 2007, p. 1610.

personnage sur un lion, qui est peut-être un Samson (**fig. 522**); l'autre est un cavalier en cotte de mailles. (**fig. 523**) La précision de ces sculptures, le sens du détail, les plis arrondis sur les épaules et les hanches sont à mettre en relation avec l'interprétation de Silos que l'on a rencontrée à Languilla, par exemple.

Sur le tympan est représenté un Christ en Majesté, dans une mandorle en losange, entouré du Tétramorphe. Intégrés au tympan, des anges portant des phylactères constituent une partie de la cour céleste de Dieu. Celle-ci est complétée, sur la voussure, par les Vieillards de l'Apocalypse. Sur le linteau, au centre, un grand chrisme est présenté par deux anges agenouillés. Sur les côtés, deux scènes glorifient Saint Michel : on voit l'archange terrassant le dragon, et procédant à la Pesée des âmes. (**fig. 524**) La combinaison de ces différents thèmes rappelle nettement le portail de San Miguel de Estella. La voussure extérieure est composée d'une guirlande de feuilles enroulées qui évoque celle du portail d'Avellanosa del Paramo.

Le style est beaucoup moins soigné que sur les modillons évoqués plus haut : les personnages sont mal proportionnés, avec des jambes courtes et des bras mal accrochés au corps. Les têtes sont assez laides, en particulier chez les Vieillards. Les drapés sont animés de plis nombreux, très répétitifs, et stéréotypés.

Tout ceci indique la participation de plusieurs sculpteurs, qui ne connaissent vraisemblablement pas directement les œuvres de Silos, mais participent à ces chantiers « tardifs » de la fin du XII<sup>e</sup> siècle, début du XIII<sup>e</sup> siècle, et partagent de ce fait un certain nombre de traits communs.

#### **f. Autres galeries-porches**

Les églises dotées de galeries-porches sont particulièrement nombreuses dans la province de Ségovie. Beaucoup sont ornées de sculptures, qui peuvent parfois être rattachées à l'art de Silos, transformé par le prisme d'autres sculpteurs actifs dans la province. La part des scènes historiées dans ces galeries-porches est souvent réduite, et se résume le plus souvent à une ou deux corbeilles. On remarque que, parmi celles-ci, l'Adoration des Mages est un sujet de prédilection, de même que la lutte des cavaliers. Les autres chapiteaux présentent soit des animaux, parfois tirés du bestiaire de Silos, soit des végétaux, acanthes ou palmettes.

A **San Pedro de Gaillos**, on retrouve justement une Adoration des Mages, placée sous de petites arcades, assez similaire à celle qui orne la galerie-porche de Duraton. (**fig. 525**) Une autre corbeille présente des harpies au milieu de feuillages, qui n'ont plus qu'une lointaine parenté avec celles de Silos : corps allongé, au plumage « graphique », pattes

longues et droite, et petites têtes grêles. (**fig. 526**) Ceci témoigne bien de la diffusion des modèles *silenses*, et de leurs transformations par des sculpteurs locaux.

Dans la galerie-porche **d'El Arenal** (San Juan Batista de Orejana), aux côtés de chapiteaux montrant des *trasgos* et des harpies, certes inspirés de Silos, mais au rendu sensiblement différent (**fig. 527**), apparaît un curieux chapiteau, dont la source d'inspiration semble être (une fois de plus) le chapiteau n°57 de Silos. Dans un enchevêtrement végétal qui quadrille la corbeille, prennent place différentes scènes christologiques : la Crucifixion, la visite des Saintes Femmes au Tombeau, et un Christ en gloire, entouré du Tétramorphe. (**fig. 528**) Cette organisation complexe ne facilite pas la lisibilité des scènes, mais montre bien comment une composition de Silos a été complètement réinterprétée pour aboutir à une création qui n'a plus grand-chose de commun avec son modèle original.

A **Sotosalbos**, la marque de Silos est encore plus réduite, et ce qui prédomine, c'est l'empreinte du bestiaire fantastique. On retrouve ainsi des harpies juvéniles au corps volumineux, qui s'inspirent nettement du chapiteau n°41 du cloître de Silos. (**fig. 529**) Fait significatif : elles sont coiffées d'un bonnet plat qui recouvre partiellement leurs cheveux bouclés. Ailleurs, ce sont des *trasgos* qui mordent les rinceaux qui les entourent, dans une composition qui rappelle elle aussi les chapiteaux du cloître. (**fig. 530**) On remarque notamment les tiges végétales aux feuilles recourbées, couronnées de fleurons, d'un modèle très *silense*. Dans cette galerie-porche sont aussi représentés les thèmes de prédilection que sont l'Adoration des Mages – placée sous des arcades trilobées, comme à Duraton – et la lutte des cavaliers.

### III. La diffusion vers le Nord-Est

#### 1. Le Pays Basque

L'existence d'un évêché en Alava, dont le siège se trouvait à Armentia, est attestée depuis la fin du IX<sup>e</sup> siècle. Il comprenait l'Alava, la Biscaye, et la vallée du Deva en Guipúzcoa. Le reste de cette dernière province était placé sous la tutelle de l'évêché de Pampelune. À la mort de l'évêque Fortunio en 1087, le siège épiscopal fut transféré à Calahorra<sup>1</sup>, décision entérinée par une bulle du pape Pascal II en 1109. Cette suppression de l'évêché de l'Alava est sans doute liée à l'adoption du rite romain. En effet, avant 1073, l'évêque Fortunio s'était rendu à Rome avec une commission chargée de défendre le rite hispanique, et avait

---

<sup>1</sup> MAÑARICUA, A. (de), *Obispos en Alava, Guipuzcoa y Vizcaya hasta fines del siglo XI*, Vitoria, 1964.



obtenu de maintenir celui-ci temporairement, jusqu'à son abolition à la fin du XI<sup>e</sup> siècle<sup>1</sup>. Si on ajoute la Biscaye à l'Alava, l'ensemble de ces territoires occupait quasiment la moitié du diocèse, dont le siège épiscopal, Calahorra, se trouvait à l'autre extrémité, complètement décentré. La question a dû être discutée, car au long du XII<sup>e</sup> siècle, les évêques de Calahorra demandèrent sept autres bulles à divers papes pour confirmer l'annexion de l'Alava au diocèse de Calahorra<sup>2</sup>.

L'*Historia Silense* (1110) attribue au roi de Navarre Sanche III le Grand la création d'un nouveau chemin de Saint Jacques, allant de Pampelune à Santo Domingo de la Calzada<sup>3</sup>. Auparavant, les pèlerins devaient emprunter les chemins détournés de l'Alava. De ce fait, la route qui traversait le Guipúzcoa et l'Alava n'eut plus qu'un rôle secondaire, jusqu'au XIII<sup>e</sup> siècle, époque à laquelle elle fut à nouveau utilisée, grâce au tunnel naturel de San Adrian, qui permettait de franchir la montagne plus aisément.

En 1150, Sanche le Sage, roi de Navarre, profita de la minorité d'Alphonse VIII de Castille pour placer le Pays Basque sous le contrôle navarrais. Pour appuyer son autorité, il entama une politique de fondation de villes, octroyant un privilège à Laguardia en 1164, fondant San Sebastian en 1180 et Vitoria, dans le village de Gasteiz, en 1181<sup>4</sup>. Quelques années plus tard, l'histoire de l'Alava connut un changement important, impulsé par Alphonse VIII. Décidé à reconquérir le Pays Basque, le roi mena une campagne intensive en 1199-1200 contre les forteresses tenues par les Navarrais. Il mit le siège à Vitoria, qui se rendit après de longs mois de résistance. Les territoires de Guipúzcoa se soumirent dans la foulée, grâce à des négociations diplomatiques et à l'appui d'une partie de la noblesse de l'Alava. Ce retour à la couronne de Castille favorisa un grand développement économique, stimulé par l'augmentation des échanges, surtout à travers le Guipúzcoa, en raison de la volonté d'Alphonse VIII de relier la Castille aux possessions de sa femme Eléonore, en Aquitaine<sup>5</sup>. La ville de Vitoria devint une enclave commerciale essentielle pour la redistribution des produits de la péninsule vers les ports cantabriques, San Sebastian, Guéthary, etc., qui les échangeaient ensuite avec les Flandres, la France ou l'Angleterre.

### A) Armentia

Armentia est une antique cité romaine, située sur la voie allant d'Astorga à Bordeaux. Elle fut le siège de l'évêché d'Alava entre le IX<sup>e</sup> et le XI<sup>e</sup> siècles. C'est aussi, selon la légende, le

---

<sup>1</sup> LOPEZ DE OCARIZ, *Pays basque roman*, La-Pierre-qui-Vire, Zodiaque, 1997, p. 20.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 118.

<sup>3</sup> Cf. GÓMEZ MORENO, Manuel, *Introducción a la « Historia silense »*, Madrid, 1921.

<sup>4</sup> LÓPEZ DE OCARIZ, *op. cit.*, 1997, p. 22-23.

<sup>5</sup> En 1206, il revendique même la Gascogne et organise une expédition jusqu'aux portes de Bordeaux.

berceau de San Prudencio, ermite et évêque de l'Antiquité tardive, très vénéré dans le nord de l'Espagne. Ses reliques sont conservées à Najera et Logroño.

Avec la disparition du siège épiscopal, transféré à Calahorra en 1087, l'église d'Armentia fut réduite au rang de collégiale, et son chapitre fut placé sous la dépendance de l'archidiacre de l'Alava.

Elle changea à nouveau de statut à la fin du XV<sup>e</sup> siècle, lorsque le titre et les fonctions de collégiale, ainsi que les chanoines, furent transférés à Santa Maria de Vitoria. L'église de San Andres devint alors simple paroissiale. L'importance religieuse de la ville d'Armentia à l'époque médiévale est indéniable, comme le montre le nombre d'églises recensées par M. Ibañez de Echabbarri en 1754<sup>1</sup>. Parmi les sept édifices mentionnés, seul subsiste San Andrés, aujourd'hui placé sous le vocable de San Prudencio, évêque de Tarazona et patron de l'Alava<sup>2</sup>.

L'église correspond à un projet de grande ampleur, selon un plan en croix latine, couronné par un clocher placé à la croisée du transept. La construction de l'édifice roman a dû commencer dans la seconde moitié du XII<sup>e</sup> siècle, sous l'épiscopat de Rodrigo de Cascante, évêque de Calahorra de 1146 à 1190, qui utilise en 1181 le titre ancien de *Episcopus Armentiensis*. Une des inscriptions du tympan de l'Agneau nous indique en effet un certain RODERICVS EP (le reste est illisible) – EP comme *episcopus* ? – comme auteur de l'œuvre (commanditaire ?)<sup>3</sup>.

L'édifice connut de grands bouleversements au XVIII<sup>e</sup> siècle. On projeta alors la construction d'une nouvelle église mais, en définitive, la décision fut prise de restaurer le vieil édifice. Plusieurs parties étant en ruines, en particulier le cloître et les dépendances du côté nord, il fut décidé de construire un porche au sud, surmonté d'un étage servant de salle capitulaire et de logement pour le prêtre<sup>4</sup>. La façade sud fut démontée entre 1773 et 1776, tandis que l'édifice était entouré, à l'exception de l'abside, de nouveaux murs. Les reliefs de la façade furent alors incrustés dans les parois du porche, et les modillons romans réemployés dans la partie haute de cette construction. (**fig. 531**)

L'édifice roman se composait d'une nef unique, d'un transept débordant et d'un chevet composé d'une travée droite et d'une abside semi-circulaire. Seuls le chevet et le transept ont gardé leurs structures romanes. L'intérieur montre les modifications du XVIII<sup>e</sup> siècle, en particulier dans la nef, construite en moellons et couvertes de voûtes modernes

---

<sup>1</sup> IBAÑEZ DE ECHAVARRI, *Vida de San Prudencio, obispo de Tarazona, Patrono principal e Hijo de la M.N. y M.L. Provincia de Alava*, Vitoria, 1754, p. 170.

<sup>2</sup> Cette dédicace est récente et date, selon Mme Ruiz Maldonado de 1970. Cf. RUIZ MALDONADO, *Escultura románica alavesa: el Foco de Armentia*, Bilbao, 1991, p. 17.

<sup>3</sup> + HVIVS OPERIS AVCTORES RODERICVS EP.

<sup>4</sup> LOPEZ DE OCARIZ, *op. cit.*, 1997, p. 139.

badigeonnées. (**fig. 532**) On accède à l'église par un portail ouvert au sud, abrité sous le porche, portail qui a été construit à partir d'éléments de l'église primitive.

L'église d'Armentia offre un magnifique ensemble de sculptures, attribuées à différents Maîtres. On peut laisser de côté les chapiteaux du chevet, assez grossiers et d'un intérêt limité, réalisés probablement vers le milieu du XII<sup>e</sup> siècle<sup>1</sup>.

Le premier grand sculpteur pouvant être qualifié de Maître, et dont l'intervention peut être placée aux alentours de 1200, réalise les sculptures de la croisée du transept et certains reliefs conservés dans le porche. C'est lui qui montre de façon la plus nette l'empreinte du Second Maître de Silos.

La corbeille placée au nord-est de la croisée du transept est décorée d'oiseaux, dans une posture dynamique, les ailes déployées et le cou tendu vers l'arrière pour picorer des grappes de raisin. (**fig. 533**) Ils ont la gorge bombée, et les serres plantées dans l'astragale. Le traitement du plumage suit très précisément les procédés de Silos, avec un réseau géométrique de losanges striés sur une seule moitié, qui couvre l'ensemble du corps. On peut faire des rapprochements avec les chapiteaux n°50 et 61 de Silos, qui montrent également des oiseaux, mais dans une posture différente.

Le chapiteau qui lui fait face, au nord-ouest, montre une double lutte entre des cavaliers et des centaures. (**fig. 534**) Les êtres fantastiques se retournent et encochent des flèches en direction des cavaliers. Les protagonistes de ces affrontements sont entourés de rinceaux qui prennent naissance sur l'astragale et forment un réseau dense et complexe. On remarque de petites incisions en spirale pour marquer le muscle de la patte postérieure du centaure, un détail observé sur les animaux du cloître de Silos (cerfs, lions, griffons). Le centaure a un visage imberbe, rond et joufflu, avec un front étroit, un petit nez à l'extrémité arrondie, des yeux en amande, allongés, aux paupières marquées, une bouche charnue, avec des sillons labiaux prononcés. Les cavaliers ont le même type de visage, qui les rapproche des têtes juvéniles de Silos. Le cavalier de gauche porte un grand écu triangulaire, tandis que l'autre semble tenir un bouclier rond, qui caractérise plutôt les combattants arabes. Cette distinction vise peut-être d'assimiler le centaure, créature maléfique, et les combattants musulmans<sup>2</sup>. Les détails de l'équipement des chevaux sont particulièrement bien rendus, et on distingue le moindre détail du harnachement : tapis de selle, rênes, mors, etc. Ces cavaliers rappellent celui que l'on peut voir sur le chapiteau de la chasse au cerf du portail d'Ahedo de Butron. Dans les deux cas, les chevaux ont la même physionomie, avec une

---

<sup>1</sup> L'auteur de ces sculptures est qualifié de « premier Maître » par M. Azcarate. Selon la classification de cet auteur, trois sculpteurs différents interviennent dans la décoration de l'église d'Armentia. cf. AZCARATE RISTORI, *Catalogo monumental del diócesis de Vitoria*, tome IV, 1975, p. 104.

<sup>2</sup> MONTEIRA ARIAS, Inés, *La escultura románica hispana y la lucha contra el Islam (mediados del siglo XI a mediados del siglo XIII)*, thèse de doctorat, Universidad Carlos III de Madrid, 2010, p. 290.

encolure fine et une tête triangulaire. L'affrontement entre un centaure-sagittaire et un cavalier se retrouve sur le portail nord du monastère d'Irache, avec lequel Armentia partage des liens étroits.

Un autre chapiteau d'Armentia est décoré de quatre griffons affrontés, la tête tournée vers l'arrière. (**fig. 535**) Ils ont des corps graciles, avec des membres fins, qui rappellent les griffons de Silos. Un détail précis est repris de ces animaux de Silos : la crinière qui se poursuit le long de l'échine et couvre même la croupe. Les têtes sont également très semblables, avec des becs puissants et recourbés, creusés au trépan, des yeux effilés et de grandes oreilles pointues. Les ailes font l'objet d'un traitement minutieux, toujours selon les procédés de Silos. Elles sont attachées aux pattes par une sorte de bague, un détail qui réapparaît sur un chapiteau de l'ermitage Santa Catalina de Azcona, en Navarre, de même que la queue qui passe entre les pattes et se termine par une feuille enroulée. La différence principale entre le modèle de Silos et ce chapiteau réside dans le fond, tapissé de palmettes à Armentia et occupé par une trame végétale à Silos.

Le dernier chapiteau de la croisée d'Armentia présente un décor végétal, à deux niveaux : au niveau inférieur, de grandes palmettes dentelées avec une nervure large et plate percée de trous de trépan, toutes légèrement inclinées vers la droite et au niveau supérieur, des palmettes lisses, à l'extrémité enroulée, avec une nervure perlée, qui elles, penchent vers la gauche. (**fig. 536**) Cette différence d'inclinaison crée une sorte de mouvement tournant sur le chapiteau. C'est une composition tout à fait étonnante qui indique une datation assez avancée, vers le début du XIII<sup>e</sup> siècle. MM. Uranga et Iñiguez y ont vu une influence byzantine, et l'ont rapprochée de la sculpture de San Vicentejo de Treviño<sup>1</sup>.

C'est vraisemblablement le même sculpteur qui a réalisé les grandes statues représentant les figures du Tétramorphe qui sont placées à la retombée des nervures de la voûte d'ogive couvrant la croisée du transept. (**fig. 537**) Ces figures sont anthropo-zoomorphiques, c'est-à-dire que les évangélistes sont représentés sous la forme d'un homme ailé, dont la tête est empruntée à leur figuration symbolique sous la forme du Tétramorphe. Seul Matthieu est figuré comme un ange, avec une tête humaine. Selon l'hypothèse de M. Émile Mâle et de M. Oscar Wulff, cette étrange fusion aurait fait son apparition dans l'art copte, qui ne manquait pas de modèles sur le sol égyptien pour de tels hybrides<sup>2</sup>. Dom Leclercq penche plutôt pour l'influence d'une coutume romaine, celle de se moquer de

---

<sup>1</sup> URANGA GALDIANO, José Esteban, IÑIGUEZ ALMECH, Francisco, *Arte medieval navarro*, vol. 3, Pampelune, 1973, p. 77-78. Cette opinion est partagée par M. Lopez de Ocariz, cf. LOPEZ de OCARIZ, *op. cit.*, 1997, p.144.

<sup>2</sup> WULFF, O., *Die altechristliche und byzantinische Kunst*, 1914, p. 129 et MÂLE, *op. cit.*, 1922, p. 11, fig. 5-6.

certains personnages publics en les coiffant d'un masque de bête, probablement approprié à leur caractère<sup>1</sup>. Certaines des plus anciennes représentations occidentales connues de ces évangélistes à tête d'animaux se trouvent en Espagne. Il s'agit de deux sculptures, un sarcophage de Dume conservé à Braga et un chapiteau de Cordoue<sup>2</sup>. Ce sont des œuvres du VI<sup>e</sup> et VII<sup>e</sup> siècles. Ces représentations connaissent ensuite un développement important dans la peinture de manuscrit. On peut citer le sacramentaire de Gellone<sup>3</sup> (milieu du VIII<sup>e</sup> siècle), l'évangélaire Barberini<sup>4</sup>, de la bibliothèque du Vatican (VIII<sup>e</sup> siècle) et une série de manuscrits carolingiens bretons, comme l'évangélaire de la bibliothèque de Troyes, réalisé dans l'abbaye de Landévennec et daté de 909<sup>5</sup>.

À partir de la fin du IX<sup>e</sup> siècle, le thème réapparaît en Espagne, d'abord dans l'enluminure. Une douzaine d'exemples sont associées aux *Beatus*, mais d'autres manuscrits espagnols montrent les mêmes représentations, comme la bible d'Avila (XII<sup>e</sup> siècle), ou celle de San Millan de la Cogolla (XII-XIII<sup>e</sup> siècles). Dans plusieurs églises de la péninsule, ces représentations anthropo-zoomorphiques apparaissent également dans la peinture murale, comme sur la voûte du Panthéon des Rois à San Isidoro de León ou en Catalogne à Santa Maria de Tahull<sup>6</sup>. L'Espagne tient en effet une grande place dans la diffusion de ce thème dans l'enluminure et la peinture murale, mais elle n'en a pas le monopole exclusif, puisqu'il apparaît dans des manuscrits ottoniens et allemands<sup>7</sup>. Il est toutefois intéressant de remarquer que l'Espagne est le seul pays qui présente simultanément ce thème dans l'enluminure, la peinture murale et la sculpture pour la période considérée. En sculpture, en effet, le thème est plus rare. On peut toutefois citer l'exemple d'un chapiteau du cloître de Moissac<sup>8</sup>.

---

<sup>1</sup> LECLERCQ, « Évangélistes », *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie*, vol. 5-1, 1931, col. 845-852.

<sup>2</sup> CROZET, René, « Les représentations anthropozoomorphiques des évangélistes dans l'enluminure et la peinture murale aux époques carolingienne et romane. », *Cahiers de civilisation médiévale*, 1958, p. 183. En ce qui concerne le sarcophage de Dume, cf. GAILLARD, Georges, « Deux sculptures funéraires préromanes du musée de Braga », *Bulletin de la société nationale des antiquaires de France*, 1950-1951, p. 192-195 et *Deux sculptures funéraires provenant de Saint Martin de Dume*, Braga, 1956. Pour le chapiteau de Cordoue : SCHLUNK, Helmut, « Observaciones en torno al problema de la miniatura visigoda », *Archivo Español de Arte*, XVIII, 1945, p. 241-265 et « Arte visigodo, arte asturiano », *Ars hispaniae*, t. II, Madrid, 1947, p. 269.

<sup>3</sup> BNF, ms. lat. 12048, symbole de saint Jean, fol. 42v.

<sup>4</sup> Bibliothèque vaticane, ms. lat. 570.

<sup>5</sup> Conservé à la Médiathèque de Troyes, ms. 960, fol. 43v pour saint Marc, fol. 71v pour saint Luc, fol. 108v ; Disponible en ligne : [http://www.enluminures.culture.fr/documentation/enlumine/fr/BM/troyes\\_385-01.htm](http://www.enluminures.culture.fr/documentation/enlumine/fr/BM/troyes_385-01.htm) [consulté le 28/10/2010]

<sup>6</sup> On peut y ajouter les peintures murales de San Andres de Terri et Santa Cruz de Maderuelo. Cf. URANGA, José Esteban, « Esculturas románicas del Real Monasterio de Irache », *Principe de Viana*, 6, 1942, p. 10-11 ; et celles des églises del Cristo de la Luz et de San Roman de Tolède. Cf. SUREDA i PONS, Joan, *La pintura románica en España (Aragón, Navarra, Castilla-León y Galicia)* Madrid, 1985, p. 95-96.

<sup>7</sup> CROZET, *op. cit.*, 1958, p. 187.

<sup>8</sup> CAZES, Quitterie, SCHELLES, Maurice, *Le cloître de Moissac*, Bordeaux, Éditions Sud-Ouest, 2001, p. 221.

À Armentia, l'ange de Matthieu tient un livre dans la main gauche et lève la main droite. (**fig. 538**) Il a un visage juvénile carré, avec des joues pleines, une petite bouche aux commissures percées d'un léger coup de trépan, des yeux en amande, un peu protubérants, à la paupière supérieure marquée, des sourcils saillants et arqués et une chevelure bouclée en colimaçon. Tous ces éléments rapprochent l'auteur de ces reliefs du second atelier de Silos. Les vêtements sont animés de plis abondants et mouvementés, en faisceaux tubulaires sur le devant de la tunique et en plis concentriques au niveau des articulations. Ici encore, on sent la marque des drapés de Silos, avec une nette réminiscence des étoffes antiques.

Cette influence antique est encore plus sensible dans la figure de saint Jean. (**fig. 539**) Celui-ci est de face, et tient un long phylactère déroulé, qu'il désigne de la main. Il porte un ample manteau organisé en plis abondants, qui laisse seulement voir la partie inférieure de la tunique et les manches. Un pan de ce vêtement est rabattu sur son épaule à la manière d'une toge romaine, ce qui crée des plis animés en fort relief. Sa tête d'aigle se caractérise par des yeux vifs, un bec puissant et de courtes plumes, taillées selon les procédés de Silos.

La figure de Marc semble plus trapue. Les traits léonins sont accusés, proéminents, avec une tête ronde couverte de fourrure. (**fig. 540**) Cela n'empêche pas une certaine expressivité, qui vient d'une humanisation prononcée de ces traits bestiaux, laissant transparaitre une grande dignité.

Saint Luc tient également le Livre à deux mains, appuyé sur son bras gauche. Sa tête bovine est assez stylisée, et le traitement des drapés semble également plus simple que sur les autres figures.

Tous ont les ailes déployées dans le dos, taillées finement, toujours selon les techniques de Silos. Ils tournent leurs têtes les uns vers les autres, ce qui introduit comme un dialogue entre eux.

L'idée de placer de grandes figures à la retombée des ogives trouve probablement son origine dans les statues placées sous les trompes ou les pendentifs des coupoles de croisée<sup>1</sup>. On peut citer celles de l'église Sainte Foy de Conques, du début du XII<sup>e</sup> siècle et celles de la cathédrale Saint-Jacques de Compostelle, de la même époque. Mais cette disposition des statues évoque surtout le milieu français de 1150-1170, où, avec le développement des voûtes sur croisée d'ogives, apparaît le désir d'ornez les moulures des arcs à l'aide de statues. Cette formule se retrouve à la cathédrale d'Étampes, où, dans l'absidiole nord du chevet, deux statues se détachent des colonnes qui s'élèvent jusqu'au niveau des nervures gothiques, mais aussi à Notre-Dame-de-la-Couture du Mans, qui

---

<sup>1</sup> Voir à ce sujet : HELIOT, Pierre, « Statues sur les retombées de doubleaux et d'ogives », *Bulletin Monumental*, n°120, 1962, p. 121-167.

présente, vers 1170, des statues adossées aux nervures de la voûte du chevet. Un peu plus tard, on retrouve cette formule de statues placées au départ des ogives à Saint-Gilles de Crozilles, Saint-Sylvain de Levroux, Saint-Martin d'Angers, Saint-Aignan-sur-Cher, Angles<sup>1</sup>, mais aussi Romorantin et Saint-Jouin-de-Marnes<sup>2</sup>.

En Espagne, dans la cathédrale de Salamanque, deux systèmes coexistent : un purement roman, avec des statues placées en dessous des trompes de la coupole, au niveau de la croisée, et un inspiré par le gothique français, avec des figures accolées aux nervures, à la manière de statues-colonnes, dans le bras sud du transept. C'est ce procédé qui a été choisi pour les anges du Porche de la Gloire. À Armentia, le système est un peu différent, car les statues du Tétramorphe s'adossent directement aux murs, et ne sont pas incorporées aux nervures, ce qui leur laisse une certaine individualité. Elles reçoivent la retombée des voûtes qu'amortissent des consoles décorées d'anges sonnant de la trompe. Le même système a été utilisé à Saint-Jacques de Compostelle, dans la tribune qui surmonte le Porche de la Gloire. (**fig. 541**) De grands anges qui tiennent des encensoirs et des phylactères sont surmontés de tablettes qui portent des ogives.

Sur un plan uniquement iconographique, la première représentation du Tétramorphe à la croisée du transept en Espagne se situe dans la cathédrale de Jaca, où les symboles des évangélistes apparaissent sur des consoles à la naissance des trompes. On les rencontre au même endroit à San Martin de Fromista.

Symboliquement, la voûte qui couvre la croisée représente la voûte céleste sur laquelle plane la divinité. Celle-ci n'est pas représentée mais de façon implicite, elle est exprimée à travers la structure architectonique<sup>3</sup>. On peut toutefois imaginer dans certains cas qu'une figure peinte du *Pantocrator* ornait la coupole. Le Tétramorphe a ici une fonction de support matériel et symbolique. Au-dessus de ces figures, à Armentia, sur les consoles qui reçoivent les ogives, sont sculptés des anges en buste ou assis qui soufflent dans des cors, allusion à la proclamation de l'Évangile.

La meilleure comparaison pour ces statues d'évangélistes anthropo-zoomorphiques d'Armentia se trouve dans l'église abbatiale d'Irache, en Navarre.

Mme Ruiz Maldonado a noté des rapprochements stylistiques entre ces statues d'Armentia et le Porche de la Gloire de Compostelle<sup>4</sup>. Certains visages juvéniles, comme

---

<sup>1</sup> LACOSTE, *op. cit.* 2006, p. 106.

<sup>2</sup> HELIOT, *op. cit.*, 1962, p. 131

<sup>3</sup> RUIZ MALDONADO, *op. cit.*, 1991, p. 59.

<sup>4</sup> RUIZ MALDONADO, Margarita, « Resonancias compostelanas en el Tetramorfos de Armentia », *Boletín del Museo Instituto Camon Aznar*, 38, 1989, p. 5-23.

celui d'un des anges qui portent la croix, présentent ainsi la même structure rectangulaire que le visage de Matthieu à Armentia, avec un front étroit, des pommettes hautes et des mâchoires fortes. Dans les drapés aussi, on peut remarquer certains parallèles, notamment avec les vêtements du saint Jacques des ébrasements à Compostelle et les étoffes mouvementées de saint Luc et de saint Jean à Armentia. Toutefois, selon nous, cela n'implique pas de dépendance directe vis-à-vis de Compostelle, mais indique plutôt la communauté de style qui règne en Espagne à la fin du XII<sup>e</sup> siècle, et constitue une preuve de plus des similitudes existant entre le second atelier de Silos et celui de Maître Mathieu. Certains détails spécifiques à Armentia – la façon de traduire les plumes notamment – montrent bien que l'influence prépondérante est ici celle de Silos.

À ces sculptures de la croisée, il faut ajouter pour l'œuvre du premier Maître d'Armentia deux chapiteaux doubles à l'intérieur de l'église, placés dans la nef sur des colonnes accolées. Ils ont apparemment servi de supports à une tribune de chœur, démontée depuis, mais il s'agit vraisemblablement de vestiges de la nef romane. Un thème semblable orne les deux chapiteaux. Le plus beau montre des lions aux corps arqués, qui dévorent une proie couchée au sol, un quadrupède avec de longues oreilles, peut-être un faon, ou un ânon. (**fig. 542**) Le schéma est répété deux fois, séparé par une gueule monstrueuse cornue qui engloutit une figure humaine, dont seules dépassent les jambes. Le thème des lions dévorant une proie apparaît notamment sur un chapiteau des dernières travées de la nef de Saint-Jacques de Compostelle, qui présente beaucoup de ressemblances avec le chapiteau d'Armentia : les lions ont le même genre de tête avec un museau allongé, de la fourrure sur la tête, et une crinière fournie qui leur couvre toute l'échine. (**fig. 543**) Leurs corps sont moins arqués mais traduisent tout autant de tension, les deux pattes posées sur leur proie, qu'ils mordent profondément. Seule la proie semble différente, car à Compostelle, elle ressemble à un agneau ou à un chevreau. Un détail à Armentia paraît s'inspirer du chapiteau de Compostelle : deux petites feuilles enroulées placées entre les deux têtes des fauves, qui semblent être une simplification des palmettes séparant les lions à Compostelle. Toutefois, nous avons vu que ce thème a souvent été représenté par les artistes marqués par l'art de Silos : à Soto de Bureba, Jaramillo de la Fuente, Hermosilla, Almazan, Lara de los infantiles... Plus près d'Armentia, en Navarre, on trouve deux autres représentations de ce thème des lions dévorant une proie : à San Miguel de Estella, sur une baie du chevet, et à La Magdalena de Tudela, sur le portail Nord. Il est donc possible d'émettre l'hypothèse d'un thème également présent à Silos.

Le second chapiteau double d'Armentia est une reprise un peu maladroite du même thème, organisé de la même façon, mais avec des fauves sans poils, aux côtes saillantes, les



oreilles basses, le corps arqué, la tête vers le sol, séparés par un masque diabolique et souriant, au-dessus de belles feuilles d'acanthé taillées au trépan. Le thème perd de son sens car ni les animaux, ni le masque démoniaque n'ont de proie à mordre<sup>1</sup>.

Le premier Maître a également réalisé un certain nombre de reliefs de la façade originelle, aujourd'hui conservés dans le porche. Il est vraisemblablement l'auteur du tympan de l'Agneau, du relief de l'Annonciation, de celui du Cavalier victorieux, et de certains modillons qui ont été remployés sur la corniche du porche.

Selon la description de M. Ibañez de Echavarri, datée de 1754 – soit avant la grande restauration de 1776<sup>2</sup> – le tympan de l'Agneau était situé dans la partie inférieure de la façade située au sud de l'édifice. Ce tympan est divisé en deux parties. (**fig. 544**) La partie basse, horizontale, a la forme d'un linteau. Elle montre deux anges qui surgissent des nuées et soutiennent un chrisme. Comme sur le tympan de Jaca, celui-ci a la forme d'une roue à huit rayons auxquels sont accrochées les lettres du monogramme du Christ<sup>3</sup>. L'alpha et l'oméga sont accrochés aux branches supérieures du Xhi, en référence au texte de l'Apocalypse (Ap., 1, 8 ; 21,6 ; 22, 13). La composition, avec deux anges couchés supportant le chrisme, évoque les sarcophages antiques, où le portait du défunt, dans une *imago clipeata*, est porté par deux victoires ailées<sup>4</sup>.

Dans la partie supérieure du tympan, au-dessus du chrisme, l'Agneau, sous la forme d'un bélier avec des cornes, est représenté dans une gloire circulaire, tenant une croix à langue hampe dans l'une de ses pattes. Il est entouré de deux personnages agenouillés, identifiés par des inscriptions comme saint Jean-Baptiste (à gauche) et le prophète Isaïe (à droite). Tous deux portent des phylactères sur lesquels sont gravées les paroles de leurs prophéties, qui insistent sur le sacrifice du Messie en le comparant à un agneau ou à une brebis. ECCE AGNVS DEI sur le rouleau du Baptiste : « Voici l'Agneau de Dieu » (Jn., 1, 29.) SI(CVT) OVIS sur le phylactère tenu par Isaïe : « comme un agneau [qui se laisse mener à l'abattoir] » (Is. 53,7). Le Christ est donc montré ici comme la victime innocente, qui s'est livrée volontairement à la mort pour le salut des hommes. D'autres inscriptions apparaissent sur ce tympan, qui introduisent d'autres sens de lecture<sup>5</sup>. Le texte inscrit dans

<sup>1</sup> LOPEZ DE OCARIZ, *op. cit.*, 1997, p. 145.

<sup>2</sup> IBAÑEZ DE ECHABARRI, *op. cit.* p. 226.

<sup>3</sup> OCON ALONSO, Dulce, « El sello de Dios sobre la iglesia: tímpanos con crismón en Navarra y Aragón » AMEIJERAS, Rocío Sánchez, SENRA GABRIEL Y GALÁN, José Luís *El Tímpano románico: imágenes, estructuras y audiencias*, Santiago, 2003, pp. 77-101.

<sup>4</sup> Les tombeaux romains de ce type sont conservés en grand nombre, on peut citer celui remployé pour le roi Ramire II le Moine, conservé dans le cloître de San Pedro el Viejo de Huesca,

<sup>5</sup> FAVREAU, Robert, « Le tympan roman d'Armentia : iconographie et épigraphie », *Ikonotheke*, 2006, v. 19, p.93-102.

la mandorle qui entoure l'Agneau le qualifie de « lion fort » et de « la Mort de la Mort »<sup>1</sup>. Cette évocation du lion fort suffit à elle seule à évoquer la Résurrection du Christ<sup>2</sup>. L'inscription de la bordure du tympan en explique le thème : « le roi des Armées (Sabaoth) est le grand Dieu et il reçoit le nom d'Agneau »<sup>3</sup>. Dans ce tympan d'Armentia, le Christ est dit l'Agneau du sacrifice : *Ecce Agnus Dei* (Jean-Baptiste), *Sicut ovis* (Isaïe), *Dicitur agnus* (arc du tympan). Mais il est en même temps le Dieu fort, vainqueur de la mort : *Mors ego sum mortis, sum leo fortis* (autour de l'Agneau), *Rex Sabbaoth magnus Deus est* (arc du tympan). Les inscriptions d'Armentia indiquent clairement que le Christ est à la fois agneau et lion<sup>4</sup>. Au registre inférieur, le chrisme<sup>5</sup> peut être compris comme le Christ en gloire de l'Apocalypse, sous une forme symbolique, flanqué de l'alpha et de l'oméga. Pour passer du registre supérieur, le Christ agneau et lion, au Christ en gloire de l'Apocalypse, il faut suivre l'inscription qui sépare les registres : « Par cette porte, la porte du ciel est ouverte à tous les fidèles. »<sup>6</sup> Elle rappelle le symbolisme de la porte de l'église, la comparant au chemin qui conduit à la demeure du ciel, en référence aux paroles du Christ : « Je suis la porte, si quelqu'un entre par moi, il sera sauvé » (Jn, 10, 9).

Le programme iconographique de ce tympan exalte l'œuvre rédemptrice du Christ, en insistant sur son sacrifice et son triomphe sur la mort.

La présence de prophètes autour d'une théophanie apparaît en Orient, selon M. Durliat. Des images de ce type sont ainsi fréquentes en Cappadoce (du VII<sup>e</sup> au X<sup>e</sup> siècle) puis passent en Italie (San Vicente de Galli) et en Catalogne (Santa Maria de Aneu, San Pere de Burgal) et plus tard à Toulouse<sup>7</sup>. En dehors de la Catalogne, on peut mentionner les théophanies sculptées de San Nicolas de Tudela et peut-être celle du tympan de Moradillo de Sedano, où le Christ est entouré de deux personnages barbus tenant des phylactères. À Armentia, la présence de Jean-Baptiste et d'Isaïe se justifie par le rôle qu'ils ont joué dans l'annonce de l'œuvre rédemptrice du Sauveur.

<sup>1</sup> + MORS: EGO: SUM: MORTIS VOCOR: AGNVS: SUM: LEO: FORTIS, soit : « Je suis la mort de la mort, je suis l'Agneau et je suis le lion fort ». Cette inscription peut faire référence de la première épître de saint Paul aux Corinthiens (I, Co. 15, 54-55), ainsi que l'a fort justement remarqué M. Lopez de Ocariz<sup>1</sup>.

<sup>2</sup> FAVREAU, *op.cit.*, 2006, p. 98.

<sup>3</sup> + REX : SABBAOTH : MAGNVS : DEVS : EST : ET : DICTVR : AGNVS

<sup>4</sup> FAVREAU, *op. cit.*, 2006, p. 99

<sup>5</sup> La présence du chrisme à huit rayons évoque le tympan de Jaca, comme la fleur à huit pétales, symbole d'éternité<sup>5</sup>, qui orne le centre du cercle à Armentia et qui est répétée à plusieurs reprises sur le chrisme de Jaca. Le chrisme d'Armentia présente encore davantage de similitudes avec celui du portail de l'église de San Pedro el Viejo de Huesca, également porté par deux anges, et où l'alpha et l'oméga sont accrochés aux mêmes rayons. Dans le cloître du même édifice, deux autres tympanes sont décorés de chrismes portés par des anges. Le portail qui communique avec l'église présente d'ailleurs un tympan divisé en deux registres superposés, comme celui d'Armentia.

<sup>6</sup> + PORTA(M) : P(ER) : HANC : CELI : FIT : PER : VIA(M) CUIQUE : FIDELI

<sup>7</sup> DURLIAT, Marcel, « Les peintures murales de saint Sernin de Toulouse. Découvertes récentes. », *Revue de l'art*, 1974, p. 18.

Sur le plan stylistique, par de nombreux aspects, ce tympan est redevable aux œuvres de Silos. On remarque notamment les nimbes lobulés des prophètes, un élément visible à Silos même, et particulièrement courant dans les édifices de sa postérité<sup>1</sup>. Les personnages sont un peu trapus, avec des têtes trop grosses, comme c'est souvent le cas dans la suite de Silos. La posture des prophètes, le coude appuyé sur le genou plié s'inspire clairement de celle de l'archange Gabriel dans l'Annonciation-Couronnement. Les gestes sont naturels et souples : Jean-Baptiste déroule le phylactère sur son bras plié<sup>2</sup> et le laisse pendre tandis qu'Isaïe le tient à deux mains. Leurs visages rappellent ceux des prophètes de la plaque de l'Arbre de Jessé du cloître de Silos, avec des têtes rectangulaires, allongées, des arcades sourcilières saillantes, des pommettes hautes, des yeux légèrement protubérants et de petites bouches avec la lèvre supérieure un peu proéminente. Les anges semblent plus sveltes, peut-être à cause de leur disposition horizontale. On remarque la délicatesse des gestes des mains fines qui soutiennent la mandorle. Les têtes sont plus érodées que celles des prophètes, mais on voit bien les joues pleines propres aux visages juvéniles de Silos. L'ange de droite a une chevelure qui a des antécédents dans une tête déposée du monastère de Silos, organisée en mèches ondulées, soigneusement détaillées.

Les drapés sont dans la lignée des étoffes de Silos, avec des plis abondants, mais assez fins. Les vêtements collent au corps, surtout ceux des anges, qui laissent voir les jambes sous le tissu. Ils s'organisent en réseau de bourrelets serrés, assez agités, parfois tourbillonnants au niveau des hanches, ce qui rappelle nettement les drapés de la Présentation au temple de Silos. Les articulations sont marquées par des zones libres de plis, dont les bords sont soulignés de petites hachures perpendiculaires<sup>3</sup>, une caractéristique que l'on a rencontrée à Silos même, dans l'œuvre d'un compagnon de l'atelier, et dans de nombreux monuments marqués par son empreinte<sup>4</sup>. Le traitement des ailes, délicat et détaillé est le même que celui du plumage des griffons ou des oiseaux des chapiteaux de l'intérieur, ce qui indique une communauté de style, si ce n'est l'intervention d'un même artiste.

---

<sup>1</sup> À Silos, sur le tympan, le relief de l'Arbre de Jessé et les chapiteaux n°38 et n°40. A saint-Jacques de Compostelle, au Porche de la Gloire, sur le saint Jacques du trumeau et sur les anges de la Trinité Paternitas. Dans la suite de Silos : à Ahedo de Butron, Moradillo de Sedano, Cerezo de Riotiron, sur la Vierge d'Arandon à Alcanadre, à Santo Domingo de Soria, la Magdalena de Tudela, san Nicolas de Tudela et San Salvador de Saragosse.

<sup>2</sup> Cette disposition est aussi visible sur les anges au revers du Porche de la Gloire à Compostelle.

<sup>3</sup> Sur le bras et la cuisse de l'ange de droite, sur la jambe de l'ange de gauche, sur la cuisse et l'épaule de Jean-Baptiste...

<sup>4</sup> Burgo de Osma, Santo Domingo de Soria, Alcanadre, Butrera, Languilla, Castillejo de Mesleón, San Nicolas de Soria, Garray, Ahedo de Butron, Gredilla, Soto de Bureba, Almazán, San Juan de Duero...

Deux autres reliefs du porche peuvent être attribués au premier Maître ou à son atelier, ceux de l'Annonciation et du cavalier victorieux. Il s'agit de deux plaques rectangulaires, sensiblement de mêmes dimensions, qui sont actuellement remployées dans les parties hautes du porche.

Les deux protagonistes de l'Annonciation sont debout, l'archange s'avance vers la Vierge, le bras levé pour indiquer qu'il vient délivrer un message. (**fig. 545**) La Vierge, de face, tourne la tête vers lui, et lève une main fine pour marquer son assentiment. Elle tient dans son autre main un phylactère déroulé. Tous deux présentent un canon allongé, avec des membres fuselés, soulignés par des drapés laissant deviner l'anatomie des corps. Le visage de l'ange est carré, avec des mâchoires puissantes, un menton pointu, et surtout de grands yeux en amande, protubérants et souligné par des paupières nettement marquées, un détail qui évoque certaines sculptures de Santo Domingo de la Calzada, où l'on retrouve la même exagération des traits venus de Silos. Son front étroit, un peu fuyant, est couvert de boucles serrées, enroulées en colimaçon. La tête de la Vierge a disparu, mais on voit qu'elle porte un voile souple, qui tombe librement sur ses épaules et dont un pan recouvre sa poitrine. Ce type de voile apparaît sur la Vierge de l'Adoration des Mages du tympan de Silos, ainsi que sur le claveau subsistant du Massacre de Innocents, et dans de nombreuses figures de Vierges en Castille<sup>1</sup>. La retombée des drapés montre une proximité importante avec les œuvres de Silos et leurs dérivés, avec ces longs plis tubulaires, qui s'évasent en éventail et dessinent des ondulations. Il est intéressant de noter que, bien que le style soit proche de Silos, l'iconographie qui a été choisie ici n'est pas celle du relief du cloître, où l'ange s'agenouille pour rendre hommage à la reine du ciel.

Le second relief montre un cavalier qui écrase sous les pattes de son cheval un petit personnage accroupi. (**fig. 546**) Le cavalier est un homme barbu, élancé, qui porte une main à son cœur. Il porte des vêtements laïcs, avec une cape attachée sur l'épaule qui flotte au vent. Le cheval est habilement exécuté, avec une encolure fine, une petite tête triangulaire et un corps au poitrail massif. Cette image du cavalier victorieux a le plus souvent été identifiée comme Constantin, qui foule aux pieds de son cheval le paganisme vaincu. Cette interprétation se base sur les nombreuses représentations de cavalier sur les façades de l'Ouest de la France<sup>2</sup>. La version donnée par les sculpteurs romans de ce thème procéderait du souvenir rapporté par les pèlerins de Rome de la statue équestre de Marc-Aurèle écrasant un barbare, statue désignée faussement, dès le Haut Moyen Age, comme étant celle de

---

<sup>1</sup> Butrera, Gredilla, et Cerezo de Riotiron.

<sup>2</sup> MÂLE, *op. cit.*, 1927, p. 247-251. ADHEMAR, *op. cit.*, 1939, p. 209, CROZET, René, « Nouvelles remarques sur les cavaliers sculptés ou peints dans les églises romanes », *Cahiers de civilisation médiévale*, t.1, 1958 et « Le thème du cavalier victorieux dans l'art roman de France et d'Espagne », *Principe de Viana*, 1971, p.125-143.

Constantin<sup>1</sup>. Parmi les représentations espagnoles de cavalier, on peut citer le chapiteau du cavalier victorieux provenant de Santa Maria la Real d'Aguilar de Campoo, aujourd'hui au Musée archéologique de Madrid. Parmi les statues équestres, celle qui présente le plus d'affinités avec Armentia est celle de la cathédrale de León, qui est un peu plus tardive<sup>2</sup>. Le cavalier d'Armentia a aussi été interprété comme Saint Jacques victorieux<sup>3</sup>. Toutefois, la représentation la plus ancienne connue de saint Jacques à cheval est celle du tympan représentant la bataille de Clavijo, dans le mur du bras sud du transept de la cathédrale de Compostelle, qui est datée des environs de 1220<sup>4</sup>. De plus, à Armentia, le cavalier ne porte ni épée ni étendard, qui semblent être les attributs du saint Jacques « Matamore »<sup>5</sup>.

Le style est sensiblement le même que pour les œuvres précédentes, avec un canon allongé, des membres graciles, moulés par des vêtements collants, en particulier au niveau de la cuisse. Le visage est allongé et agrémenté d'un large collier de barbe. Les traits sont érodés, mais on remarque de grands yeux cernés, proéminents, comme pour l'ange de l'Annonciation.

La porte d'accès à l'église est entourée de petits éléments sculptés remployés. (**fig. 547**) Les claveaux de l'arc présentent de grandes feuilles d'acanthé au bout recourbé, très dentelées et travaillées au trépan. D'autres pièces, rectangulaires celles-là, sont utilisées pour les montants. Elles montrent un bestiaire fantastique qui a quelques parentés avec celui de Silos. On y voit une foule de dragons, dans une posture sinueuse, la queue enroulée et la tête tournée vers l'arrière. (**fig. 548**) Le sculpteur introduit de la diversité dans ces êtres, en variant les écailles, les plumages, les queues terminées ou non par des feuillages... Les liens avec la sculpture de la province de Burgos sont mis en évidence par la présence d'un oiseau de proie, représenté de face, la tête vers le bas, les ailes déployées, comme sur une voussure d'Abajas. Sa proie a disparu, à moins que le remontage des pièces ne les ait séparés. On trouve en effet sur l'autre montant un grand lièvre, ce qui correspondrait au thème d'Abajas. Tous ces reliefs évoquent les arcs ornés de bestiaires, comme ceux de la salle capitulaire de Burgo de Osma, les trompes de San Juan de Rabanera, la rose de Santo Domingo de Soria,

---

<sup>1</sup> CROZET, *op. cit.*, 1958, p. 27.

<sup>2</sup> RUIZ MALDONADO, *op. cit.*, 1986, p. 79. et « El caballero victorioso en la escultura románica española. Algunas consideraciones y nuevos ejemplos », *Boletín del seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 1979, p. 271 et ss.

<sup>3</sup> APRAIZ, « La representación del Caballero en las iglesias de los Caminos de Santiago », *Archivo español de arte*, 1940-1941, p. 396.

<sup>4</sup> SICART GIMENEZ, « La iconografía de Santiago ecuestre en la Edad Media », *Compostellum*, vol. XXVII, 1982, p. 28.

<sup>5</sup> À ce sujet, voir JACOMET, Humbert, *Recherche sur le culte et l'iconographie de Saint Jacques le Majeur*, thèse de doctorat sous la direction d'Anne Prache, université de Paris IV, 1999.

ou le portail de Villayas. On pense aussi aux tailloirs « habités » de Santo Domingo de Soria ou San Miguel de Estella.

La corniche extérieure du porche emploie un grand nombre de modillons, tous de grande qualité, taillés avec un soin particulier, comme à Hermosilla ou Butrera. Beaucoup semblent être de la main du premier Maître, comme le montre celui représentant un jeune homme en buste, la main sur le cœur. (**fig. 549**) Il présente le même type de visage un peu rectangulaire, aux joues pleines, avec une petite bouche, que l'évangéliste Matthieu de la croisée du transept. Plusieurs autres modillons sont figurés : on voit ainsi une tête féminine voilée, placée à l'intérieur d'une petite construction, imitant une architecture, avec tours, arcades et fenêtres. Les liens avec la sculpture de la province de Burgos sont à nouveau sensibles dans la présence d'un tireur d'épines, un motif déjà rencontré à Abajas et Hormaza : un personnage juvénile se penche avec attention vers le talon de sa jambe nue posée sur son genou. C'est une sculpture d'une grande délicatesse, avec une saveur antique indéniable. On trouve également, comme sur un chapiteau d'Hermosilla, une tête barbue un peu diabolique, avec des cornes et de grandes oreilles, et des yeux exorbités percés au trépan, qui crache des rinceaux hors de sa bouche. (**fig. 550**) Un autre modillon montre des liens avec la sculpture d'Abajas ou d'Avellanosa. On y voit un dragon au long cou, aux ailes déployées, posé sur des feuilles en spirale, presque complètement détachées du fond. Ce motif végétal apparaît sur la voussure d'Avellanosa, tandis que la taille délicate, le modelé soigné, les jeux de contraste, rappellent le portail d'Abajas. Sur un autre modillon d'Armentia, on rencontre un motif intéressant, qui pointe d'autres relations artistiques, cette fois avec la Navarre. Il s'agit d'une tête mauresque, avec des cheveux bouclés, crépus, un nez épaté et une bouche aux lèvres larges et charnues. Ce visage aux traits africains a des équivalents sur des modillons de l'église du monastère d'Irache et de l'ermitage Santa Catalina de Azcona. Cette figure est souvent considérée comme une représentation de l'Infidèle et par là, de l'hérésie. On remarque également la présence d'un animal musicien, thème satirique courant dans la sculpture romane, et que l'on retrouve parmi les modillons d'Irache et sur un chapiteau du palais des rois de Navarre d'Estella.

Les êtres fantastiques ne sont pas absents de cette série de modillons. L'un d'eux montre une forte empreinte de Silos, avec une belle harpie voilée, au visage malheureusement mutilé. (**fig. 551**) Elle suit tout à fait les modèles *silenses*, avec une grosse queue annelée qui se termine par une feuille repliée, et la capuche pointue qui retombe librement autour de son cou. Une créature de ce type est également visible sur un modillon de l'église d'Irache. On trouve aussi une sirène aquatique qui serre contre elle, dans une attitude très maternelle, la tête inclinée, un gros poisson. Plusieurs têtes animales

monstrueuses apparaissent sur les modillons, ce sont souvent des fauves, au pelage hirsute, en train de dévorer des proies animales ou humaines. Ces têtes rappellent les lions du chapiteau de la nef.

Un autre sculpteur, le second Maître, a dû travailler en même temps que le précédent. Cet artiste montre aussi, dans une moindre mesure, des liens avec l'art qui rayonne depuis Silos. Lui correspond une partie des reliefs conservés dans le porche, en particulier le tympan du Christ et des apôtres.

Ce grand tympan est entouré d'une voussure de palmettes et de feuilles d'acanthes recourbées, assez semblables à celles remployées dans le portail actuel. (**fig. 552**) Ce sont probablement aussi des claveaux réutilisés, car on y voit trois types de feuillages différents. Le tympan montre, au centre, un Christ immense, qui occupe toute la hauteur<sup>1</sup>. Le reste de la surface est divisé en deux parties, séparées par des représentations d'architectures. Le Christ, dont la tête a malheureusement disparu, préside et domine toute la composition, avec sa figure majestueuse, taillée dans un relief plus important que les autres personnages du tympan. Debout, il tient le Livre et bénit de la main droite. Dans la partie supérieure, il est encadré par deux petits personnages, qui le montrent du doigt. De part et d'autre, deux anges désignent simultanément le ciel et le sol. Ils adoptent des postures en diagonale, avec une jambe complètement étirée, et l'autre légèrement pliée. (**fig. 553**) La diagonale est accentuée par la position des bras qui montrent le ciel. Ils tournent leurs têtes vers la partie inférieure, dans laquelle se trouve le collège apostolique, comme s'ils s'adressaient à eux. On remarque que les architectures sur lesquelles ils posent leurs pieds sont légèrement différentes : à gauche, des tours dotées de fenêtres surmontent une succession d'arcs brisés, tandis qu'à droite, de petites constructions à coupoles s'élèvent au-dessus d'arcs en plein cintre. Dans la partie inférieure, les apôtres debout, tenant des livres, parfois dans leurs mains voilées, lèvent tous la tête vers le haut ou vers le Christ, sauf les deux qui jouxtent la figure de Jésus, plus grands et nimbés, qui sont tournés vers le spectateur.

Ce tympan a une double signification : il peut être interprété à la fois comme l'Ascension et comme la Seconde Parousie du Christ. Dans les *Actes des Apôtres*, l'Ascension contient la promesse du retour : « Ce Jésus qui, d'auprès de vous, a été enlevé au ciel viendra comme cela, de la même manière que vous l'avez vu s'en aller vers le ciel » (Ac., 1, 11). Cela explique que dans les représentations du Christ montant au ciel soit parfois en même temps évoqué son Retour à la fin des temps. C'est le cas dans ce tympan d'Armentia, qui s'inscrit dans un groupe d'images dites « synthétiques », insistant sur le

---

<sup>1</sup> M. Lopez de Ocariz y voit une allusion à l'évangile apocryphe de Pierre, où le Christ ressuscité est décrit comme un géant dont la tête atteint le ciel. LOPEZ de OCARIZ, *op. cit.*, 1997, p. 147.

caractère théophanique de la représentation, comme Charlieu ou Angoulême<sup>1</sup>. Différents textes de théologiens des XI<sup>e</sup> et XII<sup>e</sup> siècle (Odilon, Raban Maur, l'abbé Suger) éclairent la pensée qui a présidé à ces représentations, en liant l'Ascension à la Seconde Parousie et à la Vision de Saint Jean<sup>2</sup>. À Armentia, le Christ gigantesque unit les deux niveaux : le niveau céleste qui abrite les anges et le niveau terrestre où se tiennent les apôtres.

Le Christ n'est pas représenté dans une mandorle, comme c'est traditionnellement le cas pour l'Ascension. Toutefois, la posture du corps des anges implique un mouvement ascensionnel, et ils désignent le ciel, la destination du Christ qui s'élève. Ces sont les « deux hommes vêtus de blanc » mentionnés dans les *Actes des Apôtres* (Ac 1, 10), qui s'adressent aux disciples du Christ pour leur annoncer son retour. Le geste de bénédiction du Christ peut aussi faire allusion au récit de Luc sur l'Ascension : « Et il advint, comme il les bénissait, qu'il se sépara d'eux et fut emporté au ciel » (Lc., 24, 51). Les deux petits personnages qui entourent le Christ dans la partie haute ont été diversement interprétés. M. Azcarate les identifie comme Énoch et Élie, les deux seuls prophètes à avoir aussi connu une Ascension<sup>3</sup>.

Le second Maître se distingue nettement du premier par le canon des figures, beaucoup plus allongées, avec de grosses têtes, souvent peu réussies. Il place ses personnages dans des attitudes hiératiques, avec des postures rigides, et des gestes maladroits. Les cous sont épais et les têtes se rattachent parfois mal au reste du corps. Les visages sont le plus souvent rectangulaires, avec un menton proéminent et recourbé vers le haut, de petits yeux enfoncés dans les orbites et une bouche large. Seuls les visages des anges diffèrent légèrement, ronds et joufflus, et traduisent une influence antique, surtout celui de l'ange à droite, avec ses cheveux bouclés.

Les drapés, marqués de plis verticaux en faisceau, creusés peu profondément, accentuent l'allongement des silhouettes, en particulier sur la longue tunique du Christ. Ce type de plis peut être rapproché de certaines sculptures du début de l'art gothique, comme celles du Portail Royal de Chartres. Le manteau drapé par-dessus, ramené sur l'épaule crée des plis curvilignes qui viennent souligner l'articulation de la hanche, un drapé qui a des antécédents dans la sculpture de Silos. Les vêtements des apôtres sont plus simples, avec

---

<sup>1</sup> CHRISTE, Yves, *Les grands portails romans. Étude sur l'iconologie des théophanies romanes*, Genève, 1969, p. 66-85.

<sup>2</sup> *Ibid*, p. 80.

<sup>3</sup> AZCARATE RISTORI, *Basilica de San Prudencio de Armentia*, Vitoria, 1984, p. 37. Mme Ruiz Maldonado y voit les « deux témoins » mentionnés dans le chapitre XI de l'Apocalypse, hypothèse que nous ne partageons pas. Elle propose comme seconde hypothèse d'y voir saint André, titulaire de l'édifice et saint Prudence, natif d'Armentia, ce qui nous semble encore moins probable. RUIZ MALDONADO, *op. cit.*, 1991, p. 94-95.



des drapés assez plats, marqués le plus souvent par des plis curvilignes, en fins bourrelets parallèles.

Les autres reliefs du porche présentent un mélange de styles qui laisse supposer que les deux Maîtres, travaillant côte-à-côte sur cette façade, ont pu collaborer. Deux reliefs relatent des épisodes postérieurs à la mort du Christ, la Mise au tombeau jointe à la Visite des saintes Femmes et l'*Anastasis*, c'est-à-dire la Descente aux limbes. Ces deux reliefs sont placés sous des arcs brisés dans le mur oriental du porche. Cette disposition ne correspond pas à l'originale, comme l'indiquent certains arrachements ou parties manquantes.

Le relief de droite représente donc dans une même scène deux épisodes, la Mise au Tombeau et la Visite des saintes femmes, raccourci résumant le sacrifice du Christ et sa Résurrection qu'avait déjà employé le premier Maître de Silos<sup>1</sup>. La scène se découpe en deux parties, et le corps du Christ allongé sur la dalle funéraire fait la liaison entre les deux scènes. (**fig. 554**) Ce corps attire l'attention par le gonflement de son ventre, qui vise sans doute à souligner son état de cadavre. À gauche, Joseph d'Arimathie et Nicodème se penchent sur lui avec sollicitude pour refermer le linceul sur son corps. Au-dessus, deux anges volètent et présentent dans leurs mains voilées des objets disparus, peut-être les Instruments de la Passion. À droite, un ange est assis aux pieds du tombeau. Il lève la tête et montre le sarcophage aux Saintes Femmes groupées au-dessus. Drapées dans leurs manteaux, elles tiennent des boîtes de parfums pour embaumer le corps. Leurs mains sont voilées dans un pan de leur cape, comme dans le relief du cloître de Silos. La dernière lève avec révérence le pot qu'elle tient, à la manière d'un calice, dans un geste qui, selon Mme Ruiz Maldonado rappelle le rite de l'élévation des saintes espèces durant la messe<sup>2</sup>.

Les Saintes Femmes présentent un canon élancé, et portent des étoffes composées de plis parallèles très droits ou en V qui soulignent l'allongement des figures, comme sur le tympan de l'Ascension. Leurs têtes un peu carrées, avec un menton fort, des joues pleines et des rides accusées indiquent bien que ces figures ont été réalisées par le second Maître. La figure de l'ange, plus raffinée, est un peu différente, avec des épaules étroites et des cuisses épaisses. Son visage, bien qu'assez érodé, semble aussi plus gracieux que ceux des Saintes Femmes, ce qui confirme l'intervention des deux sculpteurs dans ces reliefs. Dans la partie gauche, les petits anges voletant, qui rappellent un peu ceux qui couronnent la Vierge dans l'Annonciation-Couronnement de Silos, sont plus trapus et leurs attitudes et leurs postures, plus naturelles, semblent indiquer qu'ils ont été réalisés par le premier Maître. Vu l'état de

---

<sup>1</sup> Cette parenté entre Armentia et Silos a été remarquée par M. PORTER, Arthur Kingsley, *Romanesque sculpture of the Pilgrimage road*, vol. 1, 1923, p. 256-257.

<sup>2</sup> RUIZ MALDONADO, *op. cit.*, 1991, p. 100.

détérioration des personnages de Nicodème et Joseph, il semble difficile de se prononcer à leur propos. L'union des deux thèmes montre clairement l'empreinte de Silos. On peut donc supposer, vu la remarquable proximité stylistique du premier Maître d'Armentia avec Silos, que c'est lui qui est à l'origine de cette iconographie, tributaire de la plaque du cloître *silense*.

Sous l'autre arc est représentée l'*Anastasis*. (**fig. 555**) Ici encore, le relief se compose de deux plaques, montrant deux parties distinctes de la scène. Le Christ est descendu aux Enfers pour délivrer les Justes, en commençant par Adam et Ève. Il est placé dans la partie droite, debout, et tient dans sa main gauche la croix de la victoire. Il tire énergiquement le bras d'Adam, agenouillé derrière lui. Derrière l'épaule d'Adam, on distingue le visage voilé d'Ève. La jonction avec la partie gauche se fait mal. Le corps d'une femme, qui a souvent été interprété comme celui d'Ève est placé à la jointure et le raccord avec la tête est mal effectué. Peut-être une partie est-elle manquante. Ce corps construit une espèce de diagonale héroïque, inspirée des modèles de l'Antiquité<sup>1</sup>. La scène infernale, derrière la femme est assez confuse : on y voit un grand démon, vêtu d'un pagne poilu, son pied griffu posé sur une tête diabolique. Plusieurs damnés sont tourmentés par des démons : l'un a la tête prise dans les serres d'un être démoniaque ailé, un autre est englouti à mi-corps dans une gueule monstrueuse. Un masque diabolique, peut-être celui de Satan, entouré de flammes, domine la composition. La figure du Christ présente le même type de drapés que ceux du tympan de l'Ascension, avec une posture figée, des gestes raides et des drapés animés de plis parallèles en faisceau qui caractérisent l'œuvre du second Maître. Au contraire, Adam et le personnage féminin placé derrière lui sont vêtus d'étoffes animées de plis profonds, qui se terminent en bas par des fronces marquées, que l'on retrouve dans le relief de l'Annonciation. Leurs attitudes sont aussi plus mouvementées et plus dynamiques. De plus, Adam présente le même type de visage que le cavalier victorieux. Tous ces éléments indiquent qu'une partie de ce relief, comme le précédent, a été sculptée par le premier Maître.

En dessous de ces scènes, séparés par une imposte végétale, on trouve d'autres reliefs assez difficiles à identifier, car très érodés. Sous l'*Anastasis*, la disposition des petites figures laisse supposer qu'il pourrait s'agir des apparitions du Christ. À droite, peut-être le *Noli me Tangere*, avec un personnage agenouillé aux pieds d'une figure solennelle qui se détourne et qui pourrait être le Christ. (**fig. 556**) À gauche, un grand personnage lève la main en direction d'un homme qui avance vers lui, et qui semble tenir quelque chose dans

---

<sup>1</sup> OCON ALONSO, Dulce, « La representación de la *Anastasis* de la Basílica de Armentia », *Cuadernos de arte e iconografía*, Tome 6, n° 11, 1993, p. 192-202.

ses bras. Il peut s'agir d'une autre apparition du Christ ressuscité, peut-être la rencontre avec les pèlerins sur le chemin d'Emmaüs<sup>1</sup>.

La plus grande confusion règne dans le relief situé au-dessous de la Mise au Tombeau/Résurrection. On y distingue différents personnages couchés, agenouillés et entassés. L'hypothèse la plus communément admise est qu'il s'agit, comme dans le relief de Silos, des soldats chargés de garder le tombeau. Selon l'évangile de Matthieu (28, 4), « à la vue de l'ange, les gardes tressaillirent d'effroi et devinrent comme morts ». C'est peut-être cette idée qu'a voulu exprimer ici le sculpteur.

Deux statues-colonnes dont les têtes ont malheureusement disparu ont été remployées comme supports dans cette arcature. Il s'agit de deux figures élancées, aux drapés animés de plis en faisceau, qui soulignent l'allongement des silhouettes. Celle du centre, plus grande, est représentée de face par rapport au fût de la colonne et semble lever la main droite, mutilée. (**fig. 557**) Dans l'autre main, elle tient un phylactère déroulé le long de sa jambe. L'autre statue, légèrement plus petite, présente des drapés plus schématiques et monotones que la première, avec des plis en V qui se rapprochent de ceux des Saintes Femmes de la Visite au tombeau. (**fig. 558**) Le personnage tient dans une main voilée une petite boule, attachée à une chaînette qu'elle maintient avec son autre main. Ces statues ont souvent été interprétées comme une Annonciation<sup>2</sup>. Toutefois, au début du XX<sup>e</sup> siècle, M. Lamperez avait reconnu dans la figure centrale le Christ bénissant, et dans le second personnage un apôtre<sup>3</sup>. Toutefois, rien, aujourd'hui, ne permet de reconnaître le Christ dans la figure centrale<sup>4</sup>. En ce qui concerne la seconde statue, un des personnages du collège apostolique de la fenêtre de Lasarte, qui présente des relations stylistiques notables avec Armentia, tient également une boule, ce qui tendrait à indiquer que cette statue d'Armentia est aussi un apôtre.

À ces deux statues colonnes, on peut ajouter une troisième venue de Zurbano, petite localité située à peu de distance d'Armentia, statue qui était encore en 1996 au musée des Beaux-Arts de Vitoria<sup>5</sup>. M. Lopez de Ocariz suggère la possibilité que cette statue provienne aussi d'Armentia, et qu'elle ait été transférée à Zurbano pendant la restauration de 1776, ce

---

<sup>1</sup> AZCARATE RISTORI, *op. cit.*, 1975, p. 110 et OCON ALONSO, *op. cit.*, 1993, p. 192-202.

<sup>2</sup> AZCARATE RISTORI, *Basílica de San Prudencio, Armentia, Álava, monumentos en su historia*, 3, Vitoria, 1984, p. 30 ; Mme Ruiz Maldonado cite d'autres auteurs qui partagent cette hypothèse : RUIZ MALDONADO, *op. cit.* 1991, p. 119.

<sup>3</sup> LAMPÉREZ Y ROMEA, *Historia de la arquitectura cristiana española en la Edad Media*, Madrid, 1908, vol. I, p. 248-252. Cette opinion est partagée par Mme Ruiz Maldonado, (RUIZ MALDONADO, *op. cit.*, 1991, p. 119-122.) et par M. Lopez de Ocariz (LOPEZ DE OCARIZ, *op. cit.*, 1997, p. 147).

<sup>4</sup> L'argument avancé, d'une encolure particulière avec un liseré caractéristique que l'on retrouve sur le Christ du tympan nous semble trop léger et peu convainquant.

<sup>5</sup> Malgré des courriers répétés et plusieurs visites, il n'a pas été possible de s'assurer que cette statue était toujours conservée dans ce musée.

qui paraît très probable, compte tenu des similitudes stylistiques et du manque d'éléments documentaires ou archéologiques sur l'existence d'une église romane à Zurbano<sup>1</sup>. Il s'agit d'une figure élancée, probablement masculine, mais encore une fois sans tête. Les drapés linéaires sont du même type que ceux des statues d'Armentia<sup>2</sup>. Le personnage esquisse un geste de salutation de la main droite, et serre de l'autre main un pan de son manteau rabattu sur l'épaule, un geste que l'on retrouve sur l'un des apôtres du tympan de l'Ascension.

Dans l'angle oriental du porche d'Armentia, on trouve plusieurs sculptures superposées : des atlantes supportant un chapiteau décoré de feuilles d'acanthé, un relief représentant le sacrifice d'Isaac et un autre chapiteau avec une harpie au milieu de rinceaux, d'une qualité assez médiocre. (fig. 559) Sur le plan iconographique, c'est le relief d'Isaac qui est le plus intéressant. On voit Abraham, l'épée levée au-dessus de la tête qui s'apprête à sacrifier son fils, jeune enfant nu assis sur le sol. L'ange intervient et s'avance avec un agneau dans les bras. Ce relief est assez endommagé et aucune tête ne subsiste. Les drapés, l'attitude du patriarche semblent bien indiquer que cette sculpture a été réalisée par le second Maître.

L'ensemble des reliefs conservés dans le porche s'inscrit dans un programme iconographique cohérent, que l'on peut qualifier de pascal. On peut faire un rapprochement avec les thèmes évoqués dans l'*Exultet*<sup>3</sup> : la Mise au Tombeau, la Résurrection, l'*Anastasis* et la glorification de l'Agneau. Toutefois, il s'agit d'un ensemble de scènes qui correspond à l'iconographie traditionnelle de la Passion et de la Résurrection.

Plusieurs auteurs ont proposé des essais de reconstitution théorique de la façade sud, en regroupant la douzaine de pièces disparates du porche et en s'appuyant sur la description antérieure au démembrement de 1776, celle de M. Ibañez de Echabbarri :

« La fachada es lo mas primoroso de este particular. Dividiese en dos cuerpos y en el superior esta Cristo con su apostolado de talla entera. En el segundo esta en un ovalo el cordero de dios tremolando el estandarte de la Cruz.»<sup>4</sup>

M. Vicente Lamperez imagine le portail selon le schéma de San Miguel de Estella, avec des reliefs de part et d'autre du portail, avec la présence d'un trumeau, qui serait la statue-

<sup>1</sup> LOPEZ DE OCARIZ, José Javier, « Un ejemplo originario de Armentia sobre la "formosa deformitas" de San Bernardo », *Lecturas de Historia del arte*, 2, 1990, Ephialte, pp. 227-233. et « Taller de Armentia », *Catalogo de la exposición Mirari*, Vitoria, 1990, p.152.

<sup>2</sup> Ce rapprochement avec la sculpture d'Armentia a été fait pour la première fois par M. Georg Weise en 1927, WEISE, *op. cit.*, 1927, t. II, p. 25.

<sup>3</sup> Ce chant liturgique célébrant la fête de Pâques a été fixé à la fin du XII<sup>e</sup> siècle par le pape Innocent III.

<sup>4</sup> « La façade est la plus belle partie de l'ensemble. Elle est divisée en deux corps, et dans le supérieur, se trouve le Christ avec son collègue apostolique, grandeur nature. Dans le second, se trouve dans un ovale l'agneau de Dieu, brandissant l'étendard de la croix. »

colonne du Christ, sur le schéma de Saint Vincent d'Avila, et avec le relief d'Isaac comme jambage. M. José Maria de Azcarate pense que le portail de l'Agneau s'ouvrirait dans la partie inférieure, tandis que, dans la partie supérieure, autour d'une fenêtre ou d'un oculus se situait le tympan du Christ et des apôtres<sup>1</sup>. M. José Eguia, en opposition avec la description du XVIII<sup>e</sup> siècle, propose une nouvelle reconstitution, en supposant l'existence de deux portails, l'un au sud, l'autre soit au nord, tourné vers le cloître, soit à l'ouest. La porte du sud serait une combinaison du portail actuel avec le tympan de l'Agneau. Cette porte serait flanquée des reliefs du cavalier victorieux et de l'Annonciation. Pour cette reconstitution, il s'appuie sur la combinaison de sculptures qu'il attribue au premier Maître. La seconde porte inclurait donc les reliefs réalisés, selon lui, par le second Maître et serait ainsi composée du tympan du Christ et des apôtres, soutenu par un trumeau portant la figure d'Isaac. Les reliefs de la Descente aux Enfers et de la Résurrection se situeraient au-dessus du tympan. Il inclue également des statues colonnes de chaque côté<sup>2</sup>. Mme Ruiz Maldonado propose une façade selon le schéma des portails de l'ouest de la France (Angoulême ou Bordeaux). Elle suppose que dans la même façade se situaient les deux tympan, l'un au-dessus de l'autre. Ainsi, le tympan de l'Agneau serait dans la partie inférieure, flanqué par les reliefs de l'Annonciation et du Cavalier. Dans le second groupe se trouveraient les reliefs de l'Anastasis et de la Résurrection, séparés par une fenêtre, et au-dessus d'eux, le tympan du Christ et des apôtres<sup>3</sup>. Une autre reconstitution possible est celle proposée brièvement par M. Marcel Durliat, qui pense que les reliefs de la Descente aux Enfers et des Trois Maries pouvaient être placés de chaque côté de la porte, sur les murs latéraux, comme sur le porche de Moissac<sup>4</sup>. Mme Dulce Ocon Alonso suppose également l'existence d'un porche en avant du portail<sup>5</sup>.

Les hypothèses présentées jusqu'ici sont fragiles et reposent sur des interprétations différentes du texte de M. Ibañez de Echabbarri. Sans vouloir encore compliquer le problème, mais pour ne négliger aucune piste, ne peut-on considérer que l'*apostolado* dont il est question dans la partie supérieure n'était pas le tympan, mais un ensemble de statues placées autour du Christ comme on en rencontre souvent en Espagne au-dessus des portails, à la fin de la période romane<sup>6</sup> ? L'existence de restes de plusieurs statues à Armentia (et à Zurbano)

<sup>1</sup> AZCARATE RISTORI, *op. cit.*, Vitoria, 1984, p. 18-20.

<sup>2</sup> EGUIA et LOPEZ DE SABANDO, « Elucubraciones en torno a la basílica de San prudencio de Armentia », *Fiestas de San Prudencio, patron de la Tierras de Alava*, Vitoria, 1984.

<sup>3</sup> RUIZ MALDONADO, *op. cit.*, 1991, p. 135-139.

<sup>4</sup> Cité par GOMEZ GOMEZ, *El arte románico en Álava, Guipuzcoa y Vizcaya, Perspectivas historiográficas*, Bilbao, 1996, p. 33-45.

<sup>5</sup> OCÓN ALONSO, Dulce, « La primitiva portada de san Andres de Armentia (Alava) : datos documentales », *Kobie (serie Bellas Artes)*, 9, 1992-1993, pp. 171-176.

<sup>6</sup> Carrion de los Condes, Moarves, Santibañez Zarzaguda, Zorita del Paramo, Sanguësa, Villalcazar de Sirga, San Miguel de Estella...

peut venir étoffer cette autre interprétation du texte de M. Ibañez. Nous formulons cette hypothèse sous toute réserve et surtout dans le but de ne pas laisser dans l'ombre une nouvelle piste de recherche<sup>1</sup>. Il n'existe pas, à notre connaissance, de façade romane combinant deux tympan, l'un au-dessus de l'autre<sup>2</sup>. On pourrait donc imaginer que l'un des tympan (vraisemblablement celui de l'Agneau) était surmonté de *l'apostolado* et éventuellement encadré d'autres reliefs sur le modèle de San Miguel de Estella (voire sur les murs latéraux d'un porche, comme à Moissac). L'autre tympan correspondrait dans ce cas à un second portail.

Une autre pièce provenant probablement d'Armentia a longtemps été conservée à Zurbano. Elle a été acquise en 2007 par le Musée archéologique national de Madrid. Il s'agit d'un pilastre flanqué sur deux côtés par des colonnes sur lesquelles évoluent différentes figures. Ces colonnes sont couronnées par de beaux chapiteaux végétaux, travaillés au trépan. L'un est décoré d'acanthes enroulées, qui s'inspirent des modèles d'Avila ou d'Aguilar de Campoo. L'autre présente des palmettes à l'extrémité recourbée. L'ensemble du support est surmonté d'une imposte de billettes en damier.

La première colonne regroupe trois figures. En haut, on voit un démon cornu plié en deux, la tête au niveau du ventre, avec une expression d'horreur sur le visage. En dessous, une femme accroupie serre avec répugnance contre elle trois crapauds accrochés à ses seins, une image assez courante de la luxure. Elle s'appuie sur les épaules d'un homme nu et courbé en deux, dont le visage à l'expression torturée exprime clairement la souffrance. La seconde colonne superpose deux figures hybrides. Dans la partie haute, un animal avec un corps d'homme recouvert de poils grimpe au fût de la colonne comme à un arbre. Il a une tête de chien complètement tournée vers l'arrière, et regarde la créature placée en dessous de lui. Celle-ci est un personnage à demi nu, au ventre bedonnant et à la poitrine tombante, avec une tête de fauve. Il a les mains jointes à la taille, les doigts serrés, ce qui traduit sa tension ou sa nervosité. Son visage aux traits léonins, avec un pelage bouclé, rappelle un peu la statue de l'évangéliste Marc de la croisée d'Armentia.

Ces personnages dans des attitudes torturées ou grotesques ont valu à cette œuvre le surnom de « pilier des diableries »<sup>3</sup>.

La disposition de ce pilier indique qu'il s'agissait d'un support isolé, peut-être un élément du cloître, comme le pense M. Lopez de Ocariz<sup>1</sup> et Mme Franco Mata<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Cette hypothèse nous a été suggérée par M. Lacoste lors d'une discussion en juillet 2010, et nous l'en remercions.

<sup>2</sup> De plus, la différence de dimensions entre les deux tympan empêche d'imaginer une porte double, comme à Saint-Sernin de Toulouse (porte des Comtes, sans tympan) ou Saint-Jacques de Compostelle (portail des orfèvres, remonté).

<sup>3</sup> LÓPEZ DE OCARIZ, *op. cit.*, 1997, n°36, fig. 46.

L'hypothèse selon laquelle ces pièces proviennent d'Armentia est confirmée par certains détails de style, communs aux reliefs conservés dans le porche d'Armentia, ce qui semble indiquer qu'ils proviennent du même atelier. On note un goût pour le nu et pour l'antique, sensible dans les costumes.

La sculpture de l'église d'Armentia a joué un rôle prépondérant dans la diffusion des modèles de Silos dans la région de l'Alava, et on trouve son empreinte dans les monuments voisins, comme Estibaliz et Lasarte. Son rayonnement ne s'arrête pas aux édifices régionaux, car plusieurs monuments en Navarre (San Miguel de Estella et le monastère d'Irache, notamment) présentent des similitudes marquantes avec l'art du premier Maître d'Armentia, celui chez qui le souvenir de Silos est le plus vif.

## B) Lasarte

L'église de Lasarte date du début du XVI<sup>e</sup> siècle, mais conserve dans l'abside deux fenêtres romanes, dont l'une présente un décor abondant. (fig. 560) Elle impressionne par ses dimensions et par les statues-colonnes placées dans les ébrasements, à raison de six à l'intérieur et six à l'extérieur, qui forment un *apostolado*<sup>3</sup>. À l'extérieur, la baie est surmontée de cinq vousses décorées de motifs végétaux ou géométriques, tandis que les tailloirs sont ornés de rinceaux à la manière d'une imposte continue. Deux jambages encadrent tout le décor de la fenêtre. Ils présentent des motifs de rinceaux dans lesquels évoluent des animaux fantastiques, notamment de petits dragons, ce qui rappelle les montants du portail remonté d'Armentia. Les statues d'apôtres sont des figures élancées, vêtues à l'antique, qui montrent une parenté évidente avec les statues-colonnes d'Armentia. On identifie deux apôtres du côté gauche : saint Paul et saint Pierre. Paul a son type physique habituel, la calvitie et la longue barbe. Il déroule à deux mains un phylactère devant lui. À côté, saint Pierre est reconnaissable aux grandes clés qu'il serre contre sa poitrine. Son visage est cassé, mais il a les cheveux et la barbe bouclée. Le troisième apôtre du côté gauche, juvénile et imberbe, est peut-être Jean. De l'autre côté, les apôtres ne sont pas identifiables.

Les visages les mieux conservés rappellent ceux d'Armentia, assez carrés, avec des pommettes hautes, un front souvent court et surtout des yeux en amande aux paupières inférieures et supérieures très marquées. Ils sont tous surmontés de chapiteaux qui

---

<sup>1</sup> LÓPEZ DE OCARIZ, *op. cit.*, 1990, p. 228.

<sup>2</sup> FRANCO MATA, Ángela, « Panorama general del románico », *Enciclopedia del románico en Madrid*, notice n°2.8. 2008, Aguilar de Campoo, Fundación Santa María la Real, p. 169-173.

<sup>3</sup> Cette ornementation rappelle celle du chevet de San Martin de Uncastillo.

présentent un décor de végétaux à droite et d'animaux fantastiques au milieu de rinceaux à gauche.

Dans les années 70, les six statues de l'intérieur ont été découvertes derrière le retable qui les cachait. (**fig. 561**) On remarque tout de suite que deux d'entre elles – celles placées le plus près de la baie – ont été réalisées par un sculpteur différent, plus habile. Le savoir-faire du sculpteur est sensible dans le traitement du volume, la maîtrise des drapés, souples, qui évoquent véritablement l'art antique, avec le tissu qui colle aux cuisses à la façon des drapés mouillés, comme sur les reliefs de Silos. Les plis forment de longues courbes qui laissent deviner la texture et le poids de l'étoffe. La statue de gauche n'a plus de tête, mais l'autre présente des traits délicats, avec un front haut, des yeux expressifs, une barbe fournie, ondulée, à la manière des personnages barbus de Silos. (**fig. 562**) Son expression montre une vie intérieure et une richesse spirituelle, qui rappelle le meilleur art de Silos. Il tient un livre et semble faire un geste de bénédiction. L'ensemble révèle un maître raffiné, qui montre une certaine proximité avec les conceptions de Silos, et surtout une forte empreinte de l'Antiquité. Le contraste est grand avec les autres statues de l'intérieur, qui montrent une simplification importante : les drapés sont schématisés, les plis sont plats et les figures assez grossières. Ainsi, le voisin du bel apôtre présente une grosse tête, avec une chevelure massive qui forme une sphère, simplement marquée de petits points. Les traits sont rudes, comme taillés à la serpe. Celui qui est placé tout à fait à droite montre toutefois une proximité avec Armentia, les traits de son visage évoquant un peu ceux du cavalier victorieux. Le manque de détails et les yeux très marqués rapprochent ce personnage de ceux du pilier de Zurbano.

L'église de Lasarte conserve deux autres statues-colonnes à l'intérieur de l'édifice. Il semble qu'auparavant, elles étaient placées à l'extérieur, de part et d'autre de la fenêtre de *l'Apostolado*. Elles ont souvent été interprétées comme une Annonciation<sup>1</sup>. Elles sont adossées aux fûts des colonnes, et surmontées de chapiteaux composés de grandes feuilles lisses à l'extrémité recourbée. Elles semblent plus tardives que celles de la fenêtre. La première, interprétée comme l'archange Gabriel, est un jeune homme, drapé dans un manteau, qui tient un rameau fleuri à la main. (**fig. 563**) La tête coiffée d'une couronne ou d'un chapeau est tournée vers la gauche. Un premier détail permet de douter de cette identification : le personnage porte la moustache, ce qui n'est jamais le cas de l'archange. Le second personnage est également masculin, ce qui infirme définitivement l'hypothèse d'une Annonciation. (**fig. 564**) Il tient un livre ouvert dans sa main gauche voilée et le

---

<sup>1</sup> *Catalogo monumental Diócesis de Vitoria. La llanada Alavesa occidental* t. IV, p. 474-475 ; AZCARATE RISTORI, « El protogótico alavés », *Congreso de estudios históricos : Vitoria en la Edad Media*, 1982, p. 50.



désigne de l'autre main. Il porte une cape attachée sur l'épaule droite avec une fibule, ce qui le signale plutôt comme un laïc. C'est aussi une figure juvénile, avec un menton puissant, des mâchoires carrées, une bouche large et des yeux en amande, caractéristiques qui le rapprochent d'Armentia. Leurs vêtements s'organisent en nombreux plis verticaux, comme pour les statues-colonnes d'Armentia ou même celles de la fenêtre de Lasarte. Certains arrangements des manteaux sont similaires : le bras replié au niveau de la taille, recouvert par la cape, qui cache la main, et tombe en plis droits. Ou encore le tissu fin qui couvre la cuisse et en dévoile la forme. Il est difficile de se prononcer sur leur identité ou sur la signification de la scène. «

Lasarte, située à peu de distance d'Armentia a clairement été marquée par son art, surtout en ce qui concerne les apôtres de la fenêtre, ce qui tend à confirmer l'existence d'un *apostolado* à Armentia.

### C) Estibaliz

La première référence à Estibaliz remonte à 984 et appartient au cartulaire de San Millan de la Cogolla où apparaît comme témoin le comte « Auvirita Didacoz in Estibaliz. »<sup>1</sup> Plus tard, en 1074, Alvaro Gonzalez de Guinea donne au monastère de San Millan de la Cogolla l'autel de droite de Santa Maria de Estibaliz<sup>2</sup>. En 1138, Maria Lopez, nièce du seigneur de Biscaye, Diego Lopez de Haro, donne au monastère de Santa Maria de Najera l'église d'Estibaliz. Quelques années plus tard, lorsqu'Alphonse VIII confirme l'appartenance à Cluny du monastère de Najera, il cite dans les possessions du monastère l'église d'Estibaliz. L'église Santa Maria présente une particularité : elle comprend une nef unique, un transept et trois absides, curieusement séparées les unes des autres. Ces absides indépendantes ont sans doute été construites au milieu du XII<sup>e</sup> siècle<sup>3</sup>.

La façade d'Estibaliz, située à l'extrémité du bras sud du transept, se compose de trois niveaux : dans un avant-corps, un portail en arc brisé encadré de différents reliefs, surmonté d'une fenêtre avec un ébrasement profond, et enfin un clocher-peigne présentant une ouverture double pour abriter les cloches. (fig. 565)

Le premier niveau a de toute évidence été réalisé par plusieurs artistes. L'un d'entre eux peut être mis en relation avec les ateliers actifs à Armentia à la fin du XII<sup>e</sup> siècle. Le portail proprement dit est abondamment sculpté : les colonnes sont réticulées et les piédroits sont décorés de rinceaux dans lesquels évoluent différents personnages. On reconnaît à droite la figure du Christ bénissant. Les rinceaux gracieux évoquent dans leur dessin des

<sup>1</sup> SERRANO PINEDA, *op. cit.*, 1930, p. 18.

<sup>2</sup> SERRANO PINEDA, *op. cit.*, 1930, p. 218.

<sup>3</sup> LOPEZ DE OCARRIZ, *op. cit.*, 1997, p. 166-167.

enluminures de l'époque, qui ont pu les inspirer. Toutefois, le traitement assez grossier des figures humaines contraste avec celui plus habile des végétaux.

Plusieurs pièces en fort relief ont été placées dans le portail. Ce sont elles qui montrent de grandes affinités avec la sculpture d'Armentia. Une imposte, qui prolonge les tailloirs des chapiteaux, supporte dans l'angle gauche la figure d'un atlante soutenant un chapiteau de feuilles d'acanthes. Dans l'angle droit, deux personnages juvéniles supportent un chapiteau, lui-même surmonté d'un relief avec un centaure-sagittaire qui transperce une harpie de sa flèche. Une plaque représentant l'Annonciation a été insérée à côté de ces reliefs.

Les deux protagonistes de l'Annonciation sont placés sous des arcades, surmontées de représentations d'architecture. (**fig. 566**) Ils sont tous les deux debout, comme à Armentia. Marie lève les deux mains à l'annonce qui lui est faite, et ne tient pas de phylactère, comme c'est le cas dans la sculpture d'Armentia. Quelques éléments toutefois, nous indiquent que l'auteur de ce relief connaissait celui d'Armentia : la position dynamique de l'ange, jambe fléchie vers l'avant, qui produit une envolée du bas du manteau, presque identique sur le relief d'Armentia. Le canon des personnages est plus trapu, mais ils sont taillés dans un relief plus important, surtout l'archange. Les drapés sont moins agités, et présentent des plis assez plats, sans relief, avec des incisions peu profondes pour indiquer la tension des tissus. En ce qui concerne les têtes, la rondeur un peu bouffie du visage de Gabriel montre une certaine schématisation par rapport au modèle d'Armentia. On retrouve néanmoins la mâchoire large, le menton en avant, les yeux bien ourlés, un peu obliques. Le visage de Gabriel rappelle ainsi l'une des têtes du pilier des diableries, où l'on a noté le même genre de schématisation. Sa chevelure taillée en boucles volumineuses s'inspire peut-être de la coiffure antiquisante du relief d'Armentia, mais ressemble davantage à celle de l'homme aux traits léonins du pilier de Zurbano.

L'atlante qui est placé dans l'angle gauche de la façade évoque lui aussi le pilier des diableries. Le personnage est dans une position acrobatique, la tête entre les jambes fléchies, soutenant à deux mains le chapiteau placé au-dessus. Son visage est très érodé, mais semble présenter les mêmes caractéristiques, avec les cheveux bouclés et les yeux un peu tombants.

De l'autre côté de la façade, les deux personnages juvéniles semblent écrasés sous le poids du chapiteau corinthien. (**fig. 567**) Épaule contre épaule, dans une position contorsionnée, ils soulèvent leur tunique pour montrer leur nudité. Leurs têtes imberbes, avec une mâchoire puissante, une bouche large, et des yeux en amande, évoquent encore une fois le pilier de Zurbano, rapprochement renforcé par leur position tordue et le goût pour le nu.

Certaines sculptures présentent des affinités importantes avec le pilier des diableries de Zurbano, au point que Mme Ruiz Maldonado estime qu'ils ont été réalisés par le même artiste, ce qui semble probable.

## 2. La Navarre

En Navarre, comme en Castille, on observe à la fin du XII<sup>e</sup> et au début du XIII<sup>e</sup> siècle, un élan bâtisseur d'une amplitude et d'une densité inconnue jusqu'à lors<sup>1</sup>. Les règnes de Sanche VI le Sage (1150-1194) et de Sanche VII le Fort (1194-1234) furent des époques de prospérité économique qui se reflétèrent dans les constructions ecclésiastiques, mais aussi dans une augmentation de la population urbaine, avec l'arrivée de nouveaux habitants étrangers. Cette expansion qui affecta toute la péninsule, coïncidait avec les avancées de la Reconquête, le développement de l'élevage et du commerce extérieur. Des travaux furent effectués dans les monastères de La Oliva, d'Iranzu et d'Irache ; à Tudela fut construite la collégiale Santa Maria et les églises paroissiales de San Nicolas et de la Magdalena ; à Estella, le palais royal et les églises de San Pedro de la Rua, San Miguel, San Juan, Santa Maria la Real et Santiago ; à Sangüesa, Santa Maria la Real et Santiago et à Pampelune, le palais royal, le palais épiscopal et l'église San Nicolas. Cette intense activité architecturale correspond à une période de croissance démographique et économique, favorisée par une conjonction de facteurs favorables, tant politiques que religieux. Après la paix conclue avec l'Aragon en 1159, Sanche VI le Sage se concentra sur le développement interne de ses territoires, en favorisant notamment le développement économique des « bourgs francs ». Cette tendance se poursuivit durant le règne de son successeur, Sanche VII le Fort, qui se caractérisa aussi par une prospérité économique et un développement important des villes. Cette relative stabilité fut toutefois perturbée par les conflits ponctuels avec la Castille, qui culminèrent en 1199-1200 avec la perte de l'Alava et de Guipúzcoa. Après cela, le royaume de Navarre coïncida avec la province actuelle, à laquelle s'ajoutaient la région de Laguardia à l'ouest et les terres d'*Ultrapuertos* au Nord.

C'est principalement dans les cités et dans les monastères que furent élevées les constructions les plus remarquables de l'époque. Les villes étaient reliées par le réseau des chemins de Saint Jacques et par l'axe Tudela - Pampelune. Les centres urbains montraient

---

<sup>1</sup> MARTÍNEZ ÁLAVA, Carlos, « El ultimo tierco del siglo XII y las primeras decaídas del XIII. Arquitectura », *El Arte románico en Navarra*, Pampelune, Gobierno de Navarra, 2002, p. 167.

généralement un noyau autochtone primitif, sur lequel vinrent se greffer des populations variées (Francs, Juifs, Maures). La diversité d'origine et de statut juridique provoqua en certaines occasions la division des cités en circonscriptions séparées, division particulièrement sensible à Estella et Pampelune, et qui conduisit parfois à la construction d'importantes églises paroissiales urbaines<sup>1</sup>.

### A) San Miguel de Estella

La ville d'Estella, étape du chemin de Saint Jacques de Compostelle, se développa à partir du XI<sup>e</sup> siècle, sous l'impulsion du roi d'Aragon et de Navarre, Sanche Ramirez. Elle comprenait plusieurs noyaux urbains qui se fondirent progressivement : quartier de San Pedro de la Rua, sur le *Camino Frances*, celui de San Lazaro, autour de l'hôpital fondé grâce au roi Garcia V le Restaurateur (1134-1150), puis ceux de San Miguel et de San Juan à la fin du XII<sup>e</sup> siècle<sup>2</sup>. Les autres églises paroissiales connues sont celles du Santo Sepulcro à l'est de la ville et San Nicolas à l'ouest<sup>3</sup>. L'ancienne synagogue fut également transformée en église, dédiée à la Vierge et tous les saints<sup>4</sup>.

Il reste de cette période faste un certain nombre de monuments. Parmi ceux-ci, l'église San Miguel est un des plus remarquables. Elle est citée pour la première fois dans un document daté de 1174, au sujet d'un litige entre l'évêque de Pampelune et l'abbé de San Juan de la Peña, à propos de la propriété, des rentes et des prérogatives des églises d'Estella<sup>5</sup>. En 1187, Sanche le Sage officialisa la création d'un nouveau quartier, qui s'est développé autour d'un marché suburbain<sup>6</sup>. Ce fait ne concerne pas directement l'édifice, mais tend à confirmer ce que laisse supposer le style, à savoir une construction de la fin du XII<sup>e</sup> siècle<sup>7</sup>. On peut donc présumer que l'église a été édifée entre cette date de 1187 et celle de 1196, moment de l'invasion de la Navarre par les Castellans pendant le règne de Sanche VII le Fort (1194-1234).

---

<sup>1</sup> MARTÍNEZ ÁLAVA, *op. cit.*, 2002, p. 167.

<sup>2</sup> La première référence à San Juan date de 1187. cf. LACARRA, José Maria, MARTIN DUQUE, Angel J., *Fueros de Navarra, Fueros derivados de Jaca, I: Estella-San Sebastian*, Pampelune, Gobierno de Navarra, 1969, p. 225.

<sup>3</sup> Les paroisses de San Sepulcro et de San Nicolas sont respectivement documentées à partir de 1123 et 1122.

<sup>4</sup> Le roi Garcia Ramirez donne la synagogue à l'évêque de Pampelune pour la nouvelle fondation en 1145. Cf. GARCIA GAINZA, Maria Conception, *Catalogo monumental de Navarra*, vol. II, Pampelune, Gobierno de Navarra, 1960, p. 459.

<sup>5</sup> GOÑI GAZTAMBIDE, José, *Historia eclesiástica de Estella. I. Parroquias, iglesias y capillas reales*, Pampelune, 1994, p. 291.

<sup>6</sup> BIELZA de ORY, « Estella, estudio geográfico de una pequeña ciudad Navarra », *Príncipe de Viana*, n°29, 1968, p. 65.

<sup>7</sup> LACOSTE, « San Miguel de Estella », *Homenaje a Don José María Lacarra de Miguel en su jubilación del profesorado. Estudios Medievales*, V, Zaragoza, 1977, p. 102.

L'édifice présente un plan d'une ampleur surprenante pour une église paroissiale. Il se compose d'une nef à trois vaisseaux, longue de trois travées, d'un transept qui compte cinq travées asymétriques et d'un chevet à cinq absides échelonnées. (**fig. 568**) Des plans similaires furent fréquemment utilisés à la fin du XII<sup>e</sup> siècle dans des abbayes cisterciennes, comme Valbuena, Santa Maria de Huerta ou en Navarre, à La Oliva. La collégiale de Tudela a également adopté un plan de cet ordre. À San Miguel de Estella, les absides échelonnées sont toutes semi-circulaires à l'intérieur, tandis qu'à l'extérieur, celles situées aux extrémités ne sont pas visibles, car elles sont prises dans l'épaisseur du mur. On observe une construction similaire à Santa Cruz de la Seros. Les absidioles intermédiaires se composent d'hémicycles plus profonds, couverts de voûtes en cul-de-four, tandis que l'abside centrale est précédée d'une travée droite voûtée en berceau. L'essentiel de l'édifice a été construit dans une même campagne de construction<sup>1</sup>, à l'exception des voûtes. Les supports conservés dans le transept indiquent qu'avaient été prévus pour le couvrir des berceaux renforcés d'arcs doubleaux à doubles rouleaux. Les supports plus épais au niveau de la croisée laissent supposer qu'avait été envisagée pour cet espace une coupole sur trompes. Toutefois, les voûtes que l'on voit aujourd'hui dans le transept et dans la nef appartiennent à d'autres campagnes de construction. La couverture de l'église avait été achevée au XIII<sup>e</sup> siècle, comme en témoigne la voûte d'ogives quadripartites du bras nord du transept. Toutefois, il semble qu'une destruction importante ait affecté le transept et la nef à la fin du XIII<sup>e</sup> ou au XIV<sup>e</sup> siècle<sup>2</sup>. À ce moment, fut donc entreprise une reconstruction, qui affecta principalement les voûtes des bas-côtés et du transept. Les clés de voûtes du transept sud aux armes de France et de Navarre permettent de situer ces travaux entre 1274 et 1328<sup>3</sup>. Le vaisseau central de la nef a subi des modifications au XVI<sup>e</sup>, et a été couvert de voûtes d'ogives à liernes et tiercerons.

L'église comporte deux ensembles de sculptures romanes. Le moins abondant concerne les sculptures du chevet, c'est-à-dire les chapiteaux des fenêtres (intérieurs et extérieurs) et la petite frise qui court sur le mur intérieur de l'abside centrale, sous les fenêtres. La restauration qui s'est déroulée entre 1987 et 1992 a en effet permis de mettre au jour un certain nombre de sculptures romanes de l'abside centrale qui sont cachées par le retable baroque<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> Les bases des colonnes de l'extérieur et de l'intérieur du chevet, celles du transept, du revers des murs des collatéraux ou du mur occidental sont identiques. Cf. LACOSTE, *op. cit.*, 1977, p. 104. Les marques de tâcherons visibles grâce à la restauration effectuée entre 1987 et 1992 confirment cette hypothèse.

<sup>2</sup> LACOSTE, *op. cit.*, 1977, p. 126-127.

<sup>3</sup> RÜCKERT, Claudia, « San Miguel de Estella », *Enciclopedia del románico en Navarra*, Aguilar de Campoo, Fundación Santa María la Real, 2008, p. 496.

<sup>4</sup> MARTÍNEZ de AGUIRRE, « Nuevas esculturas románicas en San Miguel de Estella », *Príncipe de Viana*, n° 210, 58, 1997, p. 7-36.

L'autre ensemble, de loin le plus connu, est le portail nord de l'édifice. (**fig. 569**) Pris dans un avant-corps, il s'ouvre dans la seconde travée de la nef. Il comporte cinq colonnes à chapiteaux sculptés de chaque côté, et cinq voussures en plein cintre, surmontées d'un arc mouluré. Cette archivolt encadre un tympan porté par deux consoles. Le tympan montre un Christ en Majesté entouré par le Tétramorphe et accosté de la Vierge et de saint Jean, tandis que les chapiteaux sont essentiellement consacrés à l'Enfance du Christ. Les voussures montrent des anges encensant le Christ, puis les Vieillards de l'Apocalypse, des prophètes et des patriarches, des épisodes de la vie publique et des miracles du Christ. (**fig. 570**) On reconnaît entre autres les Noces de Cana, le Baptême ou la Samaritaine<sup>1</sup>. Sur la quatrième voussure, sont figurées des scènes hagiographiques. La voussure la plus extérieure, plus fine, représente des animaux fantastiques et quelques figures humaines torturées par des démons.

De part et d'autre des piédroits, de grands reliefs sont encastrés sur la partie frontale de l'avant-corps. Ils montrent d'un côté deux scènes exaltant le titulaire de l'édifice : saint Michel terrassant le dragon, et la Pesée des âmes, (**fig. 571**) et de l'autre, la Résurrection, avec la Visite des Saintes Femmes au Tombeau<sup>2</sup>. (**fig. 572**) Les femmes sont identifiées par des inscriptions : MARIA MAGDALENE, MARIA JACOBI et ALTERA MARIA. Sur le sarcophage, sont gravées les paroles de l'ange : SURREXIT NON EST HIC.

Dans la partie supérieure de la façade, de part et d'autre de l'archivolte, sont aménagées deux arcades aveugles où prennent place un *apostolado* et d'autres sculptures. (**fig. 573**) Huit grandes statues, dont quatre sont des statues-colonnes, figurent les apôtres, avec des phylactères et des livres. (On reconnaît saint Pierre qui tient les clés). Au-dessus de ces statues sont placées différentes sculptures, parmi lesquelles quatre apôtres de petite taille. Les livres que tiennent deux d'entre eux portent des inscriptions qui permettent de les identifier : Thaddée et Simon. Des quatre chapiteaux surmontant les statues-colonnes, deux seulement sont conservés. L'un présente deux lions affrontés, l'autre deux griffons au milieu de rinceaux, dans des compositions nettement inspirées par l'art de Silos. Les petits tympan des arcades sont ornés à gauche d'un lion et d'un griffon, et à droite d'une grande étoile entourée de deux plus petites. Les voussures qui les surmontent sont également ornées ; elles sont peuplées d'animaux réels et fantastiques, comme des dragons, des

<sup>1</sup> M. Martínez de Aguirre y voit en plus la guérison du sourd-muet, la pécheresse repentie, le tribut de la monnaie, la multiplication des pains, et la résurrection de la fille de Jaïre. Cf. MARTINEZ AGUIRRE, « Originalidad y copia en la elaboración de una portada románica. El caso de san Miguel de Estella » *Actas del V Congreso Español de Historia del Arte*, Barcelona, 1984, vol. I, p.119-120.

<sup>2</sup> M. Yarza Luaces a suggéré, mais sans pouvoir le démontrer, qu'il a pu exister une tradition qui identifie l'ange qui accueille les saintes Femmes devant le Tombeau comme saint Michel. Selon cette hypothèse, les deux reliefs seraient ainsi en relation avec la dédicace de l'église. Cf. YARZA LUACES, « San Miguel y la balanza. Notas iconográficas acerca de la psicostasis y el pesaje de las acciones morales », *Boletín del Museo e Instituto Camón-Aznar*, VI-VII, 1981, p.26.

*trascos*, des quadrupèdes plus ou moins monstrueux... La disposition de ce bestiaire sur une voussure évoque d'autres monuments marqués par Silos, comme la rose de Santo Domingo de Soria, les arcades de la salle capitulaire de Burgo de Osma ou le portail de Villasayas. D'ailleurs, certaines créatures d'Estella sont très semblables à celles de ce dernier portail (les dragons notamment).

La partie supérieure de la façade montre un certain désordre dans l'agencement des reliefs, qui a fait dire qu'elle serait le fruit d'un remontage postérieur. Il semble qu'il n'en soit rien. En effet, les plaques ne sont pas indépendantes de l'avant-corps. De même, les bases des statues-colonnes et leurs chapiteaux sont intégrés aux parements. Par contre, les quatre apôtres découpés dans des blocs rectangulaires et placés entre les statues-colonnes, tout comme les petites figures d'apôtres assises, sous les arcades, ne sont sans doute pas à leur emplacement d'origine. Si le programme avait été achevé, placés sur un registre supérieur, avec une figure du Christ, ils auraient complété *l'Apostolado*<sup>1</sup>.

Le tympan montre un Christ en Majesté, assis sur un trône à têtes de lion, dans une mandorle quadrilobée<sup>2</sup>. Il est nimbé et tient sur l'un de ses genoux le livre, marqué d'un chrisme<sup>3</sup>. Les quatre animaux du Tétramorphe entourent la mandorle, et on voit aux extrémités, la Vierge et saint Jean. (**fig. 574**) Cette image de la gloire du Christ au moment de son retour est soulignée par la présence sur les deux premières voussures, des anges et des Vieillards de l'Apocalypse.

Le portail d'Estella porte un message au sens moral et eschatologique. Avec la Seconde Parousie se produira le Jugement. La Vierge et saint Jean sont représentés en tant qu'intercesseurs du genre humain, tandis que les apôtres de la partie supérieure peuvent être présents en tant qu'assesseurs du Christ au moment du Jugement Dernier. Saint Michel pèse les âmes : les élus sont accueillis dans le sein d'Abraham, comme à Santo Domingo de Soria, tandis que les damnés sont poussés dans la gueule du Léviathan, représentée en dessous de la Pesée. On peut associer à ces souffrances des damnés les têtes monstrueuses des consoles du tympan qui dévorent des personnages<sup>4</sup> et les figures torturées par des démons et des êtres hybrides sculptées sur le cordon qui entoure les voussures. On reconnaît

---

<sup>1</sup> LACOSTE, *op. cit.*, 1977, p. 112-113.

<sup>2</sup> La mandorle quadrilobée est aussi visible sur le tympan de la Magdalena de Tudela et sur le relief remployé de Quintanadueñas (Burgos). On peut aussi citer des sarcophages, celui de San Juan de Ortega, ceux de Las Huelgas ou de la cathédrale de Burgos. Cf. LACOSTE, « Le portail de Mimizan et ses liens avec la sculptures espagnole du début du XIII<sup>e</sup> siècle », *Revue de Pau et du Béarn*, 1974, p. 59, note 58.

<sup>3</sup> Un chrisme semblable est figuré à la clé de la cinquième voussure, présenté par un ange. Les deux sont très similaires à celui du tympan de l'hôpital de San Lazaro de Estella, conservé au Museo de Navarra. Cf. BANGO TORVISO, Isidro, (dir.), *Sancho el Mayor y sus herederos. El linaje que europeizo los reinos hispanos*, Pampelune, Fundación para la conservación del Patrimonio Histórico de Navarra, Pampelune, 2006, vol. II, cat. n°224, p. 756.

<sup>4</sup> Ces têtes monstrueuses engloutissant des figures humaines apparaissent en Espagne à la cathédrale de Pampelune (consoles conservées au Musée de Navarre) et sont particulièrement courantes dans l'art roman tardif, de San Vicente d'Avila au Maître de San Juan de la Peña. Cf. BOTO VARELA, *op. cit.*, 2001, p. 256.

par exemple sur ce petit arc la femme luxurieuse, aux seins dévorés par des serpents. Seuls les Justes accèderont à la Jérusalem céleste, partageront la vision de la divinité, et feront partie du cortège divin, avec les apôtres, les prophètes, les saints et les martyrs, représentés sur les voussures.

Les prophètes, sur la troisième voussure, ont annoncé l'arrivée du Christ. Cette venue est soulignée par les épisodes de l'Enfance représentés sur les chapiteaux (Annonciation, Visitation, Nativité, Annonce aux bergers, Adoration des Mages, Présentation au Temple, Massacre des Innocents, Fuite en Égypte) et par les événements de sa vie publique et les miracles qu'il a accomplis, figurés sur la quatrième voussure. Le second relief montre la Résurrection, avec la Visite des Saintes Femmes au tombeau, qui évoque à la fois le sacrifice, le triomphe et la promesse du Retour<sup>1</sup>. Enfin, aux côtés des prophètes, sont représentés sur la cinquième voussure, les saints martyrs, ceux qui, comme Pierre, André ou Laurent, donnèrent leur vie pour le rachat des hommes ou ceux qui servent de modèles de charité et de vertu, comme saint Martin ou sainte Agathe.

L'association entre les thèmes eschatologiques et l'Apocalypse<sup>2</sup> permet de mieux cerner encore ce programme iconographique. Les martyrs, les saints, les anges, les Vieillards invoquent tous le Seigneur pour réclamer le Jugement, conformément au texte de l'Apocalypse (Ap., 6, 9-10). Les Vieillards tiennent des coupes et les anges de la voussure extérieure des encensoirs contenant les « prières des saints » qui hâtent l'avènement du Retour (Ap. 8, 4 et Ap. 5, 8.). Hérode qui est figuré sur un chapiteau en train de prendre conseil de ses devins, comme à Santo Domingo de Soria, appartient aux dix rois « qui sont tous d'accord pour remettre à la Bête leur puissance et leur pouvoir. Ils mèneront campagne contre l'Agneau et l'Agneau les vaincra. » (Ap., 17, 13-14). Cette victoire est aussi soulignée par le combat de saint Michel contre le Dragon, qui défend la Femme ailée de l'Apocalypse (Ap. 12, 13-14)<sup>3</sup>.

M. Robert Favreau a souligné un point intéressant de l'iconographie de ce portail, avec l'inscription gravée sur la mandorle du Christ<sup>4</sup>:

NEC DEUS EST NEC HOMO PRESENS QUAM CERNIS IMAGO  
SET DEUS EST ET HOMO QUEM SACRA FIGURAT IMAGO<sup>5</sup>

---

<sup>1</sup> LACOSTE, *op. cit.* 1977, p. 115.

<sup>2</sup> Remarquée par M. Yves Christe, cf. CHRISTE, *Les grands portails romans*, 1969, p. 124-125 et développée par M. Jacques Lacoste, cf. LACOSTE, *op. cit.* 1977, p. 116-117.

<sup>3</sup> MELERO MONEO, Maria Luisa, « La Mujer apocalíptica y San Miguel : modelos miniados en San Miguel de Estella », *Lecturas de Historia del Arte*, IV, 1994, p. 166-173.

<sup>4</sup> FAVREAU, Robert, *L'inscription du tympan nord de San Miguel d'Estella*, Bibliothèque de l'École de Chartres, vol. 133, n°2, 1975, p. 237-248.

<sup>5</sup> « Cette présente image que tu vois n'est ni Dieu ni homme, mais il est Dieu et homme celui que figure cette image sacrée. »



Il s'agit d'une citation d'un texte de Baudry, abbé de Bourgueil mort en 1130, qui semble avoir connu une large diffusion. M. Favreau n'écarte pas une intention apologétique, en raison de la doctrine aniconique des Musulmans, et du contexte hérétique de l'autre côté des Pyrénées, même s'il semble plus enclin à reconnaître dans cette phrase « la difficulté générale qu'a toujours ressentie l'artiste chrétien pour représenter Dieu. »<sup>1</sup>

On peut toutefois remarquer l'insistance dans la manière de répéter « Deus » et « Homo », que M. Martinez de Aguirre interprète comme une réaffirmation de la double nature du Christ, divine et humaine<sup>2</sup>. Les chapiteaux du portail, presque tous consacrés à l'Enfance du Christ, soulignant donc l'Incarnation, développent la même idée.

La marque de Silos est particulièrement sensible dans l'iconographie des chapiteaux. C'est le cas avec la première corbeille de droite, qui figure l'Annonciation. (**fig. 575**) Les deux protagonistes sont représentés dans les mêmes attitudes que ceux du relief de l'Annonciation-Couronnement de Silos : l'archange est agenouillé, le bras gauche posé sur son genou, l'autre tendu dans un geste d'orateur en direction de la Vierge ; celle-ci, la tête légèrement tournée vers le messager, lève une main en signe d'acceptation et de l'autre retient un pan de sa robe. Ces gestes, en particulier, montrent la proximité avec Silos.

La Visitation et la Nativité, sur les chapiteaux voisins suivent les schémas de Silos, qui sont, au demeurant ceux de l'époque. Dans la première scène, les deux femmes debout s'enlacent en se tenant par la taille. Ensuite, comme à Silos, la scène de la Nativité est découpée en deux épisodes : sur le premier, on voit la Vierge alitée, Joseph au pied du lit, qui la couvre avec sollicitude, tandis qu'une sage-femme arrange les coussins. Comme sur le tympan de Silos, la scène est placée sur un fond de draperies. L'épisode se poursuit sur le chapiteau suivant, avec l'Enfant Jésus couché dans la mangeoire, réchauffé par le souffle de l'âne et du bœuf tandis qu'un ange plane au-dessus de la scène pour glorifier l'Enfant. L'Annonce aux bergers, représentée sur la face adjacente, montre également des détails pittoresques empruntés à Silos, comme la chèvre qui grimpe à un arbre pour en brouter les feuilles<sup>3</sup>. (**fig. 576**) L'Adoration des Mages occupe tout un chapiteau, et suit les compositions usuelles pour ce thème : le premier mage est agenouillé, tandis que le second se retourne pour adresser quelques paroles au troisième. De façon peu courante, il pose les deux genoux en terre, une attitude visible sur deux des mages du tympan du porche Nord de Silos. La Vierge est couronnée et tient dans sa main droite un fleuron, comme souvent dans

---

<sup>1</sup> FAVREAU, *op. cit.*, 1975, p. 242.

<sup>2</sup> MARTINEZ de AGUIRRE ALDAZ, Javier Miguel « La portada de San Miguel de Estella. Estudio Iconológico », *Príncipe de Viana*, n° 173, août - décembre 1984, p. 439-459.

<sup>3</sup> Détail que l'on trouve à Silos sur le tympan, et dans sa suite immédiate, à Burgo de Osma, à Santo Domingo de Soria et San Juan de Duero.

les Adorations castillanes<sup>1</sup>. Elle n'est pas couronnée sur les chapiteaux précédents – qui sont pourtant du même auteur – ce qui tend à indiquer que le sculpteur a voulu souligner ici sa majesté. L'Enfant est assis sur son genou gauche, il fait un geste de bénédiction, et tient le livre devant lui. Les figures sont allongées, mais avec de grosses têtes, qui manquent de finesse. Seul le visage de l'Enfant est taillé avec plus de délicatesse. Sa coiffure rappelle celle de l'ange de la Résurrection. L'empreinte de Silos peut sans doute aussi être décelée dans la Présentation au Temple, thème central du tympan du porche nord de l'église abbatiale, et somme toute assez peu fréquent dans la sculpture romane espagnole. L'épisode se décompose ici en deux temps. (**fig. 577**) On voit d'un côté Siméon qui prend l'Enfant dans ses bras, et derrière lui la prophétesse Anne, et face à eux, la Vierge qui tient des colombes dans ses mains. Sur l'autre face du chapiteau, Siméon se trouve seul, face à une table d'autel. Cette annonce du sacrifice du Christ, isolée du reste de la scène, est ainsi mise en exergue. C'est aussi le cas dans le cloître de Tudela.

Le cycle de l'Enfance se poursuit de l'autre côté avec l'avertissement de l'ange à Joseph, et la Fuite en Égypte. (**fig. 578**) Ensuite Hérode, couronné, un sceptre à la main, se tourne vers deux personnages assis à côté de lui. Ils semblent lire un ouvrage posé sur leurs genoux. (**fig. 579**) Comme à Santo Domingo de Soria, on peut vraisemblablement reconnaître ici les devins et les scribes que consulte Hérode pour savoir où est né le roi des Juifs (Mt., 2, 4-6). Derrière le souverain, se tient un homme d'armes, avec une grande épée sur l'épaule, annonce du Massacre des Innocents, qui se déroule sur le chapiteau voisin, avec un grand luxe de détails et beaucoup d'expressivité. (**fig. 580**) La douleur des mères est ainsi bien rendue. C'est une scène violente et pathétique, comme sur la voussure de Santo Domingo de Soria, bien qu'elle soit plus réduite ici. La coiffure des femmes, un voile souple qui marque la rondeur des crânes, est la même que sur le relief des Saintes Femmes au Tombeau.

Les deux chapiteaux restants n'ont rien à voir avec le cycle de l'Enfance, ce qui a fait dire à M. Martinez de Aguirre, que peut-être, ils ne sont pas là à l'emplacement prévu<sup>2</sup>. C'est un argument que l'on peut réfuter, car il est somme toute courant de trouver sur un même portail, des chapiteaux montrant des scènes bibliques et d'autres au contenu plus symbolique<sup>3</sup>. Ce sont deux compositions qui rappellent fortement le chapiteau n°57 du cloître de Silos. On y voit des personnages juvéniles, armés de lances, luttant contre de petits dragons, au milieu de rinceaux sinueux. Sur la première corbeille, ils sont accompagnés de figures plus petites, peut-être des enfants, qui décochent des flèches en

<sup>1</sup> À Burgo de Osma, Butrera, Villasana de Mena, Alcanadre, Duraton et peut-être à Cerezo de Riotiron.

<sup>2</sup> MARTINEZ DE AGUIRRE, *op. cit.* 1997, p. 449.

<sup>3</sup> Les exemples sont nombreux, comme la Porte des Comtes à Saint-Sernin de Toulouse, ou en Espagne, pour n'en citer qu'un : le Porche de la Gloire à Compostelle.

direction des monstres. (**fig. 581**) L'un des grands personnages plante sa lance dans la tête d'un petit dragon qui lui mord le pied. C'est exactement la même scène que sur le chapiteau du cloître de Silos et la source d'inspiration est évidente. L'agencement est un peu différent sur le second chapiteau, avec deux grands personnages sur chaque face, qui attaquent conjointement les dragons. (**fig. 582**) Ce sont des compositions un peu chargées, qui jouent avec les effets de clair-obscur créés par l'entremêlement des rinceaux, nettement inspirés de Silos.

Les tailloirs surmontant les chapiteaux se poursuivent en imposte sur toute la largeur du portail. Ils sont décorés de rinceaux qui ondulent autour de grosses fleurs ou de fruits dans un écrin de feuilles recourbées, motif empruntés aux tailloirs du cloître de Silos, et au milieu desquels évoluent de petits animaux ou de petites figures. Ce sont parfois des séquences animées, comme des scènes de chasse, entre un cerf, un lapin et un renard. Au-dessus des angles des chapiteaux, sont souvent représentés des têtes animales ou des masques monstrueux. On trouve aussi plusieurs animaux fantastiques affrontés, par exemple des dragons à la tête aplatie qui évoquent irrésistiblement les tailloirs de Santo Domingo de Soria. On remarque également un personnage songeur, couché au milieu des rinceaux, un motif qui nous renvoie cette fois à un remploi de la corniche d'Armentia<sup>1</sup>.

Dans l'archivolte, une figure d'ange occupe la clé de la voussure des Vieillards de l'Apocalypse. La présence de cet ange confirme les liens avec la postérité de Silos. On a en effet remarqué que cet ange accompagne toujours les Vieillards de l'Apocalypse, à Ahedo de Butron, Moradillo de Sedano, Cerezo de Riotiron, et Santo Domingo de Soria.

Les sculptures de l'abside montrent aussi des affinités remarquables avec l'art de Silos. Les chapiteaux intérieurs comme extérieurs utilisent un répertoire venu du cloître, ou élaborent des combinaisons à partir d'éléments *silenses*. À l'extérieur, l'abside centrale compte trois baies, celle du centre étant la plus ornée, avec quatre chapiteaux sculptés. On y voit un musicien jouant de la viole, encadré par une acrobate et une danseuse, un thème invisible à Silos et dans sa suite immédiate, mais que l'on retrouve fréquemment en Aragon, à La Seo de Saragosse et chez le Maître de San Juan de la Peña<sup>2</sup>. Le chapiteau voisin montre deux jeunes cavaliers qui s'affrontent à la lance, abrités derrière de longs boucliers triangulaires. Ils rappellent fortement les cavaliers qui luttent contre des centaures sur le chapiteau du transept d'Armentia : même position à cheval, la jambe en partie découverte par le froncement de la tunique, même visage à demi caché par le bouclier, même types de

---

<sup>1</sup> LACOSTE, *op. cit.*, 1977, p.121, note n°68.

<sup>2</sup> Cf. à ce sujet, ARAGONES ESTELLA, Maria Esperanza, « Música profana en el arte monumental románico del Camino de Santiago navarro », *Príncipe de Viana*, 54, n°199, 1993, p. 247-280.

coiffure et même visages juvéniles. Des rapprochements similaires peuvent être faits avec le cavalier de la corniche d'Escobados de Abajo (Burgos).

Les deux autres chapiteaux de cette baie sont ornés d'animaux fantastiques qui n'ont pas leurs équivalents dans les créatures du cloître de Silos, mais présentent de grandes parentés avec elles : des lions ailés, dont l'anatomie ressemble à celle des griffons de Silos, avec les bagues qui relient l'aile et la patte, et une crinière épaisse, comme les fauves du chapiteau n°43. L'autre corbeille est ornée d'oiseaux monstrueux, avec un corps écaillé aux anneaux ondulés et une queue de scorpion qui passe entre leurs pattes, c'est-à-dire le corps des *trascos* de Silos, mais avec des têtes de chouette. L'influence de Silos est encore plus sensible sur un chapiteau de la baie nord, où deux oiseaux entourés de rinceaux tendent le cou pour picorer des fruits, composition qui rappelle les chapiteaux n° 50 et 61 du cloître. (**fig. 583**) Le même thème, traité de façon similaire, apparaît aussi sur un chapiteau du transept d'Armentia. Chez tous ces animaux, le traitement du plumage est soigné, et suit le procédé de Silos avec une grande fidélité, puisque le sculpteur respecte la division, au niveau des plumes en losange, entre partie striée et partie lisse.

L'un des chapiteaux de la baie sud montre un thème employé sur la corbeille n°58 du cloître de Silos, où des oiseaux attaquent des lièvres. Le sujet est traité de façon plus violente et plus mouvementée à Estella. (**fig. 584**) La façon dont les rapaces se penchent sur leur proie rappelle un claveau du portail de Majan (Soria). L'autre chapiteau présente aussi deux prédateurs dévorant une proie. Ce sont cette fois deux fauves qui mordent féroce­ment l'échine d'un chevreau. (**fig. 585**) La ressemblance est grande avec le chapiteau d'Armentia : même corps arqué et couvert d'une fourrure abondante pour les lions, même tête un peu triangulaire, le mufler percé de trous de trépan, et mêmes petits enroulements de feuillage pour marquer l'angle de la corbeille. On a vu, en ce qui concerne le chapiteau d'Armentia que cette composition peut aussi être rapprochée d'un chapiteau de Saint-Jacques de Compostelle et d'un certain nombre d'œuvres marquées par Silos : Soto de Bureba, Jaramillo, Hermosilla, Almazan, Lara de los Infantes...

La disposition des chapiteaux est différente à l'intérieur, car toutes les baies présentent quatre corbeilles<sup>1</sup>. La plupart sont ornées d'animaux tirés du bestiaire de Silos, entourés de rinceaux et de feuillages. On voit ainsi sur la baie sud une paire de *trascos*, très inspirés du chapiteau n°39 de Silos, ou encore des lions qui présentent certains détails *silenses* caractéristiques, comme le pelage abondant, traité en mèches triangulaires ou encore les incisions peu profondes pour indiquer la musculature. Ce détail est aussi visible

---

<sup>1</sup> Il ne nous a pas été possible de voir les œuvres en question, cachées par un retable. Elles sont reproduites dans : MARTÍNEZ de AGUIRRE ALDAZ, « Nuevas esculturas románicas en San Miguel de Estella », *Príncipe de Viana*, n° 210, 58, 1997, p. 7-36.

sur les cerfs affrontés qui ornent un des chapiteaux de la baie centrale, claire imitation du n°52 du cloître de Silos. La composition est toutefois simplifiée, et l'ensemble manque de finesse. Un autre chapiteau de la baie centrale est aussi nettement inspiré de Silos : on y voit des harpies affrontées, avec un corps bombé, dont les anneaux sont soulignés de petites hachures perpendiculaires, un détail déjà observé sur certains reliefs déposés de Silos. L'un d'eux est d'ailleurs très proche de ce chapiteau, pour la corpulence, les anneaux épais et saillants, soulignés de stries et la façon dont les rinceaux s'enroulent autour du corps. C'est véritablement dans l'utilisation de certains détails que l'on voit le mieux la proximité avec Silos. Ainsi, sur un chapiteau de la baie nord, deux griffons suivent les schémas du cloître avec une aile levée en diagonale, présentant un plumage identique à ceux de Silos, et un pelage qui couvre toute l'échine.

Un chapiteau de la baie sud reprend la composition des chapiteaux les plus à droite du portail : on y voit à nouveau un personnage juvénile écartant les rinceaux qui l'entourent d'une main, et plantant sa lance dans la gueule d'un petit dragon. Une grande partie de la corbeille est bûchée, mais on aperçoit également une petite figure, un enfant peut-être, au milieu des rinceaux.

Un seul chapiteau est historié : un roi couronné, tenant un sceptre fleurdelisé est flanqué de deux hommes, l'un portant une palme, l'autre brandissant une grande épée. Les ressemblances avec le chapiteau du portail figurant Hérode sont grandes, ce qui a conduit M. Martinez de Aguirre à reconnaître dans cette scène Hérode commandant le Massacre<sup>1</sup>. On peut aussi émettre l'hypothèse d'une allusion à une condamnation à mort ordonnée par un souverain. Il pourrait ainsi s'agir de saint Jacques ou d'un autre saint exécuté par l'épée.

Sur un autre chapiteau, apparaissent des créatures inconnues à Silos, mais que l'on a déjà rencontrées avec une certaine fréquence : à Santo Domingo de Soria, à San Juan de Rabanera et à Huidobro (Burgos). Il s'agit d'êtres hybrides, avec un corps de dragon et un buste d'homme. Ici, les créatures s'affrontent à la lance, protégées par des boucliers ronds – détail qui caractérise généralement les combattants musulmans. L'un a un visage juvénile souriant, l'autre une figure barbue. Ils sont vêtus de tuniques courtes, serrées à la taille. Leurs grosses queues écailleuses forment des enroulements et se terminent en rinceaux. Un thème proche apparaît au portail nord du monastère d'Irache.

Une autre corbeille montre deux centaures-sagittaires affrontés. La composition est compliquée par l'omniprésence des rinceaux qui s'enroulent autour des créatures et occupent tout l'espace. Un thème comparable existe à Silos (n°55) où des sagittaires décochent leurs flèches en direction de harpies. Cette corbeille d'Estella présente surtout

---

<sup>1</sup> MARTINEZ DE AGUIRRE, *op. cit.*, 1997, p. 449.

une grande parenté avec le chapiteau des centaures du transept d'Armentia, avec des analogies très précises : la façon dont une tige végétale passe en travers du torse ou la ceinture de tissu nouée autour de la taille.

Un seul chapiteau n'a clairement pas été réalisé par la même main : on y voit une paire de griffons affrontés, taillés quasiment en méplat.

La frise placée sous les fenêtres paraît courir sur la totalité de l'abside centrale<sup>1</sup>. Elle présente le même schéma que l'imposte qui poursuit les tailloirs du portail nord, c'est-à-dire des rinceaux abritant de petites figures et de petits animaux. Parmi les fragments observés par M. Martinez de Aguirre, on peut voir deux figures juvéniles luttant avec des lances, contre un taureau de grande taille. On remarque aussi parmi les êtres hybrides un grand dragon au poitrail bombé, avec une tête de fauve qui évoque les monstres de Burgo de Osma ou de San Juan de Rabanera. Cette frise a effectivement des équivalents dans la suite de Silos, notamment les personnages juvéniles luttant contre des animaux que l'on retrouve, outre à Burgo de Osma et à San Juan de Rabanera, sur les tailloirs et la rose de Santo Domingo de Soria.

Autre détail rapprochant le décor de l'abside de l'art de Silos : les bases des colonnes sont ornées de petits animaux fantastiques. C'est aussi le cas dans le cloître castillan.

Des différences de factures indiquent que plusieurs mains ont participé à l'exécution du décor sculpté de San Miguel de Estella. Le premier Maître a réalisé la plupart des chapiteaux de l'abside, quelques chapiteaux du portail et les plaques du combat de saint Michel et de la Visite des Saintes Femmes au tombeau. C'est le meilleur artiste du groupe, et celui qui montre le plus d'affinités avec le second Maître de Silos. Son apport s'est limité à quelques œuvres, et il n'intervint plus dans les parties hautes du portail. Son activité semble ainsi avoir correspondu au début du chantier. Il sculpte des personnages élancés, couverts de tissus aux plis verticaux prononcés, qui collent à certaines parties du corps, à la façon de drapés mouillés. Certains plis, notamment les extrémités polygonales en bas des vêtements rappellent ceux de la Présentation au Temple de Silos. Le voile souple qui couvre la tête d'une des Saintes Femmes a des antécédents dans le voile de la Vierge du tympan de Silos. Ce sculpteur d'Estella dessine des visages ronds, expressifs, avec des pommettes hautes, des yeux bien marqués, légèrement saillants et de petites bouches entourées de nets sillons. (**fig. 586**) Il est sans doute l'auteur de l'ange de l'Annonciation, qui a un visage doux, et présente le même type de coiffure et le même traitement soigné des yeux que la

---

<sup>1</sup> Cette idée de placer une frise sculptée sous les fenêtres se retrouve dans l'absidiole sud de Santiago de Agüero (Aragon), mais avec un contenu christologique.

femme apocalyptique du relief de Saint Michel. C'est aussi à lui, ou à l'un de ses suiveurs que l'on doit les chapiteaux figurant des luttes contre des dragons.

Cet artiste montre une parenté certaine avec l'un des sculpteurs d'Armentia, celui que l'on a appelé le premier Maître. Les ressemblances avec la sculpture d'Armentia sont nombreuses, on en a souligné quelques unes au niveau des chapiteaux ou des sculptures de l'abside. Les statues des évangélistes de la croisée d'Armentia présentent le même type de drapés et de plis que les figures des reliefs d'Estella. S'y ajoutent des similitudes au niveau des traits du visage, en ce qui concerne par exemple le Matthieu d'Armentia et le saint Michel du relief. Le soldat qui accompagne Hérode sur le chapiteau historié de l'intérieur de l'abside présente un type de visage barbu très comparable à celui de saint Jean-Baptiste sur le tympan de l'Agneau d'Armentia : mêmes pommettes hautes, même bouche un peu tombante, même genre de coiffure. Un petit détail est aussi emprunté à ce tympan de l'Agneau : à Estella, l'un des claveaux de la voussure extérieure du portail montre un ange en buste, tenant devant lui un grand chrisme, absolument identique à celui d'Armentia, jusqu'au fleuron central<sup>1</sup>. On peut ainsi supposer que des échanges de sculpteurs se sont produits entre Armentia et Estella.

Un autre artiste a réalisé le tympan, le relief de la Pesée des Âmes et du sein d'Abraham, ainsi que la majeure partie des voussures et le reste des chapiteaux. Il sculpte des personnages plus volumineux, et souvent plus trapus, avec des têtes rectangulaires. (**fig. 587**) Les petites figures de ses chapiteaux ou des voussures sont vigoureuses, mais présentent des attitudes un peu rigides, avec des visages aux traits plus grossiers et qui manquent de grâce. Le volume est important et les drapés sont souvent schématisés et exagérés. Cet artiste montre des affinités notables avec les sculptures des églises de Tudela, et notamment avec certains chapiteaux du cloître de la collégiale. Il semble également connaître les sculptures d'Armentia. On remarque en effet une certaine ressemblance entre les personnages du tympan d'Estella – la Vierge et saint Jean – et les évangélistes de la croisée d'Armentia. Le saint Jean a des gestes similaires à ceux de saint Matthieu, et un costume qui rappelle celui de saint Luc, avec un pan du manteau replié sur le bras gauche. Le vêtement de la Vierge évoque quant à lui celui de saint Marc<sup>2</sup>. Toutefois, à Estella, les personnages sont courtauds, massifs, et n'ont pas l'élégance de ceux d'Armentia. D'une façon générale, le style est moins bon, ce qui accrédite l'idée d'un transfert de sculpteur dans le sens Armentia – Estella.

---

<sup>1</sup> Cette similitude a été remarquée par M. Martinez de Aguirre, cf. MARTINEZ de AGUIRRE, Javier Miguel, « La portada de San Miguel de Estella. Estudio Iconológico », *Príncipe de Viana*, n° 173, août - décembre 1984, p. 441.

<sup>2</sup> FERNANDEZ LADREDA, Clara, « El ultimo tercio del siglo XII y los comienzos del XIII. Escultura monumental. », *El arte romanico en Navarra*, 2002, p. 341 et note n°91.

Cet artiste fait également quelques emprunts à l'art de Maître de Mathieu à Compostelle. Ainsi, le visage du Christ du tympan rappelle directement celui du saint Jacques du Porche de la Gloire. Quelques emprunts iconographiques ont pu être notés, comme le chapiteau montrant deux fauves dévorant une proie couchée à leurs pieds, que l'on trouve aussi dans la tribune de Saint-Jacques de Compostelle. La figure de la femme luxurieuse, qui a les seins dévorés par des serpents et une sorte de petit dragon perché sur la tête, que l'on trouve sur la voussure extérieure de San Miguel de Estella, a son équivalent sur un relief conservé dans le musée de Compostelle. Celui-ci ornait probablement la rose de la façade romane du Porche de la Gloire. Autre ressemblance : le petit tympan de l'arcade supérieure gauche, (**fig. 588**) qui montre deux quadrupèdes affrontés, peut être comparé aux tympan du chœur en pierre de Compostelle, œuvre de l'atelier de Maître Mathieu<sup>1</sup>. (**fig. 589**)

Le troisième sculpteur est celui qui réalise les statues d'apôtres. Il se place dans la lignée du Maître du tympan, mais avec des corps plus massifs, de grosses têtes, une sécheresse du style qui montre un appauvrissement par rapport aux créations du Maître. (**fig. 590**)

Les sculpteurs qui ont travaillé à San Miguel de Estella ont ensuite essaimé dans la région. On trouve notamment leurs traces dans le grand monastère bénédictin voisin, Santa Maria la Real d'Irache.

## **B) Suite de San Miguel de Estella**

### **a. Santa Maria la Real de Irache**

Selon la tradition, les origines du monastère d'Irache remontent au VIII<sup>e</sup> siècle. Il n'est toutefois pas mentionné avant 958, date d'une donation à l'abbé Theudano<sup>2</sup>. Placé sur la voie de pèlerinage établie par Sanche III le Grand, le monastère accueillit un hôpital pour les pèlerins, fondé vers 1050 par Garcia de Najera<sup>3</sup>. L'importance du monastère fut croissante au long du XI<sup>e</sup> siècle, et atteignit un haut degré de notoriété avec l'abbatiate de saint Veremundo (1056-1092).

La situation changea avec le développement d'Estella, qui se trouve à seulement quelques kilomètres, à partir de la fin du XI<sup>e</sup> siècle. La croissance de la cité fut rapide, et

---

<sup>1</sup> PITA ANDRADE, José Manuel, « El Coro pétreo de Maestro Mateo en la catedral de Santiago », *España entre el Mediterráneo y el Atlántico. Actas del 23 Congreso Internacional de Historia del Arte*, 1973, Granada, Grenade, 1976, t. I, p.449-451, et OTERO TUÑEZ, Ramon, IZQUIERDO PERRIN, Ramon, *El coro del maestro Mateo*, La Corogne, Fundación Barrié de la Maza, 1990.

<sup>2</sup> MARTÍNEZ de ÁLAVA, Carlos, « Santa Maria la Real de Irache », *Enciclopedia del románico en Navarra*, Aguilar de Campoo, Fundación Santa María la Real, 2008, p. 260.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 260.



elle devint, au milieu du XII<sup>e</sup> siècle, un centre urbain puissant et une étape obligée sur le chemin de Compostelle. Le monastère perdit alors sa fonction d'assistance aux pèlerins, transférée à Estella, avec la construction d'un hôpital dans la première moitié du XII<sup>e</sup> siècle. Toutefois, le développement de la ville apporta au monastère un accroissement de ses rentes.

On ne possède pas de sources écrites en ce qui concerne la construction d'une nouvelle église, qui a dû intervenir au XII<sup>e</sup> siècle, et s'est déroulée en plusieurs campagnes. Le projet prévoyait un édifice de grande ampleur, avec trois absides et trois nefs. La première campagne de construction a concerné le chevet, à l'exception des parties hautes. Celles-ci sont réalisées dans un second temps, ainsi que l'élévation du transept et des premières travées de la nef. Les travaux se poursuivent par l'avant-nef occidentale, la partie inférieure des murs formant l'enveloppe de l'édifice et les piliers de la nef<sup>1</sup>. En effet, le portail dit de San Pedro, qui s'ouvre dans la travée médiane du collatéral nord, appartient à cette phase de travaux. L'édifice se termine à l'ouest par une avant-nef voûtée en berceau brisé, qui abrite le portail occidental, plus tardif que celui de San Pedro, mais qui conserve quelques liens avec lui. La troisième campagne de construction intervient au niveau des parties hautes de la nef. Les voûtes sont élevées dans un style uniforme, sans doute durant la première moitié du XIII<sup>e</sup> siècle.

Suivant le modèle de la cathédrale romane de Pampelune, l'abside est polygonale à l'extérieur et semi-circulaire à l'intérieur<sup>2</sup>. (**fig. 591**) Les pans de l'abside sont séparés par de gros contreforts plats, et percés d'oculi dans leur partie supérieure. À l'intérieur, l'abside centrale est rythmée par une arcature qui alterne baies aveugles et baies ajourées. La sculpture des parties basses de l'abside – chapiteaux de l'arcature – présente des affinités avec la sculpture de la cathédrale de Pampelune (intérieur et cloître). Par ces liens avec Pampelune, on peut approximativement dater cette première campagne de construction des années 1140-1150<sup>3</sup>. De plus, la communauté bénédictine d'Irache a commandé à un orfèvre étranger la statue en argent de la Vierge vers 1145, à un moment où la construction de l'abbatiale devait être entamée<sup>4</sup>. La première campagne semble donc avoir été interrompue après la construction des absidioles et dans l'abside centrale, à la hauteur des fenêtres. À partir de là, on remarque l'emploi de solutions nouvelles au niveau de l'architecture comme de la décoration.

---

<sup>1</sup> MARTINEZ DE AGUIRRE, Javier Miguel, « El segundo tierco del siglo XII », *El arte románico en Navarra*, 2002, p. 201.

<sup>2</sup> *Ibid*, p. 130.

<sup>3</sup> *Ibid*, p. 134.

<sup>4</sup> MARTÍNEZ DE AGUIRRE, Javier Miguel, « Sobre la cronología y el autor de la imagen románica de Santa María la Real de Irache (Navarra) », *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, VII-VIII, 1995-1996, p. 45-50.

Au niveau de la ligne d'imposte des fenêtres dans l'abside, on note même un changement de matériau, avec l'emploi d'une pierre plus claire, qui marque le début de la seconde campagne de construction. Ce changement formel se traduit aussi au niveau de la sculpture, par l'intervention d'un maître de grand talent qui réalise, à l'extérieur, la corniche, décorée de petits arcs lobulés reposant sur de beaux modillons.

Les sources documentaires nous indiquent qu'en 1172 et 1176, le monastère obtient du pape et du roi de Navarre la confirmation de différents biens et des garanties de protection<sup>1</sup>. La situation économique du monastère semble prospère dans ce dernier quart du XII<sup>e</sup> siècle et le début du suivant. En 1211, les indulgences concédées par l'évêque de Tarragone Raimundo à tous ceux qui offriraient des dons au monastère peuvent sans doute être comprises comme une volonté d'accélérer la fin des travaux de l'abbatiale<sup>2</sup>. Cette seconde campagne de travaux se situerait donc dans les années 1180-1200. L'analyse de la sculpture vient confirmer cette datation, en raison des relations avec le second atelier de Silos et avec le Maître d'Armentia.

Le maître d'œuvre de la seconde campagne n'effectue pas de changements drastiques dans l'élévation du chevet, tout en incorporant des éléments nouveaux dans les parties anciennes. Il suit les projets prévus pour l'abside en la couvrant d'une voûte en cul-de-four. (**fig. 592**) Les changements commencent à être visibles dans le transept, qui est voûté d'ogives<sup>3</sup>. Les deux croisées d'ogives des bras du transept présentent des clés décorées de scènes figurées. On remarque dans le bras nord du transept un élément intéressant : une baie géminée à double ébrasement. À l'extérieur, elles paraissent séparées, mais à l'intérieur, les deux fenêtres se trouvent unies par un piédroit commun, moulurée d'une fausse colonne sur la tranche. Ce détail architectural est aussi employé dans le monastère de Santa Maria la Real de La Oliva, de manière quasi contemporaine. On le retrouve aussi à San Juan de Ortega, à Santo Domingo de la Calzada, à Santiago de Agüero et dans le monastère de Valbuena.

Sans rupture chronologique apparente, on observe à partir des premières travées de la nef, une transformation des élévations supérieures. Ce changement de parti affecte aussi bien les nefs que la croisée du transept, dont la physionomie médiévale a été partiellement occultée par la coupole construite (ou reconstruite) à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle. Il est intéressant

---

<sup>1</sup> LACARRA, José Maria, *Colección diplomática de Irache. 1, (958-1222): Fuentes para la historia del Pirineo IV*, Saragosse, 1965, p. 196 et 206, doc. 181 et 189.

<sup>2</sup> LACARRA, *op. cit.* p. 276 et al.

<sup>3</sup> MARTÍNEZ ÁLAVA, *op. cit.*, 2002, p. 195.

de noter la présence de statues d'évangélistes dans les angles de la croisée, représentations anthropo-zoomorphiques, comme à Armentia<sup>1</sup>.

Les chapiteaux des parties hautes et basses de la nef et ceux de l'extérieur du dôme montrent une nette homogénéité, ce qui laisse penser que, quand fut décidé un changement de parti, les piliers centraux et une bonne partie des murs périphériques étaient déjà construits. Ce sont des compositions végétales assez austères et simplifiées, proches de celles que l'on peut trouver dans l'église abbatiale de La Oliva. Les voûtes de la nef suivent les modèles observés dans les bras du transept, avec des ogives de section rectangulaire et des clés de voûtes décorées de motifs figurés, géométriques ou végétaux. Le changement principal affecte les parties hautes, où sont aménagés des passages de circulation, à la façon des anciens « murs épais » de Normandie, que l'on rencontre avec une certaine fréquence dans la seconde moitié du XII<sup>e</sup> siècle dans les églises de l'Ouest de la France<sup>2</sup>. L'exemple espagnol le plus ancien de ce type de mur est Santa Cruz de la Seros.

L'atelier de sculpteurs qui travaille à Santa Maria la Real de Irache est étroitement lié aux artistes de San Miguel de Estella. C'est particulièrement sensible au niveau des modillons de l'abside, des statues des évangélistes de la croisée, et des clés de voûtes des bras du transept et des travées les plus orientales de la nef et des collatéraux.

Les modillons qui soutiennent la corniche et ceux qui portent les petits arcs trilobés présentent des sculptures d'une grande finesse. On y voit surtout des animaux, fantastiques et réels. Ainsi, une tête de fauve, au pelage abondant, qui ressemble beaucoup aux consoles du portail d'Estella, ou bien encore une autre tête féroce, gueule ouverte, tournée sur le côté, comme la console de droite de San Miguel. On remarque une tendance à l'humanisation de ces animaux, en les dotant de membres anthropomorphes ou d'accessoires : on voit ainsi un renard coiffé d'une capuche pointue, ou bien encore une tête monstrueuse encadrée de deux mains humaines. Un dragon à quatre pattes est coiffé d'une capuche pointue, en tout point identique à celle que porte une harpie de la corniche d'Armentia. On trouve différents animaux réels, plusieurs têtes de bétail, mais aussi un chien qui se gratte l'oreille, un dromadaire ou un aigle. Leurs postures sont souvent naturelles, et les physionomies extrêmement réalistes, ce qui dénote chez le sculpteur un grand sens de l'observation. L'un des modillons montre un taureau couché, tirant la langue, qui ressemble particulièrement au symbole de Luc sur le tympan d'Estella, avec la queue enroulée, et la tête tournée vers

---

<sup>1</sup> LÓPEZ de OCARIZ, José Javier, « El tetramorfos ángeloformó en Irache y Armentia. Análisis iconográfico e iconológico. » *Príncipe de Viana*, 11, t. 6, Pampelune, 1988, p. 317-331.

<sup>2</sup> Cathédrale d'Angoulême, d'Angers, de Poitiers, de Bordeaux, Notre-dame de Fontevraud...Cf. HÉLIOT, Pierre, « Les coursiers et les passages muraux dans les églises du Midi de la France, de l'Espagne et du Portugal aux XIII<sup>e</sup> et XIV<sup>e</sup> siècles, *Anuario de estudios medievales*, t. VI, 1969, p. 188-190.

l'arrière. Plusieurs animaux fantastiques viennent d'Estella, comme le dragon à tête de chouette ou encore le griffon, qui correspond au modèle de Silos. Tous ces animaux présentent un traitement soigné du plumage, selon un procédé, qui, comme à Estella, suit fidèlement la technique de Silos, avec seulement une moitié de la plume striée. L'un des modillons montre une harpie tout à fait conforme à celles de Silos, pour la posture, la tête tournée vers l'arrière, une aile dépliée, et pour la physiologie, le corps annelé, avec de doubles lignes ondulées et la gorge bombée. (**fig. 593**) Plusieurs têtes humaines apparaissent au milieu de ces animaux : comme à Armentia, on retrouve une tête de Noir, reconnaissable à ces cheveux crépus, son nez épaté et ses lèvres charnues. (**fig. 594**) À côté, une femme, le visage encadré d'une mentonnière, ressemble beaucoup aux Saintes Femmes de la Résurrection d'Estella : mêmes yeux aux paupières bien marquées, à la pupille dessinée, même nez long et droit, aux narines pincées, mêmes sillons naso-géniens creusés, et même petit menton rond. Plusieurs têtes de fauves, plus ou moins monstrueuses sont également représentées ; l'une, placée de biais, rappelle l'une des consoles qui soutiennent le tympan de San Miguel de Estella. (**fig. 595**) Trois modillons ont retenu l'attention des chercheurs<sup>1</sup> : ils représentent des hommes plus ou moins jeunes tenant des outils d'artisans ou de maçons, marteau, coins, ou polka. (**fig. 596**) Il est possible qu'il s'agisse de représentations d'ouvriers du chantier.

Toujours à l'extérieur de l'église, il convient de mentionner un chapiteau qui couronne la colonne adossée au contrefort situé le plus au sud, où l'on voit un cavalier armé d'une lance pourchasser un centaure-sagittaire, qui lui-même semble suivre un quadrupède (dont on ne voit plus que l'arrière-train). (**fig. 597**) Il pourrait s'agir d'un cerf, poursuivi par le centaure, image classique du chrétien pourchassé par le Mal. Mais cette action du Mal est compensée par le cavalier, qui lui-même chasse le centaure. Les deux présentent des traits juvéniles et évoluent au milieu de rinceaux. Le thème est donc peut-être plus complexe qu'à Armentia, où le combat oppose cavaliers et centaures.

À l'intérieur, se rattachent à cet atelier les grandes statues des évangélistes, qui comme à Armentia, sont placés aux angles de la croisée du transept. La comparaison ne se limite pas au choix de l'emplacement, car ces figures sont aussi anthropo-zoomorphique, c'est-à-dire avec un corps d'homme ailé et la tête de l'animal symbolique correspondant. (**fig. 598**) Il s'agit d'une formule iconographique plutôt rare en sculpture, et Irache et Armentia en sont les deux exemples majeurs en Espagne. MM. Uranga et Iñiguez pensent

---

<sup>1</sup> MELERO MONEO, Maria Luisa, « Iconografía de los oficios artísticos en el románico. Algunas representaciones en la escultura monumental », *Lambard*, XIII, 2001, p. 68 ; MARIÑO LOPEZ, B., *Contribución a la iconografía del trabajo urbano en el arte medieval hispanico (siglo XII-XIII)* Compostelle, 1991, p. 47-63.

que le prototype vient de Silos, de statues aujourd'hui disparues, en raison des étroites relations entre Armentia, Irache et le second atelier de Silos<sup>1</sup>.

Le relief de ces statues est moins important à Irache qu'à Armentia, et les figures forment un bloc avec le fond. Les évangélistes d'Irache ont la tête nettement de profil, ce qui n'est pas le cas à Armentia, et qui accentue le manque de relief. Les drapés sont soignés, avec des plis fins, qui laissent deviner la forme des corps en dessous, mais un drapé finalement moins antiquisant qu'à Armentia ou à Silos. Les plis sont plus plats, et manquent parfois de naturel. C'est particulièrement visible sur le saint Jean, qui, à Armentia, présente un pan de manteau rabattu sur l'épaule gauche, formule copiée à Irache, mais avec moins de bonheur : la retombée du tissu semble fautive, en diagonale. (**fig. 599**) Ce style se rapproche des schématisations de l'art de Silos que l'on a déjà observées, avec des parties ovales marquant les jambes ou les articulations, soulignées de plis concentriques. Néanmoins, la similitude entre les deux Tétramorphes est grande dans les gestes et les postures<sup>2</sup>.

L'iconographie des clés de voûtes des premières travées de la nef est à mettre en relation avec le Tétramorphe. Celle de la travée centrale montre en effet le Christ en Majesté, dans une mandorle entourée par des anges, tandis que celles des collatéraux sont ornées d'anges sonnant de la trompe, pour appeler au réveil des morts, à la fin des temps. (**fig. 600**) Celui du Nord porte également un phylactère sur lequel est écrit : MORTUI IN XTO SUNT NESUBCENT PRIMI. (« Ceux qui sont morts pour le Christ ressusciteront les premiers. ») Cette inscription permet de faire le lien avec la clé du bras sud du transept, où l'on voit la lapidation de saint Etienne, l'un des premiers martyrs. La clé du bras nord montre, elle, le Baptême du Christ. (**fig. 601**) Il est intéressant de noter qu'à San Miguel de Estella, ces deux épisodes sont représentés côte-à-côte, sur les premiers claveaux des première et deuxième voussures.

Dans ces sculptures, on distingue deux factures différentes. Les anges sonnant de la trompe montrent une nette parenté avec la postérité de Silos, avec des drapés animés de plis nombreux, creusés profondément, laissant de larges champs ovales sur les cuisses. Les têtes appartiennent à cette sphère stylistique, avec des joues pleines, des sourcils saillants et des chevelures en fines mèches striées terminées par de petites boucles. Les clés du Baptême et du martyr de saint Etienne sont par contre taillées dans un relief assez plat, quoique bien modelées. Les drapés, plus sages, sont animés de plis à peine incisés, mais qui tentent de rendre l'anatomie en dessous. Cette facture, que l'on peut également rattacher à la postérité

---

<sup>1</sup> URANGA GALDIANO, IÑIGUEZ ALMECH, *op. cit.*, vol. III, 1973, p. 158.

<sup>2</sup> Les deux saint Jean tiennent des phylactères déroulés, les deux saint Luc des livres fermés, à deux mains. Le saint Marc d'Armentia tient un livre fermé ; celui d'Irache un livre ouvert qu'il montre du doigt.

de Silos, se rapproche de ce qu'on peut voir dans la galerie nord du cloître de San Pedro de Estella.

Le portail nord d'Irache, dit de San Pedro, se compose de cinq voussures en arc brisé, lisses, articulées en tores et en gorges, une modénature assez tardive, qui dénote une réalisation vers le début du XIII<sup>e</sup> siècle. (**fig. 602**) La clé de la première voussure porte un chrisme en relief, qui suit exactement le modèle de celui d'Armentia – jusqu'à la petite barre du rhô. Les tailloirs sont ornés de rinceaux, à gauche, et sans décor, à droite. Les chapiteaux, très érodés, reposent sur des colonnes épaisses, sauf ceux encadrant l'entrée qui couronnent de minces colonnettes doubles. À gauche, on distingue sur le chapiteau extérieur un cavalier avec un écu triangulaire, pourchassant un homme qui chevauche un dragon, un thème de nette inspiration *silense*. Le second chapiteau est difficile à lire, on y voit différents personnages, torse nu, apparemment en train de lutter. Le suivant montre deux harpies masculines à la barbe nouée, coiffées de capuches pointues. (**fig. 603**) On notera que le traitement du plumage, quoique soigné, ne suit pas avec la même exactitude que les modillons les procédés de Silos. Le chapiteau voisin montre deux quadrupèdes face à face, au milieu de rinceaux : un lion et un griffon, c'est-à-dire la même composition que sur le petit tympan de l'arcade supérieure de San Miguel de Estella.

Le chapiteau le plus près de la porte du côté gauche relate l'histoire de la charité de saint Martin. (**fig. 604**) Le saint, à cheval, se retourne pour donner la moitié de son manteau au pauvre qui se tient derrière lui. Le même thème est représenté de manière semblable sur une voussure du portail d'Estella. Sur l'autre face du chapiteau d'Irache, saint Martin dort, allongé dans un lit, et un ange lui apparaît en montrant le manteau. La position du saint couché évoque les représentations de la Nativité héritées de Silos. De l'autre côté, on retrouve la lutte entre des cavaliers et des centaures, inspirée du chapiteau d'Armentia. Comme là-bas, le centaure-sagittaire se retourne pour décocher une flèche en direction du cavalier, qui se protège derrière son grand bouclier triangulaire, qui le caractérise comme un soldat chrétien. La seconde face ne répète pas la même composition : un personnage à pied plante sa lance dans le corps du sagittaire qui le menace de sa flèche. (**fig. 605**) On retrouve certains éléments empruntés à Armentia, et au-delà à Silos, comme le morceau de tissu noué autour de la taille, ou les incisions en spirale pour indiquer la musculature des chevaux ou des centaures. Ces derniers ont de plus des touffes de poils autour de la taille, un détail qui rappelle les animaux de Silos (griffons, lions, cerfs).

La corbeille suivante semble s'inspirer d'un chapiteau intérieur d'Estella, avec deux lions affrontés au milieu de rinceaux. On trouve un peu plus loin des sphinx à capuche, un

animal que l'on retrouve assez fréquemment dans la suite de Silos<sup>1</sup>. Le poitrail enflé, presque rond, et les pattes postérieures très fléchies rappellent une certaine exagération des formes que l'on trouve sur les sphinx de Moradillo de Sedano. À Irache, une seule corbeille est végétale, avec des palmettes en as de cœur renversé qui alternent avec de grandes feuilles en éventail, évoquant, de manière lointaine, les créations de Silos (chapiteau n°49) et celles qui en dérivent. Le dernier chapiteau, très érodé, présente un affrontement entre des êtres hybrides, mi-homme, mi-dragon, comme à Estella. Curieusement, sans doute par une sorte de contamination du thème des cavaliers affrontés, l'un tient un bouclier rond, et l'autre un écu triangulaire.

Le portail occidental est plus tardif, les chapiteaux, tous végétaux, sont plus plats, et indiquent une date plus avancée. (**fig. 606**) Certains s'inspirent des grandes palmettes évasées que l'on a rencontrées au portail nord. Comme sur ce portail, les voussures en arc brisé sont sans décoration, à l'exception d'une clé ornée d'un chrisme, identique à celui du portail nord, auquel a été ajoutée la main de Dieu. Les piédroits présentent un décor d'entrelacs dessinant des cercles, comme dans la partie haute de la façade de San Miguel de Estella. Celui de droite abrite un agneau surmonté d'une croix. Les consoles qui supportent les doubleaux du porche montrent des similitudes avec le reste de la sculpture d'Irache, et au-delà, avec l'art de Silos. On y voit le plus souvent des personnages en buste, en position d'atlante, qui soutiennent des chapiteaux. Ces personnages présentent des traits communs avec ceux des clés de voûte de la nef. Sur l'un des chapiteaux, on observe des griffons et des lions adossés, le poitrail bombé, la tête haute, dans une composition qui évoque nettement celles de Silos. (**fig. 607**)

Les sculpteurs qui travaillent à Irache proviennent très vraisemblablement de l'atelier de San Miguel de Estella. Les meilleures sculptures de l'ensemble, les modillons et le chapiteau de la corniche de l'abside, montrent une telle parenté avec les œuvres du meilleur sculpteur d'Estella – l'auteur des chapiteaux de l'abside et des reliefs de saint Michel et des Saintes Femmes – que l'on peut supposer qu'ils sont de la même main. Le Tétramorphe ne possède pas la qualité des pièces réalisées par ce Maître et peut sans doute être attribué à un compagnon. Le portail San Pedro est très dégradé, ce qui empêche de se prononcer véritablement sur le style, qui toutefois, ne semble pas aussi bon que celui des œuvres de l'abside. On peut donc penser que le Maître le plus talentueux d'Estella est venu travailler dans le monastère voisin d'Irache, vraisemblablement avec des compagnons, qui, comme à Estella, terminèrent son œuvre<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Cerezo de Riotiron, Moradillo de Sedano, Ahedo de Butron, Nafria la Llana, Santo domingo de Soria...

<sup>2</sup> Il est aussi possible de proposer une chronologie « inversée » : le Maître aurait été appelé par le puissant monastère d'Irache, avant de travailler dans la cité voisine, à San Miguel de Estella.

En ce qui concerne la période de réalisation, l'architecture (deuxième campagne de construction) comme la sculpture, indiquent la fin du XII<sup>e</sup> siècle, voire le début du XIII<sup>e</sup> siècle.

Les sculpteurs ayant travaillé à Estella ou à Irache ont également exercé dans des édifices ruraux de la région, voisins d'Estella. On peut suivre leurs traces le long de voies naturelles, comme le rio Arga, vers le nord.

#### **b. Santa Catalina de Azcona**

Santa Catalina est un petit édifice qui sert d'ermitage au village voisin, Azcona. (**fig. 608**) Il semble pourtant qu'à l'origine, il s'agissait de l'église paroissiale de Ciriza, localité disparue aujourd'hui<sup>1</sup>. Les premières notices sur Azcona sont liées au monastère d'Irache : en 1193 est cité un *Rodrigo de Azcona*<sup>2</sup>. Il semble que le monastère possédait dans ces terres, entre Azcona et Ciriza, une carrière de pierre, mentionnée en 1285<sup>3</sup>. On peut supposer que cette carrière ait été utilisée pour la construction de l'église abbatiale, et que les sculpteurs de ce chantier important aient réalisé à proximité une chapelle. C'est un monument bien appareillé, composé d'une nef unique de trois travées, voûtée en berceau brisé, et terminée par une abside semi-circulaire couverte d'un cul-de-four.

L'influence d'Estella et d'Irache est sensible dans la sculpture de cette petite église, qui, par ce biais, est aussi à mettre en relation avec Silos. On voit ainsi la marque *silense* dans les chapiteaux de la baie du chevet. L'un montre deux harpies au milieu de rinceaux, exactement dans la même position que sur le chapiteau intérieur de San Miguel de Estella, avec les tiges végétales qui semblent les étrangler. (**fig. 609**) Une seule différence : les pattes ne se terminent pas par des sabots, comme c'est l'usage dans la suite de Silos, mais par des griffes. Le second chapiteau de la fenêtre est orné de deux griffons, la tête tournée vers l'arrière. (**fig. 610**) Ici encore, l'inspiration est *silense*. Certains détails sont significatifs, comme les pattes postérieures fléchies, une constante dans les quadrupèdes de Silos, ou encore les ailes accrochées aux pattes par des anneaux, détail que l'on trouve à Silos et dans de nombreux monuments sous son influence, notamment à Armentia et San Miguel de Estella. De plus, comme à Armentia, la queue passe entre leurs pattes et se termine par une feuille enroulée.

---

<sup>1</sup> *Gran Enciclopedia Navarra*, « Azcona » et « Ciriza », vol. II, p. 203-206 et vol. III, p. 287-288, Pampelune, 1990.

<sup>2</sup> ACELDEGUI APESTIGUIA, A., « Ermita santa Catalina de Azcona », *Enciclopedia del románico en Navarra*, Aguilar de Campoo, Fundación Santa María la Real, 2008, p. 289.

<sup>3</sup> *Ibid*, p. 289.



Un chapiteau de la corniche montre un affrontement entre deux cavaliers, ce qui évoque un chapiteau du chevet d'Estella. (**fig. 611**) Ici, toutefois, une femme s'interpose entre les combattants<sup>1</sup>. Deux autres personnages sont visibles en arrière des cavaliers, une femme et un homme<sup>2</sup>. La présence d'une femme qui interrompt la joute indique peut-être qu'il s'agit d'une représentation de la Paix de Dieu, d'autant qu'elle a une attitude recueillie, les mains jointes<sup>3</sup>.

Une autre corbeille montre deux lions féroces, gueules ouvertes et montrant les crocs, de part et d'autre d'un petit arbre. (**fig. 612**) La composition rappelle le chapiteau de l'arcade supérieure de gauche du portail nord d'Estella, mais aussi certaines têtes de fauves visibles sur les modillons d'Irache. Les modillons d'Azcona sont d'ailleurs très proches de ceux de l'abside d'Irache. Ils ont presque tous leurs équivalents dans le monastère. On retrouve ainsi la tête de fauve tournée vers la gauche, le chien qui se gratte l'oreille, le dromadaire, les têtes de bétail ou encore un chat avec un rat dans la gueule. (**fig. 613**) La tête de Noir est aussi représentée, mais légèrement différente, car elle est coiffée d'une sorte de turban surmonté de cornes, ce qui l'identifie encore davantage comme un infidèle musulman. (**fig. 614**) Quelques uns rappellent Estella, comme le cerf au milieu des rinceaux, évocation du chapiteau de l'abside. Certains modillons sont plus originaux, comme le personnage barbu à la calvitie prononcée, qui tient une sphère dans une main, et de l'autre tire sur sa joue en montrant son œil, dans une attitude dubitative. (**fig. 615**) Une inscription est gravée sur la sphère, qui, pour M. Biurrun, est le nom du sculpteur, SANSO GARSIA<sup>4</sup>. Pour d'autres chercheurs, il s'agirait d'une représentation de Samson aveuglé, la sphère représentant la meule que les Philistins l'obligent faire tourner en prison (Jg., 16, 21)<sup>5</sup>

Un autre modillon représente une femme assise, son enfant sur les genoux. (**fig. 616**) Elle semble lui tendre une fleur ou un fruit, ce qui rappelle certaines représentations de la Vierge à l'Enfant, notamment dans les Adorations des Mages de la province de Burgos. Mais ici aucun d'eux n'a d'attribut. Elle porte un voile dont un pan couvre sa poitrine, détail vestimentaire observé à Silos et dans nombre de ces Vierges castillanes. Les drapés, comme le thème, ne sont pas sans évoquer le claveau restant du Massacre des Innocents du portail nord de Silos.

---

<sup>1</sup> C'est aussi le cas sur un des chapiteaux de Retortillo (Burgos).

<sup>2</sup> M. Arthur Kingsley Porter cite une œuvre de Saint Zénon de Vérone où se voit une femme aux côtés de cavaliers, et l'interprète comme la représentation d'une chanson de geste inconnue. Cf. PORTER, *Spanish Romanesque sculpture*, Barcelone, – Florence, The Pegasus Press, 1928, tome I, p. 82.

<sup>3</sup> RUIZ MALDONADO, *op. cit.*, 1986, p. 34.

<sup>4</sup> BIURRUN Y SOTIL, Tomas, *El arte románico en Navarra o las ordenes monacales, sistemas constructivos y monumentos cluniacenses, sanjuanistas, agustinianos, cistercienses y templarios*, Pampelune, 1936, p. 52-53.

<sup>5</sup> RUIZ MALDONADO, Maragarita, « La figura humana en la escultura monumental de la catedral vieja de Salamanca », *La cabecera de la catedral calceatense y el tardorrománico hispano, Actas del simposio en Santo Domingo de la Calzada, enero de 1998, 2000*, p. 328 et BOTO VARELA, *op. cit.*, 2001, p. 277.

À l'intérieur, l'arc triomphal est porté par deux chapiteaux. L'un est nettement inspiré d'Armentia, sans doute par l'intermédiaire d'Irache : un cavalier luttant contre un centaure-sagittaire. L'autre corbeille n'a pas d'équivalent dans la sculpture d'Estella ou d'Irache, mais bien dans la suite de Silos. On y voit un homme barbu, assis, qui tient par la barbe deux griffons, qui posent chacun une patte sur ses genoux. Le relief est important, les corps sont bien détaillés. Le traitement du plumage, en particulier témoigne des liens avec Silos, car comme là-bas, (et comme à Estella) les stries n'occupent qu'une moitié de la plume. Ce thème, parfois interprété comme l'Ascension d'Alexandre<sup>1</sup>, est également représenté à San Miguel de Fuentidueña, à San Pedro et à Santo Domingo de Soria. On le retrouve à la Magdalena de Tudela<sup>2</sup>.

Certaines de ces sculptures sont d'une grande qualité, comme le chapiteau des lions, celui de l'homme aux griffons, la tête de fauve, l'homme à la sphère ou la mère et l'enfant, et atteignent le niveau des créations d'Estella ou des meilleures d'Irache, ce qui laisse là encore supposer l'intervention du Maître. D'autres sculptures, toutefois, comme le chapiteau des harpies, celui des cavaliers, et certains modillons accusent un appauvrissement du style. Les plumages sont ainsi moins détaillés, les visages plus plats, avec des traits plus durs, et de gros yeux protubérants. Cette différence de qualité laisserait supposer l'intervention de plusieurs sculpteurs, bien que cela semble étonnant dans un édifice aussi petit.

### c. Eguiarte

Les premières notices sur Eguiarte remontent au XII<sup>e</sup> siècle. La plus ancienne date de 1101, et il s'agit d'une donation que fit Orti, moine de Lacar, à Santa Maria de Eguiarte (nommée Eguiardo). Le fait que ce document ait été copié dans le *Liber Redondo* de la cathédrale de Pampelune permet de supposer que l'église d'Aguiar, mentionnée dans la confirmation des possessions de la cathédrale en 1144 est aussi celle d'Eguiarte<sup>3</sup>. À partir du XIII<sup>e</sup> siècle, un des archidiacres de la cathédrale de Pampelune a aussi le titre d'archidiacre de « Eguiart »<sup>4</sup>. De l'époque romane, il subsiste peu de choses : le portail et les murs qui l'entourent et quelques éléments à l'intérieur.

Le portail s'ouvre au sud. (**fig. 617**) Il se compose de tores lisses en plein cintre, qui retombent sur quatre chapiteaux sculptés et sur des piédroits décorés. Comme dans quelques

---

<sup>1</sup> Interprétation qui nous semble un peu forcée, dans ce cas comme dans les autres.

<sup>2</sup> Voir aussi à ce sujet : ESPAÑOL, « El sometimiento de los animales al hombre como paradigma moralizante de distinto signo : 'la ascensión de Alejandro' y el 'señor de los animales' en el románico español » *Actas del V Congreso Español de Historia del Arte*, Barcelone, 1986, p. 43-64.

<sup>3</sup> GOÑI GAZTAMBIDE, José, *Colección diplomática de la catedral de Pamplona. Tomo I (829-1243)*, Pampelune, 1997, doc. 93 et 246.

<sup>4</sup> ACELDEGUI APESTIGUIA, A., « Eguiarte », *Enciclopedia del románico en Navarra*, Aguilar de Campoo, Fundación Santa María la Real, 2008, p. 433.

églises castillanes<sup>1</sup>, seul un côté du portail présente des chapiteaux historiés – à gauche. À droite, les corbeilles sont seulement figurées, avec des représentations d’animaux, fantastiques ou réels.

Le premier chapiteau montre l’Annonciation. (**fig. 618**) L’ange est agenouillé, dans une position inspirée du relief de l’Annonciation-Couronnement de Silos, identique à celle qu’on voit sur le chapiteau de San Miguel de Estella (le coude posé sur le genou, plutôt que la main). La Vierge est assise, la tête tournée vers lui, la main droite levée, paume ouverte. De l’autre, elle retient un pan de son manteau dans sa main gauche, qui forme une petite boucle, comme sur le relief de Silos. Ce jeu de mains est également identique à celui du chapiteau de San Miguel de Estella. Marie porte un voile serré autour de son visage, surmontée d’une couronne, détail qui n’apparaît pas à Estella, mais qui fait probablement référence au relief de Silos. Joseph se tient assis derrière elle, coiffé d’un bonnet côtelé. Il a la tête appuyée dans la main, avec un geste très naturel, deux doigts repliés sur la joue, et tient un bâton en forme de tau. Ce chapiteau s’inspire clairement de celui de San Miguel de Estella, dans la composition, l’attitude de personnages et dans certains éléments de costume. Les personnages sont trapus, et présentent le même genre de disproportion que sur le chapiteau de San Miguel, avec des têtes trop grosses. Les visages sont semblables, un peu carrés et joufflus, aux traits assez lourds, des yeux étirés, aux paupières marquées et aux globes un peu saillants, et des sillons naso-géniens prononcés. Tous ces éléments semblent indiquer que l’auteur des chapiteaux d’Estella a aussi œuvré à Eguiarte.

Le second chapiteau représente l’Adoration des mages. (**fig. 619**) Le premier mage s’agenouille devant l’Enfant et sa mère. Les deux autres sont debout, tournés légèrement l’un vers l’autre. (**fig. 620**) L’un esquisse un geste, pointant un doigt vers l’arrière, sans doute pour montrer l’étoile. La Vierge, comme souvent en Castille, tient une grosse fleur. L’enfant, assis sur son genou gauche, bénit de la main droite et tient un livre qui porte l’inscription alpha et oméga. Ces différents détails sont tous présents sur le chapiteau d’Estella. Joseph (dont la tête a disparue) se tient derrière la Vierge à l’Enfant, jambes croisées, son bâton à la main. Le style diffère légèrement du chapiteau précédent, et s’éloigne de celui de San Miguel. Les personnages sont plus petits, avec une certaine délicatesse, non dénuée de maladresse. Les mages ont de fins visages souriants, avec des bouches minces, à la lèvre supérieure proéminente et de courtes barbes. La Vierge a un visage moins réussi, avec des yeux globuleux et une bouche épaisse. Les drapés sont simplifiés, animés des plis épais, en bourrelets, ou creusés assez profondément.

---

<sup>1</sup> À Languilla, San Millan de Lara, Lara de los Infantes.

Le piédroit est orné d'un côté d'une étoile à douze branches assez complexe, inscrite dans un cercle, motif vraisemblablement inspiré du petit tympan de l'arcade supérieure du portail d'Estella, et qui rappelle également les entrelacs du piédroit du portail occidental d'Irache. De l'autre côté, comme à Irache, et presque au même emplacement, on voit un bélier tenant une croix. (**fig. 621**) L'autre piédroit est décoré d'un centaure sagittaire, au milieu de végétaux, le carquois passé autour du cou, décochant une flèche vers l'arrière, (**fig. 622**) une représentation qui rappelle les chapiteaux d'Estella ou d'Irache. De l'autre côté se trouve un chrisme, semblable à celui d'Estella, (et donc à celui d'Armentia) avec le fleuron au centre, et le petit trait qui barre le rhô.

Les chapiteaux du côté droit montrent des paires d'animaux affrontés, enserrés dans des rinceaux. Le premier présente des harpies à tête monstrueuse, coiffées de capuches pointues, des êtres fantastiques inspirés de ceux de Silos. (**fig. 623**) Le second est décoré d'oiseaux élancés, au bec recourbé, sans doute des aigles. (**fig. 624**) Leur disposition est celle des oiseaux du chapiteau n°61. Cette sculpture se rapproche aussi d'un modillon d'Irache. Le plumage est soigneusement détaillé, avec le procédé utilisé à Estella, c'est-à-dire celui qui se rapproche le plus de Silos, avec une seule moitié de la plume marquée de petites stries. Néanmoins, le modelé est moins prononcé que pour les chapiteaux de l'Enfance.

Les tailloirs s'inspirent également d'Estella, avec des rinceaux sinueux, entourant des fleurons ou des feuilles, et complétés aux angles par des têtes animales.

L'intérieur de l'édifice conserve deux chapiteaux romans, qui ont tous deux leurs équivalents dans l'abside de San Miguel de Estella. L'un représente deux paires de lions affrontés et l'autre, deux paires de griffons. (**fig. 625**) Le relief est important, mais la composition un peu rigide. Les animaux manquent de détails, par rapport à leurs modèles d'Estella, au niveau du pelage ou du plumage.

Il semble donc qu'un sculpteur venant de San Miguel de Estella, voire l'auteur même des chapiteaux du portail, ait travaillé dans ce petit édifice, diffusant ainsi l'art de Silos, par l'intermédiaire de ce grand foyer de sculpture navarrais.

#### d. Lezaun

Les mentions les plus anciennes de Lezaun datent du début du XIII<sup>e</sup> siècle. En 1209, don Miguel de Yaniz fit don au monastère d'Irache de ses propriétés à Lezaun<sup>1</sup>. Cette famille d'une certaine importance dans le royaume a pu jouer un rôle dans l'édification de l'église.

---

<sup>1</sup> LACARRA, *op. cit.*, 1965, doc. 248.

Les rois de France déclarèrent l'appartenance du lieu au domaine royal en 1280 (époque à laquelle ils régnaient sur la Navarre).<sup>1</sup>

L'église de San Pedro de Lezaun conserve une partie de sa construction romane, que l'on peut dater de la fin du XII<sup>e</sup> siècle : nef unique, voûtée en berceau sur doubleaux et abside semi-circulaire. Au XVI<sup>e</sup> siècle, une église plus grande fut construite, adossée au mur nord de l'ancienne église romane. Probablement à la même époque fut ajoutée une grande tour au pied de la construction médiévale. L'édifice roman servit à partir de ce moment de nef secondaire, avant d'être transformée en chapelle baptismale. Le portail roman sert actuellement d'accès à cette chapelle. (**fig. 626**)

Ce portail comporte deux voussures lisses, reposant sur des chapiteaux sculptés qui relatent des épisodes de l'Enfance du Christ, largement inspirés des schémas de Silos. À droite, l'Annonciation a été endommagée. (**fig. 627**) L'ange est agenouillé, une main tendue en direction de la Vierge (disparue) et l'autre appuyée sur son genou. C'est la posture exacte de l'Annonciation-Couronnement de Silos. C'est une sculpture délicate, avec un beau modelé. L'ange est bien proportionné, avec une allure svelte, élancée. La tête est un peu grosse, mais n'atteint pas le déséquilibre que l'on a pu rencontrer sur certains chapiteaux de San Miguel de Estella. C'est une figure juvénile joufflue, avec une petite bouche, des yeux en amandes bien dessinés, et un sillon naso-génien marqué. La coiffure est identique à celle de l'ange de l'Annonciation d'Estella, avec les cheveux séparés en nombreuses mèches terminées par des boucles. Toutefois, cette sculpture est plus délicate, et c'est particulièrement visible dans les drapés, élégants, organisés de façon plus rationnelle, moins schématiques. Sur l'autre face, on ne distingue plus que la silhouette de Joseph, assis, la tête appuyée dans la main, tenant son bâton.

Le chapiteau de gauche montre aussi une grande proximité avec Estella. La première face montre la Visitation : les deux femmes s'enlacent par la taille et le cou, et sont précédées de petits arbres entrelacés, comme à San Miguel de Estella. (**fig. 628**) Elles sont toutes deux voilées, avec un voile serré surmonté d'un bandeau, pour celle de droite (Elizabeth), coiffure visible sur beaucoup de personnages féminins à Estella. La Vierge porte un voile plus souple. Les deux personnages d'Eguiarte sont plus élancés que leurs équivalents d'Estella, avec une allure gracile accentuée par des drapés souples, dont les plis laissent des parties lisses sur les cuisses et les bras. L'autre face montre la Nativité, comme à Estella, mais dans une composition légèrement différente. (**fig. 629**) La Vierge est couchée dans un lit surélevé, avec une sage-femme qui se tient à la tête du lit, comme à Silos. On

---

<sup>1</sup> ACELDEGUI APESTEGUIA, A., « Lezaun », *Enciclopedia del románico en Navarra*, Aguilar de Campoo, Fundación Santa María la Real, 2008, p. 789.

note l'absence de Joseph au pied de la couche. Contrairement à Estella ou à Silos, qui divise la Nativité en deux parties, ici, l'Enfant est représenté dans la partie haute, dans une crèche de pierre de forme arrondie, avec l'âne et du bœuf au-dessus. Dans la partie haute, un ange surgit des nuées, et encense le Nouveau-né, dans la même position que les *putti* de l'Annonciation-Couronnement de Silos. Ici encore, le canon des personnages est allongé, et les visages fins sont plus gracieux que ceux d'Estella. Les têtes au modelé agréable, avec un petit menton pointu, une petite bouche et de grands yeux, rappellent celles du tympan de Silos.

On voit donc comment dans ce petit édifice, l'emprunt à Silos semble plus direct, et moins dilué que sur les chapiteaux de San Miguel de Estella. Cela n'a rien de très surprenant : à Estella, la personnalité d'un Maître puissant a sans doute contribué à diminuer cette influence, sous des caractéristiques stylistiques qui lui sont propres. Le sculpteur de Lezaun (qui, à n'en pas douter, connaît les chapiteaux d'Estella) en faisant preuve d'une moins grande liberté, suit plus fidèlement les schémas élaborés à Silos.

#### e. Aguilar de Codès

Le village d'Aguilar de Codès se trouvait vraisemblablement sur une voie secondaire du chemin de saint Jacques, car il comptait à la fin du Moyen Age un hôpital de pèlerins. La fondation de la cité a toutefois été postérieure à la construction de l'église de San Bartolomé, isolée du bourg. Il semble en effet qu'elle ne se soit produite qu'en 1269. Théobald II concéda alors à ses nouveaux habitants le Privilège de Viana et le droit de marché<sup>1</sup>.

On ne connaît aucun document susceptible d'éclairer la construction du petit ermitage dédié à San Bartolomé. Bien qu'il ait été écrit que cet édifice dépendait du monastère bénédictin de San Jorge de Azuelo<sup>2</sup>, rien ne le prouve, pas même la proximité géographique. Lors de la restauration menée par l'institution *Principe de Viana* dans les années 50, est apparue dans la partie basse extérieure de l'abside une inscription indiquant qu'un certain Arnaud, archidiacre d'Angoulême a été enterré ici en 1185 (Era 1223). Selon M. Garcia Gainza, un certain Arnaud Ponchat serait mentionné dans la documentation d'Angoulême, comme *sacrista, engolismensis ecclesie canonicis* en 1173<sup>3</sup>. L'enterrement du chanoine français à San Bartolomé pourrait indiquer qu'avant la fondation et la formation de la cité d'Aguilar de Codés, des pèlerins de Saint-Jacques utilisaient cette voie

---

<sup>1</sup> MARTINEZ ALAVA, Carlos, « Aguilar de Codés », *Enciclopedia del románico en Navarra*, Aguilar de Campoo, Fundación Santa María la Real, 2008, p. 159-160.

<sup>2</sup> MARTÍNEZ ALEGRÍA, « Un monumento románico del siglo XII. Iglesia de San Bartolomé en Aguilar » *Diario de Navarra*, 10 mars 1940, cité par MARTINEZ ALAVA, *op. cit.*, 2008, p. 159-160.

<sup>3</sup> GARCÍA GAINZA, *op. cit.*, vol. 1, Pamplona, 1985.

naturelle, le long du *rio* Aguilar, qui sortait de Navarre par Lapoblacion, localité comptant également un hôpital.

L'édifice San Bartolomé se compose d'une nef unique, longue de deux travées, terminée par une abside semi-circulaire. (fig. 630) Il est voûté d'ogives sexpartites, d'un type assez primitif, composées de tores épais, qui reposent alternativement sur des piliers et des consoles sculptées. Ces voûtes sexpartites sont à mettre en relation avec celles de l'église abbatiale de Roncevaux, construite à l'initiative de Sanche le Fort, à partir de 1209 et achevée durant le premier quart du XIII<sup>e</sup> siècle<sup>1</sup>. Il est donc probable que l'église San Bartolomé ait également été élevée à une date assez avancée, au début du XIII<sup>e</sup> siècle. Cette datation est confirmée par la sculpture du portail aménagé dans la première travée de la nef, au sud<sup>2</sup>. (fig. 631)

Le portail comporte une archivolt lisse, qui repose sur deux chapiteaux, et un tympan porté par deux consoles sculptées. Les chapiteaux sont décorés de paires d'animaux, placés en avant de palmettes en éventail travaillées au trépan. Celui de gauche montre deux oiseaux fantastiques, avec une queue de serpent et une tête de coq, peut-être des basilics. Celui de droite présente deux oiseaux adossés, qui tiennent dans leurs serres des oiseaux plus petits. (fig. 632) Le relief est important, le modelé est bon, mais quelques détails indiquent une schématisation, comme les plumes, traduites par de petits losanges très saillants. Les consoles sont ornées de têtes animales : à droite, deux têtes de taureau très abîmées et à gauche, deux têtes de fauves, en train de dévorer un bélier ou un bouc, en une version simplifiée du chapiteau du chœur d'Armentia.

Le tympan figure deux anges agenouillés tenant avec ostentation un chrisme en avant duquel se tient l'Agneau. (fig. 633) Le P et le S sont placés sur les branches verticales. Tandis que l'alpha et l'oméga sont simplement gravés, dans les quartiers supérieurs du cercle. L'agneau porte le nimbe crucifère et tient entre ses pattes un livre sur lequel est écrit : AGNUS DEI. D'autres inscriptions prennent place sur la circonférence du chrisme : « *Dignus est Agnus qui occisus est aperire [signacula eius et accip]ere virtutem, divitias, sapientiam, fortiudinem, honorem, benedictionem.* » qui est un mélange de deux versets de l'Apocalypse : « Tu es digne de prendre le livre et d'en ouvrir les sceaux » (Ap, 5, 9) et « Digne est l'Agneau égorgé de recevoir la puissance, la richesse, la sagesse, la force l'honneur, la gloire et la louange » (Ap, 5,12.)

Sur le linteau est gravé « *Introibo in domum tuam, domine, adorabo ad templum sanctum in timore tuo* » en référence au Psaume 5 : « Et moi, par la grandeur de ton amour,

---

<sup>1</sup> MARTÍNEZ ÁLAVA, Carlos, « Del románico al gótico en la arquitectura rural de los valles occidentales », *Príncipe de Viana*, n° 220, mai-août 2000, p. 309-314.

<sup>2</sup> C'est le seul élément de décor sculpté de cet édifice.

j'accède à ta maison, vers ton temple sacré, je me prosterne, pénétré de ta crainte. » (Ps., 5, 8.)

Les deux premières inscriptions éclairent le programme iconographique, en nous renseignant sur les prérogatives de l'Agneau de Dieu, tandis que la seconde rappelle le symbolisme de la porte de l'église, considérée comme la Maison de Dieu, dans laquelle il faut entrer avec révérence et crainte. Cette inscription peut être mise en parallèle avec celle du tympan de l'Agneau à Armentia. « Par cette porte, la porte du ciel est ouverte à tous les fidèles. »

Ce tympan montre d'ailleurs une synthèse étonnante de celui de l'Agneau à Armentia, divisé en deux parties, l'une avec l'Agneau encadré de personnages agenouillés, et l'autre avec un chrisme brandi par deux anges.

Les anges ont des attitudes naturelles, bien rendues. Leurs ailes déployées épousent la courbe de l'arc et du chrisme. Les drapés sont souples et tombent gracieusement. On remarque une certaine schématisation dans les espaces lisses marquant les épaules et les cuisses, mais qui visent à traduire l'anatomie des corps. Ils s'éloignent des drapés de Silos et d'Armentia ou d'Estella, plus foisonnants, aux plis plus nombreux et agités.

En ce qui concerne les visages, on notera la ressemblance entre l'ange de gauche et le saint Jean du portail de San Miguel de Estella : même visage assez carré, avec un petit menton pointu, des sillons naso-géniens marqués, des yeux un peu exorbités, les commissures des lèvres et le coin interne de l'œil percés de trous de trépan et la même façon de tailler les cheveux, en coquilles d'escargot. (**fig. 634**) Les traits de l'ange semblent toutefois plus durs, avec des rides profondes autour de la bouche, et les lèvres tombantes. Les ailes de ce personnage sont taillées selon le procédé de Silos, avec une moitié de la plume striée de petits traits, comme à San Miguel de Estella. Ce n'est pas le cas du second ange, qui montre de même une certaine proximité avec la suite de Silos, mais du côté castillan, notamment la bouche, avec la lèvre supérieure proéminente, et la curieuse façon de tailler les yeux, qui, comme à Ahedo de Butron, donne l'illusion d'une « triple paupière ». (**fig. 635**)

Des rapprochements ont parfois été faits avec la sculpture du cloître de Tudela : comparaison de l'Agneau et des bouquetins du chapiteau n° 31, ou des lions de la console avec ceux de ce même chapiteau n°31. Cette proximité est également sensible dans le traitement des drapés : à Aguilar comme à Tudela, les plis sont épais, composés de bourrelets saillants, mais peu nombreux. Toutefois, ces ressemblances sont sans doute davantage le fruit d'une origine commune, Silos, et San Miguel de Estella, que le fait d'un même atelier.



### C) San Pedro de la Rúa à Estella

L'église San Pedro de la Rúa se dresse à proximité du chemin de Saint Jacques, sur les hauteurs d'un rocher qui domine Estella et fait face au Palais des rois de Navarre. (fig. 636) Il est possible que sa fondation remonte aux origines de la ville, à la fin du XI<sup>e</sup> siècle, bien que le premier document mentionnant l'église ne date que de 1174, au moment de la concorde entre l'évêché de Pampelune et l'abbé de San Juan de la Peña<sup>1</sup>. À la demande de l'abbé Dodon, le pape Alexandre III confirme l'appartenance de San Pedro de la Rúa à l'abbaye de San Juan de la Peña le 26 juin 1179<sup>2</sup>.

L'église de San Pedro de la Rúa présente un plan assez irrégulier, du fait de la topographie des lieux. Elle comporte une nef à trois vaisseaux, longue de trois travées inégales, et qui ouvre directement sur le chevet. Ce plan à trois nefs sans transept est assez inhabituel dans la région<sup>3</sup>. On le retrouve à Sangüesa (églises Santiago et Santa Maria).

Elle a été construite en plusieurs campagnes. La partie la plus ancienne est le chevet, composé de trois absides semi-circulaires d'égale profondeur. L'abside centrale, plus large, présente un aménagement intéressant : les murs de l'hémicycle sont creusés de niches semi-circulaires assez profondes, constituant ainsi une sorte de couronne de petites absidioles. Ces absides ouvrent directement sur la nef à trois vaisseaux, sans l'intermédiaire d'un transept.

L'abside centrale est couverte d'une voûte en cul-de-four au profil brisé. L'arc triomphal présente un décor de volutes et de palmettes. Ce premier projet a dû être réalisé dans le dernier tiers du XII<sup>e</sup> siècle<sup>4</sup>.

La seconde campagne a consisté à élever les murs de la nef, en commençant par le sud – du côté du cloître – puis le mur nord avec la porte d'accès à l'église. Ce portail nord, au sommet d'un escalier monumental, se compose de huit voussures en arc brisé, richement sculptées de motifs géométriques et figurés, mais sa principale originalité réside dans l'arc intérieur polylobé, comme ceux des portails de Santiago de Puente la Reina et de San Roman de Cirauqui<sup>5</sup>. Ces voussures polylobées, inspirées par l'art musulman, ont été

---

<sup>1</sup> ARAGONES ESTELLA, Maria Esperanza, « El claustro de San Pedro de la Rúa en Estella : estudio del problemático capitel de San pedro. Capiteles ineditos del conjunto », *Príncipe de Viana*, 62, 1996, p. 455.

<sup>2</sup> GOÑI GAZTAMBIDE, José, *Historia eclesiástica de Estella. I. Parroquias, iglesias y capillas reales*, Pampelune, 1994, p. 70.

<sup>3</sup> FERNANDEZ-LADREDA, Clara, (dir), *El arte románico en Navarra*, Pampelune, 2002.

<sup>4</sup> MARTINEZ ALAVA, Carlos, « El último tercio del siglo XII y las primeras décadas del XIII. Arquitectura », *El arte románico en Navarra*, 2002, p. 237.

<sup>5</sup> MARTÍNEZ de AGUIRRE, « Consideraciones acerca de las portadas lobuladas medievales en Navarra: Santiago de Puente la Reina, San Pedro de la Rúa de Estella y San Roman de Cirauqui », *Príncipe de Viana*, n°180, 1987, p. 41-60.

adoptées par les constructeurs romans tant en Espagne qu'en France<sup>1</sup>, et connaissent une large diffusion le long des chemins de Saint-Jacques. Les chapiteaux présentent un décor végétal stylisé, tardif, tandis que l'arc d'entrée retombe sur des pilastres renforcés de colonnettes dont les chapiteaux sont décorés d'animaux fantastiques, qui ne doivent pas rien à l'héritage de Silos. Ce portail date vraisemblablement du début du XIII<sup>e</sup> siècle.

Dans la seconde moitié du XIII<sup>e</sup> siècle et les premières années du XIV<sup>e</sup> siècle, furent montés les piliers et les voûtes de la nef. Celles que l'on voit actuellement sont le fruit d'une restauration du XVII<sup>e</sup> siècle. L'avant-nef et la tour remontent au XV<sup>e</sup> siècle.

L'église possède un cloître adossé au côté méridional, ce qui peut surprendre dans le cas d'une église paroissiale, mais initialement, San Pedro de la Rua était un prieuré dépendant de l'abbaye de San Juan de la Peña et dans ce contexte monastique, la construction d'un cloître n'a rien d'étonnant. (**fig. 637**)

En 1572, la démolition du château d'Estella, situé à proximité de San Pedro, a endommagé l'église et a provoqué la ruine du cloître<sup>2</sup>. Seules les galeries occidentales et septentrionales sont conservées. Selon Mme Aragonés Estella, ces deux galeries visibles aujourd'hui sont le fruit d'un réaménagement. Il est en effet improbable que les dégâts aient affecté deux ailes entières en laissant les deux autres intactes<sup>3</sup>. Différents documents nous indiquent que des travaux ont été entrepris dans le cloître dès le XVI<sup>e</sup> siècle, et des témoignages de la fin du XIX<sup>e</sup> et du XX<sup>e</sup> siècle rapportent l'état lamentable du cloître et la nécessité d'une intervention urgente pour éviter plus de dégâts<sup>4</sup>. On peut donc se demander si certains chapiteaux n'ont pas été entièrement refaits<sup>5</sup>. Les chapiteaux de la galerie occidentale présentent en effet un aspect inhabituel, lisse, sans beaucoup de relief, et presque neuf, qui contraste avec l'usure de la pierre sur les chapiteaux de la galerie nord. Les motifs, essentiellement décoratifs, dérivent de modèles *silenses*. On y voit des animaux fantastiques représentés dans des attitudes graphiques, formant des enroulements de cous ou de queues, qui évoquent la peinture de manuscrit. Le centre de cette aile est marqué par quatre colonnes disposées en oblique, comme à Silos, Burgo de Osma ou La Vid, surmontées d'un chapiteau végétal avec des palmettes qui s'évasent en éventail et portent

---

<sup>1</sup> Pour ne citer que des exemples du sud-ouest : Notre-Dame de Châtre, Saint-Martin d'Aujac, Saint-Martin d'Esnandes, Saint-Georges du Vigeant, Notre-Dame de Guîtres...

<sup>2</sup> GOÑI GAZTAMBIDE, José « La parroquia de San Pedro de la Rua de Estella : Historia, Arte. », *XII Semana de Estudios Medievales*, Pampelune, 1976, p. 165 et p. 177-178.

<sup>3</sup> ARAGONÉS ESTELLA, *op. cit.*, 1996, p. 461-463.

<sup>4</sup> M. P. de Madrazo a publié à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle une photographie intéressante, montrant les importants dommages de la galerie nord du cloître. Cf. MADRAZO, *España. Sus monumentos y Artes. Su naturaleza e historia*, tome III : *Navarra y Logroño*, Barcelone, 1886, p. 77. Voir aussi la description de la visite à Estella dans le *Congrès archéologique de France*, 15, Dax, Bayonne, 1888, p. 140.

<sup>5</sup> Hypothèse émise par M. Goñi Gaztambide qui mentionne les travaux effectués dans le cloître au XVI<sup>e</sup> siècle : GOÑI GAZTAMBIDE, *op. cit.*, 1994, p. 271-272.

des pommes de pin. (**fig. 638**) C'est une œuvre d'une grande sécheresse, très schématique, que nous pensons refaite.

La galerie septentrionale possède à l'inverse un grand nombre de scènes historiées. Celles-ci, d'un point de vue thématique, peuvent être classées en deux groupes : d'une part les chapiteaux hagiographiques, consacrés à la vie et au martyr de saints, et d'autre part les chapiteaux dévolus à la vie du Christ. En commençant par l'extrémité occidentale, le premier chapiteau est dédié à saint Pierre, titulaire de l'édifice. (**fig. 639**) On y voit son arrestation et sa comparution devant Hérode, son emprisonnement et sa délivrance par un ange<sup>1</sup>. Les deux chapiteaux suivants sont consacrés à saint André, frère de Pierre. On peut noter que bien qu'actuellement saint André soit le saint patron de la ville d'Estella, son culte s'y est développé après la réalisation de ces chapiteaux, car la légende relative aux reliques de saint André n'apparaît qu'à partir de 1270<sup>2</sup>. Ce cycle d'Estella, plutôt complet, montre sur le premier chapiteau, l'arrestation de saint André sur l'ordre du consul Égéas, la prédication du saint depuis sa prison, et enfin sa crucifixion. Le second chapiteau représente saint André prêchant sur la croix (représentée de manière horizontale), (**fig. 640**) la demande du peuple à Égéas pour qu'il libère saint André, la visite d'Égéas au saint crucifié, au moment de la mort de celui-ci, et l'élévation de son âme par des anges. Le cycle se termine par la mort du consul, emmené par des démons.

Le chapiteau suivant est consacré à saint Laurent, martyr d'origine aragonaise, ce qui peut expliquer sa popularité en Espagne<sup>3</sup>. On le voit ici distribuant le trésor de l'Église aux pauvres, puis la comparution du saint devant Dèce, son martyr sur le grill et l'élévation de son âme. Beaucoup de ces scènes hagiographiques sont éclairées par des inscriptions.

Le chapiteau voisin est le seul à ne pas avoir un contenu historié, mais peut-être symbolique. On y voit différentes scènes d'affrontements : des hommes luttant entre eux à mains nues, d'autres chevauchant des lions, et deux combats entre des hommes et des dragons, un thème peut-être inspiré par le chapiteau n°57 de Silos, mais traité ici de façon différente. (**fig. 641**) La dernière face montre une composition courante, avec un homme assis qui tient par le cou deux lions qui posent leurs pattes sur ses genoux. Cette image peut

---

<sup>1</sup> Mme Aragonés Estella pense qu'il devait exister un autre chapiteau dédié à saint Pierre, car il semble surprenant que son martyr ne soit pas représenté. Cf. ARAGONÉS ESTELLA, Maria Esperanza, « El claustro de San Pedro de la Rua en Estella : estudio del problemático capitel de San Pedro. Capiteles inéditos del conjunto » *Príncipe de Viana*, n°62, 1996, p. 456-461.

<sup>2</sup> Selon la légende, les reliques de Saint André sont arrivées à Estella avec l'évêque de Patras, qui, en chemin pour Compostelle, mourut dans l'hôpital saint Nicolas d'Estella. Les prodiges qui eurent lieu sur sa tombe conduisirent à l'ouverture de son tombeau, qui se trouvait dans le cloître de San Pedro de la Rua, et à la découverte de la relique. Légende relatée dans : MARTIN DUQUE, Angel, *Camino de Santiago en Navarra*, Pampelune, Caja de Ahorros, 1991, p. 95.

<sup>3</sup> GINES SABRAS, « Los programas hagiográficos en la escultura románica monumental de Navarra », *Príncipe de Viana*, XLIX, 1988, p. 8.

évoquer Daniel dans la fosse aux lions, mais aussi la concorde qui règnera entre tous les animaux et les hommes, grâce à la venue du Messie, ainsi que l'a annoncé Isaïe (Is. 11, 6).

Les autres chapiteaux conservés sont dévolus à la vie du Christ. Le premier est consacré à l'Enfance de Jésus ; figurent sur une même corbeille l'Annonciation, la Visitation, la Nativité, l'Adoration des Mages et l'Annonce aux bergers. L'archange Gabriel est debout, et brandit dans sa main gauche un livre, sur lequel on peut lire « Ave Maria ». Cet élément est rare et c'est le seul exemple roman connu en Navarre et même dans le reste de l'Espagne, de Gabriel tenant un livre<sup>1</sup>. La Vierge est également debout, légèrement tournée vers l'ange, ce qui rappelle la composition du chapiteau du cloître de Silos. Ils se tiennent devant la maison de Marie, qui prend la forme d'une façade d'église. Dans la Visitation, les cousines s'embrassent en se tenant par la nuque, comme à Silos. La Nativité est placée sous une grande arcade surmontée de représentations d'architecture. (**fig. 642**) La Vierge se redresse dans son lit pour prendre dans ses bras l'Enfant que lui tend une sage-femme. Joseph est debout, chose rare mais visible sur le chapiteau de Silos.

Le côté anecdotique et pittoresque de l'Annonce au Bergers rappelle le même thème traité par le second atelier de Silos. Deux bergers lèvent la tête vers le ciel. Un troisième essaie de grimper à l'arbre, où le quatrième est perché, avec un grand bâton à la main, pendant que l'ange descend des nuées. Les bergers sont entourés d'animaux et on retrouve le détail de la chèvre qui s'appuie sur le tronc d'un arbre pour en brouter les feuilles, comme sur le tympan déposé de Silos.

L'Adoration des mages est située sous trois arcades. Celle de droite abrite la Vierge couronnée avec l'Enfant sur ses genoux. Le premier mage s'agenouille devant eux, tandis que les deux autres paraissent discuter, le second se retournant vers son compagnon. Le choix des scènes est le même qu'à Burgo de Osma, et donc légèrement différent de Silos, même si on remarque quelques détails empruntés au cloître.

L'histoire des mages se poursuit sur le chapiteau voisin, avec leur arrivée à cheval devant Hérode. La scène combine en fait deux épisodes : la chevauchée des mages jusqu'à Bethléem et leur comparution devant Hérode. (**fig. 643**) Le souverain est assis sur un trône, l'épée ou le sceptre sur l'épaule. Sur la face voisine, il donne l'ordre du Massacre à ses soldats. (**fig. 644**) Cette scène est peu fréquente en France. En Espagne, on la trouve également à Puente la Reina, mais aussi à Santo Domingo de Soria. Le Massacre des Innocents se déroule sur la grande face. Quatre soldats y participent. L'un des soldats saisit un enfant nu par les pieds, tandis que sa mère le supplie de l'épargner, une composition qui

---

<sup>1</sup> QUINTANA DE UÑA, María José, « Los ciclos de la Infancia en escultura monumental románica de Navarra », *Príncipe de Viana*, n°181, 1987, p. 276.

renvoie à celle du chapiteau de Burgo de Osma. La dernière scène est plus énigmatique. Certains y voient Hérode recevant les têtes des victimes<sup>1</sup>. On reconnaît bien Hérode, couronné, assis sur son trône. Face à lui, deux hommes, tenant des objets sphériques non identifiés, peut-être les soldats ramenant leurs sinistres trophées.

Le dernier chapiteau est consacré à la mort du Christ. Joseph d'Arimatee et Nicodème déposent le corps du Christ dans son tombeau. La scène est surmontée de deux anges thuriféraires, qui, en plus des encensoirs, tiennent également autre chose, peut-être des fleurs. La composition rappelle un chapiteau du cloître de la cathédrale de Pampelune, déposé au musée de Navarre. Vient ensuite la Résurrection du Christ, avec la Visite des Saintes Femmes au tombeau et le *Noli me Tangere*. Le tombeau acquiert ici un grand développement : le sarcophage est placé sur des colonnettes, comme un autel, sous une arcade tapissée de voiles et éclairée d'une lampe votive. Le couvercle est ouvert et le linceul en dépasse. Ces deux thèmes ont été traités par le Premier Maître de Silos dans les reliefs du cloître. La dernière face du chapiteau d'Estella montre la Descente du Christ aux limbes<sup>2</sup>, un thème rencontré à Armentia. Armé d'une croix, le Christ écrase Satan sous ses pieds et prend Adam par la main, suivi d'Ève. Les autres Justes sont dans une sorte de marmite ou de panier.

Il est possible de déceler un fil conducteur dans le choix des thèmes représentés dans cette aile, avec précaution, toutefois, car le cloître est incomplet. Les chapiteaux de la galerie nord exaltent le sacrifice chrétien, depuis les saints Innocents jusqu'aux martyrs proprement dits, sacrifices qui culminent avec le martyr du Christ, c'est-à-dire sa Passion. S'offre ainsi aux fidèles un modèle de mort chrétienne, à l'exemple des martyrs, tandis que la Résurrection du Christ est une garantie de celle des hommes<sup>3</sup>.

Tous les chapiteaux de cette galerie présentent les mêmes caractéristiques stylistiques : de petits personnages, au canon allongé, disposés en files régulières et souvent superposées, utilisant ainsi des procédés empruntés au Premier Maître de Silos<sup>4</sup>. Les attitudes sont gracieuses et naturelles. Les têtes sont rondes, soignées et en général de profil ou de trois-quarts. Certains visages rappellent ceux du relief de saint Dominique délivrant les captifs, à Silos, une œuvre attribuée au second atelier. On peut comparer les têtes barbues de ce relief et celles de Nicodème et Joseph d'Arimatee dans la Mise au Tombeau.

---

<sup>1</sup> CROZET, René, « Recherches sur la sculpture romane en Navarre et en Aragon, V », *Cahiers de Civilisation Médiévale*, 1964, p.318 ; LOJENDIO DIEZ, *op. cit.*, 1967, p. 320 ; URANGA GALDIANO et IÑIGUEZ ALMECH, *op. cit.*, vol. 3, 1973, p. 152.

<sup>2</sup> Épisode tiré de l'évangile apocryphe de Nicodème, (II-X).

<sup>3</sup> QUINTANA DE UÑA, *op. cit.*, 1987, p. 279-280 et FERNANDEZ LADREDA AGUADE, Clara, « El camino de Santiago en Navarra : Pamplona, Sangüesa y Estella », *Los caminos de Santiago. Arte, historia y literatura*, Saragosse, 2005, p. 45-46.

<sup>4</sup> LACOSTE, *op. cit.*, 2006, p. 306.

Les drapés sont assez simples, animés de plis peu profonds, mais suivent les dessins des étoffes à l'antique. Les scènes sont le plus souvent placées sous des arcades, ce qui permet encore de faire le lien avec le relief de saint Dominique de Silos.

Une grande statue de saint Pierre est conservée dans une des ailes du cloître. Elle présente les mêmes caractéristiques stylistiques que les chapiteaux, et les mêmes liens avec le relief de Saint Dominique de Silos : un canon allongé, souligné par des plis droits, peu profonds et essentiellement tubulaires. (**fig. 645**) La tête est allongée avec les pupilles percées d'un trou de trépan, comme sur les chapiteaux.

D'autres vestiges sculptés sont conservés dans une petite salle du cloître. Vraisemblablement, il s'agit d'éléments dispersés lors de la ruine de l'église en 1572. On y trouve quatre chapiteaux et un haut-relief, dédiés à l'Enfance du Christ. Étant donné leurs dimensions et le fait qu'ils soient sculptés seulement sur deux ou trois faces, ces chapiteaux n'ont pu appartenir aux galeries du cloître. Différents textes datant de la démolition du château et donc de l'endommagement de San Pedro, nous fournissent quelques renseignements sur l'origine possible de ces sculptures. Ils mentionnent en effet plusieurs chapelles détériorées par la chute des pierres de la forteresse : les chapelles de San Salve et de la Trinité<sup>1</sup>. Les chapiteaux sont souvent très dégradés. On reconnaît sur le premier une Adoration des Mages : la Vierge assise, avec l'Enfant sur les genoux, fait face à un personnage en train de s'agenouiller. L'autre face nous montre une scène de Nativité qui suit davantage le modèle de Silos que le chapiteau de l'aile septentrionale du cloître : on voit la Vierge allongée dans un lit, avec apparemment une sage-femme à son chevet. (**fig. 646**) Au-dessus, l'Enfant est couché dans la mangeoire, qui prend la forme d'un autel, réchauffé par le souffle de l'âne et du bœuf, dont on ne voit que les têtes. Sur le second chapiteau, on reconnaît saint Joseph assis, son bâton à la main, tel qu'il est couramment représenté dans les scènes de l'Enfance du Christ.

Le style de ces chapiteaux est sensiblement différent de celui du cloître. Les personnages sont plus massifs, les têtes plus grosses, et en définitive, ressemblent davantage aux figures de la suite de Silos, notamment celles de la province de Soria. Le troisième chapiteau relate le Massacre des Innocents : un soldat en cotte de mailles plante son épée dans le corps d'un enfant, qui, de manière inhabituelle, est vêtu. Sa mère essaie de le retenir. À leurs pieds, on distingue la silhouette d'une femme, qui tient quelque chose dans ses mains, peut-être la tête de l'enfant décapité dont le cadavre est visible sur le sol. Certains détails de cette composition rappellent le portail de Santiago de Puente la Reina, où le

---

<sup>1</sup> RECONDO, « Castillos », *Temas de cultura popular*, 22, 1969, p. 13 ; IDOATE, *Rincones de la historia de Navarra*, Pampelune, 1979, tome III, p. 79-82. Cités par Mme ARAGONÉS ESTELLA, *op. cit.*, 1996, p. 462.

Massacre des Innocents est représenté sur un claveau : le geste du soldat en cotte de mailles, le cadavre de l'enfant sur le sol, l'attitude de la mère agenouillée<sup>1</sup>. Le dernier chapiteau est occupé par la Fuite en Égypte. On distingue la forme de la monture, menée par un personnage dont il ne reste que le bras, et la silhouette de l'Enfant emmaillotté sur les genoux de sa mère.

Le haut relief est d'une excellente facture. Il montre deux personnages, debout, cheminant. Ils sont vêtus de riches vêtements brodés et galonnés et tiennent des objets dans leurs mains, voilées ou non. L'attitude et les costumes font naturellement penser à une Adoration des mages, mais l'absence de têtes empêche de se prononcer avec certitude. (**fig. 647**)

Tout indique donc qu'un atelier distinct de celui du cloître a travaillé à San Pedro de la Rua, et sans doute étaient-ils contemporains, car la facture indique la même période de réalisation : la fin du XII<sup>e</sup> siècle.

L'atelier actif qui a travaillé dans le cloître a, semble-t-il, également réalisé quelques sculptures dans le Palais des rois des Navarre, situé en contrebas de l'église de San Pedro de la Rua.

#### **D) Le palais des rois de Navarre**

Le palais roman d'Estella, construit à la demande du roi de Navarre, Sanche le Sage (1150-1194) a été identifié par M. Lacarra comme le « *Palatium maior* » mentionné dans les livres de comptes du XIII<sup>e</sup> siècle<sup>2</sup>. Situé en face de l'église San Pedro de la Rua, le palais compte deux niveaux romans : un porche aux arcades en plein cintre qui retombent sur des pilastres et une galerie percée de quatre ensembles de baies composées de quatre petites arcades. (**fig. 648**) Le tout est couronné d'une corniche sur modillons. Le bâtiment a été surhaussé, avec l'ajout d'un niveau supplémentaire, percé de fines meurtrières et doté d'une tour d'angle. De chaque côté, cette façade est encadrée par deux colonnes superposées, avec des chapiteaux sculptés.

Sur la colonne inférieure de gauche est racontée la lutte entre Roland et le géant Ferragut. *La Chronique du Pseudo Turpin*, livre IV du *Codex Calixtinus* a vraisemblablement été rédigée vers 1150, dans l'entourage de Raymond de Tolède, primat

---

<sup>1</sup> Il est possible de déceler une certaine empreinte de Silos dans la sculpture du portail de Santiago de Puente la Reina, mais celui-ci est dans un tel état de dégradation que nous avons choisi de ne pas l'étudier, autrement qu'au moyen de comparaisons iconographiques.

<sup>2</sup> LACARRA, José María, « El combate de Roldan y Ferragut y su representación grafica en el siglo XII », *Anuario del cuerpo Facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos*, Madrid, 1934, vol. II, p. 323.

d'Espagne (1126-1151)<sup>1</sup>. Ce texte relate les expéditions de Charlemagne outre-Pyrénées. L'un des passages (chapitre XVII) raconte les multiples épisodes de la lutte entre Roland, neveu de Charlemagne, et Ferragut de Nareja, combattant maure. Celui-ci, neveu d'un roi païen, affronte les chevaliers francs les plus remarquables. Il les vainc tous sans efforts, ce qui oblige Roland à le combattre. L'affrontement se déroule en plusieurs étapes: d'abord à cheval, mais aucun des deux n'en sort vainqueur, puis à pied, à l'épée, et enfin avec les poings et des pierres, toujours sans résultat. Ils décident alors d'une trêve, au cours de laquelle le guerrier maure avoue à Roland qu'il n'est vulnérable qu'en son nombril. Ils entament ensuite une discussion sur leurs religions respectives. La lutte reprend, après avoir conclu que sera vainqueur le défenseur de la vraie foi. Dans l'affrontement final, toujours à pied, Roland plante son bâton dans le nombril du géant et le terrasse.

Sur ce chapiteau, deux moments de l'affrontement sont représentés : le combat à pied, à l'épée et à la masse et une lutte finale à cheval qui voit la victoire du chevalier chrétien. (**fig. 649**) Les personnages sont désignés par des inscriptions, ce qui ne laisse guère de doute sur leur identification. L'inscription fournit également le nom du sculpteur : Martinus de Logroño. Le nom de Ferragut est gravé en dessous du cavalier vaincu, touché par la lance de Roland, en son seul point vulnérable : le nombril. La violence du coup le désarçonne et le fait basculer, son bouclier rond, orné d'une étoile à huit branches, rejeté vers l'arrière. Roland porte lui un écu triangulaire, marqué d'une croix. Au second plan, on voit un corps décapité, peut-être celui de Ferragut. Derrière le guerrier maure, on voit un autre homme à cheval, portant un haubert et un bouclier rond. Sur l'autre face du chapiteau se déroule le combat à pied. (**fig. 650**) Roland porte également son grand bouclier et essaie de planter son épée dans le flanc de son adversaire. Celui-ci est armé d'une masse qu'il brandit au-dessus de lui. Son corps pesant, sa tête démesurée, aux traits grotesques, la bouche ouverte, lui donne une allure brutale, presque bestiale. La position des personnages, genou contre genou traduit la violence de l'affrontement<sup>2</sup>. La décapitation de Ferragut n'est pas relatée dans la chanson de geste. Toutefois, dans *La Chronique du Pseudo-Turpin*, Ferragut est présenté comme le descendant de Goliath, et il se crée donc un parallèle entre la lutte de Roland contre Ferragut et celle de David contre Goliath. Le sculpteur de ce chapiteau s'est peut-être inspiré de la mort du géant philistin pour représenter celle du Maure. On peut aussi imaginer que le sculpteur ait voulu traduire l'idée d'un affrontement général, avec de nombreux morts, comme le personnage décapité et de plusieurs combattants, comme celui qui suit Ferragut.

---

<sup>1</sup> DUVAL, Paulette, « La chronique du pseudo-Turpin et la Chanson de Roland », *Revue de l'Occident musulman et de la Méditerranée*, n°25, 1978, p. 25-47.

<sup>2</sup> RUIZ MALDONADO, Margarita, « Algunas precisiones sobre el Roldan y Ferragut de Estella (Navarra) », *Boletín del Seminario de Estudio del Arte y Arqueología de la universidad de Valladolid*, 1984, p. 401-406.



Plus généralement, ce chapiteau s'inscrit parmi les nombreuses représentations de cavaliers affrontés que l'on rencontre en Espagne. Nous avons déjà évoqué ceux de Moradillo de Sedano, de Torreandaluz, de Caracena, de Tiermes. On peut aussi citer Rebolledo de la Torre (Burgos), Retortillo (Palencia), Salamanque, Sotosalbos (Ségovie), Campisabalos (Guadalajara)... Il est intéressant de noter que, lorsque l'un des deux cavaliers est touché, c'est toujours celui qui porte un bouclier rond, donc celui qui est identifié comme un guerrier arabe. C'est une iconographie très courante en Espagne, qui s'inscrit dans le contexte de la Reconquête. On peut d'ailleurs se demander si ces affrontements ne figurent pas également le combat entre Roland et Ferragut. La fréquence de telles scènes suggère certainement une conscience latente de ce thème, qui pourrait provenir de la tradition orale<sup>1</sup>. De nombreuses chansons de geste ont dû précéder la rédaction du *Pseudo-Turpin*. Mais il n'y a pas véritablement de raison de considérer toujours ce thème des cavaliers affrontés comme l'illustration d'une scène précise de l'histoire de Roland. Seules deux sculptures peuvent être identifiées avec certitude comme l'épisode du combat entre Roland et Ferragut : celui d'Estella et deux panneaux de la façade occidentale de San Zeno de Vérone, construite entre 1120 et 1138<sup>2</sup>.

Vraisemblablement, le sculpteur *Martinus* s'est inspiré d'une version locale du combat de Roland et de Ferragut. En effet, la lutte finale a lieu à cheval, et non à pied comme le relate la *Chronique*. Un autre indice de l'existence d'une chanson de geste plus ancienne même que la version d'Oxford de la *Chanson de Roland* nous est fourni par l'anthroponymie. En effet, M. Lacarra indique que c'est à partir de 1120 environ que l'on trouve à Najera le nom de *Ferraguth* comme nom de baptême chrétien, ce qui est d'ailleurs paradoxal<sup>3</sup>.

Le second chapiteau historié, situé sur la colonne supérieure du côté droit, représente une scène infernale. (**fig. 651**) Sur la face principale, deux avars avec leur bourse autour du cou, sont conduits en enfer par un démon velu qui les tire par une chaîne. L'enfer prend la forme d'une marmite, posée sur un feu attisé par un petit démon accroupi. Autour, deux autres diables tourmentent les damnés plongés dans la marmite. Sur la face latérale droite, on voit le châtiment de la luxure, avec une femme nue dont les seins sont dévorés par des serpents. À gauche, un âne joue de la harpe devant un chien qui semble l'écouter attentivement. La figure de l'âne musicien, que l'on trouve aussi sur les modillons d'Irache et d'Azcona peut ici être compris comme la condamnation d'un vice, l'ignorance ou la

---

<sup>1</sup> KAHN, Déborah, « La *Chanson de Roland* dans le décor des églises du XII<sup>e</sup> siècle », *Cahiers de Civilisation Médiévale*, n°40, 1997, p. 357.

<sup>2</sup> *Ibid*, p. 357. Rita Lejeune et Jacques Stiennon y ajoutent un certain nombre de représentations, qui semblent plus douteuses. Cf. : LEJEUNE, Rita, STIENNON, Jacques, *La légende de Roland dans l'art du Moyen-âge*, Bruxelles, 1966, p. 92-96.

<sup>3</sup> LACARRA, *op. cit.* p. 325.

bêtise<sup>1</sup>. Ce motif appartient au répertoire antique. Il apparaît dans l'une des *Fables d'Ésope* de Phèdre, et selon M. Émile Mâle a pu être connu au Moyen-âge par l'intermédiaire d'une phrase du *De Consolatione philosophiae*, de Boèce : « Entends-tu mes paroles ou es-tu comme l'âne devant la lyre ? »<sup>2</sup>. De nombreux Pères de l'Église comme Jérôme, Clément d'Alexandrie ont également repris l'image antique pour en faire un symbole de l'incompétence et de l'ignorance<sup>3</sup>. Ici, dans ce contexte, il peut être interprété comme le refus de comprendre quels châtiments sont réservés aux pécheurs.

Quelques éléments de ce chapiteau concordent avec ceux du cloître de San Pedro de la Rua : le canon et le type des personnages, ou encore la conception de l'Enfer sous la forme d'une marmite, que l'on voit sur le chapiteau de la Descente aux enfers. L'iconographie évoque toutefois les débuts de l'art gothique. Le thème des condamnés cheminant vers l'enfer est en effet propre au gothique français du début du XIII<sup>e</sup> siècle, même si on le rencontre dans des représentations antérieures, comme au portail d'Arles, vers 1180-1190.

## E) Tudela

La ville de Tudela semble avoir été fondée par les Arabes à la fin du VIII<sup>e</sup> siècle. Elle fut reconquise par le roi d'Aragon et de Navarre, Alphonse le Batailleur en 1119, la même année que Saragosse<sup>4</sup>. Après la construction d'un quartier musulman en dehors de la ville, en 1121, la grande mosquée fut convertie en église, dédiée à la Vierge. L'indépendance de la Navarre, réalisée en 1135 par Garcia Ramirez le Restaurateur, généra une période de flottement durant laquelle cette collégiale dépendit tour à tour des évêchés de Pampelune et de Tarazona<sup>5</sup>. La ville chrétienne se développa rapidement, grâce à son activité agricole, à son caractère de cité marchande et à son emplacement stratégique sur les voies de communication. Sa prospérité fut également due aux facilités accordées aux trois groupes de population de la ville : Chrétiens, Musulmans et Juifs. Alphonse le Batailleur accorda en effet des *fueros* avantageux aux populations musulmanes et juives, pour éviter leur migration vers le sud et maintenir ainsi la richesse et l'activité économique de la ville<sup>6</sup>. Il est possible que dans un premier temps, après la conquête de la ville, les mosquées aient été

---

<sup>1</sup> GARNIER, *op. cit.* 1988.

<sup>2</sup> MÂLE, *op. cit.*, 1922, p. 340.

<sup>3</sup> MERDRIGNAC, Bernard, « L'âne à la lyre », *Culture et société dans l'Occident médiéval*, Ophrys, Paris, 1999, p. 307-312.

<sup>4</sup> LACARRA, José Maria, « La fecha de conquista de Tudela », *Principe de Viana*, n°22, 1946, p. 45-54.

<sup>5</sup> LANCE, Julien, « Le portail du Jugement Dernier de Santa Maria la Mayor de Tudela », *Cahiers de Civilisation Médiévale*, 45, 2002, p. 257.

<sup>6</sup> MELERO MONEO, Maria Luisa, *La catedral de Tudela en la Edad Media: siglos XII al XV, vol. 1 : Arquitectura y escultura románica*, Barcelone, 2008, p. 16-17.

converties en églises et adaptées au culte chrétien, et que la construction de nouveaux édifices ne soit intervenue qu'un peu plus tard<sup>1</sup>. Plusieurs églises romanes furent en effet édifiées entre la seconde moitié du XII<sup>e</sup> siècle et le début du XIII<sup>e</sup> siècle pour répondre aux nouvelles nécessités religieuses : San Nicolas, San Jorge, San Jaime, San Miguel, San Pedro, la Santísima Trinidad, la Magdalena et San Salvador<sup>2</sup>. Ce fut une période de grande activité artistique qui favorisa le développement d'un art roman riche, en particulier en ce qui concerne la sculpture<sup>3</sup>. Ces œuvres sont en grande partie perdues : outre la collégiale Santa Maria, on conserve uniquement de cette floraison romane l'église de la Magdalena et le tympan de saint Nicolas. Ces monuments romans de Tudela ont été beaucoup étudiés<sup>4</sup>.

L'idée directrice de ce chapitre est de rechercher dans ces œuvres celles où apparaissent les signes de la propagation de l'art de Silos. Qu'on ne s'attende donc pas à trouver ici l'étude exhaustive de tous les monuments romans de la ville de Tudela. Nous nous attacherons à montrer ceux qui ont le plus de lien avec Silos.

---

<sup>1</sup> À ce sujet, voir : BURESI, Pascal, « Les conversions d'églises et de mosquées en Espagne aux XI-XIII<sup>e</sup> siècles », *Religion et société urbaine au Moyen-Age*, p. 333-380.

<sup>2</sup> Un ouvrage de 1823 mentionne 10 églises médiévales, les 8 précédemment citées, la collégiale de Santa Maria et l'église de San Julian. YANGUAS Y MIRANDA, *Diccionario historico-politico de Tudela*, Saragosse, 1823, p. 210, 283-284.

<sup>3</sup> GARCIA GAINZA, *op. cit.*, 1980, p. 233.

<sup>4</sup> CROZET, René, « Recherches sur la sculpture romane en Navarre et en Aragon. I. Les chapiteaux du cloître de Tudela », *Cahiers de civilisation médiévale*, n° 7, II, 1959, p. 333-340 ; « Recherches sur la sculpture romane en Navarre et en Aragon. II. Nouvelles remarques sur les chapiteaux du cloître de Tudela », *Cahiers de civilisation médiévale*, III, 1960, p. 119-121 ; « Recherches sur la sculpture romane en Navarre et en Aragon. III. La décoration sculptée de la collégiale de Tudela », *Cahiers de civilisation médiévale*, III, 1960, p.121-125 ; « Recherches sur la sculpture romane en Navarre et en Aragon. IV. Eglises Santa Maria Magdalena et San Nicolas de Tudela. Le relief au cavalier. », *Cahiers de civilisation médiévale*, III, 1960, p. 125-127 ;

EGRY, Anne (de), « La escultura del claustro de la catedral de Tudela », *Príncipe de Viana*, n° 74-75, 1959, p. 63-108 ;

CROZET René., DUVAL, Paulette, « Las iglesias de Tudela. Santa Magdalena y san Nicolás. Contribución al estudio del culto al Espíritu Santo en los siglos XI y XII », *Príncipe de Viana*, 148-149, 1977, p. 439-446 ;

JOVER HERNANDO, Mercedes, « Los ciclos de Pasión y pascua en la escultura monumental románica en Navarra », *Príncipe de Viana*, 48, n°180, 1987, p.7- 40 ;

MELERO MONEO, Maria Luisa, « Estudio iconográfico de la portada de los pies de Santa Maria Magdalena de Tudela », *Príncipe de Viana*, n° 173, 1984, p. 463 ; « La iglesia de Santa Maria Magdalena de Tudela. Aproximación estilística a su escultura. » *Príncipe de Viana*, n°178, 1986, pp. 347-361 ; « Problemas de la escultura navarra en el románico tardío : el claustro de la colegiata de Tudela y el maestro de San Nicolás. Puntualizaciones sobre su filiación », *Alfonso VIII y su época, II Curso de Cultura Medieval*, Aguilar, 1990, p. 111-138 ; « La catedral de Tudela », *El arte en Navarra, vol. I : Del arte prehistórico al románico, gótico y renacimiento*, 1994, p. 98 ; *Escultura románica y del primer gótico de Tudela (Segunda mitad del siglo XII y primer cuarto del XIII)*, Tudela, 1997 ; « Dovala con personajes de San Nicolas de Tudela » et « Dovala con arquitecturas de San Nicolás de Tudela », *La Edad de un Reinó. Las encrucijadas de la corona y la diócesis de Pamplona. Sancho el Mayor y sus herederos*, Pampelune, 2006, p. 702-704 ; « Capitel de Noé de la colegiata de Tudela », in *La Edad de un Reyno. Las encrucijadas de la corona y la diócesis de Pamplona. Sancho el Mayor y sus herederos*, Pampelune, 2006, p. 706-707 ; « Tudela. Iglesia de Santa Maria », *Enciclopedia del Románico en Navarra*, 2008, p. 1355-1369 ;

FERNÁNDEZ-LADREDA, Clara, « El Foco de Tudela », *El arte románico en Navarra*, Pampelune, 2002, p. 374-375 ;

LANCE, Julien, « Le portail du Jugement Dernier de Santa Maria la Mayor de Tudela », *Cahiers de Civilisation Médiévale*, 45, 2002, p. 255-274 ;

### a. L'église de San Nicolas

L'existence de l'église paroissiale de San Nicolas remonte à la première moitié du XII<sup>e</sup> siècle, car en 1135, est mentionné comme témoin de la donation d'un autel à la collégiale de Santa Maria, un certain *Berengarius Garcia capellanus Sancti Nicolai*<sup>1</sup>. Le même Berengarius apparaît en 1158 comme chapelain de Gonzalo de Azagra, membre de la noblesse lié à Garcia Ramirez le Restaurateur et à Sanche VI le Sage. Il est donc possible que l'église de San Nicolas ait compté parmi ses promoteurs l'importante famille des Azagra<sup>2</sup>. Selon M. German de Pamplona, elle était la chapelle du château royal de Garcia Ramirez à Sanche VII<sup>3</sup>. La sépulture de ce dernier y fut d'ailleurs déposée de 1234 à 1236, avant son transfert définitif à Roncevaux<sup>4</sup>.

De cette église, on conserve le tympan, deux lions terrassant des personnages, remployés dans la façade actuelle, et quelques restes dispersés. (**fig. 652**) Ces sculptures d'excellente qualité montrent un rapport étroit avec Compostelle, qui semble indiquer que le sculpteur de San Nicolas connaissait les œuvres de Maître Mathieu au Porche de la Gloire. Le tympan figure une Trinité *Paternitas*, avec Dieu le Père assis, le Fils sur ses genoux, surmontée d'une colombe. Comme à Compostelle, Dieu le Père est couronné et le fils a les bras écartés, bénissant d'une main et brandissant le Livre de l'autre. (**fig. 653**) Toutefois, quelques différences apparaissent par rapport au modèle compostellan : l'absence de nimbe pour le Père et la représentation du Fils en entier et non en buste. En fait, le relief qui présente le plus de similitudes avec la Trinité de Tudela est le tympan de Santo Domingo de Soria : les deux représentations sont placées dans une mandorle, et entourées du Tétramorphe (quoique d'un type différent) ; dans les deux cas, le Père, couronné mais pas nimbé, est assis sur un trône à tête de lions et fait exactement les mêmes gestes, une main bénissant, l'autre posée sur les genoux de l'Enfant. À Tudela, un détail attire l'attention : sous les pieds du Père, on voit de larges feuilles d'acanthé, qui évoquent peut-être les derniers rameaux de l'Arbre de Jessé, représenté sur le trumeau de Compostelle et sur le relief de Silos.

Dans les extrémités du tympan, on voit deux personnages assis, tenant un livre et un phylactère. Toutes ces figures montrent de nettes parentés avec celles du Porche de la Gloire, dans la souplesse des attitudes, la beauté des visages et leur expressivité<sup>5</sup>. Ainsi le

---

<sup>1</sup> FLOREZ, E., 1886, XLIX, p. 334-338, cité par Mme LOZANO LOPEZ, « San Nicolas de Tudela », *Enciclopedia del románico en Navarra*, Aguilar de Campoo, Fundación Santa María la Real, 2008, p. 1389.

<sup>2</sup> LOZANO LOPEZ, *op. cit.*, 2008, p. 1389.

<sup>3</sup> PAMPLONA, *op. cit.*, 1970, p.66, 69-75, 79.

<sup>4</sup> GARCIA GAINZA, *op. cit.* 1985, p. 301.

<sup>5</sup> LACOSTE, *op. cit.*, 2006, p. 312.

personnage de gauche, Isaïe ou saint Nicolas, a des traits qui le rapprochent de certaines têtes du Porche de la Gloire. (fig. 654) Le front haut, les sourcils marqués, les yeux à l'amande prononcée, les pommettes hautes, la peau tendue des joues, le traitement de la barbe et des cheveux, tous ces éléments sont présents sur la belle figure du saint Jacques du trumeau. (fig. 655) Toutefois, le traitement des yeux, un peu tombants, et légèrement globuleux, rapproche aussi ce personnage des belles têtes de Silos. Les drapés se rattachent quant à eux du modèle compostellan. Ils sont en effet plus proches des conceptions de Maître Mathieu, que de celles, plus marquées par le *muldenstil* antique, du Maître de Silos.

Le sculpteur de San Nicolas est aussi sensible aux influences venues de Castille. On observe ainsi sur le personnage de droite des drapés avec un détail récurrent dans la postérité de Silos, les petites hachures perpendiculaires aux plis du vêtement sur l'épaule gauche et la jambe droite. (fig. 656) De plus, cette figure, vraisemblablement un prophète, et les animaux du Tétramorphe ont la tête auréolée de nimbos lobulés, détail visible à Silos et si courant dans l'art qui en dérive, même s'il est aussi visible sur certains personnages de Compostelle<sup>1</sup>. La large voussure qui entoure ce tympan, couronnée à la clé de la colombe du Saint-Esprit, présente un décor végétal composé de rinceaux sinueux, terminés par des feuilles repliées et portant des fruits autour desquels se referment des feuilles grasses. Ce motif de rinceaux ondulants et de feuilles repliées apparaît sur les tailloirs de Silos, alors que les fruits dans un écriin feuillu couronnent fréquemment les tiges végétales au centre des chapiteaux du cloître. On trouve aussi des végétaux de ce type dans le relief de l'Arbre de Jessé. L'un des arcs de la salle capitulaire de Burgo de Osma présente exactement le même type de décor végétal que cette voussure de San Nicolas. Tout ceci témoigne bien des liens qui unissent la sculpture de Compostelle et de Silos, et de la difficulté qu'il peut y avoir à différencier leurs influences respectives dans l'art roman tardif espagnol.

L'artiste de San Nicolas exerça une certaine influence sur les autres sculpteurs de Tudela, notamment sur ceux de la collégiale, relayant ainsi l'art de Compostelle, dont la marque est prépondérante dans son œuvre.

### **b. La collégiale Santa Maria**

La première mention de l'église Santa Maria apparaît dans un document de 1121. Il s'agit de la donation des dîmes, des mosquées et des potagers de Tudela, offerts par Alphonse I<sup>er</sup>

---

<sup>1</sup> À Silos, sur le tympan, le relief de l'Arbre de Jessé et les chapiteaux n°38 et n°40. À Saint-Jacques de Compostelle, au Porche de la Gloire, sur le saint Jacques du trumeau et sur les anges de la Trinité *Paternitas*. Dans la suite de Silos : à Ahedo de Butron, Moradillo de Sedano, Cerezo de Riotiron, sur la Vierge d'Arandon à Alcanadre, à Santo Domingo de Soria, à Armentia, sur le tympan de l'Agneau, à la Magdalena de Tudela et à San Salvador de Saragosse.

le Batailleur au prieur Bernard et aux clercs de Santa Maria<sup>1</sup>. Un document daté de 1149 et indiquant la consécration d'une église dédiée à la Vierge a longtemps été considéré comme relatif à la collégiale de Tudela. Toutefois, il semble que ce document concerne une autre église, peut-être Santa Maria de las Dueñas<sup>2</sup>.

Le premier édifice de Santa Maria de Tudela ne nous est pas parvenu, car il a été remplacé dans la seconde moitié du XII<sup>e</sup> siècle par une autre construction, dont les travaux se sont poursuivis durant le XIII<sup>e</sup> siècle<sup>3</sup>. La collégiale étant régie par des chanoines soumis à la règle de saint Augustin, parallèlement à la construction de l'église s'éleva en même temps un vaste cloître.

Les travaux de l'église débutèrent sans doute autour de 1168, comme le montrent les documents faisant état d'achats ou de donations de parcelles voisines de l'ancienne mosquée. La donation testamentaire de Raimundus German, daté de 1183 pour l'œuvre de l'église confirme l'avancée des travaux<sup>4</sup>. Selon le *Breviario Antiquo del Deanato*, daté de 1554, qui recense les fêtes célébrées dans la collégiale, la dédicace de l'église eut lieu le 2 septembre 1188<sup>5</sup>. Le 10 juin 1196, le pape Célestin III plaça la collégiale sous sa protection. Les travaux continuèrent durant une bonne partie du XIII<sup>e</sup> siècle, comme le montrent les donations pour la construction de Santa Maria, comme celle de 1228. Les travaux n'étaient sans doute pas terminés en 1270, car en novembre de cette année, le testament du roi de Navarre Théobald II réserva une certaine quantité d'argent pour l'œuvre de Santa Maria<sup>6</sup>. La collégiale ne fut élevée au rang de cathédrale qu'en 1783.

Le choix du plan et la sobriété du décor intérieur témoignent de l'influence de l'architecture cistercienne en Espagne, dès la seconde moitié du XII<sup>e</sup> siècle<sup>7</sup>. L'édifice présente un chevet à cinq absides échelonnées. Les deux chapelles situées aux extrémités sont rectangulaires, et les trois autres se composent d'une travée droite et d'une abside semi-circulaire, une organisation comparable à celle de San Miguel de Estella. Toutes ces chapelles sont largement ouvertes sur le transept, qui comporte un portail sculpté à chacune de ses extrémités. La nef longue de quatre travées, divisée en trois vaisseaux, se termine à l'ouest par le célèbre portail du Jugement Dernier, réalisé au début du XIII<sup>e</sup> siècle, dans un esprit marqué par le gothique français. Plusieurs changements de parti marquent les différentes phases de construction de l'église. La première campagne concerne le chevet,

---

<sup>1</sup> MELERO MONEO, *op. cit.*, 2008, doc. 1, p. 215.

<sup>2</sup> MARTÍNEZ DE AGUIRRE, « En torno a la escultura tardorrománica en Navarra : una revisión documental », *La escultura medieval en Francia y España : las zonas de confluencia entre el Pórtico Real de Chartres y el Pórtico de la Gloria en Santiago de Compostela*, 2010, p. 185.

<sup>3</sup> MELERO MONEO, *op. cit.*, 1994, p. 98.

<sup>4</sup> MELERO MONEO, *op. cit.*, 2008, doc. 11, p. 222-223.

<sup>5</sup> MARTÍNEZ DE AGUIRRE, *op. cit.*, 2010, p. 185.

<sup>6</sup> MELERO MONEO, *op. cit.*, 2008, p. 30-31, note n°22.

<sup>7</sup> LANCE, *op. cit.*, 2002, p. 258.

comme le montrent les chapelles latérales voûtées en berceau et en cul-de-four, tandis que le reste de l'édifice est couvert de croisées d'ogives. La seconde phase de travaux a consisté en l'édification des murs du transept et de la nef, probablement jusqu'à la façade occidentale. Les parties hautes et les voûtes ne sont montées que dans un troisième temps. Cette différence de projet est visible dans les fenêtres, qui sont en plein cintre dans les parties basses et la travée droite de l'abside centrale, puis en arc brisé dans le transept et enfin à remplage dans la nef. Quelques chapiteaux sculptés de l'intérieur de l'église témoignent de la place importante occupée par le bestiaire de Silos dans l'iconographie espagnole. On voit ainsi des griffons, des dragons, (**fig. 657**) et différentes luttes entre des hommes et des créatures fantastiques. On notera par exemple la présence d'hommes-dragons luttant contre des créatures monstrueuses (**fig. 658**).

La construction du cloître, au sud de l'église, a été indépendante de celle de la collégiale, la communication entre les deux se faisant par des chapelles fondées au XIII<sup>e</sup> siècle. (**fig. 659**) La donation de 1186 de Maria de Aichem pour l'*operi claustri novi sanctae Mariae de Tutela*, montre que des travaux étaient alors envisagés<sup>1</sup>. La sculpture a sans doute été réalisée quelques années après, à la fin du XII<sup>e</sup> siècle ou au début du XIII<sup>e</sup> siècle.

La thématique des chapiteaux qui ornent les galeries se répartit en trois cycles : celui consacré au Christ, dans les galeries Nord et Est (Enfance, vie publique, Passion et Apparitions du Christ ressuscité) un cycle hagiographique dans la galerie sud, consacré à la Vierge et à différents saints et martyrs, et dans la galerie ouest, des chapiteaux végétaux, décoratifs ou symboliques.

Dans le cloître, plusieurs chapiteaux témoignent de l'influence de Silos, principalement au niveau iconographique. Les thèmes les plus souvent développés dans l'art dérivé de Silos apparaissent ici, avec de nombreux éléments communs. La Nativité montre ainsi la Vierge couchée dans un lit, avec l'Enfant allongé dans la mangeoire, encensé par un ange. Cette mangeoire, comme dans les Nativités de Silos, a l'aspect d'un petit autel posé sur des colonnettes. (**fig. 660**) L'âne et le bœuf, dont on ne voit que la tête, réchauffent l'Enfant de leur souffle. Joseph est aux pieds du lit, songeur. L'ange qui se trouve dans la partie supérieure pose une main sur sa tête, comme à Silos. Par rapport au modèle *silense*, il faut toutefois noter l'absence de la sage-femme. La Présentation au Temple figure sur un autre chapiteau. (**fig. 661**) La composition suit celle du tympan de Silos, avec une différence notable, l'absence de l'autel entre la Vierge et Siméon, qui est relégué sur une face adjacente, comme à San Miguel de Estella. La Vierge remet l'Enfant à Siméon, belle figure

---

<sup>1</sup> MELERO MONEO, *op. cit.*, 2008, doc. 12, p. 223.

de vieillard barbu, comme à Silos. Marie est suivie par une servante qui porte des colombes pour la cérémonie de purification, détail également visible sur la voussure de Santo Domingo de Soria.

Dans l'Entrée à Jérusalem, ce sont encore des éléments iconographiques qui illustrent l'impact de Silos, comme celui, pittoresque, de l'ânon qui suit sa mère ou encore du jeune Hébreu qui enlève sa tunique en la passant par la tête, détail probablement inspiré de l'art byzantin et diffusé par le biais de Silos à Burgo de Osma et San Nicolas de Soria. **(fig. 662)**

Dans un autre chapiteau, avec un thème inédit, celui des deniers de Judas, on note un élément intéressant : un démon, placé derrière Judas lui souffle de mauvais conseils à l'oreille, comme le diable qui incite Hérode au Massacre des Innocents à Burgo de Osma, Santo Domingo de Soria et San Juan de Duero. **(fig. 663)**

Dans la rencontre des pèlerins d'Emmaüs et du Christ ressuscité, le costume et l'équipement des personnages, chapeaux coniques et besace, rappellent le chapiteau du portail de San Nicolas de Soria. **(fig. 664)**

Dans la parabole du pauvre Lazare, on retrouve un certain nombre d'éléments communs, soit à San Juan de Duero, soit à San Salvador de Saragosse. Ainsi, le détail du chien qui passe sa tête par la porte, face à Lazare, est aussi représenté sur le relief de l'abside de San Salvador. La représentation de la gueule du Léviathan, dans laquelle est tourmenté le Mauvais Riche, apparaît, elle, sur le chapiteau du cloître de San Juan de Duero. Quant à l'image du sein d'Abraham, où Lazare est accueilli, elle peut être mise en relation avec la voussure de Santo Domingo de Soria. **(fig. 665)**

En ce qui concerne les chapiteaux symboliques, on remarque celui qui montre des aigles dévorant un lapin, au milieu de rinceaux, thème clairement inspiré du chapiteau n°58 de Silos, et que l'on rencontre à Abajas, Majan, San Miguel de Estella, San Salvador de Saragosse, etc. Cette corbeille montre également une forte empreinte stylistique de Silos : le traitement du plumage, en particulier, en témoigne, avec un réseau de plumes allongées ou en losange, séparée en deux par une rémige saillante, et dont seule une moitié est finement striée. **(fig. 666)** Cette caractéristique ne se trouve que dans les œuvres les plus proches de Silos. Elle est peut-être parvenue à Tudela par le biais de San Miguel de Estella. Un autre chapiteau de la galerie occidentale montre de façon encore plus nette l'empreinte de Silos : on y voit des griffons pris dans des rinceaux compliqués qui semblent les emprisonner. **(fig. 667)** Ils ont tout à fait l'allure de ceux de Silos : la tête fièrement dressée, avec la petite barbe et les oreilles pointues, le poitrail bombé et les plumes finement détaillées.

Sur le plan stylistique, on trouve ici ou là des éléments empruntés à l'art de Silos. Certains visages gardent ainsi des souvenirs assez précis des créations de Silos. Sur le



chapiteau de saint Jean-Baptiste, un des disciples du prophète a un visage juvénile qui peut être comparé à la tête déposée de Silos : même visage rond aux joues pleines, gonflées par des sillons naso-géniens marqués, la bouche bien dessinée et charnue, les yeux un peu protubérants, la pupille marquée d'un cercle plat, les sourcils fins et arqués. (**fig. 668**) Les cheveux sont bouclés à l'antique, en coquille d'escargot, de façon moins fine qu'à Silos, mais le procédé est identique. Toutefois, contrairement à la belle tête de Silos, ici, le lobe de l'oreille n'est pas visible.

Le chapiteau du banquet d'Hérode, dont le style est plus soigné que dans certaines autres corbeilles, est plus proche de Silos par l'utilisation de certains traits techniques, comme les commissures de la bouche et le coin des yeux percés de trous de trépan, les sourcils arqués descendant bas, la pupille saillante et plate. (**fig. 669**) Les physionomies des personnages ont des équivalents dans la suite de Silos, comme le jeune homme aux cheveux bouclés ou la femme au voile souple.

Le traitement des drapés se rapproche aussi parfois des principes utilisés à Silos. Ils se caractérisent par des plis peu nombreux, mais très en relief, composés de bourrelets saillants, refendus, qui donnent le mouvement des tissus, mais laissent de vastes espaces libres de plis, sur les bras, les hanches et les cuisses. (**fig. 670**)

D'une manière générale, on sent bien que plusieurs artistes sont intervenus dans les différentes galeries de ce cloître, mais tous appartiennent à la sculpture de la fin du XII<sup>e</sup> siècle, avec une tendance marquée pour le pittoresque et l'anecdote, qui se traduit par des scènes mouvementées, des personnages trapus, aux têtes souvent trop grosses, mais expressives et pleines de vie. (**fig. 671**) En ce sens, ces chapiteaux se rapprochent des petits reliefs de l'abside de San Salvador de Saragosse. Certains sculpteurs du cloître de Tudela semblent être davantage marqués par l'auteur du tympan de San Nicolas, et par là, par Compostelle. Cela n'empêche pas d'autres artistes de recevoir les influences de Castille, de Silos et de sa postérité. Dans l'atelier de ce cloître, les personnalités des sculpteurs se sont mêlées, presque fondues les unes dans les autres, aboutissant à la création d'un style propre, mais qui s'inscrit dans le vaste courant de la sculpture issue de Silos et de Compostelle<sup>1</sup>.

### c. Santa Maria Magdalena

Selon la tradition, l'église de la Magdalena est antérieure à la reconquête et était déjà dédiée au culte chrétien sous la domination musulmane. Après la reprise de la ville en 1119, Alphonse le Batailleur donna la Magdalena à la cathédrale de Pampelune et à son évêque Guillermo. Elle appartint un temps à l'Hôpital de Roncevaux, avant de passer à l'évêché de

---

<sup>1</sup> LACOSTE, *op. cit.* 2006, p. 302.

Tarazona<sup>1</sup>. Enfin, en 1235, elle devint la propriété du chapitre de Tudela<sup>2</sup>. Il doit avoir existé dans un premier temps une église mozarabe sur laquelle fut élevé l'édifice actuel, à la fin du XII<sup>e</sup> siècle. En effet, l'église est citée dans une donation testamentaire de 1195, dans laquelle est légué un certain montant pour les travaux de sa construction<sup>3</sup>. L'édifice présente une nef au tracé irrégulier et déviant, ce qui pourrait indiquer qu'il suit celui de l'église mozarabe<sup>4</sup>.

Les arcs doubleaux soutenant la voûte en berceau de la nef reposent sur de beaux chapiteaux qui montrent des scènes de la vie du Christ, principalement de l'Enfance. (**fig. 672**) Ces chapiteaux présentent, surtout sur le plan iconographique, de nombreuses similitudes avec l'art de Silos. La Nativité suit le schéma de Silos, qui sépare en deux scènes l'Enfant couché dans la mangeoire, et sa mère allongée dans un lit. Comme à Silos, la Vierge est assistée par une sage-femme, qui se penche doucement vers elle et lui tient la main. Joseph est debout aux pieds du lit, appuyé sur son bâton. (**fig. 673**) L'Enfant est présenté avec emphase, sous une arcade, la mangeoire posée sur des colonnettes, allusion à l'autel du sacrifice. L'âne et le bœuf sont représentés à mi-corps. Détail inédit, dans la partie haute, une colombe nimbée sort des nuées et descend vers l'Enfant.

Sur la petite face latérale, prend place l'Annonce aux Bergers, épisode qui suit là encore la présentation de Silos. (**fig. 674**) La scène est figurée dans un environnement bucolique. Les deux bergers lèvent la tête en direction de l'ange qui leur délivre le message. L'un est âgé, le crâne dégarni et l'autre, plus jeune, porte une houlette. Les animaux de leur troupeau sont groupés à leurs pieds. On retrouve le détail pittoresque, emprunté à Silos, de la chèvre dressée, appuyée sur le tronc de l'arbre dont elle grignote les feuilles. La figuration de l'arbre même évoque les végétaux de Silos, avec les branches entrecroisées, terminées par de grandes feuilles repliées sur elles-mêmes.

L'Adoration des Mages est placée sous des arcades. La composition suit les schémas de l'époque. Le premier mage est agenouillé devant la Vierge et l'Enfant, et leur tend un présent. L'Enfant Jésus fait un geste de bénédiction dans sa direction. Marie est assise de face, couronnée et auréolée avec ce nimbe lobulé qu'on rencontre si souvent dans la suite de Silos. Le deuxième mage se retourne vers son compagnon et lui montre du doigt l'étoile placée dans l'écoinçon de l'arcade. Joseph, songeur est placé de l'autre côté, assis, jambes

---

<sup>1</sup> MORET, *Anales del reino de Navarra*, 1684 (1890), IV, p. 292 et 324-325, cité par LOZANO LOPEZ, « Santa María Magdalena de Tudela », *Enciclopedia del románico en Navarra*, Aguilar de Campoo, Fundación Santa María la Real, 2008, p. 1380.

<sup>2</sup> GARCÍA GAINZA, *op. cit.*, t.1, p. 291.

<sup>3</sup> MELERO MONEO, María Luisa, *La escultura románica en Navarra*, Cuadernos de Arte español, Madrid, 1992.

<sup>4</sup> IÑIGUEZ ALMECH et URANGA GALDIANO, *op. cit.*, III, 1973, p. 151-152 et 160-162.

croisées, appuyé sur son bâton. La physionomie du premier mage rappelle certaines petites figures de Vieillards, à Ahedo ou à Moradillo de Sedano. (**fig. 675**)

Le chapiteau suivant montre la Présentation au Temple. (**fig. 676**) Marie est face à Siméon, en habits sacerdotaux, qui porte l'Enfant. Derrière, on voit l'autel sur lequel est posé un calice. Comme dans le cloître de Tudela et à San Miguel de Estella, l'autel est donc isolé du reste de la scène. Deux femmes voilées suivent Marie, avec des paniers contenant les colombes. Cette composition est exactement celle de Santo Domingo de Soria. On remarquera que l'emplacement de ce chapiteau n'a pas été choisi au hasard, puisqu'il est placé à proximité de l'abside, et donc du maître-autel où est commémoré le sacrifice de Jésus.

La Fuite en Égypte, qui est aussi figurée sur le chapiteau du cloître de Silos, est représentée ici de façon inhabituelle. (**fig. 677**) Marie, montée sur l'ânesse, est en train d'allaiter l'enfant. Ce détail, rarement représenté, se retrouve sur un chapiteau du portail de gauche de la façade occidentale de la cathédrale de Chartres<sup>1</sup>. Joseph est devant, coiffé de son bonnet, tenant la bride de la monture et portant ses effets sur un bâton, comme à Silos. La Sainte Famille est accompagnée de deux personnages, l'un qui ouvre le chemin et l'autre qui ferme la marche. Le premier est peut-être un ange qui les guide, comme à San Juan de Duero. Le deuxième personnage pourrait être saint Jacques le Majeur, fils de Joseph d'un précédent mariage, qui les aurait accompagnés en Égypte, selon les évangiles apocryphes<sup>2</sup>.

Le Massacre des Innocents, thème si souvent représenté dans la suite de Silos, apparaît aussi parmi ces chapiteaux de l'Enfance. (**fig. 678**) Hérode est conseillé par un diable qui lui parle à l'oreille. Ce détail s'observe à Burgo de Osma, Santo Domingo de Soria et San Juan de Duero. Comme dans ces exemples, Hérode se tient le menton, en signe de réflexion. Sa physionomie rappelle d'ailleurs certains personnages de Santo Domingo de Soria. Une femme avec un enfant dans les bras se tient devant lui. À côté, un homme, le pied posé sur un petit cadavre, embroche un enfant avec sa grande épée. Sa mère essaie de le retenir par la jambe et porte la main à son visage en signe de douleur. Il est intéressant de remarquer que le bourreau est représenté avec des traits de Noir<sup>3</sup>. Cette diabolisation du Noir est assez courante à l'époque romane, comme l'a noté M. Devisse, qui constate que les tortionnaires et les bourreaux de personnages sacrés adoptent souvent des traits noirs ou des turbans, pour transformer les anciens ennemis de la Chrétienté en musulmans<sup>4</sup>. On a vu que c'est sans doute aussi le cas à Beleña de Sorbe.

---

<sup>1</sup> QUINTANA DE UÑA, *op. cit.*, 1987, p. 292.

<sup>2</sup> SCHILLER, *op. cit.*, vol. I, 1971, p.120.

<sup>3</sup> C'est aussi le cas dans le psautier de Winchester, British Library, Cotton Nero C IV, fol. 145. Cf. LOZANO LOPEZ, *op. cit.*, 2010, note 16, p. 279.

<sup>4</sup> DEVISSE, Jean, *L'image du Noir dans l'art occidental*, 1979, p. 51.

Le dernier chapiteau est le seul à ne pas appartenir au cycle de l'Enfance du Christ. Il représente les Noces de Cana. (**fig. 679**) Au centre, attablés, on reconnaît le Christ et sa mère, couronnés, avec un troisième personnage qui est sans doute Jean. La figure du Christ est répétée à l'angle de la corbeille, où il opère le miracle, multipliant les jarres de vin. De l'autre côté, des hommes amènent des plats chargés de nourriture. Cet épisode est également représenté sur une voussure de San Miguel de Estella et sur un chapiteau du cloître de la collégiale de Tudela.

On retrouve dans ce cycle iconographique le souhait de représenter les témoins de la venue au monde du Fils de Dieu : la sage-femme, Joseph, les bergers, les Rois Mages, Siméon et Hérode, idée développée à Silos, et reprise à Santo Domingo de Soria, Burgo de Osma, ou Garray. La présence des Noces de Cana, premier miracle du Christ, à côté de ce cycle de l'Enfance, comme c'était aussi le cas sur le portail Nord de Silos selon la description du Père Nebreda, confirme les liens avec le monastère castillan.

Sur le plan stylistique, ces chapiteaux montrent une certaine proximité avec les œuvres castillanes dérivées de Silos. Les drapés sont habilement rendus, avec des plis abondants, formant des cascades dans la partie basse et laissant de larges espaces lisses sur les cuisses et les épaules. Ils rappellent les schématisations que l'on a pu rencontrer à Santo Domingo de Soria, même s'ils n'en ont pas l'ampleur. Les têtes rondes, avec des visages féminins et juvéniles un peu rebondis, voire même bouffis, les pommettes saillantes, les yeux bien délimités par les paupières, pointent aussi une certaine dépendance vis-à-vis des sculptures de Soria.

Le portail nord, aujourd'hui muré et percé d'un oculus, présente une série de chapiteaux dont certains peuvent être rapprochés de manière assez précise d'œuvres de San Miguel de Estella. Sur le premier, deux fauves à la crinière drue, dévorent une proie couchée à leurs pieds. (**fig. 680**) La composition est exactement identique à celle du chapiteau de la fenêtre du chevet d'Estella. Les similitudes se poursuivent dans les détails : la posture pleine de tension des fauves, leurs têtes triangulaires, au museau aplati, la position de la proie couchée, tous les éléments indiquent que le sculpteur de ce portail a cherché son inspiration dans le chapiteau d'Estella. Cette hypothèse est confirmée par le second chapiteau qui montre cette fois deux oiseaux dévorant chacun une proie, que l'on peut identifier comme des lapins. (**fig. 681**) Ce thème est lui aussi présent sur un chapiteau du chevet de San Miguel de Estella. La proie a été dédoublée à la Magdalena et le traitement du plumage est moins soigné, mais là encore, la source d'inspiration est claire. Rappelons que ce thème figure sur le chapiteau n°58 du cloître de Silos

Le dernier chapiteau (le suivant a disparu) montre la rencontre du Christ ressuscité avec des disciples sur le chemin d'Emmaüs, suivi du repas. (**fig. 682**) Les deux thèmes apparaissent sur un chapiteau de San Nicolas de Soria et dans le cloître de Santa Maria de Tudela. Les formes sont assez érodées, mais on remarque un trait stylistique intéressant : les commissures des lèvres et le coin des yeux sont percés de trous de trépan, détail que l'on a observé notamment dans le cloître de Tudela et qui rapproche ces œuvres des créations de Silos.

Le portail occidental se compose d'une archivolt en plein cintre à quatre voussures, qui entoure un tympan porté par deux consoles. (**fig. 683**) Les voussures reposent sur des colonnettes avec des chapiteaux sculptés de motifs figurés ou végétaux. Les tailloirs de ces chapiteaux forment une frise végétale qui se poursuit sur le mur de la façade à la manière d'une imposte décorative. Le tympan est orné d'un imposant Christ en Majesté, dans une mandorle quadrilobée, comme à San Miguel de Estella. Il est couronné, tient le livre dans la main gauche et bénit de la main droite. Il est entouré du Tétramorphe et de deux personnages latéraux. La composition est donc sensiblement la même que sur le tympan de San Miguel de Estella, même si le style est assez différent. Les personnages latéraux sont deux femmes, celle de gauche est agenouillée, tandis que celle de droite est représentée derrière un tombeau. Il s'agit sans doute de Madeleine, sainte titulaire de l'édifice, et de sa sœur Marthe<sup>1</sup>.

Dans la première voussure, prennent place douze personnages assis, tenant des livres ou des phylactères ; ce sont des apôtres et des prophètes parmi lesquels on reconnaît saint Pierre avec les clés, et Moïse avec les tables de la loi. Au milieu, s'intercale la scène de l'Annonciation : la Vierge, les deux mains levées et l'archange Gabriel, agenouillé, qui tient une couronne à deux mains. (**fig. 684**) À côté, la colombe sort des nuées, la tête entourée d'un nimbe crucifère, pour marquer que l'Annonciation est le moment même de l'Incarnation. Marie est donc figurée comme mère de Dieu et participe de ce fait à l'œuvre de Rédemption. L'ange offre à Marie une couronne qui fait référence à son couronnement. Cet élément, comme la posture de l'ange, est clairement inspiré du relief de Silos.

---

<sup>1</sup> Hypothèse partagée par M. Crozet et MM Iñiguez et Uranga, Cf. CROZET, *op. cit.*, 1960, p. 125-126. IÑIGUEZ ALMECH et URANGA GALDIANO, *op. cit.*, 1971-1973, III, p. 151-152 et 160-162.

M. Duval et Mme Melero Moneo y voient plutôt la Madeleine représentée à deux moments successifs, quand elle trouve le tombeau vide, et quand elle rencontre le Christ ressuscité. Cf. DUVAL, *op. cit.*, 1977, p. 439-442. MELERO MONEO, *op. cit.*, 1984, p. 463.

Une autre hypothèse voit dans les deux femmes celles qui trouvent le tombeau du Christ vide, selon l'évangile de Matthieu (Mt. 28, 9), Marie-Madeleine, titulaire de l'édifice, et « l'autre Marie ». Mais ici, le tombeau est fermé. Cf. LOZANO LOPEZ, « Santa Maria Magdalena de Tudela », *Enciclopedia del románico en Navarra*, Aguilar de Campoo, Fundación Santa María la Real, 2008, p. 1382.

Sur la deuxième voussure, des harpies se font face dans un milieu végétal, composé de rinceaux terminés par des feuilles enroulées. Les créatures correspondent au modèle de Silos, avec un corps d'oiseau à la gorge bombée. (**fig. 685**) La façon dont les rinceaux enserrent leurs cous vient également du monastère castillan. Parmi ces créatures, on note la présence d'une harpie masculine barbue, comme on a pu en rencontrer à Moradillo, Burgo de Osma ou Almazan.

Sur la troisième voussure, des cerfs évoluent au milieu de rinceaux. Ici encore, le thème trouve son origine dans le cloître de Silos, sur le chapiteau n°52. Comme là-bas, ce sont des animaux gracieux, entourés de fins rinceaux. La dernière voussure se compose de feuilles d'acanthé perlées, assez plates, qui rappellent un peu le tympan d'Armentia.

Ce portail présente un programme basé sur l'idée du Salut. Les prophètes symbolisent l'annonce du salut dans l'Ancien Testament, tandis que l'Annonciation indique le commencement de l'œuvre de Rédemption et les apôtres sa réalisation et son universalité<sup>1</sup>. Les harpies représentent peut-être les forces du Mal que l'homme doit affronter, tandis que le cerf est l'image du chrétien pour Bède le Vénérable, ou de l'homme innocent pour Raban Maur. Par référence au psaume 42, – « Comme languit une biche après les eaux vives, ainsi languit mon âme vers toi, mon Dieu » – le cerf évoque l'âme du chrétien assoiffé de Dieu<sup>2</sup>.

Les chapiteaux sont moins liés à l'univers *silense*. On y voit toutefois un thème courant à l'époque, celui de l'homme qui tient par le cou deux griffons, que l'on a rencontré notamment à San Pedro de Soria, dans une composition tout à fait similaire. (**fig. 686**) Les autres corbeilles historiées représentent les Tentations du Christ, thème qui s'inscrit bien dans le programme iconographique que nous venons d'évoquer.

On peut noter que l'empreinte de Silos est plus marquée ici que dans la collégiale de Santa Maria ou le tympan de San Nicolas, peut-être parce que le souvenir de San Miguel de Estella y est plus fort. Toutefois, d'une manière générale, la marque de Silos à Tudela est moins sensible que dans d'autres monuments navarraïes et on observe une dilution des modèles de Silos, parmi des influences venues d'ailleurs, notamment de Compostelle, ou du fait de la présence d'artistes à la personnalité plus affirmée. Tudela apparaît donc comme un foyer de sculpture important à la fin du XII<sup>e</sup> siècle, qui reçoit les influences du monastère castillan, principalement sur le plan iconographique, mais aussi celles de Compostelle ; les artistes actifs à Tudela nuancent ces apports, emploient des schémas de composition connus

---

<sup>1</sup> MELERO MONEO, *op. cit.*, 1984, p. 473.

<sup>2</sup> *Bestiaire médiéval : enluminures*, exposition, BNF, 11 octobre 2005 – 8 janvier 2006, Paris, 2005.

dans des contextes différents, et aboutissent à un art somme toute assez éloigné de la production du second atelier de Silos.

### 3. La Rioja

#### A) Santo Domingo de la Calzada

Santo Domingo de la Calzada était un saint ermite qui consacra sa vie à faciliter le pèlerinage vers Compostelle en construisant des routes et des ponts en Rioja, dans la seconde moitié du XI<sup>e</sup> siècle. Il s'établit sur la rive de l'Oja et y bâtit un pont pour permettre le passage des pèlerins. Il y édifia aussi un hôpital et une église dédiée au Sauveur et à la Vierge, qui fut consacrée en 1106 par l'évêque de Calahorra, Pedro Nazar, peu de temps avant la mort du saint. Ce saint Dominique, dont le corps était conservé dans son église, fit rapidement l'objet d'une grande vénération, qui alla en s'amplifiant tout au long du XII<sup>e</sup> siècle.

Selon les *Anales Compostelanos*, l'évêque de Calahorra, Rodrigo Cascante (1146-1190) posa la première pierre de l'église de Santo Domingo de la Calzada en 1158. « *Rodericus Calagurritanus episcopus posuit primum lapidem in fundamento ecclesie Sancti Domini. Era MCXCVI* »<sup>1</sup>. C'est également à lui, on s'en souvient, que l'on doit la construction de l'église d'Armentia. Homme influent, proche d'Alphonse VIII et membre d'une famille noble de Navarre, l'évêque Rodrigo trouva chez le monarque un appui pour la construction de l'église dans le village fondé par le saint protecteur des pèlerins. Le soutien royal se concrétisa par la donation au maître d'œuvre de plusieurs propriétés à Granon et dans d'autres lieux<sup>2</sup>. Un certain Garsion, ou Gassion, appelé « *magister* » et qualifié de « *fabricator* » de l'église Santo Domingo, pourrait être un Maître venu de France<sup>3</sup>.

Le développement d'une dévotion pour Santo Domingo fit de cette église un lieu de pèlerinage important, sur le chemin de Compostelle, ce qui explique en partie le choix d'un plan ambitieux pour la reconstruction de l'édifice dans la seconde moitié du XII<sup>e</sup> siècle : une nef de quatre travées doublée de collatéraux, ouvrant sur un transept débordant, qui permettait l'accès à un déambulatoire à chapelles rayonnantes. Cette construction a toutefois été réalisée en plusieurs campagnes de travaux séparés par de nets intervalles<sup>4</sup>.

Le premier atelier commença par dresser l'enveloppe entière de l'église, mais s'interrompit alors que les travaux étaient loin d'être terminés. Il réalisa les trois premières

---

<sup>1</sup> FLOREZ, Enrique, *España Sagrada*, XXIII, Madrid, 1765 (réédition 1967), p. 322-323.

<sup>2</sup> GONZALEZ, *op. cit.*, 1960, t. II, p. 201-202. Document daté de 1199 à Pancorbo.

<sup>3</sup> GONZALEZ, *op. cit.*, 1960, t. II p. 637-638 et note 54.

<sup>4</sup> Nous reprenons ici l'explication de M. Jacques Lacoste sur ces différentes campagnes. LACOSTE, *op. cit.*, 2006, p. 118-130.

travées de la partie nord du déambulatoire, qu'il voûta et dota d'un décor sculpté abondant. Cette partie comporte des voûtes d'ogives assez lourdes, au profil rectangulaire. Cependant, cet atelier ne termina pas le déambulatoire, et dans la nef, seules furent réalisées les structures basses. À partir de la quatrième travée du déambulatoire, celle qui est dans l'axe du chœur, de nets changements apparaissent et témoignent de l'intervention d'un autre atelier : les structures sont allégées, et les ogives sont ornées de moulures cylindriques. Les chapiteaux qui reçoivent les ogives présentent un décor de feuillages stylisés, tels qu'on en voit dans le sud de la France et en Espagne à la fin du XII<sup>e</sup> siècle. C'est ce second atelier qui est à l'origine du remarquable ensemble de sculpture qui orne les quatre piliers orientaux du rond-point. (**fig. 687**) Ce décor a été découvert en 1994, après le démontage du retable monumental qui ornait le fond de l'abside, œuvre de Damian Forment, réalisée entre 1537 et 1539. Les sculptures partent du sol et couvrent les piliers jusqu'au niveau des fenêtres hautes. Pour soutenir les arcades, également moulurées, les constructeurs firent le choix de faisceaux de colonnettes de faible diamètre. Les nouvelles dispositions des arcs et des piliers du rond-point ne correspondaient plus aux supports montés par la première équipe dans les travées nord du déambulatoire. Le second atelier reprit donc ces structures en sous-œuvre, pour les rendre semblables aux autres, sans toucher aux voûtes déjà édifiées. Il remplaça également tous les chapiteaux des colonnes du rond-point côté déambulatoire, par ses propres œuvres. En conséquence, on trouve dans ces travées élevées par les premiers bâtisseurs, un mélange de sculptures des deux ateliers.

Parmi les œuvres de la première campagne, on évoquera simplement le chapiteau représentant l'Annonciation, unie au Couronnement de la Vierge par les anges, le thème si magnifiquement développé sur la plaque du cloître de Silos. (**fig. 688**) Le chapiteau de Santo Domingo de la Calzada est indéniablement antérieur au relief de Silos – d'une vingtaine d'années – mais son manque de qualités plastiques incite à penser qu'il a pu exister une source commune, qui serait à l'origine de ce schéma iconographique novateur.

Le second atelier de Santo Domingo de la Calzada a réalisé le décor des piliers et des chapiteaux du rond-point vers 1200 ou peu après. Deux de ces piliers sont décorés de motifs végétaux. L'un, avec des palmettes en as de cœur renversé, présente des pierres taillées de façon légèrement concaves, ce qui donne au pilier une animation par des jeux de lumière. Un motif similaire orne le second pilier, mais qui est, lui, complètement plat.

Les sculptures les plus intéressantes apparaissent sur le deuxième et le quatrième pilier. On voit dans la partie basse, un personnage debout, à demi dévêtu, la tête tournée vers le haut. (**fig. 689**) Au-dessus de sa tête se développe un rinceau, entouré de feuilles d'acanthes, au milieu desquelles prennent place des personnages en buste. Au centre de ce



pilier apparaît une figure assise majestueuse, sans tête, mais dont le nimbe est encore visible. (fig. 690) M. Yarza Luaces l'identifie comme la Vierge<sup>1</sup>. Elle était surmontée d'une colombe avec un nimbe crucifère, dont on distingue encore la trace. Enfin, le pilier est couronné par une Trinité de type « Paternitas ». (fig. 691) Le schéma utilisé pour les différentes Trinités *Paternitas* sculptées en Espagne varie d'une représentation à l'autre. Celle de Santo Domingo de la Calzada présente des points communs avec chacune des autres représentations sculptées espagnoles. Dieu le Père est couronné et nimbé, comme sur le trumeau du Porche de la Gloire à Compostelle. Il fait un geste de bénédiction, comme sur la plaque du cloître de Silos. Le Fils est représenté en entier, et son père le tient en posant une main sur ses genoux, comme à Santo Domingo de Soria et San Nicolas de Tudela. L'Enfant est nimbé, comme à Compostelle et Tudela, et fait un geste de bénédiction, mais sans brandir le Livre, ce qui est aussi le cas à Silos. La principale originalité du relief de Santo Domingo de la Calzada est le petit globe que tient l'Enfant dans sa main droite, que l'on ne trouve dans aucun des autres exemples. À côté de cette Trinité, on voit l'aigle de saint Jean, tenant un phylactère sur lequel figure le début de son évangile : IN PRINCIPIO. Sa présence rappelle que le fondement de cette iconographie de la Trinité se trouve dans le prologue de l'Évangile de Jean, (Jn, 1, 18) : « Personne n'a jamais vu Dieu, le Fils unique qui est dans le sein du Père l'a fait connaître. »<sup>2</sup>

M. Yarza Luaces a reconnu dans le décor de ce deuxième pilier un Arbre de Jessé<sup>3</sup>. Le premier personnage, en bas, serait Jessé, donc représenté debout, de profil, une main sur la hanche, l'autre tendue vers le haut, et la tête tournée vers le ciel<sup>4</sup>. C'est un personnage relativement jeune et imberbe, alors que le modèle habituel figure plutôt le premier ancêtre du Christ comme un ancien barbu, et allongé, dans une attitude somnolente. Cette image de Jessé debout n'est pas fréquente mais elle a des antécédents iconographiques, comme l'a indiqué M. Yarza Luaces. Il cite notamment un manuscrit de Cîteaux, conservé à la bibliothèque municipale de Dijon, (Ms. 641) dans lequel l'introduction au sermon de Fulbert de Chartres à propos de la virginité de Marie (fol. 40v) est illustrée par un Arbre de Jessé, où celui-ci est debout et où la Vierge trônant, l'Enfant sur les genoux, est surmontée de la colombe de l'Esprit Saint – ce qui est aussi le cas à Santo Domingo de la Calzada<sup>5</sup>. On pense également à la représentation de Jessé, de la façade de Notre-Dame la Grande de

<sup>1</sup> YARZA LUACES, Joaquin, «La escultura monumental de la Catedral Calceatense», *La cabecera de la Catedral calceatense y el Tardorrománico hispano. Actas del Simposio en Santo Domingo de la Calzada*, 29 al 31 de enero de 1998, Santo Domingo de la Calzada, 2000, p. 151-205.

<sup>2</sup> BASCHET, Jérôme, *Abraham et la paternité dans l'Occident médiéval*, Paris, Gallimard, 2000, p. 274.

<sup>3</sup> YARZA LUACES, *op.cit.*, 2000, p. 151-205.

<sup>4</sup> M. Bango Torviso y voit la représentation de Jean-Baptiste, cf. BANGO TORVISO, Isidro, *La cabecera de la catedral de Santo Domingo de la Calzada*, 2000, p. 48.

<sup>5</sup> YARZA LUACES, *op. cit.*, 2000, p. 191. Reproduction :

[http://www.enluminures.culture.fr/documentation/enlumine/fr/BM/dijon\\_185-01.htm](http://www.enluminures.culture.fr/documentation/enlumine/fr/BM/dijon_185-01.htm)

Poitiers, où l'ancêtre est représenté debout, les mains levées tenant les rinceaux de l'arbre. Cette hypothèse de l'Arbre de Jessé est intéressante et convaincante, mais on peut peut-être émettre quelques doutes sur l'identification du premier personnage avec Jessé. Les rinceaux ne sortent pas du corps de l'homme, ni ne l'entourent, comme c'est traditionnellement le cas. Dans les exemples de manuscrits cités par M. Yarza Luaces, comme à Poitiers, Jessé est toujours vêtu, ce qui n'est pas non plus le cas ici. On peut peut-être voir dans cette figure dévêtue une représentation d'Adam, qui évoquerait celles que l'on trouve parfois au pied de la Crucifixion, comme sur la croix d'ivoire de Ferdinand I<sup>er</sup> et son épouse Doña Sancha, offerte à San Isidoro de León en 1063 (musée archéologique de Madrid)<sup>1</sup>.

Sur le second pilier historié, on trouve d'autres figures, pouvant être interprétées diversement. Certaines peuvent être comprises dans un sens trinitaire<sup>2</sup>. Dans la partie basse du pilier, le premier personnage est David, représenté en roi musicien, jouant de la viole, comme au portail des Orfèvres de Compostelle. (**fig. 692**) Certains psaumes ayant une valeur trinitaire<sup>3</sup>, la représentation de David en tant qu'auteur des Psaumes se justifie comme complément de la Trinité du second pilier. Au-dessus, on trouve un autre personnage assis, sans tête, mais qu'une inscription permet d'identifier comme Isaïe, prophète dont le message a aussi été interprété dans un sens trinitaire<sup>4</sup>. (**fig. 693**)

Tous ces personnages peuvent également être liés à l'Arbre de Jessé, si l'on accepte cette interprétation : David est l'un des plus importants ancêtres du Christ, qui est presque toujours figuré dans la généalogie de Jésus<sup>5</sup>, tandis qu'Isaïe est le prophète dont les phrases sont à l'origine de la création iconographique de l'Arbre de Jessé : « Un rameau sortira du tronc de Jessé, et de ses racines un rejeton poussera ; Sur lui reposera l'esprit de Yahvé. » (Is, 11, 1).

Dans la partie supérieure, se trouve un ange, qui tourne la tête vers la gauche, en direction du quatrième pilier. (**fig. 694**) Il peut donc sans doute être mis en relation avec Marie, située à la même hauteur. La posture de l'ange permet de supposer qu'il s'agit d'une Annonciation, répartie sur les deux supports. On se trouve donc devant une formule iconographique dont la richesse dépasse le seul Arbre de Jessé. Le sculpteur devait avoir connaissance de la sculpture du second atelier de Silos, puisqu'il a apparemment réuni dans ce décor les deux thèmes du pilier du cloître. On peut remarquer que l'association des deux thèmes est aussi sensible à Compostelle, où la Vierge, dans l'Arbre de Jessé, est représentée dans une posture qui évoque nettement celle de l'Annonciation.

---

<sup>1</sup>Reproduction :

[http://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Cristo\\_de\\_don\\_Fernando\\_y\\_do%C3%B1a\\_Sancha\\_%28anverso%29.jpg](http://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Cristo_de_don_Fernando_y_do%C3%B1a_Sancha_%28anverso%29.jpg)

<sup>2</sup> BANGO TORVISO, *op. cit.*, 2000, p. 48.

<sup>3</sup> Ps. 2,7 ; Ps. 45,7 ; Ps. 110,1.

<sup>4</sup> Is. 6,8 ; 48,16 ; 61,1.

<sup>5</sup> C'est le cas à Compostelle, mais pas à Silos.

Plusieurs personnages demeurent énigmatiques, comme l'ange qui surplombe celui de l'Annonciation, ou la figure très abîmée qui surmonte la Trinité, seul personnage figuré au-dessus de la ligne des chapiteaux.

Les figures de ces piliers présentent des caractéristiques bien marquées, que l'on retrouve sur les autres œuvres de cet atelier. On distingue deux types de visages : certains sont allongés, avec des pommettes hautes, des joues creuses, des rides marquées, des yeux étirés dans des orbites profondes, souvent protubérants, mais bien délimités par les paupières, de longs nez aux narines saillantes et creusées au trépan, une bouche charnue, avec « l'arc de cupidon » bien dessiné et un menton pointu. Ces traits sont ceux de Silos, plus ou moins exagérés selon les figures : l'un des ancêtres du Christ sur le quatrième pilier montre ainsi un visage émacié, presque triangulaire, avec un menton en galoche très excessif. (**fig. 695**) Le second type de tête est celui utilisé pour les personnages juvéniles ou féminins. Elles sont en général plus rondes, avec des joues rebondies et des bouches plus fines, surmontées de plis naso-géniens marqués. C'est le cas de l'ange de l'Annonciation ou du troisième personnage du second pilier. (**fig. 696**) Ces traits sont ceux que l'on a rencontrés à Silos et dans certains monuments de sa postérité, mais très accusés, allant parfois jusqu'à la déformation. Pour sans convaincre, il suffit d'observer l'une des têtes féminines placées sur les modillons du chevet, aux traits très accentués, mais qui dégage une beauté surprenante. (**fig. 697**) Nous avons déjà rencontré cette exagération des traits de Silos à Soto de Bureba, ou encore sur certains modillons d'Arache.

Les drapés sont agités de plis nombreux, avec l'emploi de bourrelets saillants refendus, d'origine antique, tels qu'ils sont utilisés sur le relief de l'Annonciation-Couronnement de Silos. C'est particulièrement vrai sur la figure de Dieu le Père de la Trinité, sur la Vierge de l'Arbre de Jessé et sur l'un des apôtres du Christ. La figure cassée, placée au-dessus de la Trinité présente un détail intéressant (**fig. 698**): dans la partie basse, son vêtement montre un pli curviligne souligné de petites hachures perpendiculaires, détail de style caractéristique de la suite de Silos<sup>1</sup>. Ces figures montrent aussi sur les jambes des plis en crochet, là encore très proches de ceux utilisés à Silos, sur le tympan notamment. Certaines figures comme Jessé, témoignent d'un goût pour les drapés mouillés, collant au corps, et tendus sur les muscles par de grands plis courbes diagonaux. L'observation des détails montre un souci de traduire l'anatomie de façon précise, mais qui conduit là aussi à

---

<sup>1</sup> Nous l'avons rencontré à Silos même, sur le modillon de l'archer, mais aussi à Burgo de Osma (chapiteau de l'Enfance), à Santo Domingo de Soria, à Alcanadre, à Butrera, à Languilla, à Castillejo de Mesleon, à San Nicolas de Soria (chapiteaux du portail et devant d'autel), à Garray, à Ahedo de Butron, à Gredilla de Sedano, à Soto de Bureba, à Almazan (devant d'autel), à San Juan de Duero et à Armentia.

une certaine exagération : ongles de pied, sternum, pliure des phalanges, veine du dessus de la main...

La sculpture du second atelier de Santo Domingo de la Calzada comprend aussi un ensemble de chapiteaux-frises, qui couronnent les faisceaux de colonnes du rond-point. Les plus proches du transept présentent un décor végétal de grande qualité, composé de feuilles d'acanthé dont les extrémités se recourbent autour d'un fruit. Parfois, au milieu de cette végétation apparaissent des animaux fantastiques : on voit ainsi deux êtres hybrides, mi-homme, mi-dragon, dont la queue écailleuse est avalée par une tête monstrueuse. (**fig. 699**) Ces créatures évoquent celles de Santo Domingo de Soria ou San Miguel de Estella. Les visages sont du type de ceux des personnages juvéniles des piliers, avec un détail intéressant : les commissures des lèvres et les coins des yeux sont percés de trous de trépan, un élément technique observé à Silos. Sur un autre chapiteau, c'est un dragon à tête de fauve qui orne l'angle de la corbeille. Il a un corps entièrement annelé, avec des lignes sinueuses soulignées de petites hachures perpendiculaires, comme sur un chapiteau déposé de Silos et sur d'autres sculptures qui en dérivent, comme à Soto de Bureba. La tête féroce est celle des modillons monstrueux d'Irache, avec en particulier le détail de la rangée perlée sur le sommet du crâne.

Un autre chapiteau est orné de deux dragons affrontés. (**fig. 700**) Ce sont des animaux au long cou, couvert d'une crinière abondante, comme les animaux du chapiteau n°48 de Silos. Leur museau allongé, presque canin, rappelle ceux de la Bureba (Hermosilla, Abajas, Avellanosa). Les écailles du corps et de la queue sont marquées de lignes sinueuses soulignées de petites hachures. Le traitement du plumage se rapproche de celui de Silos, avec une moitié de la plume, non pas lisse, mais striée moins profondément que l'autre.

Sur une autre corbeille, on rencontre des harpies, inspirées du modèle du Silos, mais qui s'en éloignent par quelques détails. Elles présentent toujours un corps d'oiseau, une grosse queue annelée et des pattes à sabots, mais leurs corps se sont allongés et le poitrail est couvert de plumes, et non d'anneaux. (**fig. 701**) Les têtes sont toutes coiffées de bonnets mous, dont le bord perlé fait écho au collier marquant la séparation avec les plumes. Tout ce vocabulaire fantastique est, on le voit, nettement marqué par l'empreinte du second atelier de Silos.

Les chapiteaux situés au centre du rond-point sont historiés et viennent compléter l'iconographie des piliers. Ceux du quatrième pilier, placés au niveau de la Trinité *Paternitas* développent le thème des Vierges sages et des Vierges folles. (**fig. 702**) Ils sont composés de façon identique, avec un cortège de figures féminines portant des lampes. Ces petites silhouettes, élancées, aux cheveux dénoués, à la taille fine, soulignée par des drapés

collants, rappellent nettement le personnage féminin de la voussure de Soto de Bureba. Les Vierges sages, à droite de la Trinité, tiennent bien haut leurs luminaires et s'avancent en direction d'un ange, dont on ne voit plus que les ailes. De l'autre côté, les Vierges folles, tiennent leurs lampes vides renversées, et ont des attitudes attristées, la tête penchée, et la main sur la joue. Ce thème introduit l'idée du Jugement Dernier et du partage entre les élus et les damnés<sup>1</sup>. Ce message eschatologique est complété par la présence des Vieillards de l'Apocalypse sur le tailloir de ces chapiteaux qui se poursuit sur la face du pilier. Ils sont représentés en buste et brandissent coupes et instruments de musique, en chantant les louanges de Dieu<sup>2</sup>.

Le thème est moins clair en ce qui concerne le chapiteau-frise du second pilier. Placés de chaque côté de la grande figure angélique assise, sont agenouillés des anges qui tendent leurs mains voilées, ou présentent ostensiblement de longs pans de tissus. (**fig. 703**) Le thème évoque les anges porteurs des instruments de la Passion, mais aucun n'est visible ici. M. Bango Torviso y voit la représentation du chœur angélique du *Gloria in Excelsis*, un des hymnes principaux de l'exaltation de la Trinité<sup>3</sup>. Cela fournit en tout cas au sculpteur un prétexte pour réaliser de petites figures très antiquisantes, dénudées, ou enveloppées de tissus mouillés, laissant deviner l'anatomie des corps.

Les chapiteaux des deux autres piliers présentent des thèmes d'un grand intérêt iconographique. À gauche, le premier raconte l'apparition du Christ ressuscité à ses disciples sur le lac de Tibériade. Selon M. Yarza Luaces, la représentation se base sur le récit de Jean (Jn., 21, 1-14)<sup>4</sup>. Plusieurs apôtres, dont Pierre, Jean, Thomas, sont en train de pêcher, mais ne font aucune prise. Le Christ apparaît alors sur la rive, et leur dit de jeter à nouveau leur filet, qu'ils remontent rempli de poissons. Jean reconnaît à ce moment le Seigneur. Pierre se jette alors à l'eau pour aller à la rencontre de son maître. Dans la première scène, les apôtres sont représentés dans la barque, le filet vide. Le Christ se dirige vers eux depuis la rive. (**fig. 704**) Pierre a enjambé le bord de la barque et s'apprête à se jeter à l'eau. Sur la seconde face, les apôtres toujours dans le bateau, rament en direction de la terre, en traînant avec eux un grand filet plein de poissons, tandis que Pierre a déjà atteint

---

<sup>1</sup> En Espagne, on trouve notamment les Vierges Sages entourant le Christ sur le sarcophage de Doña Blanca de Navarre à Najera, mais comme ce thème est adapté à une iconographie particulière, qui est celle de la « glorification » de Doña Blanca, on n'y trouve pas les Vierges folles. Il est intéressant de noter qu'à l'exception de ces deux représentations situées en Rioja, on ne connaît pas d'autres exemples romans de ce thème en Espagne.

<sup>2</sup> La représentation des Vieillards, brandissant de façon identique violes et flacons se rapproche de celles que l'on peut trouver à Saint-Pierre d'Aulnay, à l'Abbaye aux Dames de Saintes ou à Sainte-Marie d'Oloron, et diffère des représentations espagnoles, où les Vieillards jouent d'une grande variété d'instruments. Le rapprochement avec la Saintonge est également possible avec la parabole des Vierges Sages et des Vierges folles, représentée à Aulnay, à Fenioux, Corme-Royal...

<sup>3</sup> BANGO TORVISO, *op. cit.*, 2000, p. 50.

<sup>4</sup> YARZA LUACES, *op. cit.*, 2000, p. 198.

le rivage. Cet épisode où Pierre a un rôle prépondérant, et qui est suivi, dans le texte, de la primauté conférée à Pierre, a été interprété comme une exaltation de Rome, liée à la réforme grégorienne<sup>1</sup>.

Le dernier chapiteau-frise relate vraisemblablement une partie de l'histoire de Job, représentation assez peu courante dans l'art roman européen. (**fig. 705**) On peut citer le chapiteau de la Daurade de Toulouse, conservé au Musée des Augustins, celui du cloître de la cathédrale de Pampelune, conservé au Musée de Navarre, et un troisième à Saint-André-le-Bas de Vienne<sup>2</sup>. Le chapiteau de La Calzada commence à droite avec l'épisode où Dieu, surgissant des nuées, s'adresse à une figure démoniaque assise – Satan – et accepte que Job soit mis à l'épreuve. Le vieil homme est représenté couché sur un monticule – tas de fumier – à demi-nu, avec des vers dans ses blessures. Il est soutenu par un ange, qui le relève, tandis qu'un autre s'avance vers lui pour lui annoncer la fin de ses malheurs. Cette visite de l'ange n'est pas relatée dans le texte, mais elle apparaît également sur le chapiteau de la Daurade de Toulouse. Sur le chapiteau du cloître de Pampelune, Job est figuré dans une position comparable, couvert d'ulcères. Derrière, une femme assez âgée est sans doute l'épouse de Job. Selon Grégoire le Grand, Job est une image de l'Église, ce qui rapproche ce chapiteau de celui du Lac de Tibériade, où Pierre est présenté comme le successeur du Christ<sup>3</sup>, mais aussi du chapiteau des Vierges sages, qui, selon saint Augustin, symbolisent l'union du Christ et de son Église.

La mise au jour des sculptures des piliers du rond-point de Santo Domingo de la Calzada a permis de découvrir un important foyer de l'art roman tardif en Rioja, montrant ainsi la propagation de l'art de Silos dans cette région. C'est un art qui s'affranchit cependant beaucoup des modèles élaborés à Silos, et aboutit à des créations d'une vigueur saisissante<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> YARZA LUACES, *op. cit.*, 2000, p. 200.

<sup>2</sup> GAILLARD, Georges, « Les chapiteaux de Job aux musées de Toulouse et de Pampelune », *Revue des arts*, 10, 1960, p. 146-156.

<sup>3</sup> YARZA LUACES, *op. cit.*, 2000, p. 202.

<sup>4</sup> Nous ne partageons pas l'opinion de Mme Poza Yague et de M. Bango Torviso pour qui Santo Domingo de la Calzada influencerait la sculpture de Castille de la fin du XII<sup>e</sup> siècle (Moradillo, Cerezo, Butrera, Alcanadre, Santo Domingo de Soria...) Pour nous, il est clair que les rapprochements entre ces œuvres viennent d'un modèle commun : Santo Domingo de Silos. Cf. BANGO TORVISO, Isidro, « Arquitectura y escultura », *Historia del arte en Castilla y León*, Vol II, Valladolid, 1994, pp. 111-212 ; POZA YAGUE, Marta, « Un itinerario para un taller: El papel de la girola calceatense en la evolución de la escultura hispana del último tercio del siglo XII », *La cabecera de la catedral calceatense y el Tardorrománico hispano*, Actas del Simposio de Santo Domingo de la Calzada (29 al 31 de enero de 1998), p. 333-354 et « San Nicolás de Soria: precisiones acerca de su portada. », *Celtiberia*, n° 93, 1999, p.284-306.

### a. Santiago de Agüero

Il convient de signaler ici que l'atelier de Santo Domingo de la Calzada – ou un de ses membres – a œuvré dans une église aragonaise, celle de Santiago de Agüero. (**fig. 706**)

L'origine du village d'Agüero remonte aux fortifications de la première ligne de frontières du royaume de Navarre établie au début du X<sup>e</sup> siècle par le roi de Pampelune Sanche Garces (905-925) et restaurée un siècle plus tard par Sanche III le Grand<sup>1</sup>. L'église paroissiale San Salvador d'Agüero, située dans le village, dépendait donc par tradition de l'évêché de Pampelune. Ce n'était apparemment pas le cas de l'église Santiago de Agüero, isolée sur une colline à l'est du village. Selon M. Angel Canellas, la première mention historique qui est faite de cette église est celle de sa donation au monastère de San Juan de la Peña, par le roi Sanche Ramirez (1064-1094)<sup>2</sup>. Toutefois, l'édifice actuel date de la fin du XII<sup>e</sup> siècle. Le projet, qui prévoyait une église de grande ampleur, avec un chevet à trois absides échelonnées et une nef à trois vaisseaux, n'a jamais été achevé. La construction a débuté par le chevet, édifié entre autres par des constructeurs venus de Santo Domingo de la Calzada<sup>3</sup>. On reconnaît en effet la marque du second atelier dans la sculpture des deux frises qui courent sous l'appui des fenêtres, à l'extérieur de l'abside centrale et à l'intérieur de l'absidiole sud. (**fig. 707**) Toutefois, ils n'étaient sans doute pas seuls dans cette première phase de construction, car la sculpture qui orne les chapiteaux de l'arcature de l'abside centrale appartient à une esthétique différente.

Un détail architectural attire notre attention, car on peut également l'observer à Santa Maria d'Irache et à Santo Domingo de la Calzada. Dans l'abside centrale, au-dessus de l'arcature aveugle, sont percées six baies à double ébrasement, groupées par deux. À l'extérieur, elles paraissent séparées, mais à l'intérieur, les deux fenêtres se trouvent unies par un piédroit commun, moulurée d'une fausse colonne sur la tranche<sup>4</sup>.

Un autre atelier, traditionnellement identifié comme celui de San Juan de la Peña, a ensuite pris le relais et a abandonné l'ambitieux projet initial, en fermant l'édifice avec une seule travée de nef, en avant du chevet, et en édifiant un portail au sud.

La frise sculptée qui court sous les fenêtres à l'extérieur de l'abside centrale, qui a donc été réalisée par l'atelier de Santo Domingo de la Calzada, est assez abîmée. On distingue toutefois dans ces petits reliefs des ressemblances frappantes avec la sculpture du

---

<sup>1</sup> GARCÍA LLORET, José Luis, *Escultura románica del maestro de San Juan de la Peña*, Saragosse, Intitucion Fernando el Catolico, 2005, p. 250.

<sup>2</sup> CANELLAS LOPEZ Angel, y SAN VICENTE, Angel, *Aragon roman*, Zodiaque, La Pierre-qui-Vire, 1971, p. 365.

<sup>3</sup> IÑIGUEZ ALMECH, « Sobre tallas románicas del siglo XII », *Príncipe de Viana*, n°112-113, 1968, p. 228-233 ; CANELLAS LOPEZ, SAN VICENTE, *op. cit.*, 1971, p. 182-184 ; POZA YAGUE, *op. cit.*, 1998, p. 333-354.

<sup>4</sup> Cette particularité a été soulignée par : IÑIGUEZ ALMECH, *art. cit.*, 1968, p. 228-233 et CANELLAS LOPEZ, et SAN VICENTE, *op. cit.*, 1971, p. 370.

chœur de Santo Domingo de la Calzada. Ainsi, deux dragons au long cou tendu vers le bas, rappellent fortement un chapiteau du déambulatoire. (**fig. 708**) Les créatures ont la même posture, la même gueule allongée, les mêmes ailes à l'extrémité relevée. Les détails de style sont également identiques, avec les anneaux soulignés de petites stries perpendiculaires.

D'autres êtres fantastiques apparaissent dans la frise d'Agüero : des centaures, des lions, des griffons ou des harpies coiffées de capuche, comme à la Calzada. Sur le plan iconographique, Mme Sáenz Rodríguez a reconnu dans les scènes figurées de cette frise, les épisodes de la vie de Job, développés sur un des chapiteaux de Santo Domingo de la Calzada<sup>1</sup>. Le cycle commence à gauche, avec un personnage agenouillé devant un autel, peut-être Job offrant un holocauste à Dieu pour ses fils (Jb, 1,5). Les deux pierres suivantes sont trop abîmées pour permettre une identification. On voit ensuite un personnage monstrueux, avec des pieds cornus, qui parle avec une figure assise majestueuse : il s'agit sans doute de l'un des dialogues entre Dieu et Satan. Puis vient la scène la plus facilement reconnaissable, où Job dévêtu jusqu'à la taille est couché sur un tas de fumier et ôte des vers de sa jambe. (**fig. 709**) Face à lui, un ange lui tend la main pour l'aider à se relever. À côté, un autre ange salue la femme de Job, assise sur un siège et semblant tenir un fuseau. Comme à Santo Domingo de la Calzada, les anges sont coiffés de chapeaux coniques. La similitude de ces compositions, qui ne sont pas si courantes, semble bien indiquer qu'il s'agit des mêmes artistes.

Le même atelier a réalisé une autre frise, dans l'absidiole sud, sous l'appui des fenêtres. Au milieu de feuilles d'acanthes parfois enroulées autour de fruits – grappes de raisin ou pommes de pin – on trouve des scènes de l'Enfance du Christ. Le cycle commence à gauche avec un personnage nimbé, assez abîmé. Ensuite, vient l'ange de l'Annonciation, debout, les ailes déployées, tourné vers la Vierge, très érodée, qu'on devine assise de face. La Visitation est à peine discernable. La Nativité suit le modèle développé à Silos, avec la Vierge couchée dans un lit, le coude replié pour soutenir sa tête. L'Enfant est allongé dans la mangeoire, surmonté de l'âne et du bœuf. Joseph, songeur, est assis au pied du lit.

Le cycle se poursuit avec l'histoire des mages, que l'on voit à cheval, puis s'avancant vers la Vierge et l'Enfant, à pied, dans des attitudes dansantes, leurs cadeaux à la main. (**fig.**) Le premier mage est agenouillé, et comme à Santo Domingo de Soria, il fait un geste pour ôter sa couronne en signe de respect. (**fig. 710**) La Vierge tient un sceptre fleuri, et l'Enfant fait un geste de bénédiction. Joseph est assis derrière, toujours dans une attitude somnolente. (**fig. 711**) On voit ensuite les mages endormis, couchés dans le même lit, avec un ange qui s'adresse à eux dans leur sommeil. (**fig. 712**) Cet épisode apparaît aussi dans la

---

<sup>1</sup> SÁENZ RODRÍGUEZ, Minerva « Dos nuevos ejemplos escultóricos del tema de Job en el románico español: Santo Domingo de la Calzada y Agüero », *Artígrama*, n°11, 1994-1995, p. 348.



voussure de Santo Domingo de Soria. On remarque la grande ressemblance entre le visage du roi David de Santo Domingo de la Calzada et celui du roi mage qui occupe la position centrale dans le songe<sup>1</sup>. La scène suivante, mieux conservée, est la Présentation au temple : le Christ est placé sur l'autel, entouré de Marie et de Siméon. (**fig. 713**) Par rapport au tympan de Silos, la scène est comme inversée : Siméon est à gauche, la Vierge suivie de Joseph, à droite. Ce dernier tient des colombes dans ses mains voilées et derrière lui, une femme, peut-être la prophétesse Anne, a un cierge à la main. Détail intéressant, l'Enfant est présenté sur l'autel comme dans une véritable théophanie, assis de face, bénissant de la main droite et tenant le livre dans la main gauche. La coiffure et le type de visage de la Vierge sont semblables à ceux de la femme de Job dans le chapiteau de Santo Domingo de la Calzada.

La scène suivante nous montre Hérode, trônant, un sceptre fleurdelisé à la main. Il est encadré d'un côté par trois soldats, armés de lances ou d'épées, et de l'autre par ses conseillers, scribes et devins qui consultent des livres ou des rouleaux. (**fig. 714**) Ce détail est également présent dans la voussure de Santo Domingo de Soria, et sur un chapiteau de San Miguel de Estella. Les dernières scènes représentent Joseph endormi, couché dans un lit, et un ange qui l'avertit en songe de partir pour l'Égypte, ce qu'il fait avec Marie et l'Enfant Jésus, montés sur une ânesse.

On remarque l'étonnante similitude sur le plan iconographique entre cette frise et la voussure de la façade de Santo Domingo de Soria : presque tous les thèmes de Soria sont représentés à Agüero – à l'exception du voyage des Mages – et souvent de façon analogue. Il est vraisemblable que Santo Domingo de Soria ait servi de modèle, ou de source d'inspiration, pour ce cycle christologique.

Les figures de cette petite frise présentent un canon court, avec des têtes un peu trop grandes, comme c'était aussi le cas dans le chapiteau des Vierges sages et des Vierges folles à Santo Domingo de la Calzada. Les visages présentent des traits semblables dans les deux cas, avec des yeux en amande, protubérants, bien délimités par les paupières, aux coins creusés au trépan, le petit menton rond, la bouche creusée, bien dessinée. La ressemblance entre l'ange du songe des mages d'Agüero et celui du chapiteau de Job de la Calzada est frappante. On retrouve ici les deux types de drapés rencontrés dans cet atelier : animés de nombreux plis très saillants, parfois refendus, inspirés de l'Annonciation-Couronnement de Silos, mais aussi des drapés tendus sur les membres, marquant la forme des corps et les articulations. Les végétaux de la frise d'Agüero ont de plus leurs équivalents dans les

---

<sup>1</sup> POZA YAGÜE, *op. cit.*, 1998, p. 339.

tailloirs des chapiteaux du rond-point de Santo Domingo de la Calzada, ceux des chapiteaux de la Pêche Miraculeuse et des êtres hybrides, en particulier.

L'intervention de l'atelier du Maître de San Juan de la Peña à Agüero correspond à un changement de projet, quand il fut décidé d'achever l'édifice sans prolonger la nef au-delà d'une travée. Ce second atelier ferma alors l'édifice à l'ouest, voûta l'espace restant, et réalisa un portail au sud. On trouve en effet sa marque sur les chapiteaux de l'intérieur qui reçoivent les doubleaux de la voûte en berceau brisé. (**fig. 715**)

### **b. San Salvador de Agüero**

La présence d'un membre de l'atelier de Santo Domingo de la Calzada est aussi décelable dans l'actuelle église paroissiale d'Agüero, située au cœur du bourg médiéval et dédiée à San Salvador<sup>1</sup>. Au moment où le roi Sanche Ramirez remit au monastère de San Juan de la Peña, l'église de Santiago, il confia la charge de celle de San Salvador à l'abbaye de Siresa.

L'église présente un portail sculpté, comportant des chapiteaux de facture assez médiocre, et un grand tympan, de meilleure qualité, représentant le Christ en majesté entouré du Tétramorphe. (**fig. 716**) Les voussures sont décoratives, végétales ou géométriques. C'est dans le tympan que l'on retrouve la marque d'un membre de l'atelier de Santo Domingo de La Calzada. C'est particulièrement sensible sur le personnage du Christ. (**fig. 717**) Il peut en effet être comparé à la figure de Dieu le Père sur l'un des piliers de la cathédrale. La façon de traiter les visages est similaire : le visage un peu émacié, avec des pommettes hautes, le front dégagé par les cheveux coiffés en arrière, le nez pointu, les narines creusées au trépan, la bouche pincée, avec la lèvre supérieure proéminente, des rides marquées partant des ailes du nez, et surtout les yeux, un peu globuleux, aux paupières nettement dessinées, surmontés de sourcils fins. La posture est également analogue, tout comme la façon de sculpter la main, avec les phalanges un peu épaisses. Les drapés avec des plis en arc de cercle, bombés vers le haut, sont également présents à Santo Domingo, sur l'ange au sommet du pilier de David. De la même façon, l'aigle de saint Jean du tympan de San Salvador d'Agüero se rapproche de celui qui se trouve à côté de Dieu le Père à La Calzada : même façon de tenir le phylactère, traitement similaire du plumage, même tête, même queue raccourcie (toutefois à La Calzada celle-ci est taillée dans un relief beaucoup plus prononcé). On peut aussi établir certains parallèles entre l'ange de Mathieu du tympan

---

<sup>1</sup> OLAÑETA MOLINA, Juan Antonio, « La portada de San Salvador de Agüero y su tímpano "prestado" », *Ianua Coeli. La portada monumental románica als territoris peninsulars*, comunicació al congreso internacional, Barcelona, novembre 2010 (sous presse).

d'Agüero et les figures juvéniles de La Calzada : le visage rebondi, les yeux globuleux travaillés au trépan, les sourcils fins, les cheveux bouclés... (**fig. 718**) Dans une moindre mesure, le lion de Marc peut être comparé aux dragons à tête de fauve qui ornent un des chapiteaux du déambulatoire de Santo Domingo de La Calzada.

Cependant, on ne peut considérer que c'est le Maître de cet atelier qui a œuvré à San Salvador de Agüero. En effet, malgré toutes ces similitudes, la facture à San Salvador de Agüero est moins bonne : le visage du Christ semble un peu écrasé, aplati, celui de l'ange se raccorde mal à son cou, trop épais, et sa posture est assez maladroite. Tout ceci nous invite à penser qu'il s'agit d'un membre de l'atelier de Santo Domingo qui a réalisé ce tympan, tandis qu'un autre sculpteur réalisait les chapiteaux et les voussures. Cette activité d'un sculpteur de l'atelier de La Calzada est à mettre en relation avec leur participation à la décoration de l'église Santiago de Agüero, toute proche, et peut donc se situer à l'extrême fin du XII<sup>e</sup> siècle.

## **B) Autres monuments de la Rioja**

### **a. El Alto de San Anton**

Aleson, petite localité sur le chemin de Compostelle, comptait à l'époque médiévale deux églises liées au pèlerinage, placées de chaque côté du chemin. L'une appartenait aux Templiers, l'autre était dédié à San Anton. Cette dernière comprenait aussi un hôpital, qui est mentionné au XVI<sup>e</sup> siècle dans le *Libro de visita del Licenciado Martin Gil*<sup>1</sup>. De cette église de San Anton, il ne subsiste qu'un fragment en haut-relief représentant un personnage trônant, qui fut découvert dans un champ et donné au musée de la Rioja en 1986<sup>2</sup>.

Le côté droit de la figure est relié au fond, tandis que l'autre est taillé aussi sur le dos, ce qui laisse supposer que cette figure appartenait plutôt à un jambage qu'à un tympan. La statue est assez abîmée, car elle a perdu la tête et les mains. Le personnage, assis, de face, sur un trône décoré d'une arcature, est traditionnellement identifié comme un Christ Pantocrator. Son costume, constitué d'une tunique et d'un manteau, comme les figures romaines classiques, est animé de plis abondants, soulignant la forme des jambes et des genoux. C'est l'œuvre d'un bon artiste de la fin du XII<sup>e</sup> siècle, à mettre en relation avec d'autres œuvres de la région, et en particulier le second atelier de Santo Domingo de la Calzada. M. Moya Valgañon lie ce relief à ceux du second Maître de Silos et ceux qui en

---

<sup>1</sup> SÁENZ RODRÍGUEZ, « San Antón », *Enciclopedia del arte románico en la Rioja*, Aguilar de Campoo, Fundación Santa María la Real, 2008, p. 416.

<sup>2</sup> L'image de cette statue est visible dans : *A la sombra del castillo. La Edad Media en el Museo de La Rioja*, Logroño, 2002, p. 216-217.

dérivent, notamment les monuments qui sont proches géographiquement d'Aleson, comme la Vierge d'Aradon, ou les sculptures de la vallée de Sedano<sup>1</sup>.

### b. Valgañon

L'ancienne église paroissiale de Valgañon, dédiée à la « Vierge des Trois Sources », est aujourd'hui assez éloignée du village. Selon une inscription lapidaire, elle aurait été consacrée en novembre 1223 par l'évêque de Burgos, Maurice. Il s'agit d'un édifice assez simple, à nef unique, construit en petits moellons, avec un chevet à travée droite et abside semi-circulaire, dont l'allure romane extérieure est en grande partie masquée par des ajouts postérieurs. Le portail s'ouvre dans la seconde travée du mur sud. Il présente l'un des rares tympan sculptés de la région. (**fig. 719**) L'iconographie est à mettre en relation avec la plaque du cloître de Silos, car elle représente une Annonciation-Couronnement. La Vierge est assise de face, au centre du tympan. À sa gauche, l'ange Gabriel est agenouillé, et lève une main vers elle, dans un geste d'orateur. De l'autre, il retient un pan de sa tunique. Marie lève la main droite en signe d'acceptation, tandis que deux angelots dans la partie supérieure, très érodés, posent une couronne ouvragée sur sa tête. Curieusement, un second ange est placé de l'autre côté de la Vierge, également agenouillé, pour rendre hommage à la Reine du Ciel<sup>2</sup>. Le tympan est très détérioré, mais on note le canon allongé des figures, les proportions justes et un bon sens du mouvement. La posture de l'ange de gauche, qui semble en mouvement, évoque celle d'un des anges du grand tympan d'Armentia.

Le thème de l'Annonciation-Couronnement, si magnifiquement développé à Silos, est donc parvenu dans cette église rurale, peut-être par le biais du chapiteau de Santo Domingo de la Calzada, plus éloigné dans le temps, mais plus proche géographiquement que le monastère castillan.

### c. Laguardia

Cette iconographie a vraisemblablement frappé les esprits, car on la retrouve sur le portail de l'église San Juan de Laguardia.

Située au centre de la Rioja alavaise, la ville de Laguardia constitua tout au long du Moyen-âge un bastion assurant la défense du royaume de Navarre dans un site d'une grande importance stratégique. Elle est perchée sur une colline dominant une croisée des chemins :

---

<sup>1</sup> MOYA VALGAÑÓN, José Gabriel, « Arte riojano. El románico y sus escuelas. Protogótico y gótico », en *la Rioja y sus gentes*, Logroño, 1982, p. 101-117.

<sup>2</sup> Mme Sáenz Rodríguez identifie cet ange comme saint Michel, avec une épée au côté. Cf. SÁENZ RODRÍGUEZ, Minerva, « Valgañón », *Enciclopedia del Románico en La Rioja*, Aguilar de Campoo, Fundación Santa María la Real, 2008, p. 787.

une route est-ouest, parallèle à l'Èbre, de l'autre une route Nord-sud, qui assure le passage entre les montagnes basques et le plateau castillan. Une telle position stratégique persuada le roi de Navarre Sanche le Sage de donner à Laguardia une charte de fondation en 1164, et son successeur, Sanche le Fort d'y bâtir de solides remparts afin de la protéger<sup>1</sup>.

Le rôle militaire et défensif des remparts a marqué l'agencement de l'église San Juan, située tout contre les défenses sud de la ville. Elle présente un plan en croix en latine, avec des bras de transept de longueur différente, en raison de la présence des fortifications. L'édifice comporte également une nef à trois vaisseaux, et un chevet composé de trois absides polygonales. Le plan, les structures et le couvrement montrent une construction du début de l'art gothique. »

Le portail méridional se loge dans l'angle formé par la nef et le transept. (**fig. 720**) C'est une œuvre romane tardive, qui trahit une date de réalisation assez avancée dans le XIII<sup>e</sup> siècle. Les voussures en arc brisé sont simplement moulurées en tores lisses, et les chapiteaux du côté gauche s'enchaînent les uns aux autres, en formant une bande continue, disposition qui caractérise plutôt l'art gothique.

Du côté droit, un seul chapiteau est historié. Il représente la Dormition de la Vierge (**fig. 721**) et est à mettre en relation avec les statues-colonnes placées en dessous, qui figurent une Annonciation. (**fig. 722**) Gabriel, presque grandeur nature, est tourné vers la Vierge, la saluant de la main droite. Il foule aux pieds un animal couché, indistinct. La Vierge, plus petite, lève une main dans l'attitude traditionnelle de l'Annoncée. Sa tête est recouverte d'un voile souple, qui tombe en cascade de plis le long d'une tresse. Au-dessus, deux petits anges voletant déposent une couronne sur sa tête. Le chapiteau de la Dormition, placé au-dessus de Marie, représente la dépouille de la Vierge enveloppée dans un suaire et porté par deux anges, tandis que le Christ, comme dans la *Komeisis* byzantine, recueille dans ses bras son âme sous la forme d'un petit enfant. Ainsi se trouvent rassemblés quatre événements de la glorification de la Vierge : Annonciation, Dormition, Assomption et Couronnement<sup>2</sup>.

Les drapés sont assez lourds, et font ressortir le volume des corps. Les personnages sont raides, surtout l'archange, et les visages, quoique très abîmés, semblent peu gracieux. Il est toutefois intéressant de trouver dans une autre construction assez tardive, une représentation du Couronnement de la Vierge unie à l'Annonciation, qui, de ce fait, doit plus à Silos ou à la Calzada qu'au gothique français. Ces statues ont été rapprochées par M.

---

<sup>1</sup> LOPEZ de OCARIZ, *op. cit.*, 1997, p. 62.

<sup>2</sup> LOPEZ de OCARIZ, *op. cit.*, 1997, p. 63.

Marcel Durliat de l'Annonciation dite des Cordeliers, aujourd'hui au Musée des Augustins de Toulouse<sup>1</sup>.

On peut noter une particularité de cette Annonciation de Laguardia, qu'on retrouve au portail sud de San Vicente de Avila, et dans l'Annonciation des Cordeliers : l'ange est représenté plus grand que la Vierge. Gabriel est donc figuré ici comme un ambassadeur céleste, l'envoyé de Dieu auprès de Marie, l'humble servante du Seigneur. Il s'agit donc d'une conception assez différente de celle qui apparaît dans le cloître de Silos, où, pour l'une des toutes premières fois, l'archange s'agenouille modestement devant la Vierge en laquelle il salue la mère du Fils de Dieu, la future reine du ciel.

#### 4. L'Aragon

L'Aragon est formé de deux entités géographiques, la montagne, ensemble de vallées pyrénéennes, et la plaine, qui s'étend du pied des monts jusqu'à la dépression de l'Ebre et de ses affluents. Jusqu'au XI<sup>e</sup> siècle, la plaine est occupée par les Musulmans, tandis que de petits villages chrétiens subsistent dans les montagnes, surtout le long de l'ancienne voie romaine allant de Saragosse au Béarn. La conquête de territoires dans les plaines arabes prit un tour actif avec le roi Sancho Ramirez (1063-1094), qui mena des offensives en direction de Barabastro, Ejea et Huesca. Le nouveau royaume bénéficiait des tributs payés par les *taïfas* musulmanes et des droits de douane acquittés par les commerçants et les pèlerins<sup>2</sup>. Les conquêtes se poursuivent sous le règne d'Alphonse I<sup>er</sup> le Batailleur, qui s'empara des terres basses de la vallée de l'Ebre : Ejea, Catalayud, Tudela et même Saragosse, capitale d'une puissante taïfa. En cinq ans, 25 000 km<sup>2</sup> de terres musulmanes avaient été annexées. Les souverains favorisèrent le repeuplement de nouveau royaume, soit en maintenant les populations autochtones qui continuèrent à cultiver les terres, soit en attirant dans de nouvelles cités des sujets faorisés par des *fueros* avantageux<sup>3</sup>. Dans le même temps, la restauration ecclésiastique fit construire de nouvelles églises à Saragosse, Tudela et Tarazona. À partir de 1170, sous le règne d'Alphonse II d'Aragon, une politique d'amitié s'instaura entre les royaumes d'Aragon et de Castille. Le traité de Cazola signé en 1179 fixa les limites de leur expansion respective vers le sud de la péninsule. La fin du XII<sup>e</sup> siècle fut marquée par la lutte contre la Navarre, qui prit fin en 1209, avec l'élargissement vers le sud et la participation à la bataille de las Navas de Tolosa en 1212.

---

<sup>1</sup> DURLIAT, Marcel, « L'Annonciation des Cordeliers au Musée des Augustins de Toulouse, *Études de civilisation médiévale, IXe- XIIe siècles, Mélanges offerts à Edmond- René Labande*, Poitiers, 1974, p. 265-270.

<sup>2</sup> CANELLAS LOPEZ, et SAN VICENTE, *op. cit.*, 1971, p. 17

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 18.

## A) Saragosse

Située dans la vallée moyenne de l'Ebre, Saragosse, vieille cité romaine, était la capitale d'une importante taïfa. En décembre 1118, la ville capitula devant les troupes d'Alphonse I<sup>er</sup>.

### a. La cathédrale San Salvador de Saragosse

La cathédrale San Salvador de Saragosse (ou la Seo), est un autre foyer important de sculpture de la fin du XII<sup>e</sup> siècle en Espagne. Ici, comme en Navarre, convergent différents courants : celui venu de Compostelle, mais aussi ceux qui nous intéressent davantage, venus de Castille et issus du second atelier de Silos.

Les fouilles menées dans la cathédrale entre 1980 et 1996 ont permis de mettre en évidence trois phases successives dans la construction romane. Une phase de transition, avec l'adaptation de la mosquée au culte chrétien, puis au XII<sup>e</sup> siècle, le début d'une nouvelle construction, qui concerne le portail occidental, encadré de deux tours, et le chevet. L'édification d'un nouveau transept fut sans doute envisagée, mais pas réalisée. Les travaux s'interrompirent vers 1225-1235, en raison de la sévère récession économique que connut le royaume d'Aragon, suite à la prise de Valence. Ils ne reprirent qu'au XIV<sup>e</sup> siècle<sup>1</sup>.

En 1119, Alphonse I<sup>er</sup> remit la Grande Mosquée à l'évêque Pedro de Librana, pour qu'elle soit transformée en église, selon la pratique habituelle<sup>2</sup>. Celle-ci fut consacrée le 4 octobre 1121<sup>3</sup>. Toutefois, la transformation de la mosquée en église fut lente, et se prolongea. Dans la première phase de travaux, sans doute entre 1119 et 1121, furent réalisés les travaux destinés à la réorientation (à 90° par rapport au mihrab, comme à Tudela) et l'adaptation au culte chrétien. Ce premier édifice provisoire fut modifié, et une nouvelle construction fut entreprise au XII<sup>e</sup> siècle. À partir de 1135, sont mentionnées de fréquentes donations « *ad opus* ». Pour M. Iñiguez, cette construction a été rendue possible grâce aux dons effectués durant l'épiscopat de Pedro de Tarroja (1152-1184), (dons qui sont cités dans un document de 1188)<sup>4</sup>. L'édification de cette nouvelle cathédrale a sans doute été favorisée

---

<sup>1</sup> CABAÑERO SUBIZA, Bernabé, « El templo romanico (siglo XII y XIII) », *La Seo del Salvador*, 2000, p. 27-44.

<sup>2</sup> BURESI, Pascal, *op. cit.*, 2000, p. 333-380.

<sup>3</sup> BIENES CALVO, CABAÑERO SUBIZA, HERNANDEZ VERA, « La catedral romanica de El Salvador de Zaragoza a la luz de los nuevos datos aportados por su excavacion arqueologica », *Artigrama*, n° 12, 1996-1997, p. 316.

<sup>4</sup> IÑIGUEZ ALMECH, Francisco « El ábside de la Seo de Zaragoza », *Homenaje al profesor Cayetano de Mergelina*, Murcia, Ediciones de la Universidad de Murcia, 1961-1962, p. 461-468.

par l'appui royal d'Alphonse II d'Aragon, qui montra un grand intérêt pour la Seo et obtint pour la cathédrale des reliques saintes, comme le chef de saint Valère, en 1170<sup>1</sup>.

Lors de cette campagne de travaux, fut construit le portail occidental, adossé au mur de l'ancienne mosquée. Les fouilles de 1994 ont montré qu'il était encadré de deux petites tours carrées, ressemblant sans doute à celle qui existe au sud du portail de la collégiale de Tudela<sup>2</sup>. Ces fouilles ont également mis au jour plusieurs vestiges sculptés provenant vraisemblablement du portail : les restes de trois Vieillards de l'Apocalypse et deux fragments de lions de différente taille. L'un des Vieillards – trouvé dans l'aile sud du cloître gothique – est bien conservé. On observe que la largeur de la partie supérieure est la même que celle de la partie inférieure, ce qui laisse supposer que ces Vieillards appartenaient plutôt à une frise, comme à Ripoll (Catalogne), qu'à une voussure. Le personnage est assis et tient une viole et un vase rond. Les deux autres fragments, plus érodés, montrent la même disposition. Le vestige le mieux conservé présente des drapés fluides, soulignant l'anatomie, au moyen de longs plis tubulaires. Les spirales sur les genoux ou les coudes rappellent bien l'art de Silos, et se rapprochent de ce que l'on observe dans le chevet de la Seo.

Les deux autres pièces sculptées représentent apparemment des lions. L'un, de taille réduite, a peut-être appartenu au tympan, et pourrait donc figurer l'évangéliste Marc. Le second provenait d'une sculpture beaucoup plus grande, éventuellement d'une statue de soubassement, comme dans de nombreuses églises italiennes, ou provençales, comme Saint-Trophime-d'Arles et Saint-Gilles-du-Gard. On pense aussi aux créatures monstrueuses du Porche de la Gloire.

Le chevet appartient vraisemblablement à une phase de construction plus tardive, et a dû s'étaler sur plusieurs années. Il semble qu'une reconstruction des parties orientales ait été entreprise après la mort de l'évêque Pedro de Torroja, par son successeur, Ramon de Castellazuelo (1184-1199). En 1188, le pape Clément III confirme les donations faites à San Salvador pour financer sa reconstruction<sup>3</sup>. De nombreuses donations expressément réalisées pour l'œuvre de San Salvador eurent lieu dans la dernière décennie du XII<sup>e</sup> siècle<sup>4</sup>, ce qui tend à confirmer que la reconstruction du chevet la cathédrale est intervenue à cette époque<sup>5</sup>.

---

<sup>1</sup> RUIZ MALDONADO, Margarita, *La Seo románica : una aproximación a la escultura de San Salvador de Zaragoza*, Saragosse, Monografías Aragonia sacra., 1997, p. 11.

<sup>2</sup> BIENES CALVO, CABANERO SUBIZA, HERNANDEZ VERA, *op. cit.*, 1996-1997, p. 320.

<sup>3</sup> CANELLAS LOPEZ, Angel, *Monumenta Diplomatica Aragonensia, los cartularios de San Salvador de Zaragoza*, t.1, Saragosse, 1989, p. 369.

<sup>4</sup> En 1192, 1193, 1194, 1195, 1196, 1197, 1200 et 1201. Cf. CANELLAS LOPEZ, *op. cit.*, t.II, 1989, documents n°649, 664, 671, 681, 696, 706, 720, 748 et 750.

<sup>5</sup> Opinion partagée par CROZET, René, « Statuaire monumentale dans quelques absides romanes espagnoles », *Cahiers de Civilisation Médiévale*, XII, 1969, p. 291-295 ; par PEÑA GONZALVO, F.J., « La seo del Salvador de Zaragoza (análisis e hipótesis de su evolución constructiva desde su origen com mezquita aljama hasta el siglo XVI) », *Turiso*, VII, 1987, p. 81-104 ; par LACARRA DUCAY, Maria Carmen ,



Le chevet de San Salvador de Saragosse devait avoir l'allure de celui de Santa Maria de Tudela, avec cinq absides échelonnées, ouvrant sur un large transept<sup>1</sup>. Les deux absidioles placées aux extrémités étaient quadrangulaires, tandis que les trois autres étaient semi-circulaires.

Le décor intérieur roman de l'abside centrale fut découvert par hasard lors de travaux de restaurations du retable majeur en 1961 – qui l'occulte encore aujourd'hui<sup>2</sup>. Ce décor se déploie au fond de l'abside entre le soubassement et l'appui des fenêtres. (**fig. 723**) Il est ordonné en fonction d'un système d'arcatures en plein cintre, portées par des colonnes en délit. La décoration est omniprésente : les arcs, les chapiteaux, et même la surface comprise entre les colonnes sont ornés de sculptures. Sur ces surfaces, se superposent un premier bandeau, sur lequel s'appuient des statues d'apôtres et au-dessus, un second bandeau placé à la hauteur des chapiteaux. De ce décor d'arcatures, il subsiste principalement les deux segments latéraux.

L'iconographie de ces différentes sculptures montre beaucoup de similitudes avec Silos ou avec des monuments marqués par son empreinte. Le bandeau supérieur, placé au niveau des chapiteaux déploie un cycle de la Genèse, qui n'est pas sans rappeler celui des chapiteaux du portail de Santo Domingo de Soria. On y retrouve la création d'Adam, puis celle d'Ève. Ils sont ensuite présentés l'un à l'autre, comme à Soria. La scène du Péché originel, assez endommagée, est reconnaissable par la forme entremêlée de l'Arbre, et par l'un des fautifs, qui se voile avec une feuille de figuier et semble porter une main à sa gorge, geste qui le désigne comme Adam, comme à Santo Domingo de Soria. Sur le bandeau suivant, Dieu leur adresse ses reproches.

Les chapiteaux montrent un mélange de scènes historiées christologiques et d'autres thèmes, plus décoratifs. Parmi les épisodes de la vie du Christ, sont représentés la Présentation au Temple, l'Arrestation du Christ, le Portement de Croix, et la rencontre avec les pèlerins d'Emmaüs. La Présentation au Temple évoque encore celle de Santo Domingo de Soria, mais aussi celle du chapiteau de la Magdalena de Tudela, avec la présence des femmes qui suivent la Vierge et portent des colombes. L'autel est mis en valeur, recouvert d'un linge, mais il est placé derrière Siméon, comme à Tudela et à Estella, et non au centre comme à Silos. Les liens avec Soria sont également visibles dans la représentation de

---

« Catedral metropolitana de Zaragoza », *Las catedrales de Aragón*, Saragosse, 1987, p. 307-353 ; par ARAGUAS Philippe et PEROPADRE MUNIESA, Angel, « La « Seo del Salvador », église cathédrale de Saragosse : étude architecturale, des origines à 1550 », *Bulletin Monumental*, 1989, v. 147, no. 4, p. 281-305 ; par Margarita RUIZ MALDONADO, Margarita, *La Seo románica. Una aproximación a la escultura de San Salvador de Zaragoza*, Saragosse, 1997 ; par GARCIA LLORET, *op.cit.*, 2005, p. 308-311 ; par LACOSTE, *op.cit.*, 2006, p. 302-303, 322-323.

<sup>1</sup> On pense aussi à San Miguel de Estella et à Santa Maria de Irache.

<sup>2</sup> Une découverte similaire a eu lieu ces dernières années avec la mise au jour du décor de l'abside de Turegano (Ségovie).

l'Arrestation du Christ : la scène où saint Pierre coupe l'oreille de Malchus, agenouillé devant lui, est figurée de la même façon. Cet épisode est aussi visible sur le portail nord de San Salvador d'Ejea de los Caballeros, dû au Maître de San Juan de la Peña. La rencontre du Christ ressuscité avec les pèlerins d'Emmaüs rappelle le chapiteau de San Nicolas de Soria, surtout la figure de Jésus, coiffé d'un bonnet conique et portant son baluchon attaché sur un bâton. Cette scène se retrouve également dans le cloître de Tudela. Les trois hommes sont ensuite attablés, les deux pèlerins en prière, composition qui évoque cette fois un chapiteau du portail nord de la Magdalena de Tudela. Le dernier chapiteau, très érodé, figurant le portement de croix, semble assez inédit dans la production de la fin du XII<sup>e</sup> siècle en Espagne, bien qu'elle ait pu être représentée sur le portail Nord de San Salvador d'Ejea de los Caballeros<sup>1</sup>.

Parmi ces chapiteaux, on voit également trois corbeilles qui présentent encore plus de liens avec Silos. Sur la première, deux oiseaux sont pris dans un enchevêtrement végétal de rinceaux partant d'une tige végétale centrale couronnée d'un gros fruit. La source d'inspiration, évidente, est à chercher dans le cloître même de Silos, sur le chapiteau n°50, par exemple. On peut aussi rapprocher ce chapiteau d'une corbeille du portail d'Eguiarte (Navarre), où, de la même façon, les oiseaux sont semblables à des aigles.

Sur le second chapiteau, au milieu de rinceaux, un personnage juvénile chevauche un quadrupède et brandit une épée. Ces luttes entre des hommes et des animaux sont nombreuses dans la suite de Silos, surtout dans la province de Soria. On pense en particulier à la salle capitulaire de Burgo de Osma, aux trompes de San Juan de Rabanera ou encore à la rose de Santo Domingo de Soria.

Le dernier exemple est encore plus frappant : de petits personnages sont perchés dans des rinceaux et affrontent à l'arc ou à la lance des êtres fantastiques, petits dragons, comme dans le chapiteau n°57 de Silos, ou harpies à buste humain, comme sur la rose de Santo Domingo de Soria. C'est une œuvre d'une grande délicatesse, avec des jeux profonds d'ombre et de lumière, qui n'est pas sans évoquer les dentelles de pierre de la cathédrale *Vieja* de Salamanque.

Ces affrontements se répètent sur les petits arcs : on y voit un personnage tenant un bouclier rond, qui plante sa lance dans le flanc d'un fauve, une composition que l'on a rencontré parmi les reliefs déposés de Silos, mais aussi à Moradillo. Plus loin, un jeune homme affronte un dragon, à la queue annelée, qui rappelle ceux du portail de Villasayas. (fig. 724) Ces luttes apparaissent aussi sur certains tailloirs des chapiteaux. Ainsi voit-on

---

<sup>1</sup> Le claveau correspondant est trop dégradé aujourd'hui pour en permettre la lecture, mais des photographies anciennes semblent l'indiquer : cf. GARCIA LLORET, « Ejea de los Caballeros », *Enciclopedia del Románico en Aragón, Zaragoza, Aguilar de Campoo, Fundación Santa María la Real, 2010, p. 281.*

deux personnages nus chevauchant des dragons au long cou, qui s'affrontent à l'épée. Ce thème évoque fortement les sculptures de la rose de Santo Domingo de Soria et un chapiteau de San Miguel d'Almazan. Ces tailloirs peuplés de petits êtres et de créatures ont d'ailleurs été employés à Santo Domingo de Soria et à San Miguel de Estella.

Sur un autre arc, on retrouve un thème développé à Silos, sur le chapiteau n°58 du cloître : un oiseau de proie est perché sur le corps d'un lapin qu'il s'apprête à dévorer. Le thème a été largement repris en Castille, à Abajas, Hormaza, Majan, mais aussi en Navarre, à San Miguel de Estella, à La Magdalena de Tudela et sur un chapiteau du cloître de la collégiale de Tudela. L'arc voisin présente un sujet qui sera abondamment utilisé par le Maître de San Juan de la Peña : celui du musicien et de la danseuse. (**fig. 725**) Un homme assis joue du psaltérion, tandis qu'une femme danse au son de l'instrument, les mains aux hanches et le corps complètement rejeté vers l'arrière, les cheveux dénoués. Cet épisode est aussi visible sur un chapiteau de San Miguel de Estella.

Les scènes historiées reprennent sur le bandeau inférieur. On y voit notamment la parabole du pauvre Lazare et du Mauvais riche. (**fig. 726**) Cette représentation se rapproche de celle du cloître de Tudela, avec en particulier le détail des chiens qui passent leurs têtes par la porte entrouverte et lèchent les plaies de Lazare. Un détail attire notre attention : les colonnes qui soutiennent les arcades encadrant la scène sont groupées en faisceau et placées en oblique, comme dans le cloître de Silos, et dans d'autres monuments marqués par son influence (Burgo de Osma, La Vid, San Pedro de Estella, Caracena...) Dans les représentations sculptées, de telles colonnes sont figurées sur le devant d'autel de San Miguel de Almazan.

Une autre scène, très érodée, semble représenter le martyre d'un saint, peut-être la lapidation de Saint Etienne, avec la montée de son âme au ciel et la bénédiction de la Main divine. Le traitement, la composition comme la présence d'un personnage enfantin, évoquent le chapiteau de la lapidation de saint Etienne à Fuentidueña. À côté, on voit quatre personnages assis, jouant de différents instruments de musique, clochettes, psaltérion... (**fig. 727**) Ils sont couronnés, ce qui évoque les Vieillards de l'Apocalypse, mais leur présence ici semble un peu hors de propos. Dans un tel contexte, ils évoquent plutôt les musiciens sculptés du palais de Gelmirez à Compostelle, également couronnés<sup>1</sup>. Au milieu de ces scènes figurées, on trouve aussi des éléments épars, comme le chien qui tourne sa tête pour se gratter, que l'on a vu sur les modillons d'Azcona, d'Irache, et sur un des petits arcs de la coupole de San Juan de Rabanera.

---

<sup>1</sup> Pour Mme Ruiz Maldonado, il s'agit plutôt de David et de ses musiciens, hypothèse que nous ne partageons pas, car ils ne sont que quatre. RUIZ MALDONADO, M., *op. cit.*, 1997.

Le vocabulaire décoratif utilisé dans l'abside montre également la connaissance des œuvres de Silos que possèdent les sculpteurs de Saragosse : les arcs sont surmontés de petites archivoltes végétales, composées de rinceaux sinueux portant des feuilles à demi repliées, comme sur les tailloirs du cloître de Silos. À un autre endroit, ce sont des feuilles qui se replient autour d'un bouton central, comme un écrin, également présentes dans le cloître de Silos. Sur les arcs, on voit parfois de petites figures encerclées par des feuillages, ou des créatures fantastiques au milieu de palmettes, qui évoquent le couronnement de certaines tiges végétales des chapiteaux de Silos, renfermant de petits dragons (n°43 et n°54).

La marque de Silos est également sensible dans le style. Les petits personnages présentent un canon court, avec des têtes un peu trop grosses. Ils sont figurés dans des attitudes animées, avec un côté pittoresque qui rappelle les chapiteaux du cloître de Silos. Les visages sont aussi assez proches des créations *silenses*, avec des pommettes hautes, des yeux bien dessinés, aux paupières marquées et aux globes assez saillants, et des chevelures et des barbes, enfin, qui se terminent par des enroulements qu'on rencontre fréquemment sur les personnages masculins de Silos.

Cette empreinte de Silos est sensible, dans une moindre mesure sur les grandes statues. Seules deux sont correctement conservées. Il est possible qu'elles aient appartenu à un *apostolado*, encadrant un Christ en Majesté, placé dans la partie centrale de l'abside. Les trois figures portent un nimbe lobulé, si courant dans la suite de Silos, même s'il est également présent à Compostelle. L'un des personnages déroule à deux mains un phylactère. (**fig. 728**) Les drapés de son vêtement présentent quelques analogies avec la sculpture castillane, avec de grands espaces vierges de plis sur les cuisses ou les genoux, ce qui n'est pas le cas de la seconde statue, dont le vêtement présente des plis plus fluides, plus naturels, qui rapprochent ce relief des sculptures de Maître Mathieu à Compostelle. (**fig. 729**) Toutefois, on notera la présence sur le bas de la robe, de plis creusés en gouttière, soulignés de petits arcs de cercle, que l'on voit dans les drapés de la Présentation au Temple de Silos et qui sont si répandus en Castille<sup>1</sup>. Les visages aux traits réguliers, aux pommettes hautes, aux grands yeux en amandes, se rapprochent de ceux de San Nicolas de Tudela.

Comme Tudela, la cathédrale de Saragosse apparaît donc comme un foyer de sculpture important, dans lequel œuvra un maître, connaissant les sculptures du Porche de la Gloire, mais aussi celles de Silos, dont l'empreinte est plus sensible dans les petits reliefs. Cette marque de l'art *silense* est peut-être parvenue à Saragosse par le biais de la région de Soria, avec laquelle les sculptures de San Salvador présentent beaucoup d'affinités. Elles

---

<sup>1</sup> Ahedo de Butron, Alcanadre, Cerezo, Gredilla, Butrera, Santo Domingo de Soria, San Nicolás de Soria, mais aussi dans la province de Ségovie, à Grado del Pico et à Santo Domingo de Piron.

sont également assez proches du tympan de San Nicolas de Tudela, bien qu'on ne puisse pas considérer qu'il s'agisse des mêmes artistes. Le Maître de Saragosse a aussi vraisemblablement joué un rôle dans la formation du Maître de San Juan de la Peña, chez qui, toutefois, dominant les traits marquants de sculpteurs castillans, plus que ceux de Compostelle.

### b. Santiago de Saragosse

Un autre édifice de Saragosse témoigne de l'importance de la production sculptée dans la ville à la fin du XII<sup>e</sup> siècle. Il s'agit de l'église Santiago. Celle-ci est mentionnée très tôt, dès 1121, soit deux ans après la prise de la ville, dans un document où Alphonse I<sup>er</sup> concéda au monastère de San Pedro de Siresa une église en l'honneur de Saint Jacques dans la ville. Réduite à l'état de ruine au XVIII<sup>e</sup> siècle, elle fut entièrement reprise, mais semble-t-il, avec des maladresses qui nécessitèrent la reprise des travaux au début du XVIII<sup>e</sup> siècle. En 1855, un rapport recommandait sa fermeture immédiate et sa démolition. Elle fut finalement fermée au culte en 1902, pour des raisons de sécurité, et finalement détruite, entre 1915 et 1918<sup>1</sup>. Aujourd'hui, il n'en reste que des éléments dispersés, principalement six chapiteaux conservés dans le palais archiépiscopal de la ville, qui proviennent peut-être du portail de l'édifice.

Ces corbeilles montrent un mélange de scènes historiées et de motifs animaliers. Les premières sont essentiellement christologiques, avec deux épisodes de l'Enfance du Christ. L'un des chapiteaux représente ainsi la Nativité, figurée sous deux arcades surmontées de petits créneaux, un schéma de composition que l'on retrouve fréquemment dans la suite de Silos, à Duraton (Ségovie) ou San Miguel de Estella (Navarre) par exemple. Sous la première, on voit la Vierge couchée sur le côté dans un lit, qui semble tenir l'Enfant dans ses bras. Une sage-femme se penche sur elle avec sollicitude. La composition, comme la posture de Marie, évoque l'art de Silos, le chapiteau n°38, mais aussi le tympan. On remarque que des draperies sont accrochées à l'arcade, comme sur le chapiteau de la Nativité de Duraton. Un détail est intéressant : ces voiles s'enroulent autour des colonnes, comme sur le relief de l'Annonciation-Couronnement de Silos. Sous la deuxième arcade, sur l'autre face du chapiteau, Joseph est assis, comme témoin du miracle. (**fig. 730**)

L'autre chapiteau historié montre l'Adoration des Mages. (**fig. 731**) La scène est composée de la même façon, avec des arcades surmontées de petites représentations architecturées. Sous la première, se tiennent les trois mages, disposés de manière habituelle

---

<sup>1</sup> ANDRES NAVARRO, Jesus, « Palacio arzobispal », *Enciclopedia del Románico en Aragón, Zaragoza*, Aguilar de Campoo, Fundación Santa María la Real, 2010, p. 796.

pour l'époque : le premier s'agenouille, tandis que le second tourne la tête vers le troisième. Ils sont tous trois couronnés et tiennent chacun un présent dans une boîte sphérique. La Vierge et l'Enfant sont placés à l'angle de la corbeille, et sont, de ce fait, assez abîmés. Sous la troisième arcade, on voit à nouveau Joseph, assis, mais cette fois dans une attitude somnolente, la tête inclinée reposant sur sa main.

Ces deux chapiteaux sont visiblement de la même main, et tous les personnages présentent les mêmes caractéristiques : sveltes et élancés, ils ont de petits visages délicats, avec une bouche fine, légèrement souriante, caractéristiques qui placent bien ce sculpteur dans la suite de Silos, et montrent en particulier des affinités avec la sculpture de la Navarre, celle de La Magdalena de Tudela ou bien encore Eguiarte. Les Mages notamment rappellent ceux que l'on voit sur un chapiteau du portail de cette dernière.

Trois autres chapiteaux, représentant des animaux et des êtres fantastiques, se rapprochent davantage encore de Silos. C'est le cas en particulier pour le chapiteau qui figure deux dragons affrontés (**fig. 732**): cette corbeille s'inspire sans aucun doute possible du chapiteau n°48 du cloître de Silos. (**fig. 733**) La physionomie des animaux est tout à fait édifiante : même tête de fauve légèrement souriante au bout d'un long cou tendu vers le bas, mêmes longues pattes pourvues de griffes, même corps d'oiseau, à l'échine recouverte de poils, même queue « articulée », qui se transforme en rinceaux et se termine par des feuilles recourbées. La similitude, ici, est totale, et ne laisse guère de doute sur la filiation *silense* de ce sculpteur. Le chapiteau suivant montre également un thème inspiré par le répertoire du cloître de Silos : on y voit un centaure, qui se retourne pour affronter une harpie, comme sur le chapiteau n° 55. Toutefois, la composition est assez différente : le fond est tapissé de palmettes, et une grande volute percée de trous de trépan s'enroule à l'angle de la corbeille. Le centaure se retourne, comme à Silos ou à Armentia. (**fig. 734**) Sa taille est marquée par un linge, une sorte de pagne, ce qui le rapproche des représentations d'Irache et d'Armentia. La harpie est assez particulière, il s'agit en fait plutôt d'une sorte d'homme-dragon, avec un torse humain, et non seulement une tête. Nous avons rencontré ce type d'être hybride à Santo Domingo de Soria, Huidobro (Burgos), San Miguel de Almazan, mais aussi à San Miguel de Estella et Santa Maria de Irache. Curieusement, ici, c'est lui qui est armé d'un arc, et non le centaure. Celui-ci semble pourtant être armé, mais son arme est difficile à distinguer. Sur le second chapiteau se trouve également figuré un thème venu de Silos : un aigle ou autre oiseau de proie, est perché sur l'échine d'un lapin, qu'il attaque de son bec. (**fig. 735**) Ce thème, qui apparaît sur le chapiteau n° 58 de Silos, est également présent dans la cathédrale San Salvador de Saragosse, dans plusieurs églises de Castille, mais aussi de Navarre, toutes marquées par Silos.

Cette empreinte des modèles de Silos est moins nette sur la dernière corbeille, qui figure un cavalier, vêtu d'une cotte de mailles, l'épée brandie, qui affronte un adversaire dont il ne subsiste que la partie inférieure. Derrière celui-ci, un fauve est dressé sur ses pattes arrière. Il semble difficile de reconnaître un quelconque épisode dans cette scène. Toutefois des affrontements de guerriers contre des fauves se rencontrent assez fréquemment dans la suite de Silos. On peut citer notamment Moradillo ou Castillejo de Mesleon. À Silos même, parmi les reliefs déposés, se trouve un chapiteau montrant un chevalier affrontant ce qui semble être un petit démon, qui a pu inspirer, peut-être, ce type de motif.

Tous ces éléments permettent d'affirmer la présence d'un sculpteur à Santiago de Saragosse qui possédait une connaissance approfondie des modèles élaborés à Silos, qu'il retranscrivit dans un style assez proche de ce qu'on peut trouver en Navarre, ce qui vient confirmer, une fois de plus, une source d'inspiration commune : Silos.

## **B) Le Maître de San Juan de la Peña**

L'œuvre du Maître de San Juan de la Peña est localisée dans plusieurs églises de la région des *Cinco Villas* : San Miguel de Biota, San Felices de Uncastillo, San Anton de Tauste, San Salvador de Luesia, San Salvador de Ejea de los Caballeros, San Gil de Luna et San Nicolas de El Frago, et dans d'autres édifices situés aux alentours immédiats de ce territoire, dans la province de Huesca : les cloîtres de San Juan de la Peña et San Pedro el Viejo de Huesca, l'église de Santiago de Agüero et celle de San Miguel de Almudevar et même en Navarre, à Sangüesa<sup>1</sup>.

L'activité du Maître de San Juan de la Peña est étroitement liée au repeuplement des « Terres Neuves » aragonaises, c'est-à-dire le territoire reconquis par les chrétiens entre la fin du XI<sup>e</sup> et le début du XII<sup>e</sup> siècle<sup>2</sup>. Malgré cette reconquête précoce, ces terres n'acquirent un développement social et urbain significatif que dans le dernier tiers du XII<sup>e</sup> siècle. Le monastère de San Juan de la Peña joua un rôle fondamental dans la colonisation des *Cinco Villas*. Ainsi, San Anton de Tauste fut incorporé au domaine de l'abbaye en 1137. Une augmentation notable des donations faites par les habitants de Tauste au monastère de San Juan de la Peña en 1182, 1186 et 1202 pourrait indiquer que le monastère finançait la

---

<sup>1</sup> Il a en effet réalisé une partie de la décoration sculptée des parties hautes de la façade de Santa Maria de Sangüesa (Navarre).

<sup>2</sup> GARCIA LLORET, José Luis, « Tres portadas románicas poca conocidas del taller del Maestro de Agüero en las iglesias de San Anton de Tauste (Zaragoza), San Miguel de Almedévar (Huesca) y san Salvador de Luesia (Zaragoza) », *Suessetania*, n°18, 1999, p. 42.

construction de l'église de San Anton<sup>1</sup>. De la même façon, il semble que l'église Santa Maria de Biota appartenait à l'abbaye de San Juan de la Peña<sup>2</sup>.

Cet ensemble de monuments, qui comprend deux cloîtres et une dizaine d'églises est le plus important et le plus homogène de l'art roman aragonais. Il présente des traits distinctifs d'une grande originalité, qui, en dépit des transformations effectuées, montrent une forte empreinte des nouveautés élaborées à Silos. Parmi toutes les réalisations de cet ensemble, le cloître de San Juan de la Peña est clairement l'œuvre qui convient pour désigner le Maître qui dirigea cet atelier. (**fig. 736**) Les chapiteaux de ce cloître constituent en effet la production la plus abondante et celle de la meilleure qualité sortie des mains de cet atelier<sup>3</sup>.

La cohérence iconographique observée dans ces différents monuments permet d'étoffer l'idée, confortée par l'analyse du style, qu'il s'agit bien du même artiste (parfois aidé de compagnons). Deux types de représentations prédominent dans son œuvre : les thèmes bibliques et le bestiaire monstrueux.

Sur le plan iconographique, le Maître de San Juan de la Peña emploie régulièrement des schémas empruntés à Silos ou à son aire de rayonnement. On retrouve chez lui des cycles christologiques presque aussi développés que ceux des voussures de Santo Domingo de Soria. C'est le cas dans le cloître de San Juan de la Peña, dans celui de San Pedro el Viejo de Huesca (en tenant compte des disparitions de chapiteaux), et sur les voussures de San Salvador d'Ejea de los Caballeros. Certains détails significatifs montrent bien la familiarité du Maître de San Juan de la Peña avec les œuvres dont il s'inspire.

Dans l'Annonciation, à San Juan de la Peña, (**fig. 737**) à Ejea de los Caballeros, dans le cloître de San Pedro el Viejo de Huesca et au portail nord de San Salvador de Luesia, (**fig. 738**) l'ange Gabriel, debout, tient une croix au lieu du bâton de messager, comme c'est aussi le cas à San Juan de Ortega et à San Juan de Duero.

La présence de la sage-femme dans la Nativité, empruntée à Silos, apparaît à San Juan de la Peña et dans la voussure d'Ejea de los Caballeros. Dans cette dernière, curieusement, la sage-femme semble tenir un éventail. (**fig. 739**)

Le bain de l'Enfant que l'on voit à Huesca s'inspire du claveau de Soria, avec en particulier la forme de la cuve, cannelée, que l'on retrouve dans le Baptême du Christ d'Ejea et dans une scène baptismale d'un chapiteau de Huesca.

---

<sup>1</sup> LAPEÑA PAUL, A. *El monasterio de San Juan de la Peña (desde sus orígenes hasta 1410)*, Thèse de doctorat, Université de Zaragoza, 1989, p. 363.

<sup>2</sup> CANELLAS LOPEZ, SAN VICENTE, *op. cit.*, 1971, p. 38.

<sup>3</sup> LACOSTE, *op. cit.*, 2006, p. 304.



L'Annonce aux Bergers de San Juan de la Peña suit le schéma utilisé à San Juan de Ortega et à San Juan de Duero, où l'ange est placé sur le même plan que les bergers, qui ont des gestes de surprise très semblables.

L'histoire des mages a souvent un large développement chez le Maître de San Juan de la Peña, avec leur voyage à cheval, la comparution devant Hérode, l'Adoration, et l'avertissement en songe de l'ange. Une amplitude comparable du cycle des mages apparaît également dans la frise intérieure de l'absidiole de Santiago d'Agüero, réalisée par le second atelier de Santo Domingo de la Calzada, qui a pu servir de modèle au Maître de San Juan de la Peña, celui-ci étant intervenu à la suite de cet atelier sur le chantier d'Agüero. Les mêmes épisodes de l'histoire des Mages figurent sur les claveaux d'Ejea de los Caballeros. La comparution devant Hérode à Ejea de los Caballeros présente un détail intéressant : la présence des scribes et des devins, comme à Agüero, mais aussi à San Miguel de Estella, et à Santo Domingo de Soria. Dans le chapiteau de San Juan de la Peña et celui de Luesia, derrière Hérode se tient un soldat, l'épée dégainée, en allusion au Massacre des innocents, qui, contrairement aux exemples castillans, n'est pas représenté. (fig. 740) La présence de ce soldat à côté d'Hérode apparaît aussi à Agüero et à Santo Domingo de Soria. Toutefois, dans le cloître aragonais, est ajoutée la scène du meurtre d'Abel par Caïn, ce qui donne une dimension symbolique supplémentaire. (fig. 741)

Une correspondance particulièrement frappante entre l'art castillan tributaire de Silos et les créations du Maître de San Juan de la Peña existe dans la représentation de l'Adoration des Mages. Le sculpteur de San Juan de la Peña développe ce thème sur plusieurs tympan, à Santiago d'Agüero, (fig. 742) à San Miguel de Biota et à San Nicolas d'El Frago. (fig. 743) Dans ces portails, le sculpteur utilise toujours la même composition : la Vierge au centre, l'Enfant sur ses genoux, à ses côtés Joseph dans une attitude songeuse, deux mages debout, l'un tourné vers son voisin et lui montrant l'étoile du doigt, et surtout, détail caractéristique, le premier mage, prosterné sur le sol, qui embrasse le pied de l'Enfant, dans la posture de la « *Proskynesis* ». Nous avons déjà rencontré ce schéma, probablement d'inspiration byzantine, sur un chapiteau de la galerie-porche de Grado del Pico (Ségovie), marqué par l'art de Silos. En plus de cette iconographie si particulière, un trait stylistique hérité de Silos rapproche les deux sculpteurs : à Grado del Pico, comme chez le Maître de San Juan de la Peña, les plis en cuillère sont soulignés de deux petits arcs de cercle. Il s'agit toutefois de deux sculpteurs bien distincts, aux styles bien différents<sup>1</sup>. Bien qu'il soit difficile de déterminer si le chapiteau de Grado del Pico est antérieur aux œuvres du Maître

---

<sup>1</sup> Nous ne partageons pas l'opinion de M. Bango Torviso, qui pense que Grado del Pico a été réalisé par l'atelier de San Juan de la Peña. Cf. BANGO TORVISO, Isidro, « El maestro de Grado del Pico: un maestro aragonés en Castilla », *Actas del XXIII Congreso internacional de Historia del arte*, 1976, vol. I, pp. 283-291.

de San Juan de la Peña, ou si au contraire, il s'en inspire, cela montre bien les liens artistiques qui unissent les deux sculpteurs.

La composition de la Fuite en Égypte du Maître de San Juan de la Peña suit un modèle d'origine *silense*, que l'on trouve sur le chapiteau de l'Enfance du cloître, mais aussi à Santo Domingo de Soria, San Juan de Duero de Soria, San Miguel de Estella et La Magdalena de Tudela. Toutes ces sculptures répètent de manière constante certains motifs : Joseph avec le bâton et le baluchon, le fond végétal, et l'âne qui avance tête baissée. Un détail particulier est visible sur le chapiteau de San Juan de Duero : la ville fortifiée vers laquelle s'avance la Sainte Famille, avec des personnages aux créneaux, que l'on retrouve à San Pedro el Viejo de Huesca et à San Juan de la Peña. (**fig. 744**)

La Présentation au Temple apparaît au portail Nord d'Ejea de los Caballeros (**fig. 745**), dans le cloître de San Juan de la Peña<sup>1</sup> et sans doute dans celui de San Pedro el Viejo de Huesca<sup>2</sup>. L'iconographie de ce chapiteau renvoie au prototype du tympan de Silos, qui a inspiré les chapiteaux du cloître de Tudela, de la Magdalena de Tudela, de San Miguel de Estella, le claveau de Santo Domingo de Soria et un relief de l'abside de la Seo de Saragosse. Comme à Silos, l'Enfant est placé sur l'autel, et comme à Soria, la Vierge est accompagné d'un groupe processionnel.

L'Entrée à Jérusalem conserve quelques traits anecdotiques empruntés à Silos, avec les personnages perchés dans les arbres, ceux qui apparaissent aux créneaux de la ville, la présence de l'ânon, et aussi une certaine insistance dans la façon de montrer les tuniques que les Hébreux étendent sous les sabots de la monture du Christ<sup>3</sup>. C'est valable pour le chapiteau de San Juan de la Peña (**fig. 746**) comme pour les claveaux de San Salvador d'Ejea.

Dans ces deux monuments, l'épisode de la Cène est également représenté. À San Juan de la Peña, la corbeille suit une composition tournante utilisée dans beaucoup de chapiteaux inspirés par celui de Silos. Le thème acquiert par contre un développement inusité au portail nord d'Ejea de los Caballeros, où il occupe tout le tympan. (**fig. 747**) Comme sur le chapiteau de Silos, et ceux de Moradillo de Sedano et Burgo de Osma, Judas est isolé du reste des apôtres, agenouillé de l'autre côté de la table, ce qui n'est pas le cas dans le chapiteau de San Juan de la Peña. Toutefois, le fait que soient représentés conjointement sur ce chapiteau de San Juan de la Peña, la Cène et le Lavement des pieds

---

<sup>1</sup> Chapiteau cassé sur lequel on aperçoit encore l'autel.

<sup>2</sup> Le chapiteau en place actuellement est une restitution. Le musée de Huesca conserve une copie en plâtre du chapiteau original.

<sup>3</sup> M. Lacoste s'interroge sur une possible allusion à la tunique sans couture du Christ, représentée par Benedetto Antelami, sur une plaque de l'ambon de la cathédrale de Parme. Cf. LACOSTE, *op. cit.*, 1979, p. 183.

montre une relation avec les chapiteaux du cloître de Silos et de Burgo de Osma<sup>1</sup>. Dans cette scène, un apôtre brandit de manière ostensible un pan de tissu, comme sur le chapiteau de Burgo de Osma.

À San Salvador d'Ejea de los Caballeros, se déploie sur la quatrième voussure un cycle de la Passion du Christ tout à fait semblable à celui de Santo Domingo de Soria. Ainsi, les compositions du Baiser de Judas ou de San Pedro coupant l'oreille de Malchus semblent clairement imiter celles de Soria.

Sur les tympanes des portails occidentaux de San Salvador de Ejea (**fig. 748**) et San Nicolas de El Frago (**fig. 749**), et sur celui du portail nord de San Felices de Uncastillo, on trouve un thème assez courant dans l'art roman pyrénéen, le chrisme, présenté ici par deux anges agenouillés<sup>2</sup>. Le thème évoque le tympan de l'Agneau d'Armentia, mais la présentation, plutôt le tympan d'Aguilar de Codès. Toutefois les chrismes diffèrent quelque peu : à Ejea, il comporte deux roues concentriques et à El Frago, le S est inversé. Autre détail notable : à Ejea, les ailes déployées des anges montrent les signes du soleil et de la lune, peut-être en allusion à la crucifixion.

Sur les portails du Maître de San Juan de la Peña, on note la présence de deux motifs récurrents qui témoignent des liens qu'il entretient avec la Navarre: les consoles en forme de têtes monstrueuses anthropophages, que l'on voit sur les façades de San Felices de Uncastillo, de Luesia (**fig. 750**), d'El Frago (**fig. 751**), d'Agüero (**fig. 752**), de Biota (**fig. 753**), d'Ejea. Ces consoles trouvent peut-être leur origine dans celles de la cathédrale de Pampelune. Elles sont présentes sur le portail de San Miguel de Estella. Le second thème est celui de la danseuse-contorsionniste assistée d'un musicien. Ce thème, avec quelques variantes (joueur de flûte ou de psaltérion, une ou plusieurs danseuses...) se retrouve à Ejea (**fig. 754**), à El Frago, à Huesca (**fig. 755**), à San Gil de Luna (**fig. 756**), à San Anton de Tauste, à Agüero et à Biota (**fig. 757**). Or, sur un chapiteau de l'abside de San Miguel de Estella, se trouvait déjà un épisode comparable, avec un homme jouant de la viole, encadrée de deux danseuses, dont l'une acrobate. Toutefois, nous avons vu qu'une scène presque en tout point comparable apparaît dans l'abside de la Seo de Saragosse, qui a également pu servir de source d'inspiration pour cette scène.

Sur le portail sud d'El Frago, se développe un calendrier avec la représentation des Travaux des Mois, qui présentent quelques similitudes avec les exemples castillans marqués par Silos. Ainsi, les mois de mars, avec la taille sèche de la vigne, d'avril, figuré par une

---

<sup>1</sup> GARCIA LLORET, *op. cit.*, 2005, p. 222.

<sup>2</sup> OCON ALONSO, Dulce, « El sello de Dios sobre la iglesia: tímpanos con Crismón en Navarra y Aragón », AMEIJERAS, Rocío Sánchez y SENRA GABRIEL Y GALÁN, José Luís, *El Tímpano románico: imágenes, estructuras y audiencias*, Compostelle, Xunta de Galicia, 2003, p. 77-101.

jeune fille, d'octobre avec l'ouillage et de novembre avec l'abattage du cochon, sont identiques aux travaux des mois d'Hormaza et de Beleña de Sorbe.

De nombreuses œuvres du Maître de San Juan de la Peña empruntent au vocabulaire de Silos des monstres, êtres fantastiques, ou combats entre des hommes et des bêtes fabuleuses. On retrouve ainsi des harpies, des griffons, des centaures, des lions, aux traits identiques. (**fig. 758**) Les harpies correspondent ainsi au type *silense* : corps d'oiseau à la queue annelée, à la gorge bombée, au plumage soigné. Les anneaux de la queue sont soulignés de petites hachures perpendiculaires, comme sur un des reliefs déposés de Silos, et dans beaucoup d'autres monuments, notamment à San Pedro de Soria. (**fig. 759**)

Certaines compositions du Maître semblent directement calquées sur leurs modèles castillans : un sagittaire décochant une flèche contre une harpie, comme sur le chapiteau n°55 de Silos, ou encore les lions dévorant une proie couchée à leurs pieds, que l'on retrouve dans des compositions semblables à Agüero (**fig. 760**), Biota (**fig. 761**), Huesca, Sangüesa, mais aussi à Armentia, Estella, Almazan, Hermosilla, Lara de los Infantes, Jaramillo de la Fuente et la Magdalena de Tudela... Les luttes entre hommes et monstres, que l'on a rencontré sur la rose de Santo Domingo de Soria ou à San Miguel de Almazan apparaissent aussi sur des chapiteaux de Sangüesa, ou de Biota.

Une étude minutieuse des œuvres attribuées à l'atelier de San Juan de la Peña montrent qu'elles ne sont ni si nombreuses, ni si différentes dans le style qu'elles ne puissent avoir été réalisées par un Maître, assisté de son atelier, au long de sa vie. Cette hypothèse est étayée par l'homogénéité du style, et comme nous l'avons vu, par la cohérence iconographique de l'ensemble.

Les relations entre les œuvres dérivant de l'art de Silos et celles du Maître de San Juan de la Peña ont été remarquées par de nombreux auteurs<sup>1</sup> : avec Santo Domingo de Soria<sup>2</sup>, Burgo de Osma<sup>3</sup>, Alcanadre<sup>4</sup>, Grado del Pico<sup>5</sup>, San Miguel de Estella, le cloître de Santa Maria de Tudela<sup>6</sup>, le chevet de San Salvador de Saragosse.

---

<sup>1</sup> CROZET, René, « Recherches sur la sculpture en Navarre et Aragon, VII : Sur les traces d'un sculpteur », *Cahiers de civilisation médiévale*, XI, Poitiers, 1968, pp. 41-57 ; CANELLAS LÓPEZ, et SAN VICENTE, *op. cit.*, 1971 ; GARCIA LLORET, José Luis, « El relieve de la Anunciación hallado en la iglesia de San Salvador de Ejea de los Caballeros (Zaragoza) y la difusión del "estilo silense" en la escultura tardorrománica castellana, Navarra y aragonesa », *Suessetania, revista del Centro de Estudios de las Cinco Villas*, n°19, Ejea de los Caballeros, 2000, p.54.

<sup>2</sup> LACOSTE, *op. cit.*, 1979, p.175-189.

<sup>3</sup> YARZA LUACES, *op. cit.*, 1969, p. 217-229.

<sup>4</sup> MOYA VALGAÑÓN, José Gabriel, « Una escultura románica inédita en Alcanadre », *Archivo Español de Arte*, num.XLII, Madrid, 1969, p. 205-207.

<sup>5</sup> BANGO TORVISO, *op. cit.*, 1976, p. 283-291.

<sup>6</sup> EGRY, *op. cit.*, 1959, p. 73-75 ; MELERO MONEO, Maria Luisa, « El llamado "taller de San Juan de la Peña", problemas planteados y nuevas teorías », *Locus Amoenus I*, 1995, p. 47-60.

Nous avons déjà évoqué l'hypothèse, défendue par M. Jacques Lacoste, que le Maître de San Juan de la Peña s'est formé et a œuvré sur le chantier de Santo Domingo de Soria<sup>1</sup>. On retrouve ainsi, dans les chapiteaux des arcatures, ceux du cycle de la Genèse, et certaines figures des voussures, à Soria, les caractéristiques stylistiques du Maître de San Juan de la Peña. Ces constantes formelles sont bien connues : un dessin assez sec, un goût du tracé affirmé et schématique, des compositions bien campées ; des personnages trapus, avec de grosses têtes, aux visages stéréotypés et des drapés traduits selon un procédé constant, dominé par des plis concentriques organisés en courbes, en demi-cercles, en ovales, plus ou moins modelés, qui donnent aux vêtements une allure tourbillonnante.

Deux éléments sont caractéristiques du Maître de San Juan de la Peña et apparaissent déjà dans le portail de Santo Domingo de Soria : les yeux très grands et globuleux, «des yeux d'insectes», selon la formule de Marcel Durliat<sup>2</sup>, et les petites hachures perpendiculaires qui soulignent la bordure de nombreux plis, deux caractéristiques présente dans la sculpture castillane. Les yeux protubérants apparaissent souvent dans la postérité de Silos, c'est une exagération des traits des belles têtes conservées au monastère, qu'on retrouve notamment à Cerezo de Riotiron, ou sur les harpies de Gredilla. Dans la province de Soria, à Calatañazor ou Tozalmoro, cette exagération des traits est courante. De la même façon, l'empreinte de Silos est sensible dans les visages juvéniles ou féminins, ronds, aux joues pleines, avec des rides partant du nez, qui accentuent une certaine bouffissure du visage.

Nous avons également souvent rencontré ce type de pli spécifique, souligné de hachures perpendiculaires et en premier lieu sur le chantier même de la seconde campagne du cloître de Silos. Dans les monuments de la postérité de Silos, l'usage qui en est fait est souvent discret<sup>3</sup>. Chez le Maître de San Juan de la Peña, l'emploi en est au contraire systématique, et beaucoup plus marqué. (**fig. 762**) Un autre élément stylistique est emprunté au grand courant castillan issu de Silos : l'extrémité des plis courbes se termine parfois par un crochet, souligné d'un (voire deux) petit arc de cercle. (**fig. 763**) Ce détail, visible sur le tympan de Silos, apparaît à Soria<sup>4</sup>, mais aussi dans la province de Burgos<sup>5</sup> et à la Seo de Saragosse.

La ressemblance entre certaines figures de Santo Domingo de Soria et d'autres, réalisées par le Maître de San Juan de la Peña, sont frappantes : ainsi deux chapiteaux de

---

<sup>1</sup> LACOSTE, *op. cit.*, 1979, p.179.

<sup>2</sup> DURLIAT, Marcel, *L'art roman en Espagne*, Paris, Braun & Cie, 1962, p. 66.

<sup>3</sup> À Burgo de Osma, à Santo Domingo de Soria, à San Nicolas de Soria, à Garray, à San Juan de Duero, à Almazan, à Languilla, à Castillejo de Mesleon, à Ahedo de Butron, à Gredilla, à Alcanadre, à Butrera, à Soto de Bureba.

<sup>4</sup> Tympan de Santo Domingo de Soria et de San Nicolás de Soria.

<sup>5</sup> Ahedo de Butron, Cerezo de Riótirón, Gredilla de Sedano, Butrera, et Grado del Pico (Guadalajara).

Soria montrent des représentations d'Adam très proches de celles du même personnage dans le cloître de San Juan de la Peña. Les liens iconographiques entre les œuvres du Maître de San Juan de la Peña et celles des monuments romans de Soria sont également nombreuses, nous l'avons vu, ce qui vient corroborer l'hypothèse que Soria fut l'un des lieux de formation de ce sculpteur.

On peut observer quelques différences de style dans les différents monuments où a œuvré le Maître de San Juan de la Peña. Toutefois, ces dissemblances sont minimes, et peuvent être expliquées par l'emploi de pierres de qualité différente, et par l'intervention, aux côtés du Maître, d'un ou plusieurs compagnons moins habiles, voire à l'évolution artistique du Maître au long de sa vie. On distinguera ainsi les meilleures œuvres : la majorité des chapiteaux du cloître de San Juan de la Peña, le tympan du portail ouest de San Miguel de Biota, les chapiteaux du portail de Santiago de Agüero (plus réussis que le tympan), certaines corbeilles de San Pedro el Viejo de Huesca, et les voussures d'Ejea de los Caballeros, qui, malgré leur érosion, semblent être de la meilleure main. À San Gil de Luna, au portail ouest de Ejea de los Caballeros, à El Frago, à Luesia, les sculptures semblent moins soignées (mais sont aussi parfois considérablement érodées), et le canon des personnages diffère légèrement. La présence dans un même monument d'œuvres plus ou moins réussies incite à penser à l'intervention de compagnons aux côtés du Maître. Il faut toutefois souligner que la cohérence du style du Maître suggère une production réalisée dans un temps relativement limité.

#### a. Biota

Le cas de San Miguel de Biota mérite d'être étudié plus précisément, car dans cette petite église des *Cinco Villas*, œuvre, aux côtés du Maître de San Juan de la Peña, un autre artiste marqué par l'art de Silos.

Ce village fut le siège d'un antique monastère placé sous le vocable de Santa Maria, dépendant de l'abbaye de San Esteban de Orés. Au XI<sup>e</sup> siècle, les propriétés d'Orés et de ses dépendances furent données par la royauté, parmi d'autres terres, au monastère de San Juan de la Peña. C'est ainsi que l'église de Santa Maria de Biota fut rattachée à San Juan de la Peña et passa sous son influence<sup>1</sup>. Une nouvelle église fut construite au XII<sup>e</sup> siècle, sous le vocable de San Miguel. Les Urrea, une importante famille aragonaise qui possédait une de leurs principales maisons seigneuriales à Biota, durent jouer un rôle important dans le développement de cette église dédiée à San Miguel. Sa construction semble en effet être liée

---

<sup>1</sup> CANELLAS LOPEZ, SAN VICENTE, *op. cit.*, 1971, p. 38.

au mécénat de Doña Toda Perez, qui reçut les terres de Biota en 1196 du roi Alphonse II d'Aragon, en accord avec les dernières volontés de son père, Pedro Jimenez de Urrea<sup>1</sup>.

L'église comporte une nef unique, longue de cinq travées, un chevet avec une abside semi-circulaire précédée d'une travée droite, une tour adossée au flanc sud de l'édifice et deux portails sculptés, ouverts respectivement au sud et à l'ouest de l'église. (**fig. 764**) À l'exception de la partie supérieure de la tour, terminée à l'époque moderne, la construction appartient à une campagne unitaire, qu'on peut situer à la toute fin du XII<sup>e</sup> siècle ou au début du XIII<sup>e</sup> siècle. L'église San Miguel de Biota possédait autrefois un cloître du côté nord, comme l'ont montré des travaux récents visant à dégager l'église des maisons qui y étaient adossées. Ont ainsi été découvertes deux arcades de la galerie sud, ainsi qu'un pilier d'angle<sup>2</sup>. La sculpture qui subsiste de ces arcades est d'une grande sobriété et se rapproche de l'art cistercien. L'édification de ce cloître peut sans doute être mise en relation avec l'action de l'évêque de Pampelune, Guillermo de Santonge (1216-1219) qui, en 1216, donna l'église de Biota à l'hôpital de Santa Cristina de Somport<sup>3</sup>.

L'étude de la sculpture des portails de San Miguel de Biota montre la participation conjointe de deux maîtres différents. Le portail occidental a été réalisé par l'atelier de San Juan de la Peña. Ce portail en plein cintre prend place dans une large façade, entouré de deux contreforts plats qui montent jusqu'au toit. (**fig. 765**) Quatre voussures lisses entourent un tympan représentant l'Adoration des Mages, avec un mage dans l'attitude de la *proskynesis*, comme à Agüero et à El Frago. (**fig. 766**) Les consoles qui soutiennent le tympan présentent, selon le répertoire habituel du Maître, des têtes de fauves dévorant des personnages dénudés, mais non sans mal, puisque celle de droite plante une épée dans la tête du monstre. Les chapiteaux utilisent généralement les thèmes courants de cet atelier : on y voit des personnages juvéniles luttant contre des créatures fantastiques, des soldats et des cavaliers, ou encore deux fauves dévorant un brebis, comme à Agüero et Sangüesa. Une corbeille présente un thème plus original, et assez peu usité dans la production du Maître de San Juan de la Peña : un Christ en Majesté, entouré du Tétramorphe. (**fig. 767**) On note un détail intéressant : le Christ tient un pan de son manteau, qui forme une boucle dans sa main, un geste identique à celui de la Vierge du relief de l'Annonciation-Couronnement de Silos.

Le portail méridional, où intervient un autre sculpteur, présente un tympan dédié à l'archange Michel, le titulaire de l'édifice. (**fig. 768**) Il figure la Pesée des âmes, ce qui constitue un emplacement de choix pour ce thème, plus souvent figuré sur des chapiteaux ou

---

<sup>1</sup> GARCIA LLORET, *op.cit.*, 2005, p. 286.

<sup>2</sup> LLAMAS MOLÉS, VIDOSA LATORRE, PUEYO MAYAYO, « Intervención arqueológica en el entorno de la iglesia de San Miguel (Biota/Zaragoza) », *Suessetania, Revista del Centro de estudios de las Cinco Villas*, n°19, 2000, p. 67.

<sup>3</sup> GARCIA LLORET, *op. cit.*, 2005, p. 287.

en association avec le Jugement Dernier. Saint Michel, au centre, tient la balance d'une main et de l'autre une lance, dont l'extrémité est ornée d'une croix. Il plante cette arme dans le corps d'un petit démon qui se trouve à ses pieds. Deux autres démons, arc-boutés sur le corps d'un troisième, s'accrochent à l'un des plateaux de la balance, essayant de la faire basculer de leur côté. Mais, comme toujours dans l'art médiéval, il y a une notation optimiste : le plateau penche du côté du Salut, vers saint Michel. Celui-ci abrite dans les pans de son vêtement une âme, sous la forme d'un petit personnage nu. Derrière lui, deux autres anges aux ailes déployées recueillent les âmes sauvées dans des linges. Cette iconographie, qui combine à la fois la Pesée des âmes et la victoire de saint Michel sur le dragon, ne fait pas partie du répertoire de l'atelier de San Juan de la Peña. Par contre, ces thèmes ont été traités séparément à de nombreuses reprises par des artistes appartenant au courant marqué par l'art de Silos. On peut citer un chapiteau double du cloître de San Pedro de Soria, qui montre, d'un côté, saint Michel armé d'une lance terrassant un dragon, et de l'autre, l'archange pesant les âmes. Sur les reliefs du portail nord de San Miguel de Estella, les deux thèmes sont aussi traités côte à côte. Le détail de la petite âme qui cherche à s'abriter dans le vêtement de l'archange est également présent à Estella.

Les figures d'anges psychopompes, tenant les âmes des élus dans des linges, apparaissent dans des œuvres du nord de la province de Ségovie, marquées par Silos, sur un chapiteau de l'intérieur de San Miguel de Fuentidueña, et sur la cuve baptismale conservée dans l'église San Miguel de Sacramenia. D'autres figures d'anges portant des âmes sont sculptées sur les voussures de Santo Domingo de Soria, où elles emmènent les âmes des élus vers le Sein d'Abraham.

Les anges de Biota peuvent aussi être mis en relation avec les anges tenant les animaux symboliques du Tétramorphe dans des linges, qui apparaissent dans des tympan castillans réalisés par des artistes proches du second atelier de Silos : Santo Domingo de Soria, Moradillo de Sedano, ou Berlanga de Duero – où est également visible une pesée des âmes.

Le style du tympan du portail méridional de Biota diffère sensiblement de celui du portail occidental. Les figures sont plus élancées, plus graciles, le relief plus important. Les drapés sont traités de manière naturaliste, au moyen de nombreux plis en V ou de longs plis verticaux parallèles. (**fig. 769**) La chute des vêtements est traduite à l'aide de plis évasés. On ne retrouve nulle part les lignes arrondies cernées par de petites hachures, si nombreuses au portail occidental, et caractéristiques du Maître de San Juan de la Peña. Les visages sont également très différents : de forme rectangulaire, les traits un peu lourds, avec des joues pleines, une petite bouche, des yeux effilés sous des sourcils fortement arqués et un front large et bombé. Ces différents éléments permettent de rapprocher l'auteur de ce tympan



d'autres sculpteurs ayant reçu l'influence du second atelier de Silos. Ainsi, certains personnages du portail nord de San Miguel de Estella présentent le même type de visage assez allongé et un peu rectangulaire, avec la petite bouche au léger sourire, les sourcils arqués et les cheveux bouclés. Le rapprochement est encore plus grand avec le chapiteau de Fuentidueña, qui est aussi très proche iconographiquement du tympan de Biota. Les sveltes figures d'anges ont des visages souriants encadrés de cheveux bouclés ; les drapés sont animés de longs plis verticaux, qui s'évasent aux bordures des vêtements. On peut s'étonner de trouver d'aussi fortes ressemblances (qui ne vont pas jusqu'à l'identité entre les œuvres) entre des monuments aussi éloignés. Mais en réalité, toute notre recherche montre que Silos a été à l'origine de la formation de nombreux sculpteurs, qui ont pu se fréquenter pendant un temps sur divers chantiers, et partir ensuite travailler dans des régions bien différentes de l'Espagne.

Par ailleurs, il est intéressant de remarquer que la marque du sculpteur du tympan ne s'étend pas aux chapiteaux. Ceux-ci se rapprochent plutôt de la sculpture du portail occidental. Sur certains d'entre eux, toutefois, le style de San Juan de la Peña est nuancé par des apports extérieurs, et les différences s'estompent quelque peu entre les deux sculpteurs. Un chapiteau du côté droit montre un thème courant dans l'œuvre de San Juan de la Peña, celui de la danseuse-contorsionniste accompagnée d'un musicien. Elle est presque complètement renversée vers l'arrière, les cheveux dénoués, les mains sur les hanches. (**fig. 770**) Ce thème, avec quelques variantes se retrouve au portail occidental d'Ejea, à El Frago, à Huesca, à San Gil de Luna, à San Anton de Tauste, et à Agüero.

Mais sur certains autres chapiteaux du portail méridional, les traits distinctifs du sculpteur de San Juan de la Peña se mêlent à d'autres, issus de l'art de Silos. L'un de ces chapiteaux montre deux harpies : l'une, imberbe, appartient bien au répertoire de l'atelier de San Juan de la Peña : yeux très globuleux, visage bouffi, chevelure en grosses tresses indépendantes (**fig. 771**) ; l'autre, masculine et barbue, est d'une exécution plus soignée. Les yeux en amandes sont peu proéminents, et entourés d'une paupière double. Le plumage est sculpté avec délicatesse, au moyen de petites incisions parallèles, d'inspiration *silense*. (**fig. 772**) Ce procédé diffère de la traduction beaucoup plus schématique des plumes habituellement exécutées par l'atelier de San Juan de la Peña, réalisées à l'aide d'un quadrillage systématique de petits losanges. Ce modèle de harpie barbue est tout à fait comparable à ceux que l'on trouve dans la province de Soria : les ressemblances entre ce chapiteau de Biota et les œuvres de Burgo de Osma sont frappantes.

L'autre chapiteau qui présente des similitudes étonnantes avec le courant artistique issu de Silos, figure de petits hommes nus qui chevauchent des dragons, thème rare dans la production de l'atelier de San Juan de la Peña. Les personnages tiennent les monstres par

l'oreille et brandissent des massues. (**fig. 773**) On peut rapprocher, une fois de plus, ce chapiteau d'œuvres de la province de Soria, et en premier lieu, de la rose de la façade de Santo Domingo de Soria, où de petites figures nues luttent contre des animaux fantastiques qu'ils chevauchent parfois. Ils présentent la même physionomie un peu replète, la même posture, les jambes repliées et les armes brandies. L'un de ces animaux hybrides de la rose est, de plus, tout à fait semblable à ceux du chapiteau de Biota (corps de dragon et tête de fauve)<sup>1</sup>. Un thème similaire est figuré dans l'abside de la Seo de Saragosse.

L'une des consoles du portail de Biota témoigne également de ces apports mélangés, et montre les liens que ce sculpteur entretient avec l'art roman de Navarre. Celle de gauche est décorée, comme souvent, d'une tête de fauve qui mord la jambe d'un personnage, tandis que l'autre console présente un thème plus original : on y voit le buste d'un vieillard qui lève une hache de la main droite et se caresse la barbe de la main gauche. (**fig. 774**) Cette figure a été rapprochée par M. Garcia Lloret d'un modillon de l'ermitage de Santa Catalina d'Azcona<sup>2</sup>. Les deux vieillards partagent en effet un certain air de ressemblance : tête avec une légère calvitie, barbe et vêtements.

Le portail sud montre une étroite collaboration entre les deux artistes. Les chapiteaux reflètent bien l'art du Maître de San Juan de la Peña, mais si on y regarde plus en détails, on remarque que son style s'est assoupli, grâce aux caractéristiques du Maître de la Pesée des âmes. La collaboration entre les deux artistes est donc à l'origine du style des chapiteaux, où la part des éléments venant de Silos est plus importante que dans le reste de la production de l'atelier de San Juan de la Peña. Comment l'échange s'est-il produit ? Les deux sculpteurs ont dû travailler côte à côte. Sans doute, le sculpteur du tympan du portail sud a-t-il été aidé par le sculpteur de San Juan de la Peña, plus prolifique. Celui-ci, au contact des œuvres de l'auteur du tympan de la Pesée, a utilisé de manière plus sensible ces éléments hérités de Silos, dont il devait avoir lui-même une connaissance indirecte.

Comme nous l'avons vu, l'art du Maître de San Juan de la Peña montre l'empreinte du second atelier de Silos, même s'il s'en éloigne par certains traits qui lui sont propres. En effet, certaines de ses caractéristiques les plus marquées s'avèrent être des schématisations d'éléments stylistiques venus de Silos, par le biais de Santo Domingo de Soria et sans doute aussi de San Salvador de Saragosse. Ces intermédiaires, ajoutés à l'interprétation personnelle qu'il en fait, donnent à ces réalisations une personnalité, des caractéristiques qui marquent un écart net avec la sculpture *silense*.

---

<sup>1</sup> LACOSTE, *op. cit.*, 1979, p. 180.

<sup>2</sup> GARCIA LLORET, *op. cit.*, 2005, p. 303.

Deux artistes strictement contemporains ont donc participé à la décoration sculptée de Biota, à la fin du XII<sup>e</sup> ou au début du XIII<sup>e</sup> siècle. Ils partagent un fond commun, hérité de Silos, mais tout en restant dans le même grand courant, ils réalisent des œuvres de sensibilité différente. L'un reste dans la filiation très fidèle de Silos : c'est le sculpteur de la Pesée des âmes. Cela nous vaut des œuvres bien modelées, aux figures élancées et un traitement délicat des visages. L'autre, à la facture plus exagérée, plus schématique, a pourtant plus d'originalité, puisqu'en raison même d'une rudesse plus grande, il crée un style qui lui est propre et qui se distingue de tous les autres de cette période. Tous les deux ont œuvré ensemble au décor de l'église de Biota et on le voit, il y a pu y avoir une certaine perméabilité entre eux, surtout visible au niveau de quelques chapiteaux. Cette tâche entreprise en commun dans le même édifice renforce l'idée que le Maître de San Juan de la Peña est également un sculpteur marqué par la Castille et par Silos. On a donc ici une excellente preuve de la date tardive de la production du Maître de San Juan de la Peña.

#### b. Ejea de los Caballeros

Une sculpture intéressante a été découverte vers 1975 dans l'église d'El Salvador à Ejea de los Caballeros, un édifice où a œuvré le Maître de San Juan de la Peña. À l'occasion de travaux de réfection dans la chapelle San Mateo de l'église, est apparu un relief abîmé, représentant l'Annonciation<sup>1</sup>. (**fig. 775**) Ce relief est aujourd'hui déposé dans l'église Santa Maria du même village. On y voit l'ange agenouillé devant Marie, assise sur un trône, le buste légèrement tourné vers l'ange. La main droite de la Vierge est levée à hauteur de la poitrine, paume ouverte vers l'extérieur, tandis que l'autre retient un pan de son manteau. Ce schéma, ainsi que l'attitude des personnages, est celui du relief de l'Annonciation-Couronnement du cloître de Silos. Une incertitude subsiste quant au couronnement : la Vierge était-elle ici aussi couronnée par des anges ? Une trace en arrière-plan du relief peut le laisser supposer. Les deux figures prennent place sous une arcade, et présentent des traces de la polychromie romane d'origine, de rouge et de bleu. Le relief est assez endommagé, et on regrette en particulier la disparition des têtes et de la partie supérieure du relief. Une restauration en ciment, peu heureuse, a tenté de restituer un visage à la Vierge, ce qui la défigure complètement.

---

<sup>1</sup> GARCIA LLORET, José Luis, « Ejea de los Caballeros », *Enciclopedia del arte romanico en Aragon, Zaragoza*, Aguilar de Campoo, Fundación Santa María la Real, 2010, p. 282.

Les deux premiers auteurs<sup>1</sup> ayant signalé ce relief considèrent qu'il provient du « cloître » disparu de San Salvador de Ejea, mais c'est sans doute plutôt d'une galerie-porche dont on peut parler<sup>2</sup>, ainsi que l'on peut voir sur des reproductions anciennes de l'église San Salvador<sup>3</sup>. Au vu de ses dimensions, il pourrait en effet s'agir d'un relief de pilier de cloître. Bien que cette sculpture ait été découverte dans l'église de San Salvador d'Ejea de los Caballeros, dont la décoration a été réalisée pour l'essentiel par le Maître de San Juan de la Peña, il n'en est pas de même pour ce relief. En effet, cette sculpture montre une relation bien plus étroite, tant au niveau du style que de l'iconographie, avec les nombreuses représentations de la Vierge couronnée que les artistes marqués par l'art de Silos ont réalisé dans les provinces de Soria, Burgos, Navarre et Rioja<sup>4</sup>.

Avec précaution, car le relief est abimé et que les têtes ont disparu, on peut se demander si ce relief a été réalisé par l'auteur du tympan de la Pesée des Âmes de San Miguel de Biota. Les sculptures présentent beaucoup d'analogies de style. Dans les deux cas, le traitement des étoffes est nettement marqué par l'art du Second Maître de Silos. Les drapés sont agités de nombreux plis très creusés, qui évoquent le *Muldenstil* du relief du cloître castillan. À Ejea, le modelé est plus important qu'à Biota, et on remarque une façon d'arranger les tissus, inspirée de Silos, avec de larges espaces parfois laissés libres sur les cuisses et les bras, que n'utilise pas le sculpteur de Biota. Toutefois, les plis profonds terminés par de petits crochets soulignés d'une virgule, se retrouvent dans les deux œuvres, ainsi que des détails, comme l'extrémité des tuniques ornée de gallons quadrillés. Que ce relief ait été réalisé par le sculpteur de la Pesée des âmes de Biota ou par un autre sculpteur lié au courant artistique dérivé de Silos, il confirme ce que l'on a déjà avancé à propos d'autres monuments : que la sculpture aragonaise a été durablement marquée par l'art du second atelier de Silos à la fin du XII<sup>e</sup> siècle.

---

<sup>1</sup> RÁBANOS FACI, Carmen, (dir.), *El patrimonio artístico de la comarca de las Cinco Villas*, Saragosse, 1998, p. 117.

<sup>2</sup> GARCIA LLORET, *op. cit.*, 2000, p. 48.

<sup>3</sup> On peut voir ces reproductions dans : ESCRIBANO SANCHEZ, *El palacio real de Ejea de los Caballeros*, Ejea, Centro de Estudio de las Cinco Villas, 1999, p. 8 et 9.

<sup>4</sup> GARCIA LLORET, J., *op.cit.*, 2000, p. 48.



## Synthèse

L'art du second atelier de Silos a laissé une empreinte considérable dans l'art roman espagnol à la fin du XII<sup>e</sup> siècle. La grande majorité des monuments que l'on trouve en Espagne du Nord (Castille, Navarre, Aragon) à cette période présentent des affinités stylistiques ou iconographiques avec les sculptures du monastère castillan. Toutefois, cette empreinte n'est pas exclusive : quelques monuments, en Navarre par exemple, s'inscrivent dans un courant dérivé de Compostelle. Il faut souligner qu'il est parfois difficile de faire la part de ce qui vient de Silos et de ce qui vient de Compostelle, tant ces deux grands monuments ont de parentés. En effet, les relations stylistiques et iconographiques que l'on peut établir entre l'art de Maître Mathieu à Compostelle et celui du Second Maître de Silos laissent penser à une connaissance réciproque de ces deux Maîtres.

Maître Mathieu à Compostelle et le Second Maître de Silos sont véritablement les sculpteurs majeurs de la fin de la période romane en Espagne. Toutefois, en Castille, en Aragon, en Navarre, les traits distinctifs propres à Silos sont plus fréquents et plus nombreux que ceux pouvant venir de Compostelle.

Dans les années 1130-1140, un autre sculpteur, le Premier Maître, avait travaillé dans le cloître de Silos, et réalisé une grande partie des chapiteaux et des reliefs d'angle. Son travail, d'une grande finesse et d'une profonde recherche spirituelle, témoigne de la richesse de sa personnalité artistique.

Néanmoins, son empreinte dans la sculpture romane espagnole est bien inférieure à celle du Second Maître, et, disons le, aujourd'hui à peine perceptible. M. Whitehill a vu la marque de ce premier atelier dans la chapelle Santiago du cimetière de Silos, sur les chapiteaux de l'arc triomphal<sup>1</sup>. M. Perez Carmona cite quant à lui un chapiteau double qui se trouve aujourd'hui dans le musée de Covarrubias (localité proche de Silos) et qui figure des oiseaux au long cou, présentés par paire<sup>2</sup>. L'imitation du Premier Maître de Silos dans cette œuvre semble claire, même si la sculpture est plus rude et plus rustique que le modèle original. Même en tenant compte de possibles disparitions, il semble bien que la diffusion de l'art du Premier Maître ait été très limitée, dans le temps comme dans l'espace. La période se prêtait sans doute moins à la diffusion de ses modèles.

---

<sup>1</sup> WHITEHILL, Walter, « Tres iglesias del siglo XI en la provincia de Burgos, *Boletín de la Academia de la Historia*, 101, 1932, p. 46.

<sup>2</sup> PEREZ CARMONA, *op. cit.*, 1974, p.169. Mme Ilardia Galligo cite quatre chapiteaux : ILARDIA GALLIGO, *op. cit.*, 1990, p. 398.

Toutefois, les sculpteurs qui se placent dans la suite du Second Maître de Silos, et travaillent à la fin du XII<sup>e</sup> siècle, voire au début du XIII<sup>e</sup> siècle, utilisent parfois des thèmes qui sont un rappel iconographique du Premier Maître. C'est souvent peu de choses : on pense par exemple à la voussure du portail de Santo Domingo de Soria, où sont mis en relation la Mise au Tombeau et la visite des Saintes Femmes, c'est-à-dire à la fois la Mort et la Résurrection du Christ, comme sur le relief du Premier Maître de Silos.

Il faut cependant citer le cas particulier d'un sculpteur, actif à la fin du XII<sup>e</sup> siècle, qui a pris quelques éléments dans le style du Premier Maître et les a mélangés à ceux du Second Maître de Silos : il s'agit de l'un des sculpteurs d'Armentia. Chez cet artiste, outre des emprunts sensibles sur le plan iconographique, comme la Mise au Tombeau mêlée à la Résurrection, on note de claires réminiscences du style du Premier Maître de Silos : l'extrême allongement des figures, accentué par les drapés verticaux, le hiératisme voulu des postures, les gestes mesurés. Il s'agit d'un cas unique : c'est, à notre connaissance, le seul artiste qui s'est inspiré des deux grands sculpteurs de Silos<sup>1</sup>.

Indépendamment de la valeur du Second Maître, dont la suprématie technique vis-à-vis du premier Maître est incontestable, la diffusion prépondérante de ses modèles s'explique avant tout par le fait qu'au moment où il travaille et dans les années qui suivent, l'art religieux espagnol connaît un grand développement, lié à des circonstances politiques et économiques favorables. Les royaumes chrétiens jouissent à cette époque d'une prospérité importante, provenant des profits tirés de la guerre contre les musulmans, d'un développement des échanges économiques, mais aussi d'une meilleure organisation de la vie agricole. En Castille, la conquête de nouveaux territoires permet une augmentation de la transhumance, ce qui favorise le commerce de la laine. Tous ces facteurs favorisent un accroissement démographique considérable<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Il faut mentionner ici une découverte récente, celle du cloître dit de Palamos, « retrouvé » dans une propriété privée de cette localité de Catalogne. Les chapiteaux qui composent ce cloître imitent à la fois le Premier et le Second Maître de Silos, dans des œuvres qui semblent être de véritables copies. C'est pourquoi, mais sans avoir pu voir nous-mêmes ces œuvres, nous doutons de son authenticité, et pensons qu'il est le fruit d'une copie postérieure. Voir à ce sujet : BOTO VARELA, Gerardo, « Le cloître roman castillan replacé à Palamos (Gérome). Avant-propos pour une étude. », *Le plaisir de l'art du Moyen Age. Mélanges en hommage à Xavier Barral i Altet*, Paris, 2012, p. 557-564. et « La presencia del arte romanico en las colecciones privadas de Cataluña. De Josep Puiggari a Hans Englehorn », *Diaspora del arte romanico. De la proteccion al expolio*, Aguilar de Campoo, Fundación Santa María la Real, 2013, p. 180-211.

<sup>2</sup> Voir à ce sujet le nombre très élevé de cuves baptismales réalisées à cette époque dans les provinces de Burgos et de Palencia. BILBAO LÓPEZ, *op. cit.*, Burgos, 1996.

Les activités agricoles (culture et élevage) sont la base de l'économie espagnole. Au XI<sup>e</sup> siècle, l'agriculture est peu développée : c'est une agriculture de subsistance, avec un rendement faible, très soumise aux conditions naturelles. Tout au long du XII<sup>e</sup> siècle, le principe de rotation des cultures se développe, avec un rendement qui augmente. Les produits de base sont les céréales, la vigne et le lin. Il y a une relation étroite entre l'augmentation du territoire, grâce aux conquêtes de terres prises aux Musulmans, et l'expansion de l'élevage. Celui-ci est facilité par la transhumance de troupeaux toujours plus grands, dans des pâturages adéquats, que ce soit dans la vallée du Duero, ou dans les montagnes qui entourent celle-ci. À la fin du XII<sup>e</sup> siècle, l'élevage est le principal moyen d'exploitation des grands territoires conquis, face à l'absence de villages et au manque de moyens pour les défendre. Ces grandes propriétés appartiennent soit à des institutions monastiques, soit à de grands seigneurs.

Aux XII<sup>e</sup> -XIII<sup>e</sup> siècles, s'amorce un processus d'urbanisation, joint à un progrès de l'artisanat et du commerce. Les villes et les cités fleurissent, grâce au développement économique et démographique du monde rural, avec une production plus grande, et plus diversifiée. La plus grande partie de ces cités sont issues de noyaux de population déjà existants, qui connaissent un grand développement et reçoivent un « fuero », une charte garantissant les privilèges et libertés d'une ville ou d'une province.

À ce processus d'urbanisation s'ajoute une importante émigration de population venue du nord, composée principalement de Mudéjares, de Juifs et d'étrangers. Dans les villes, à cette époque, se développent aussi les activités liées au commerce, celui des matières premières, comme la laine, ou celui hérité des savoir-faire artisanaux arabes, comme la draperie, dans la région de Soria<sup>1</sup>. Le commerce connaît une notable progression, en utilisant les infrastructures routières héritées des Romains, qui sont rénovées aux XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles. Parallèlement, on assiste à la multiplication des marchés, dont l'organisation et la fréquence sont régulées par les *fueros*, et des foires, à caractère annuel, dont le rayonnement est plus grand, passant même les frontières.

Ce développement économique et démographique entraîne une profusion des constructions religieuses à la fin du XII<sup>e</sup> siècle, qui s'accompagnent presque toujours d'une sculpture abondante. Les édifices construits, ou profondément modifiés à cette période, sont en effet les plus répandus dans l'Espagne du Nord. Dans la seule province de Burgos, la sculpture romane « tardive » représente environ 70 % de la totalité des décors sculptés

---

<sup>1</sup> GARCÍA GÓMEZ, *op. cit.*, 2002, p. 56.



romans conservés<sup>1</sup>. Ce vaste mouvement touche aussi bien les campagnes que les villes, et quand il ne s'agit pas de nouvelles constructions, d'anciens édifices sont mis au goût du jour, avec, par exemple, l'ajout d'une galerie-porche ou d'un portail, qui les embellissent considérablement.

La rénovation artistique qui touche l'ensemble des royaumes chrétiens espagnols, approximativement à partir de 1180, possède des traits particuliers et différenciés en Castille, en Navarre et en Aragon. Toutefois, le paysage de la sculpture monumentale est dominé par le développement du courant de sculptures dérivé du second atelier de Silos.

C'est d'abord en Castille que l'art de Silos se diffuse le plus largement. Nous avons ainsi répertorié plus de 80 églises castillanes décorées partiellement ou en totalité par des sculptures marquées par l'art de Silos. Ces sculptures sont essentiellement réparties dans les provinces de Burgos (36 %), Soria (32 %) et le nord de celle de Ségovie (21%), bien qu'il existe quelques exemples remarquables dans des édifices de La Rioja et de Guadalajara.

De grands centres artistiques sont touchés, sans doute peu de temps après la réalisation du cloître de Silos : Burgo de Osma, Soria, et Fuentidueña. Le patronage royal d'Alphonse VIII de Castille et de son épouse a pu jouer un rôle dans cette diffusion : principal bienfaiteur du monastère de Silos, il semble avoir conservé des attaches avec la cité de Soria où il passa sa minorité. C'est en effet la ville de Soria qui concentre encore aujourd'hui le plus grand nombre de monuments marqués par l'art de Silos<sup>2</sup>. Le souverain de Castille est aussi à l'origine du repeuplement de la région de Fuentidueña, autre foyer d'irradiation *silense*, où il installa sa cour à partir de 1174. Disons, cependant, que le rôle de souverain en matière artistique est loin d'être assuré. D'une manière générale, on peut penser que la diffusion de l'art de Silos correspond au fait que cette sculpture, par sa qualité, a marqué les esprits et que les artistes qui s'en sont imprégnés ont connu la faveur des commanditaires : c'est le cas à la cathédrale de Burgo de Osma, et à Santo Domingo de la Calzada, mais aussi dans des monastères importants, comme ceux des Prémontrés (La Vid, Retuerta, Ibeas de Juarros...).

Les artistes qui composent ces grands foyers artistiques s'emparent de ce style nouveau, en l'adaptant parfois un peu, et puisent dans un répertoire iconographique constitué principalement d'éléments venus de Silos. Ces foyers deviennent ainsi des relais de l'art de Silos, qui se diffuse à une large échelle géographique, dans les édifices alentour.

---

<sup>1</sup> Estimation réalisée par nos soins.

<sup>2</sup> Santo Domingo, San Pedro, San Nicolas, San Juan de Rabanera, San Juan de Duero.

Le rôle de Burgo de Osma et de Santo Domingo de Soria est prépondérant dans la propagation du style de Silos, en particulier vers le sud et le sud-est.

En Navarre, c'est le patronage royal de Sanche le Sage (1150-1194) qui est à l'origine du développement des deux grandes cités, constituant deux foyers artistiques majeurs de la région : Estella et Tudela. La création d'un atelier de sculptures autour de l'église de San Miguel de Estella est rendue possible grâce à la fondation de ce quartier par Sanche le Sage en 1187. Ce grand atelier, composé de plusieurs artistes à la sensibilité différente, montre une forte empreinte des modèles de Silos, qui ont pu leur parvenir par la route du Nord et le foyer d'Armentia. Ils ont participé à la décoration de nombreux monuments alentours, notamment celle du monastère bénédictin de Santa Maria de Irache, fondé par Sanche le Sage dans une localité voisine d'Estella.

De même, les rois de Navarre favorisèrent la construction du cloître de Santa Maria de Tudela, entre 1186 et 1204, et utilisaient l'église San Nicolas de la même ville comme chapelle royale. C'est à partir de ces deux grands foyers, Estella et Tudela, que l'art de Silos se propagea en Navarre.

Enfin, on peut supposer que les relations cordiales entre Alphonse II d'Aragon et Alphonse VIII de Castille, entérinés par les accords signés à Saragosse en 1170, où chacun se déclara vassal du roi d'Angleterre Henri II, favorisèrent les échanges artistiques entre les deux royaumes. L'art de Silos est en effet une source d'inspiration évidente des sculpteurs qui œuvrèrent à Saragosse, tant à Santiago el Mayor qu'au chevet de la cathédrale de San Salvador. Les sculpteurs qui se placent dans l'orbite de Silos ont également joué un rôle majeur dans la formation artistique du Maître de San Juan de la Peña, dont la production abondante domine l'art du Nord de l'Aragon, principalement dans la région des Cinco Villas, limitrophe avec les royaumes de Castille et d'Aragon.

La propagation de l'art de Silos qui est sensible dans la sculpture espagnole de la fin du XII<sup>e</sup> siècle est en grande partie due au succès de ses modèles iconographiques.

## **1. La diffusion des modèles iconographiques**

Bien qu'on ne puisse pas parler d'une « école de Silos », il faut considérer que beaucoup de sculpteurs s'inspirèrent des schémas élaborés par le Second Maître de Silos. Certains, possédant de grandes capacités artistiques, peuvent être considérés comme des Maîtres (celui de Fuentidueña, d'Armentia...), qui s'entourent de disciples et de

compagnons, qui tous puisent dans un répertoire iconographique commun. Un grand nombre de sculpteurs de la fin de la période romane, qui conservent un souvenir plus ou moins fort des innovations stylistiques apportées par le Second Maître de Silos, utilisent en effet un répertoire constitué principalement de formules iconographiques venues de l'abbaye de Silos. Grâce à l'utilisation de ces répertoires, il est possible de suivre la trace de la propagation de l'art du Second atelier de Silos.

Le Second Maître de Silos a mis en place, tant dans le cloître que pour le portail Nord des thèmes ayant une haute valeur spirituelle : la Présentation au Temple, l'Annonciation-Couronnement, et l'Arbre de Jessé mêlé à la Trinité *Paternitas*.

Ces thèmes n'ont sans doute pas été créés à Silos : l'Annonciation-Couronnement apparaît auparavant sur un chapiteau du déambulatoire de Santo Domingo de la Calzada, ce qui laisse supposer l'existence d'un modèle plus ancien, peut-être d'Outre-Pyrénées. L'Arbre de Jessé et la Trinité *Paternitas* figurent sur le trumeau du Porche de la Gloire à Compostelle, et on est tenté de lui accorder, de peu, l'antériorité vis-à-vis de Silos. Néanmoins, à Compostelle, le thème de la Trinité, qui apparaît sur un chapiteau, n'a pas l'ampleur qui lui sera donnée par la suite. Silos a en effet donné plus de force à ce thème en le plaçant sur un grand relief. Quant à la Présentation au Temple, magnifiée par la place de choix qui lui est réservée, comme thème central du tympan, il existe peu d'exemples où elle est autant mise en valeur : au baptistère de Parme, où elle occupe un tympan intérieur, et à la cathédrale de Chartres, où elle est figurée sur toute la longueur du registre médian du tympan de la porte sud de la façade occidentale<sup>1</sup>. Même s'il ne les a pas créés, le second atelier de Silos a vraisemblablement joué un rôle prépondérant dans la diffusion de ces thèmes, d'abord en Castille, puis dans le reste de l'Espagne chrétienne.

### **A) L'Annonciation**

Le thème de la Vierge couronnée par des anges au moment de l'Annonciation est une manifestation de l'essor du culte de Marie qui se produit en Europe au long du XII<sup>e</sup> siècle. L'atelier de Silos fut vraisemblablement le diffuseur essentiel de ce nouveau prototype iconographique dans la péninsule ibérique.

L'Annonciation-couronnement, développé de façon si éclatante sur le relief du cloître de Silos, a été repris de manière directe dans quelques monuments : Gredilla de Sedano, La Magdalena de Tudela, Laguardia et Valgañon. À ces exemples, on peut sans doute ajouter le relief de l'Annonciation d'Ejea de los Caballeros, dont la partie supérieure

---

<sup>1</sup> LACOSTE, 2006, p. 240.

est mutilée, mais qui s'inspire si clairement de la plaque du cloître de Silos, qu'on peut supposer qu'elle figurait également un Couronnement. À Villasayas, Burgo de Osma et Eguiarte (Navarre) l'Annonciation est délivrée par l'ange agenouillé à Marie couronnée : la signification est donc très proche de celle du relief de Silos. On perçoit ainsi que cette iconographie particulière a connu une large diffusion sur le plan géographique : en Castille, en Navarre et en Aragon.

Toutefois, l'emprise iconographique de l'Annonciation-Couronnement du Second Maître de Silos ne se limite pas à ces sculptures. Elle est également sensible dans l'introduction de l'ange qui, dans l'Annonciation, s'agenouille modestement devant la Vierge, en laquelle il salue la Mère de Dieu. Cette posture est aussi visible à Compostelle, sur un chapiteau du revers du Porche de la Gloire. Compostelle et Silos sont ainsi parmi les premiers exemples romans d'Annonciation où l'ange apparaît agenouillé<sup>1</sup>. Cette iconographie se généralisera au XIII<sup>e</sup> siècle, d'abord en Italie, puis dans le reste de l'Europe, encouragée par les réflexions de Saint-Thomas d'Aquin.

Cette image du personnage agenouillé devant la Vierge est aussi utilisée par les artistes comme schéma de composition. Ainsi, les rois d'une série d'Adoration des Mages au nord de l'évêché de Burgos sont représentés dans la même posture : un genou en terre, le coude appuyé sur le genou. C'est le cas à Ahedo de Butron (troisième mage), Butrera (premier mage) et Cerezo (premier mage). Cette posture est aussi visible sur les prophètes du tympan de l'Agneau à Armentia. Même si les thèmes sont différents, c'est un indice de plus de la propagation des modèles iconographiques du second atelier de Silos.

Ainsi, le schéma du relief du cloître, qui mêle Annonciation et Couronnement de la Vierge a marqué un certain nombre d'artistes, qui, soit reprennent la formule intégralement, soit n'utilisent que la posture de l'ange agenouillé. Toutefois, dans le répertoire iconographique utilisé par les artistes marqués par l'art de Silos, se distingue une autre manière de représenter la scène de l'Annonciation, plus traditionnelle. Dans ce cas, les artistes puisent leur inspiration dans le chapiteau du cloître de Silos, où l'ange et la Vierge sont debout face à face. C'est le cas à Santo Domingo de Soria, à Garray, à Moradillo de Sedano, à Lara de los Infantes, à Villamiel de Muño, à San Pedro de Estella et à La Magdalena de Tudela, mais aussi dans les œuvres du Maître de San Juan de la Peña, dans le cloître de San Juan de la Peña, à Luesia, Ejea de los Caballeros, et peut-être à El Frago. Dans ces exemples aragonais, curieusement, l'ange est toujours placé à droite de la Vierge, contrairement au schéma traditionnel de l'Annonciation. Il est important de noter que, dans presque toutes les œuvres citées, l'Annonciation est représentée au début d'un cycle de la

---

<sup>1</sup> Une amorce de geste est par exemple visible sur le relief de l'Annonciation de Sainte-Foy de Conques.

Nativité de Jésus, que ce soit sur des chapiteaux ou sur des voussures. Les artistes qui optent pour ce modèle plus « traditionnel », le font donc quand ils inscrivent l'Annonciation dans un cycle iconographique important. Au contraire, quand ils souhaitent donner plus d'importance à l'épisode, et parfois en l'associant au Couronnement de la Vierge, ils font le choix de le représenter isolément, sur des supports de grande taille, tympan ou reliefs rectangulaires encastrés : tympan de Gredilla et Valgañon, reliefs de Villasayas et d'Ejea de los Caballeros, auxquels on peut sans doute ajouter la très belle Vierge de Butrera, couronnée, qui faisait vraisemblablement partie d'une Annonciation.

Les Vierges couronnées, représentées dans une posture similaire à celle de la Vierge de l'Annonciation-Couronnement, se retrouvent à Villasayas, à Butrera, à Gredilla et à Santo Domingo de la Calzada, et dans un contexte iconographique différent, associée la glorification de Dieu à Santo Domingo de Soria, et à une perspective eschatologique à Berlanga de Duero. Elles sont toujours coiffées d'une couronne à trois fleurons, la tête le plus souvent légèrement inclinée vers la droite, la main droite levée, paume en avant, tandis que la main gauche serre un pan de son manteau contre elle. Toutes ces Vierges sont quasiment interchangeables entre elles, et montrent bien l'empreinte du schéma élaboré par le Second Maître de Silos.

## **B) Les scènes de l'Enfance du Christ**

Le monastère de Silos développe un cycle iconographique important consacré à l'Enfance du Christ, tant sur le tympan du portail Nord que sur le chapiteau du cloître. Le tympan est vraisemblablement de la main du Second Maître, tandis que le chapiteau du cloître a été réalisé, pour l'essentiel, par l'un de ses compagnons.

Sur le tympan sont développés la Nativité, mêlée à l'Annonce aux bergers, l'Adoration des Mages et surtout la Présentation au Temple. Le chapiteau du cloître montre lui l'Annonciation, la Visitation, le Songe de Joseph, la Nativité, l'Annonce aux bergers et la Fuite en Égypte. Dans de nombreux exemples étudiés, ce cycle de l'Enfance se répète, avec des caractéristiques qui indiquent bien que son origine se trouve dans les œuvres du second atelier de Silos.

L'iconographie de la Visitation varie peu à cette époque, et Silos n'innove pas sur ce point. Aussi est-il difficile de suivre la trace d'un modèle *silense* pour ce thème. Sur le chapiteau du cloître, les deux femmes sont clairement identifiées, tant par leur posture que leur coiffure : Marie est à gauche, Élisabeth à droite. Cette différenciation des deux femmes se retrouve dans quelques exemples : Santo Domingo de Soria, San Juan de Duero, San Juan de Ortega, Lezaun. Ce n'est pas le cas à Burgo de Osma, Garray, Moradillo ou Estella. Dans

tous ces exemples, seules les positions des corps varient : étroitement enlacées, comme à Duraton, joue contre joue, comme à San Juan de Duero, mains jointes comme à San Pedro de Estella...

La marque de Silos est par contre prépondérante dans l'iconographie de la Nativité. Cet épisode est représenté deux fois dans le monastère de Silos : dans la partie droite du tympan du portail Nord et sur le chapiteau n°38 du cloître. Un certain nombre d'éléments iconographiques se retrouvent dans ces deux représentations : la Vierge est couchée dans son lit, et est assistée par une sage-femme. Ce personnage est inspiré des évangiles apocryphes, en particulier du *Protévangile de Jacques*. La sage-femme est présente dans presque toutes les représentations de la Nativité qui figurent dans la suite de Silos (sauf le cloître de Tudela et le chapiteau du portail de Luesia), soit dans 14 représentations sur 17 : en Castille, à El Burgo de Osma, Garray, San Juan de Duero, San Juan de Ortega, Santo Domingo de Soria, Duraton ; en Navarre, à San Miguel et San Pedro de Estella, Lezaun, La Magdalena de Tudela, Santiago de Puente la Reina ; en Aragon, à Santiago de Saragosse, San Juan de la Peña et San Salvador de Ejea de los Caballeros.

Sur le chapiteau du cloître de Silos, il apparaît clairement, malgré les détériorations, que Marie était représentée en train d'allaiter l'Enfant. C'était peut-être aussi le cas sur le tympan, mais il est plus difficile de se prononcer. Cet élément, rare dans l'iconographie, ne sera que peu reproduit dans la suite de Silos. On peut se poser la question pour le chapiteau de l'Enfance de Burgo de Osma, mais les détériorations empêchent de l'affirmer avec certitude. La Vierge allaitant est par contre parfaitement visible sur le chapiteau de Garray. La position de Marie sur les deux chapiteaux de Garray et Burgo de Osma étant tout à fait similaire, on peut émettre l'hypothèse que le chapiteau de Burgo de Osma représentait aussi la Vierge allaitant. À ces exemples castillans, il convient d'ajouter le chapiteau de Santiago el Mayor de Saragosse, où la Vierge, couchée dans son lit, assistée par la sage-femme, semble bien en train d'allaiter l'Enfant Jésus. C'est une preuve de plus de l'intervention d'un artiste très proche de Silos à Saragosse.

À Silos, l'Enfant apparaît deux fois dans la Nativité : dans les bras de sa mère, mais aussi couché dans la crèche, qui prend la forme d'une petite construction appareillée sur le chapiteau du cloître, et celle d'un petit autel sur le tympan. Au-dessus, se tiennent l'âne et le bœuf, conformément à une tradition iconographique qui remonte au IV<sup>e</sup> siècle, et qu'entérina le texte apocryphe du *Pseudo-Matthieu* au VI<sup>e</sup> siècle<sup>1</sup>. Sur le chapiteau n°38, dans la partie supérieure, deux anges thuriféraires encensent le Nouveau-né, et glorifient

---

<sup>1</sup> GROUSSET, R. « Le bœuf et l'âne à la Nativité du Christ. » *Mélanges d'archéologie et d'histoire*, T. 4, 1884. pp. 334-344. Disponible en ligne : [http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/mefr\\_0223-4874\\_1884\\_num\\_4\\_1\\_5876](http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/mefr_0223-4874_1884_num_4_1_5876) [Consulté le 31 juillet 2012]

ainsi la nature divine du Christ. La présence de ces anges encensant l'Enfant se retrouve à Burgo de Osma, Santo Domingo de Soria, Garray, Duraton, Estella, Lezaun, Santa Maria de Tudela. On notera qu'ils ne sont pas représentés dans les exemples aragonais. À La Magdalena de Tudela, c'est une colombe qui surgit des nuées pour rendre grâce au Fils de Dieu.

Dans le cloître de Silos, entre la Visitation et la Nativité, se trouve Joseph, avec un ange qui lui touche le front. Cette composition, qui évoque la perplexité de Joseph, rassuré par un ange, se retrouve à San Juan de Ortega et San Juan de Duero, à Garray, à Santa Maria de Tudela et à Ejea de los Caballeros. Le personnage de Joseph songeur est très souvent représenté dans le cycle de l'Enfance : il est toujours représenté de la même façon, debout ou assis, coiffé d'un bonnet côtelé, il incline sa tête dans sa main, ou s'appuie sur son bâton en forme de tau. Joseph est considéré comme un des premiers témoins du mystère de l'Incarnation. Ainsi, loin de la tentation et du doute, l'iconographie de Joseph, apparemment pensif, témoigne en réalité de la croyance des fidèles que l'Incarnation est un grand mystère d'ordre divin. C'est pourquoi il est parfois aussi représenté au moment de l'Annonciation : c'est le cas à Gredilla de Sedano, Villasayas, San Pedro de Soria, San Miguel de Estella, Eguiarte et Lezaun. Dans la Nativité, il témoigne à la fois du mystère de l'Incarnation et de la nature humaine de Jésus, né d'une femme. C'est pour cela qu'il figure sur le chapiteau de Silos, mais aussi à Burgo de Osma, à Santo Domingo de Soria, à San Juan de Ortega, à San Juan de Duero, à Santa Maria de Tudela, à San Pedro et à San Miguel de Estella, à Ejea de los Caballeros, sur la frise d'Agüero et à Santiago de Saragosse. Régulièrement, il figure aussi aux côtés de Marie au moment de l'Adoration des Mages. Dans ce cas, il apparaît comme un des premiers témoins de la royauté et de la divinité du Christ. On le trouve ainsi à Ahedo de Butron, à Cerezo de Riotiron, à Butrera, à Villasana de Mena, à Santo Domingo de Soria (où il apparaît donc deux fois), à Duraton, à Grado del Pico, à La Magdalena de Tudela, à Agüero, à Biota, à El Frago et à Santiago de Saragosse.

Le tympan et le chapiteau de Silos montrent tous deux l'Annonce aux bergers. Dans les deux cas, la scène est représentée de façon similaire : dans un environnement naturel, plusieurs bergers sont surpris par l'arrivée de l'ange qui surgit des nuées. Cette composition est nettement inspirée par l'art antique. M. Jacques Lacoste a ainsi montré la grande proximité que ce relief présente avec un sarcophage antique conservé dans la collégiale de Covarrubias, à quelque distance du monastère de Silos<sup>1</sup> : un berger debout sur un côté de la composition, près de lui des animaux disposés en hauteur, un arbre frêle qui monte le long de la composition. Le côté pittoresque de la scène est accentué par les animaux qui

---

<sup>1</sup> LACOSTE, *op.cit.*, 1973, p. 110.

entourent des bergers : une chèvre, notamment, qui grimpe à demi dans un arbre pour en brouter les feuilles.

Tous ces éléments se retrouvent dans un certain nombre de monuments, qui montrent une fois de plus le tribut qu'ils doivent au second atelier de Silos. On compte ainsi 12 représentations fidèles au modèle *silense*. Les plus proches iconographiquement sont Santo Domingo de Soria, San Miguel de Estella et La Magdalena de Tudela. On y retrouve le détail de la chèvre grim pant à l'arbre, l'environnement végétal et l'ange surgissant des nuées. Le détail pittoresque de la chèvre est aussi visible à San Pedro de Soria et à San Juan de Duero. Les bergers sont le plus souvent au nombre de deux, comme sur le tympan de Silos, parfois trois, comme sur le chapiteau du cloître. Ils sont toujours entourés d'animaux de leurs troupeaux. L'ange qui leur annonce la naissance de Jésus surgit le plus souvent des cieux, comme à Burgo de Osma, Santo Domingo de Soria, San Miguel de Estella et Puente la Reina. Une scène beaucoup moins courante dans l'art roman apparaît à deux reprises : l'Adoration de l'Enfant par les bergers. Elle est représentée sur la voussure du portail de Santo Domingo de Soria – il est vrai, au milieu d'un cycle de l'Enfance très complet – et sur un chapiteau du cloître de Tudela.

L'Adoration des Mages est couramment représentée dans les sculptures de la fin de la période romane en Espagne. À Silos, elle figure sur le tympan du portail Nord, malheureusement dans un état assez dégradé. Toutefois, un élément intéressant est à noter : la position d'un des mages, agenouillé devant la Vierge et l'Enfant, les deux genoux posés au sol. Cette disposition, qui n'est pas forcément la plus courante, se retrouve dans un certain nombre de représentations, ce qui nous laisse supposer là encore, que peut-être Silos est à l'origine de cette diffusion. À Burgo de Osma, c'est le premier mage qui adopte cette position, comme à Ahedo de Butron, Villasana de Mena, Cerezo de Riotiron et San Miguel de Estella. À Santo Domingo de Soria, c'est le troisième mage qui s'agenouille ainsi, tandis que le premier ôte sa couronne, comme dans la frise intérieure d'Agüero. En Aragon, sur les petites représentations de l'Adoration des Mages, à Ejea de los Cabelleros et à Luesia, le premier mage pose également les deux genoux en terre. Quand le thème est représenté sur des tympan, à Agüero, à Biota et El Frago, la représentation est plus originale, puisqu'elle place le premier mage dans l'attitude de la *proskynésis*, représentation qui est également visible dans la province de Ségovie, sur un chapiteau de Grado del Pico.

La représentation d'un mage à genoux est utilisée dès le IV<sup>e</sup> siècle<sup>1</sup>, mais ce n'est qu'au XII<sup>e</sup> siècle qu'elle se généralise. Comme l'Annonciation-Couronnement, ce thème

---

<sup>1</sup> Sur un ivoire conservé au Trésor de la cathédrale de Milan, du IV<sup>e</sup> siècle, sur une ampoule de Monza du VI<sup>e</sup> siècle, dans le Codex Egberti, du X<sup>e</sup> siècle, cf. LECLERCQ, « Mages », *Dictionnaire d'Archéologie chrétienne et de liturgie*, vol. 10-1, p. 980-1008, 1931, et REAU, *op.cit.*, 1955-1959, p. 248.



témoigne de la vénération pour la Vierge Marie, qui acquiert dans cet épisode de l'Adoration des Mages une importance comparable ou supérieure à celle de l'Enfant. Sa dignité est encore rehaussée par la couronne dont elle est coiffée : c'est le cas dans toutes les représentations de l'Adoration des Mages réalisées par des artistes dans la lignée du Maître de Silos (ceux où la tête de Marie est encore visible)<sup>1</sup>. On notera le cas particulier de San Miguel de Estella, où la Vierge n'est pas couronnée dans l'Annonciation, mais l'est dans l'Adoration des Mages.

La Fuite en Égypte, telle qu'elle est représentée sur le chapiteau n°38 de Silos constitue un modèle qui est reproduit à Santo Domingo de Soria, San Juan de Duero de Soria, San Miguel de Estella, La Magdalena de Tudela et par le Maître de San Juan de la Peña. Toutes ces sculptures répètent de manière constante certains motifs : Joseph avec le bâton et le baluchon, le fond végétal, et l'âne qui avance tête baissée. Un détail particulier est visible sur le chapiteau de San Juan de Duero : la ville fortifiée vers laquelle s'avance la Sainte Famille, avec des personnages aux créneaux, que l'on retrouve à San Juan de la Peña et à San Pedro el Viejo de Huesca. Ces artistes montrent une fois de plus, non seulement l'empreinte des modèles de Silos, mais aussi les liens qui se créent entre eux, dans une même communauté de style. On notera le cas particulier du chapiteau de la Magdalena de Tudela, où la Vierge, sur sa monture, est représentée en train d'allaiter l'Enfant. Peut-être peut-on y voir une « contamination » par la Nativité de Silos.

Le thème de la Présentation au Temple est figuré avec une ampleur considérable sur le tympan déposé du portail nord de l'abbaye. Placé au centre de ce tympan, il montre une pensée eucharistique très forte. En présentant l'Enfant sur l'autel, il annonce la mort et le sacrifice du Christ, et souligne le don qu'il fait de son corps. Marie tient l'Enfant dans ses bras, et le tend à Siméon, qui dispose un linge sur l'autel où l'Enfant va être placé, une mise en exergue de l'autel du sacrifice. Joseph se trouve derrière la Vierge, et un autre personnage se tient derrière Siméon. Il pouvait s'agir de la prophétesse Anne, ou d'une suivante de Marie portant des colombes.

Ce thème est reproduit dans un certain nombre de monuments de la suite de Silos, mais aucun ne lui accorde la même ampleur : il est figuré sur des chapiteaux à San Miguel de Estella, dans le cloître de Tudela, à Santa Maria Magdalena de Tudela et dans l'abside de San Salvador de Saragosse. Il prend place dans les voussures sur la façade de Santo Domingo de Soria, sur le portail d'Ejea de los Cabelleros et apparaît dans la petite frise intérieure de Santiago de Agüero. Les représentations les plus proches iconographiquement

---

<sup>1</sup> Burgo de Osmá, Santo Domingo de Soria, San Juan de Duero, Ahedo de Butron, Butrera, Villasana de Mena, Santa María de Aradon, Cerezo de Riotiron, Santa María de Tudela, Santa María Magdalena de Tudela, San Pedro de Estella, Eguiarte, Grado del Pico, portail de Santiago de Agüero, de San Miguel de Biota.

de Silos sont celles d'Agüero et d'Ejea : l'Enfant est placé sur l'autel, entre Marie et Siméon. À Agüero, Joseph est juste derrière la Vierge, et porte colombes et tourterelles dans ses bras. À Santa Maria de Tudela, la présentation est similaire : la Vierge tend l'Enfant à Siméon. Elle est accompagnée de tout un cortège, portant des colombes, dont Joseph. Principale différence : l'autel est relégué sur la face adjacente, où un ange agite un encensoir. Cette séparation de l'autel du reste de la scène, qui amoindrit le sens eucharistique de l'épisode, est également visible à San Miguel de Estella, à San Salvador de Saragosse, et à La Magdalena de Tudela, où toutefois un calice est posé sur l'autel. À Santo Domingo de Soria, la scène a perdu de sa puissance, et est assez peu reconnaissable : l'Enfant est dans les bras de Siméon, face à Marie, suivie de deux femmes portant des colombes. La prophétesse Anne n'apparaît qu'à San Miguel de Estella, ce qui laisse imaginer que sur le tympan de Silos figurait plutôt une femme portant des colombes. Le sens de la scène est renforcé par le choix de ces personnages, qui symbolisent les fidèles participant à l'Eucharistie<sup>1</sup>.

Le Massacre des Innocents n'est plus visible aujourd'hui dans le monastère de Silos. On sait pourtant, grâce à la description du père Nebreda et au claveau subsistant que ce thème ornait une voussure du portail nord de Silos. Deux exemples se sont clairement inspirés du modèle de Silos : Santo Domingo de Soria et Moradillo de Sedano. Dans les deux cas, en effet, le Massacre a une ampleur considérable, sur la totalité de la voussure à Soria, et mêlée à d'autres thèmes à Moradillo. La composition est la même, avec des groupes de trois figures : la mère, l'enfant et le soldat. Les scènes du Massacre revêtent le même caractère à Santo Domingo de Soria et Moradillo renforçant l'idée d'un modèle commun, Silos.

Une particularité iconographique se répète dans plusieurs édifices de la suite de Silos : la présence d'un démon qui inspire à Hérode l'ordre de massacrer les enfants. On ne sait si cette scène figurait sur le portail de Silos, mais la rareté iconographique de cet épisode, que l'on retrouve pourtant dans presque tous les monuments marqués par Silos qui choisissent de représenter le Massacre : Burgo de Osma, San Juan de Duero, Santo Domingo de Soria, la Magdalena de Tudela, et Santiago de Puente la Reina, peut le laisser supposer<sup>2</sup>. Le thème du Massacre des innocents apparaît, outre les exemples cités, à San Miguel de Estella, à San Pedro de Estella, sur un relief déposé, et sans doute à San Salvador d'Ejea de los Caballeros, mais l'état de dégradation des sculptures empêche de se prononcer sur les détails.

---

<sup>1</sup> LACOSTE, 2006, p. 241.

<sup>2</sup> Hérode conseillé par le démon n'apparaît pas à Moradillo de Sedano, mais le cavalier qui figure dans cette voussure est peut-être une représentation du souverain.

### C) Les autres scènes figurées à Silos

Il est intéressant de remarquer que la diffusion des modèles iconographiques de Silos est particulièrement sensible dans les scènes de l'Enfance du Christ, il est vrai, figurées avec beaucoup d'ampleur sur le tympan du portail Nord, et répétées dans le cloître. Cette empreinte des modèles *silenses* est beaucoup moins forte en ce qui concerne les autres épisodes de la vie du Christ. Le beau chapiteau n°40 du cloître de Silos, réalisé par le Second Maître de Silos, figure les thèmes de l'Entrée à Jérusalem, du Lavement des pieds et de la Cène. À Burgo de Osma, ce chapiteau de Silos est presque intégralement imité : on retrouve les mêmes épisodes, représentés de façon absolument similaire, jusque dans les détails. Dans le cloître de Tudela, les mêmes scènes sont figurées, mais sur deux chapiteaux : l'un pour l'Entrée à Jérusalem, l'autre pour le Lavement des pieds et la Cène. C'est aussi le cas dans le cloître de San Juan de la Peña. Le Maître de San Juan de Peña reproduit également ces scènes sur le portail nord de San Salvador de Ejea de los Caballeros, dans une configuration différente : l'Entrée à Jérusalem et le lavement des pieds sont figurés dans les voussures, tandis que la Cène occupe tout le tympan.

Certains détails, présents à Silos, sont répétés dans ces exemples. Un certain nombre sont observables dans l'Entrée à Jérusalem : l'ânon sous la monture du Christ, tétant sa mère, les personnages grimpés dans les arbres, et le détail caractéristique de celui qui enlève sa tunique pour la déposer sous les pas du Christ. L'ânon, conformément au texte, est présent dans toutes les représentations citées. L'attitude du personnage qui enlève sa tunique en la faisant passer par dessus sa tête, sans doute issue de modèles byzantins<sup>1</sup>, est visible à Burgo de Osma et sur le chapiteau du cloître de Tudela, mais n'apparaît pas chez le Maître de San Juan de la Peña. À ces exemples, il faut ajouter le beau devant d'autel provenant de San Nicolas de Tudela, qui présente ces mêmes détails venus de Silos. Il faut noter que c'est l'un des plus grands reliefs figurant ce thème en Espagne<sup>2</sup>.

L'épisode de la Cène apparaît également sur un chapiteau de Moradillo de Sedano, dont l'antécédent semble bien être la corbeille de Silos. Un élément est significatif : la position agenouillée de Judas, de l'autre côté de la table. Il est également possible que ce soit ce schéma de composition qui ait influencé un chapiteau de Languilla, représentant le banquet d'Hérode. En effet, sur cette corbeille, deux serviteurs sont agenouillés de l'autre côté de la table, dans une posture similaire à celle de Judas dans la Cène à Silos.

---

<sup>1</sup> LACOSTE, *op. cit.*, 1979, p. 182 et note 20, et OCON ALONSO, *op. cit.*, 1990, p. 505-506.

<sup>2</sup> On peut également citer le tympan conservé au musée de Compostelle et provenant du couvent Santo Domingo de Bonaval, à Saint Jacques de Compostelle.

## D) L'Arbre de Jessé et la Trinité Paternitas

Le thème de l'Arbre de Jessé se développe dans la seconde moitié du XII<sup>e</sup> siècle, aussi bien en France qu'en Espagne, même si des exemples antérieurs existent. Toutefois, les représentations espagnoles, celles de Compostelle, de Silos, et celle, moins certaine, de Santo Domingo de la Calzada, ont une particularité : l'Arbre de Jessé est couronné par une Trinité *Paternitas*. À Compostelle et à Silos, Jessé est bien reconnaissable. Il est allongé et de sa taille, partent des rinceaux parmi lesquels sont disposés les autres personnages. À Santo Domingo de la Calzada, il est plus difficile de reconnaître Jessé dans le personnage dénudé, debout et de profil.

L'Arbre de Jessé met en évidence la généalogie terrestre du Christ, descendant des rois de Juda. Sur le relief de Silos, la Vierge est placée entre Jessé et la Trinité. Pourtant, elle est accostée de deux personnages, qui, contrairement à ceux qui sont représentés dans la partie haute, sont chaussés et ne tiennent pas de phylactères. Plutôt que des prophètes, on peut donc supposer qu'il s'agit de deux ancêtres du Christ, probablement David et Salomon, même s'ils ne présentent pas d'attributs particuliers<sup>1</sup>. David est bien reconnaissable à Compostelle et à Santo Domingo de la Calzada, couronné et tenant un instrument de musique (psaltérion ou viole). La figure mariale est exaltée à Compostelle, où, couronnée, elle apparaît comme la Reine du Ciel, mais également comme la servante du Seigneur, car elle esquisse le geste de l'Annonciation. C'est aussi le cas à Santo Domingo de la Calzada, où Marie fait également partie d'une Annonciation. À Silos, on peut aussi faire le lien entre l'iconographie des deux reliefs du Second Maître.

La représentation de l'Arbre de Jessé est complétée par des prophètes, qui ont annoncé la venue de Messie : à Compostelle et à Silos, ils ne sont pas clairement identifiés, mais on peut supposer que, comme à La Calzada, l'un d'eux est Isaïe, à qui l'on doit cette image de l'Arbre de Jessé<sup>2</sup>. On peut supposer qu'à Silos, le prophète jeune et imberbe est Daniel, tandis qu'à Compostelle, Maître Mathieu a ajouté une sibylle.

Dans les trois monuments, les arbres de Jessé sont couronnés par une Trinité *Paternitas*. La représentation mêle ainsi la généalogie humaine du Christ, descendant de David, et son ascendance divine. Ce thème, que l'on trouve également sur deux tympons, celui de Santo Domingo de Soria et celui de San Nicolas de Tudela, n'a pas d'équivalent en sculpture en dehors de l'Espagne. Un antécédent peut-être lui être trouvé dans les voussures du portail occidental de Saint-Denis, où l'on voit à la clé, Dieu le Père portant

---

<sup>1</sup> PEREZ de URBEL, *op. cit.*, 1975, p. 149-151. ; CALZADA, Juan José, « El maestro de la Anunciación y su influencia en el románico burgalés », *Silos. Un milenio, IV, Arte*, Abadía de Silos, 2003, p. 586-587.

<sup>2</sup> Is., II, 1-3.

l'Agneau dans un médaillon, et, au-dessus, la colombe du Saint-Esprit<sup>1</sup>. En Espagne, la représentation est différente, car à l'Agneau est substitué l'Enfant. La première représentation connue de ce thème est d'origine anglo-saxonne. Il s'agit d'une enluminure du *Psalterium* du codex Harley 603, du British Museum de Londres, daté du X<sup>e</sup> – XI<sup>e</sup> siècle<sup>2</sup>. L'art espagnol est en effet le premier, après le modèle anglais, à adopter ce type trinitaire durant le XII<sup>e</sup> siècle. Même si chacun des exemples espagnols a ses particularités, ils présentent un certain nombre de caractéristiques communes : la présence d'Isaïe à proximité ; celle de la Vierge, à Silos, Compostelle, La Calzada et Soria ; le lien avec l'Arbre de Jessé, clairement affirmé à Silos et Compostelle, moins évident à La Calzada, et à peine sensible, avec la représentation de quelques feuilles sous les pieds du Père à Tudela. Il est indéniable, dans les cas de Soria et de La Calzada, que Silos a servi de relais à ce thème rarissime. Pour Tudela, il est possible, comme le montre d'ailleurs le style, que les influences de Silos et de Compostelle se soient mêlées.

### E) Hypothèses sur les reliefs disparus

De nombreuses sculptures de l'église abbatiale de Silos ont disparu au moment de sa destruction. Toutefois, en se basant sur les reliefs subsistants et sur la description du père Nebreda, certaines hypothèses ont été émises quant aux thèmes qui pouvaient figurer sur portail Nord. L'une d'elles nous a semblé tout à fait intéressante : il s'agit de la présence d'une voussure représentant les Vieillards de l'Apocalypse. Ces voussures consacrées aux Vieillards de l'Apocalypse sont particulièrement courantes dans l'art roman, et l'Espagne ne fait pas exception, l'exemple le plus célèbre étant le Porche de la Gloire à Compostelle. Néanmoins, à Ahedo de Butron, Moradillo de Sedano, Cerezo de Riotiron, Santo Domingo de Soria et San Miguel de Estella, les différences avec le modèle compostellan sont nombreuses. C'est probablement encore Silos qui est à l'origine de cette iconographie. En effet, la description du porche nord de l'église de Silos par le Père Nebreda au XVI<sup>e</sup> siècle, mentionne « des figures monumentales, dont beaucoup avec des couronnes royales », ce qui a conduit à avancer l'hypothèse que la porte extérieure possédait une voussure décorée de Vieillards, ce qui expliquerait la fréquence de ce thème dans les églises marquées par l'influence de Silos<sup>3</sup>. Un détail iconographique vient renforcer cette hypothèse. Dans tous les exemples cités, à la clé de la voussure est représenté un ange souriant, les ailes déployées, qui tend une sorte de boîte. La permanence de cette figure angélique tend à confirmer l'existence d'un modèle commun, sans doute le portail nord de Silos. À cela

---

<sup>1</sup> LACOSTE, *op.cit.*, 2006, p. 200.

<sup>2</sup> PAMPLONA, *op. cit.*, 1970, p. 67.

<sup>3</sup> FRONTON SIMON, *op. cit.*, 1996, p. 65-83.

s'ajoute, pour les exemples castillans, la présence de nimbe lobulé sur ces Vieillards, détail que l'on trouve fréquemment chez les personnages du Second Maître de Silos. Seul San Miguel de Estella ne l'utilise pas. Le portail navarrais présente également la particularité de disposer ces personnages dans le sens des voussures, et non de manière radiale, comme dans les portails castillans.

La description du père Nebreda indique de plus, que la porte était encadrée « d'un roi et d'une reine », ce qui a pu rejaillir sur les chapiteaux qui présentent des têtes monumentales couronnées. Ces têtes pourraient être le reflet de celles qui se trouvaient sur le portail extérieur. On retrouve ces grandes têtes dans le cloître haut de Silos, sur le portail de Cerezo de Riotiron, celui de San Millan de Lara, autrefois sans doute également sur celui de Moradillo de Sedano, sur une voussure du portail d'Hormaza et dans la galerie-porche de Jaramillo de la Fuente.

Certains thèmes, qui ne sont pas présents à Silos, apparaissent avec une belle constance dans les édifices marqués par l'art *silense*. Il est bien évidemment impossible de dire si ces épisodes figuraient parmi les œuvres de Silos. On se contentera de remarquer le nombre important de représentations de la Visite des Saintes Femmes au tombeau<sup>1</sup> et les nombreuses figurations de la lutte des chevaliers<sup>2</sup>, qui s'inscrit dans le contexte de la Reconquista.

## F) Le bestiaire

Néanmoins, plus que les thèmes historiés, c'est le bestiaire de Silos qui a durablement et profondément marqué la sculpture romane espagnole à la fin du XII<sup>e</sup> siècle. Les animaux sculptés dans les galeries occidentales et méridionales du cloître ont en effet été abondamment reproduits. Il faut toutefois remarquer que les animaux réels l'ont été moins souvent que les créatures fantastiques. Certes, les lions apparaissent avec profusion, mais il n'est pas rare que les postures et les morphologies varient. C'est aussi vrai pour les oiseaux, mais néanmoins, plusieurs sculptures montrent des parentés évidentes avec le modèle de Silos, visible sur les chapiteaux n°50 et n°61. Ils sont répartis dans toutes les régions : 5 dans la province de Burgos (Moradillo, Gredilla, Lara de los Infantes, Oquillas, Hoyuelos), 4 dans la province de Soria (Burgo de Osma, Almazán, San Nicolás de Soria,

---

<sup>1</sup> Armentia, Estella (San Miguel et San Pedro), san Pedro el Viejo de Huesca, Soria (Santo Domingo, San Juan de Duero, San Nicolas), cloître de Tudela...

<sup>2</sup> Campisabalos, Caracena, Duraton, Escobados de Abajo, Moradillo de Sedano, Orejana (El Arenal), Soto de Bureba, Nieva, san Juan de los Caballeros de Ségovie, San Martin de Ségovie, Sotosalbos, Tiermes, Torreandaluz, et Estella, Azcona, Agüero, Biota...

Santa María de Tiermes), 1 en Álava (Armentia), 3 en Navarre (San Miguel de Estella, Aguilar de Codés, Eguiarte) et 1 en Aragon (San Salvador de Saragosse). Les cerfs sont beaucoup moins courants. On les retrouve à Ahedo de Butron, Majan, Cerezo de Riotiron, Retuerta, San Miguel de Estella, Azcona et La Magdalena de Tudela. Toutefois, il est possible que le dessin du chapiteau n°52 de Silos, montrant des cerfs entourés de rinceaux ait également influencé d'autres compositions, comme les quadrupèdes perchés dans des végétaux que l'on rencontre souvent dans la province de Ségovie (Santo Domingo de Piron, San Lorenzo de Ségovie, El Arenal, etc.).

Il est plus facile de reconnaître l'empreinte de Silos dans le thème montrant des oiseaux de proie perchés sur des lièvres ou des lapins, inspiré du chapiteau n°58. Il est figuré dans onze monuments : probablement à Burgo de Osma (même si la proie est assez indistincte), à Abajas, à Majan, à Hormaza, sur un des chapiteaux du musée de Philadelphie, à Sequera de Fresno (Ségovie), à San Miguel de Estella, à San Salvador et Santiago de Saragosse, et à Santa Maria et La Magdalena de Tudela.

Cependant, c'est dans le bestiaire fantastique que le rayonnement de Silos est particulièrement significatif. En effet, sur la centaine d'édifices qui portent l'empreinte de la sculpture de Silos, 86 comportent des représentations de créatures imaginaires. Mme Valdez del Alamo propose, comme explication à ce phénomène, un manque de moyens économiques qui ne permettraient pas aux églises rurales de déployer de grands programmes iconographiques<sup>1</sup>. Ceci n'explique cependant pas pourquoi on trouve aussi fréquemment des créatures imaginaires aux côtés d'un programme iconographique plus développé. Pour M. Boto Varela, cette prédominance des animaux fantastiques s'explique plutôt par le goût des commanditaires et des sculpteurs pour des images propices à susciter l'imagination<sup>2</sup>.

Parmi ce bestiaire fantastique, il faut noter la part prédominante occupée par les harpies (72 %). Les harpies *silenses*, qui sont en fait une déclinaison des sirènes-oiseaux, sont d'un genre particulier. Elles présentent en effet une série de caractéristiques qui leur sont propres, et qui permettent de reconnaître presque à coup sûr les sculptures qui ont été marquées par l'art de Silos. Ce sont des êtres hybrides, avec une tête féminine, un corps annelé, une queue de scorpion, des pattes de chèvre, des ailes soigneusement détaillées, et un collier de poils autour du cou. Mme Jacqueline Leclercq-Marx a noté que dans le bestiaire fantastique en France, en Allemagne et en Italie, la sirène-poisson est beaucoup plus courante que la sirène-oiseau : la proportion est de 70 % - 30 % en France et en

---

<sup>1</sup> VALDEZ DEL ALAMO, *op. cit.*, 1986, p. 243.

<sup>2</sup> BOTO VARELA, *op. cit.*, 2000, p. 185.

Allemagne, 80 % - 20 % en Italie<sup>1</sup>. En Espagne, au contraire, cette proportion s'inverse : les sirènes-oiseaux sont beaucoup plus nombreuses : elle donne le chiffre de 70 %, contre 30 % de sirènes-poissons. Elle avance l'hypothèse d'une forte influence de l'esthétique islamique en Castille, et souligne le rôle de diffuseur qu'a joué le monastère Santo Domingo de Silos. Comme l'a souligné M. Juan Antonio Olañeta<sup>2</sup>, alors que dans le reste des pays européens, les sirènes-oiseaux sont le plus souvent représentées avec un corps d'oiseau et une tête féminine, en Espagne, elles présentent plutôt une queue annelée et des pattes de chèvre, comme à Silos. De plus, une majorité d'entre elles présentent une caractéristique que l'on ne trouve pas dans le reste de l'Europe et qui vient clairement de Silos : les tiges végétales qui s'enroulent autour du cou de ces êtres fantastiques.

La plupart des représentations de harpies qui prennent place dans la suite de Silos s'inspire effectivement du chapiteau n°41 du cloître de Silos, où les harpies sont séparées par une tige végétale et entourées de rinceaux. Toutefois, le détail du bonnet qui les coiffe est rarement reproduit. Les sculpteurs utilisent d'autres accessoires pour les humaniser : capuches, collerettes, voiles, etc. Il faut d'ailleurs souligner que les harpies voilées ou coiffées de capuches pointues existaient à Silos, comme on peut le voir sur les reliefs déposés au musée de l'abbaye. Le rôle du second atelier de Silos dans la propagation de ce motif est prépondérant<sup>3</sup>. La fréquence de ces harpies coiffées de capuche (plus de vingt exemples dans la suite de Silos) s'explique peut-être par le sens symbolique qui y était peut-être attaché. En effet, Mme Inès Monteiro Arias voit dans ces représentations une référence à l'Islam, utilisée pour figurer les Musulmans comme des êtres démoniaques et hérétiques<sup>4</sup>. C'est d'autant plus plausible quand les harpies sont masculines et barbues.

Parfois, certaines créations originales, qui combinent différents éléments de Silos, connaissent un certain succès. C'est le cas des harpies dont la queue se transforme en rinceaux, qui s'enroulent autour d'elles. Ce détail est visible sur les *trascos* du chapiteau n°39 et les dragons du chapiteau n°48 de Silos. On le retrouve sur les belles harpies de Moradillo de Sedano, Ahedo de Butron, Gredilla de Sedano, mais aussi à Armentia, Gumiel de Hizan, San Nicolas de Soria, Soto de Bureba, Caracena...

Il est intéressant de noter que ce modèle de harpies est beaucoup plus reproduit que les sirènes-oiseaux qui sont également présentes dans le cloître (chapiteau n°45). Seule la région de Ségovie, où elles apparaissent souvent dans les galeries-porches, fait exception.

---

<sup>1</sup> LECLERCQ-MARX, *op. cit.*, 1997, p. 215-221.

<sup>2</sup> OLAÑETA, « La ermita de San Esteban Protomartyr de Alcozar. Una galeria por descubrir », *Romanico*, n°2, Amigos del Romanico, juin 2006, p. 54-59.

<sup>3</sup> LECLERCQ-MARX, *op. cit.*, 1997, p. 221.

<sup>4</sup> MONTEIRA ARIAS, Inés, *La escultura románica hispana y la lucha contra el Islam (mediados del siglo XI a mediados del siglo XIII)*, thèse de doctorat, universidad Carlos III de Madrid, 2010., p. 362.



Proportionnellement, l'autre animal fantastique que l'on trouve fréquemment dans la suite de Silos, est le griffon (plus de 35 représentations, en ne comptant que les chapiteaux). Héritage de l'Antiquité, c'est un motif qui est souvent reproduit dans l'art roman. Néanmoins, là encore, on peut supposer que Silos a largement diffusé un certain modèle, celui des chapiteaux n°47 et 64, reconnaissable à la profusion de rinceaux qui entourent les créatures. Certains exemples sont très proches du modèle *silense*, comme celui d'Hontoria de Valdearados, ou s'en inspirent nettement comme ceux de Burgo de Osma. Mais le plus souvent, le schéma s'est simplifié, comme à Santa Maria de Tiermes ou Vizcainos.

C'est vraisemblablement Silos qui est à l'origine de l'apparition d'une créature qui connaît une large diffusion dans la sculpture hispanique, celle que M. Perez de Urbel a nommée « *trasgos* ». Il s'agit en fait d'une création à partir d'une harpie – corps d'oiseau à la carapace et à la queue de scorpion, pattes de bouc – à laquelle on adjoint une tête de fauve ou de dragon. Ces harpies à tête monstrueuse sont diversement représentées dans le cloître de Silos : sur le chapiteau n°39, elles entrecroisent leurs cous, et leurs queues se transforment en rinceaux qui s'enroulent autour d'elles ; sur le chapiteau n°53, leur cou est plus court, et les têtes de fauves plus féroces. Elles peuvent être aussi comparées aux dragons du chapiteau n°48, qui ont des pattes plus hautes et des cous allongés, tendus vers le bas. Ces *trasgos* sont abondamment représentés dans les édifices qui se placent dans la suite de Silos et témoignent de la diffusion du bestiaire du cloître. C'est essentiellement en Castille qu'on les rencontre couramment : 19 exemples, contre deux en Navarre (Estella et Eguiarte) et un seul en Aragon (Biota<sup>1</sup>). À cela s'ajoutent les modillons ornés de têtes de *trasgos*, également très fréquents.

Il faut noter que c'est quelquefois la seule présence du bestiaire qui permet de rattacher un édifice à l'art de Silos. En effet, dans les zones rurales, l'empreinte de Silos se limite parfois à un ou deux chapiteaux, qui reprennent les thèmes du bestiaire fantastique, que les sculpteurs copient sans chercher à former de programme.

Un thème venu de Silos conserve pourtant un contenu symbolique. Il s'agit de la lutte entre des personnages et de petits dragons, au milieu de rinceaux, que l'on peut voir sur le chapiteau n°57. Cette scène, qui a des antécédents dans d'autres monuments espagnols, peut en effet être lue dans un sens psychomachique. On la retrouve, dans des compositions très proches, à Gumiel de Hizan, Santo Domingo de Piron, San Lorenzo, San Esteban et San Martin de Ségovie, et à San Miguel de Estella. On peut également noter que la lutte de personnages juvéniles contre des dragons, le plus souvent, ou d'autres êtres fantastiques, est

---

<sup>1</sup> San Miguel de Biota, où œuvrent deux artistes marqués par Silos, le Maître de San Juan de la Peña et un autre, qui est plus « castillan ».

fréquemment représentée (Santo Domingo de Soria, San Juan de Rabanera, Burgo de Osma, Ahedo de Butron, Majan, San Pedro de la rua de Estella, San Salvador de Saragosse, et dans le cloître haut de Silos).

D'autres compositions pouvant se rattacher au bestiaire sont régulièrement représentés dans la postérité de Silos, et l'on est tenté de se demander si ces thèmes n'étaient pas présents, autrefois, dans le monastère castillan. Du reste, les vestiges conservés dans l'abbaye montrent que les animaux fantastiques n'apparaissaient pas seulement dans le cloître. Peut-être les harpies masculines et barbues, en particulier, trouvent-elles leur origine dans ces sculptures disparues. On s'interroge également à propos du chapiteau montrant deux fauves dévorant une proie couchée à leurs pieds. Ce thème apparaît dans des compositions très similaires à Almazan, San Juan de Rabanera, Jaramillo de la Fuente, Lara de los Infantes, Soto de Bureba (un seul fauve), Hermosilla, Armentia, San Miguel de Estella, La Magdalena de Tudela, et chez le Maître de San Juan de la Peña, à San Miguel de Biota et San Pedro el Viejo de Huesca. On a vu que ce thème est également présent à Compostelle, dans les tribunes du Porche de la Gloire ; néanmoins, l'empreinte de Compostelle dans les provinces de Soria et de Burgos est quasiment inexistante, or les lions dévorant leurs proies y apparaissent six fois, ce qui incite à émettre l'hypothèse qu'un thème similaire ait pu exister à Santo Domingo de Silos.

Si l'empreinte de l'iconographie *silense* est aisément reconnaissable dans la sculpture romane espagnole, il n'en est pas toujours autant pour le style élaboré par le Second Maître. Dans la technique, la marque de Silos existe très souvent, mais il faut la reconnaître, comprendre d'où viennent certaines factures (volume important, gros plis, têtes aux cheveux bouclés, aux yeux proéminents...) qui, dans une certaine mesure, finissent par s'éloigner de la pureté du style *silense*, souvent à mesure que l'on s'éloigne dans l'espace et dans le temps, du monastère de Santo Domingo.

## **2. La diffusion du style**

Les sculpteurs qui ont interprété l'art de Silos, quels que soient les lieux où ils ont travaillé, ont adopté une gamme de procédés qui se retrouvent d'une région à l'autre. Ces procédés peuvent se regrouper en un petit nombre, qui fait que cette empreinte de Silos se répète dans les différentes régions, de la Castille à l'Aragon, en passant par le Pays Basque et la Navarre, avec un certain nombre de constances. Certains types de plis, par exemple,

sont utilisés par des sculpteurs dans des lieux assez éloignés les uns des autres. Il en est ainsi des plis circulaires soulignés de petites hachures, qui sont apparus sur le chantier même de Silos. Il s'agit d'une simplification des drapés plus complexes du Second Maître, visibles sur le chapiteau n°57, notamment, qu'un des membres de l'atelier a employé sur le modillon de l'archer. Ce type de pli est utilisé par de nombreux sculpteurs, tant en Castille qu'en Navarre et en Aragon<sup>1</sup>. Une autre simplification des drapés de Silos, qui se traduit par des plis à l'extrémité creusée en cuillère, soulignée par un petit arc de cercle, se rencontre fréquemment en Castille, principalement au Nord du monastère de Silos<sup>2</sup>, mais aussi dans des lieux plus éloignés, comme Santo Domingo de Piron et Grado del Pico, la cathédrale de Saragosse, et dans les œuvres du Maître de San Juan de la Peña. Dans le traitement des visages se répètent également certains traits venus de Silos : ils sont le plus souvent structurés par un front haut et des pommettes hautes, et les yeux, souvent saillants, voire globuleux, font l'objet d'une attention particulière. Un détail technique est parfois emprunté à Silos, lorsque les coins des yeux et les commissures des lèvres sont percés de trous de trépan<sup>3</sup>. Dans de nombreux monuments, on peut noter l'utilisation de nimbes lobulés, dont l'inspiration vient sans doute de Silos (sur le tympan, le relief de l'Arbre de Jessé et les chapiteaux n°38 et n°40), même s'il est aussi employé par maître Mathieu, sur le trumeau du Porche de la Gloire<sup>4</sup>. L'utilisation par ces sculpteurs de ces « recettes » *silenses* semble bien montrer la connaissance qu'ils ont des œuvres du Second Maître de Silos. On ignorera toujours le parcours de ces sculpteurs, mais il faut remarquer qu'il existe des rapports réels entre des artistes qui ont œuvré dans des endroits parfois très éloignés.

L'empreinte des œuvres de Silos sur la sculpture de la fin du XII<sup>e</sup> siècle se manifeste de manière différente. Il y a d'abord les monuments où l'interprétation des créations de Silos est d'une grande fidélité. Dans leurs sculptures, on retrouve les thèmes et les compositions qui sont apparus dans le cloître ou au niveau du portail nord, exécutés dans un style qui est très proche de celui du Second Maître. Dans cette catégorie, on placera Gumiel

<sup>1</sup> À Burgo de Osma, Santo Domingo de Soria, San Nicolas de Soria, San Juan de Duero, Garray, Almazan, Ahedo de Butron, Gredilla de Sedano, Soto de Bureba, Alcanadre, Butrera, Languilla, Castillejo de Mesleon, Santa Maria de Tudela, San Miguel de Estella, la Seo de Saragosse, Armentia, Irache, Santo Domingo de la Calzada et par le Maître de San Juan de la Peña

<sup>2</sup> Butrera, Gredilla de Sedano, Cerezo de Riotiron, Ahedo de Butron, Soto de Bureba, mais aussi Santo Domingo et San Nicolas de Soria.

<sup>3</sup> Gumiel de Hizan, San Juan de Ortega, Moradillo de Sedano (Cène), Gredilla de Sedano (ange + tête à l'intérieur), Cerezo de Riotiron, Alcanadre, Butrera, Soto de Bureba, Santo Domingo, San Pedro et San Nicolas de Soria, San Juan de Duero, Languilla, Santo Domingo de Piron, Fuentidueña, Pecharroman, Beleña de Sorbe, Santo Domingo de la Calzada, San Salvador et Santiago de Agüero, Armentia, San Miguel de Estella (saint Jean), San Pedro de Estella, Aguilar de Codès, cloître de Tudela (galerie sud), la Magdalena de Tudela (portail nord).

<sup>4</sup> Dans la suite de Silos : à Ahedo de Butron, Moradillo de Sedano, Cerezo de Riotiron, sur la Vierge d'Arandon à Alcanadre, à Santo Domingo de Soria, à Armentia, sur le tympan de l'Agneau, à la Magdalena de Tudela et à San Salvador de Saragosse.

de Hizan, La Vid, Ahedo de Butron et certains chapiteaux de l'intérieur de l'église de Moradillo, ainsi que les œuvres de l'un des sculpteurs de la salle capitulaire de Burgo de Osma (l'auteur du chapiteau de la Cène). Dans ces édifices, à côté des sculptures imitant celles de Silos, de nouveaux motifs apparaissent parfois. S'il est probable que certains d'entre eux sont dus à l'invention de ces sculpteurs, on peut supposer que d'autres, qui reviennent fréquemment, (les harpies masculines et barbues, par exemple) suivent des modèles présents autrefois dans l'abbaye de Silos.

D'autres œuvres peuvent être regroupées dans un deuxième groupe, où l'empreinte de Silos est également très sensible, sur le plan iconographique comme stylistique. Toutefois, les sculpteurs qui réalisent ces œuvres ne retiennent que certains traits de Silos. Chacun a en effet tiré de Silos ce qu'il comprenait le mieux. Cela se traduit par une tendance à l'exagération, soit par des visages aux traits durs, schématisant les créations de Silos, ce qu'on peut observer surtout dans le Nord (la Bureba et la Rioja), soit par des drapés aux plis abondants et comme « gonflés », que l'on rencontre surtout dans le sud-est, dans la province de Soria.

Dans un troisième groupe, la marque de Silos est tout aussi sensible, mais la schématisation des éléments *silenses* se traduit cette fois par une simplification des traits. C'est particulièrement sensible dans le traitement des drapés. Les tissus tourbillonnants, agités de plis abondants, que l'on voit notamment sur le relief de l'Annonciation-Couronnement de Silos, et qui évoquent la sculpture antique, laissent ici la place à des étoffes qui collent aux corps, mais aux plis peu nombreux, et souvent assez plats. Ils conservent néanmoins un souvenir très vif de Silos, mais qui se rapproche davantage du style du Second Maître sur le tympan. Cette tendance est sensible dans des édifices assez éloignés : Fuentidueña, Biota, Saragosse, Tudela... Dans cette catégorie, on rangera également le Maître de San Juan de la Peña, chez qui les éléments purement romans sont davantage perceptibles que les nouveautés mises au point par le Second Maître de Silos.

Il convient cependant de retracer la propagation de l'art de Silos de façon géographique. Nous présenterons donc d'abord la diffusion du style de Silos autour du monastère, et dans le Nord de l'évêché de Burgos, puis vers le Sud-est (Soria) et le Sud (Ségovie), avant de montrer la diffusion de l'art de Silos vers le Nord-est (Alava, Navarre et Aragon). Il faut toutefois garder à l'esprit que certaines œuvres viennent parfois bousculer cette diffusion logique par territoires, et créent des liens entre des monuments parfois très éloignés.

Sur le plan chronologique, nous possédons peu de sources directement rattachables aux œuvres. À Soto de Bureba, la date de 1176, inscrite sur le portail, s'applique très

clairement au premier sculpteur qui a œuvré dans cette église, et ne saurait se référer aux œuvres réalisées par l'artiste qui se place dans la suite de Silos. En aucun cas, elle ne peut servir de référence pour la datation des œuvres de la postérité de Silos. À Mordaillo, la date de 1188, gravée sur le tailloir d'un chapiteau d'une baie, a été trop souvent acceptée comme la date de réalisation de l'édifice. Or rien ne permet d'affirmer qu'elle correspond à la construction de l'église ou à la réalisation de la sculpture. Elle ne peut donc être considérée comme un *terminus post quem* pour le Second Maître de Silos. Quant à la date de 1182, qui figure sur les statues placées dans une niche de la galerie-porche de Tiermes, celle-ci ayant été remontée à une époque indéterminée, il semble difficile de s'y fier.

Il est toutefois vraisemblable que la majorité des sculpteurs marqués par l'art de Silos œuvrent à la fin du XII<sup>e</sup> siècle et au début du XIII<sup>e</sup> siècle. On suppose en effet que la propagation de l'art *silense* a été assez rapide, et que ces monuments ont été décorés dans des intervalles de temps assez courts.

Rappelons que notre connaissance de la sculpture romane de la fin du XII<sup>e</sup> siècle en Espagne n'est pas complète, malgré les très nombreux ensembles qui en subsistent. Les exemples des quelques chapiteaux provenant sans doute du cloître de San Pedro de Gumiel de Hizan, ou le seul chapiteau subsistant de San Cristobal Ibeas de Juarros montrent qu'il a existé des œuvres, et même de monuments, qui ne sont pas parvenus jusqu'à nous.

### **A) Diffusion autour de Silos**

À proximité de Santo Domingo de Silos, à Gumiel de Hizan, la production du sculpteur le plus marqué par le second atelier est de haute qualité. Toutefois, par rapport au Second Maître, de petites différences apparaissent. La principale distance prise avec le modèle est sensible dans le traitement des drapés, où l'on note une certaine tendance à la simplification. Le sculpteur de Gumiel utilise aussi abondamment le bestiaire de Silos, et apporte un soin tout particulier aux détails de plumage et de pelage, notamment dans le dessin des plumes, qui reprend exactement le modèle élaboré par le Second Maître. Les végétaux nous renvoient pareillement à Silos.

À La Vid, ce sont précisément les végétaux qui sont directement comparables à leurs équivalents *silenses*. Les sculptures de la salle capitulaire ne présentent aucun personnage, et seulement une tête animale, en forme de console, proche de celle conservée à Silos. Les feuilles enroulées comme des spirales, les écrins feuillus contenant des fruits, sont redevables aux modèles végétaux de Silos, qu'il s'agisse des tailloirs ou des tiges qui

séparent les animaux sur les chapiteaux. Le sculpteur de La Vid s'inspire nettement des créations végétales du cloître, mais les compositions ont tendance à se compliquer, et certains motifs n'ont pas d'antécédent à Silos.

L'empreinte de Silos est également sensible dans la Sierra de la Demanda. L'édifice emblématique de cette propagation de l'art *silense* dans cette région est sans nul doute l'église de San Millan de Lara. C'est un artiste de talent qui réalise la façade occidentale de l'église, en utilisant le répertoire iconographique de Silos, mais aussi ses caractéristiques stylistiques. Il appartient donc à la première génération d'artistes qui suivent le second atelier de Silos, c'est-à-dire ceux qui, sans nécessairement avoir appartenu à l'atelier du Maître, connaissent directement les œuvres qu'il a réalisées. Non loin, l'église de Lara de los Infantes montre également l'empreinte de Silos, mais dans un style qui s'éloigne davantage du modèle que San Millan de Lara, avec une exagération des formes que l'on rencontre fréquemment dans la suite de Silos.

Cette exagération des formes se retrouve en partie à San Juan de Ortega. Sur les chapiteaux situés à l'entrée de l'absidiole nord, l'interprétation du style et des compositions de Silos se traduit par une même tendance à multiplier les plis. Les drapés, fins et nombreux, ont un aspect graphique. Le souci de traduire l'anatomie des corps donne lieu à des plis fantaisistes, comme les enroulements en spirale sur les poitrines de femme.

Les autres exemples de la diffusion du style de Silos dans les environs immédiats du monastère se rencontrent le plus souvent dans des édifices mineurs, où œuvrent des sculpteurs aux capacités souvent limitées. Le cas du cloître haut du monastère de Silos est à ce titre remarquable : il témoigne du fait que les artistes qui ont constitué le second atelier sont déjà partis vers d'autres lieux au moment où est édifiée la partie haute du cloître. La marque des modèles des chapiteaux du cloître bas est sensible, mais diluée par l'interprétation d'artistes moins talentueux. C'est également le cas dans la galerie-porche de Vizcainos, le portail de Hoyuelos et les cuves baptismales de Cayuela et Villamiel de Muño.

Il est intéressant de remarquer que les exemples les plus flagrants du succès des modèles élaborés à Silos par le Second Maître ne se trouvent pas à proximité immédiate du monastère. Dans l'évêché de Burgos, c'est au contraire vers le Nord, le long de l'ancienne voie romaine qui menait à Santander à travers les montagnes, qu'il faut chercher ces monuments emblématiques.

## B) Diffusion vers le Nord de Silos: l'évêché de Burgos

Le monastère de Silos se trouvait à peu près au centre de l'évêché de Burgos, qui s'étendait alors de la mer Cantabrique, au nord, à la Sierra de la Guadarrama au sud, et du *rio Pisuerga* à l'ouest, à la Sierra de la Demanda à l'est. Comme l'abbaye bénéficiait de la faveur royale et attirait de nombreux pèlerins, il n'est guère surprenant que le répertoire iconographique et stylistique du second atelier se soit largement répandu dans le diocèse de Burgos. La propagation de l'art de Silos ne s'étend toutefois pas au-delà des montagnes orientales de la chaîne cantabrique. L'œuvre la plus septentrionale présentant des affinités avec Silos est le relief de Villasana de la Mena<sup>1</sup>.

Certains des monuments où l'interprétation de Silos est la plus fidèle sont concentrés autour de Sedano : il s'agit de Moradillo de Sedano, Ahedo de Butron, et plus au nord, Butrera. Dans ces édifices, nous avons vu que la marque de Silos s'apprécie à des degrés divers. Ainsi, à Moradillo, les chapiteaux intérieurs laissent supposer la participation effective d'un membre du second atelier, tandis que le tympan prend quelques distances avec les modèles de Silos. On a ainsi montré que plusieurs sculpteurs, qui tous connaissent l'art de Silos, mais à des degrés divers, participent à la décoration de ces monuments.

Il est toutefois possible de regrouper ces sculpteurs, et de les lier à des monuments parfois plus éloignés géographiquement. Ainsi, il est vraisemblable que l'auteur des chapiteaux de la croisée de Moradillo et celui du portail d'Ahedo de Butron ne sont qu'un seul et même sculpteur. Sa façon de sculpter les visages est caractéristique, le dessin des yeux en particulier. Cet artiste montre une grande connaissance des œuvres du cloître, mais est capable de créer ses propres motifs. Il se différencie de celui qui réalise le portail de Moradillo, au style plus sec, et moins raffiné. Les visages, un peu mous, manquent de force. Ceux des personnages du tympan sont assez différents de ceux élaborés par le Maître de Silos : plus allongés, avec des joues un peu creuses, des yeux peu saillants, et des barbes et des chevelures traitées différemment. Une certaine ressemblance avec les personnages sculptés par Maître Mathieu à Compostelle est sensible. Dans les chapiteaux du portail de Moradillo, la proximité avec Silos au niveau des visages est plus grande, notamment dans l'emploi de trous de trépan pour marquer les commissures des lèvres. Cela peut laisser supposer la participation, pour ces chapiteaux, d'un sculpteur plus redevable à Silos, différent de celui du tympan.

---

<sup>1</sup> Et encore, il ne s'agit pas de sculpture monumentale, mais d'un devant d'autel, qui a pu être réalisé ailleurs, et transporté là-bas par la suite.

On peut également regrouper les œuvres d'un autre sculpteur, nommé par Mme Valdez del Alamo « Maître de Cerezo de Riotiron »<sup>1</sup>. Il est l'auteur des reliefs représentant une Adoration des Mages, provenant de l'église de Cerezo de Riotiron et conservés aux *Cloisters*. On peut également lui attribuer la belle statue de la Vierge de Butrera (qui devait appartenir à une Annonciation), ainsi que certains chapiteaux et les modillons du chevet de cette église. Peut-être est-il aussi l'auteur de la Vierge de Santa Maria de Aradon, conservée à Alcanadre, mais on l'affirmera avec plus de précaution. À ce groupe, on peut peut-être rattacher le meilleur décor sculpté de l'ermitage d'Escobas de Abajo.

Le relief de l'Adoration des Mages de Butrera est l'œuvre d'un sculpteur distinct, que l'on peut rapprocher de l'auteur du tympan de Gredilla de Sedano. Là encore, la marque de Silos est profonde, tant dans l'iconographie que dans le style, mais les visages sont un peu plus lourds, les corps plus trapus, les détails moins soignés. Les drapés s'organisent en gros bourrelets, de façon schématique et un peu répétitive.

On voit donc que dans certains monuments, où la marque de Silos est encore très forte, sur plan iconographique comme stylistique, se dessine une tendance à l'exagération de certaines caractéristiques marquantes du second atelier de Silos. Les sculpteurs ont forcé le trait, en simplifiant le style. C'est sensible par exemple dans les drapés, où les plis épais se multiplient, ou dans le traitement des visages, qui se stéréotypent (yeux globuleux, visages imberbes un peu bouffis, etc.). Les sculpteurs qui ont interprété l'art de Silos, quelles que soient les lieux où ils ont travaillé, ont adopté une gamme de procédés qui se retrouve d'une région à l'autre. Cette tendance à l'exagération des drapés se retrouve en effet abondamment dans la province de Soria.

Plus au nord de l'évêché de Burgos, on rencontre une autre interprétation du style de Silos. Cette tendance, caractérisée par un durcissement des traits des visages empruntés au second atelier, est visible dans un petit nombre d'édifices de la suite de Silos, situé principalement au Nord de l'abbaye bénédictine. Dans cette catégorie, on placera la sculpture de Soto de Bureba, celle d'Abajas et de ses dérivés, (Hormaza, Avellanosa) et celle Santo Domingo de la Calzada, ainsi que les œuvres qui s'y rattachent, comme les églises d'Agüero. Les artistes qui appartiennent à ce courant s'inspirent des têtes imaginées par le Second Maître, mais en poussent les caractéristiques à l'extrême. À Soto de Bureba et à Abajas, même si les sculpteurs sont nettement différents, les altérations sont du même

---

<sup>1</sup> Même si nous ne partageons pas entièrement son avis sur les œuvres qui peuvent ou non lui être attribuées.



type : les fronts sont bas, les yeux cernés par des paupières exagérément soulignées, souvent percés aux coins de trous de trépan. Les rides autour de la bouche sont creusées profondément, la peau tendue sur les pommettes, ce qui accentue le durcissement de ces figures. Cette dureté des reliefs n'est pas seulement sensible dans les visages, mais dans presque tous les aspects de la sculpture, à Abajas et dans la Bureba, notamment.

Les traits sont encore plus fortement accusés à Santo Domingo de la Calzada, avec des fronts bombés, des yeux saillants et très étirés, des pommettes très hautes, des joues creuses, des nez puissants, des bouches très dessinées et des mentons pointus, qui donnent aux personnages des visages presque déformés, mais d'une force saisissante. Sur les grandes statues des colonnes de Santo Domingo de La Calzada, les drapés sont très proches de ceux de Silos, agités de plis nombreux, avec l'emploi de bourrelets saillants refendus, d'origine antique, tels qu'ils sont utilisés sur le relief de l'Annonciation-Couronnement. On y voit des plis caractéristiques, comme le pli courbe souligné de petites hachures perpendiculaires, ou les plis en crochet. Toutefois, on sent que le sculpteur amplifie les éléments techniques de Silos, et aboutit à des créations presque « baroques ». L'observation des détails montre aussi un souci de traduire l'anatomie de façon précise, mais qui conduit là encore à une certaine exagération.

Ces caractéristiques se retrouvent dans les petites frises qui ornent le chevet de Santiago de Agüero, où œuvre le même atelier. Sur ces reliefs plus petits, comme sur les chapiteaux de Santo Domingo de la Calzada, les exagérations sont moins marquées, et la facture se rapproche de celle de Soto de Bureba, avec des personnages élancés, à la taille fine, aux visages bien modelés, mais toujours un peu durs.

C'est un sculpteur différent qui a travaillé au tympan de San Salvador de Agüero. Il se rattache à l'atelier de Santo Domingo de la Calzada, mais ses créations sont moins réussies. Il pousse à l'extrême les caractéristiques du Maître, aboutissant à des sculptures assez rudes.

### **C) Diffusion vers l'ouest : peu de choses**

Si l'impact de Silos peut être mesuré dans sa périphérie immédiate et vers le nord, ce n'est pas le cas en direction de l'ouest. La rivière Pisuerga, qui marque la frontière du diocèse de Burgos, correspond aussi aux limites de l'expansion de l'art de Silos vers l'ouest<sup>1</sup>. À cette extrémité, on trouve deux établissements prémontrés, qui présentent quelques affinités avec l'art du second atelier de Silos : au nord, le monastère de Santa Maria la Real d'Aguilar de Campoo et plus au sud, Santa Maria de Retuerta.

---

<sup>1</sup> VALDEZ DEL ALAMO, *op. cit.*, 2012, p. 397.

Cette limite à la propagation de l'art *silense* s'explique sans doute par les relations entre les royaumes espagnols. En effet, cette région de l'ouest était sous l'aire d'influence du royaume de León. Après la mort d'Alphonse VII, les royaumes de Castille et de León redevinrent des entités séparées, et entretenirent des relations difficiles, notamment pendant la minorité d'Alphonse VIII. De plus, l'abbaye de Silos n'avait, semble-t-il, pas de possessions dans cette partie de l'Espagne<sup>1</sup>.

#### **D) Diffusion vers le sud-est : province Soria**

Le style et l'iconographie de Silos se répandent avec profusion dans le diocèse d'Osma, au sud-est de Silos, et arrivent à Soria, en suivant le cours du Duero. Dans cette région, se trouvent en effet deux centres artistiques majeurs, qui servirent de relais à la propagation l'art de Silos : Burgo de Osma et Soria.

Dans ces édifices, le décor sculpté suit incontestablement les leçons apportées par les reliefs de Silos : souvent les motifs et les compositions sont proches, tout comme le traitement des figures, des animaux, ou celui des ornements végétaux. Toutefois, une tendance à l'exagération est sensible, et certains traits caractéristiques apparaissent : les personnages sont souvent plus trapus, avec des formes rondelettes et des visages joufflus. Les drapés ont tendance à « gonfler », à former des plis gras, qui s'éloignent de l'élégant *Muldenstil* utilisé par le Second Maître de Silos. Aussi peut-on considérer qu'on est là face à un courant de sculptures dont la source est Silos mais qui, s'il a toujours conservé les grandes orientations d'origine, les a nettement schématisées.

La cathédrale d'El Burgo de Osma, dont il ne reste que quelques vestiges de l'époque romane, a joué un rôle déterminant dans la diffusion des modèles *silenses*. À la fin du XII<sup>e</sup> siècle, un atelier aux évidentes qualités techniques a réalisé les sculptures de la salle capitulaire, en s'inspirant très largement des œuvres du second atelier de Silos. On y retrouve en effet nombre de thèmes figuratifs développés dans le monastère castillan. On peut en dire autant du répertoire d'animaux fantastiques utilisé sur les arcs des baies de la salle capitulaire, ou sur les chapiteaux, qui puisent là aussi très largement dans le répertoire de Silos. Les sculpteurs de Burgo de Osma ne se contentent toutefois pas de reprendre les thèmes de Silos, ils utilisent également les mêmes procédés techniques : corps en fort relief, animation des scènes, traitement si particulier des plumages et des pelages, manière de tailler les végétaux... Il semble évident que les sculpteurs de Burgo de Osma se sont

---

<sup>1</sup> Le monastère dépendant de Silos situé le plus à l'ouest est celui de Santa Maria d'Aniago, à quelques kilomètres au sud de Valladolid. Cf. FEROTIN, *op. cit.*, 1897, p. 199-236.

inspirés de ceux de Silos, ce qui laisse supposer qu'ils possédaient une connaissance approfondie des œuvres de la seconde campagne de Silos et que, peut-être, ils ont eux-mêmes fait partie du second atelier de Silos.

Ce sont probablement eux qui, les premiers, diffusèrent les thèmes de Silos en dehors du monastère. La sculpture de la cathédrale de Burgo de Osma a en effet joué un rôle considérable dans la transmission des modèles du second atelier de Silos. Elle propagea le répertoire et les formes de Silos dans des édifices parfois éloignés, comme Majan ou Almazan. Cette diffusion s'étend vers le sud, sur la route menant à Ségovie, avec des œuvres de qualité, comme le portail de Languilla, qui eux-mêmes, à leur tour, font rayonner l'art venu de Silos, bien que parfois de façon si déformée qu'il ait difficile d'en discerner la trace. C'est le cas du portail de Casillejo de Mesleon et, dans une moindre mesure, de celui de Alquité.

Des ateliers locaux interprétèrent l'art développé à Burgo de Osma : on peut citer l'atelier de Calatañazor, qui participe à la décoration des églises de Calatañazor, Nafria la Llana, La Cuenca, Arganza et Alcozar. Cet atelier (ou ce sculpteur) emploie un certain nombre d'éléments de structure et de décoration inspirés de l'art musulman, qu'il mêle aux éléments d'ascendance *silense*, qui lui sont parvenus par le relais de Burgo de Osma.

L'autre grand relais de l'art de Silos dans cette région est Santo Domingo de Soria. La façade de cette église est l'œuvre d'un atelier qui comprenait au moins deux personnalités artistiques. Le premier, qui réalise la majorité des figures des voussures, celles des tailloirs, de la rose et du tympan, a une excellente connaissance des œuvres de Silos, mais aussi de celles de Burgo de Osma, qui a donc pu servir d'intermédiaire dans la diffusion du style de Silos à Soria. On le voit dans le canon trapu des personnages, les têtes un peu grosses, les coiffures en mèches torsadées, les drapés, avec les plis caractéristiques qui s'enroulent autour des genoux, des coudes et des avant-bras. Un certain nombre de différences entre les deux ensembles conduisent toutefois à penser qu'il ne s'agit pas des mêmes artistes, mais que le travail de ceux de Burgo de Osma a marqué celui de Santo Domingo. Le second sculpteur de Soria, qui est l'auteur des chapiteaux des arcatures, de ceux du cycle de la Genèse, et de certaines figures des voussures, notamment celles de la Passion, peut être rapproché du Maître de San Juan de la Peña (Aragon). S'il suit le style du Maître principal, il accentue certains traits caractéristiques, dans les visages ou les drapés, et aboutit ainsi à un style moins raffiné, un peu répétitif, mais très expressif.

Rayonnant à partir de ces deux importants foyers de diffusion, Burgo de Osma et Soria, l'empreinte de Silos s'étend d'abord dans la ville même de Soria : le portail de San

Nicolas, le cloître de San Pedro, les églises de San Juan de Rabanera et de San Juan de Duero, mais aussi à proximité immédiate, celle de Garray.

Dans de nombreux monuments de la campagne alentour, l'art de Silos apparaît en quelque sorte dilué par les transformations qu'ont pu y apporter les artistes de Burgo de Osma ou de Santo Domingo de Soria, et plus encore par l'interprétation qui en est faite par les artisans locaux. Le cas de l'atelier de Tozalomoro est à ce titre tout à fait intéressant. Un même sculpteur a réalisé la décoration de petites églises rurales (Tozalomoro, Fuensauco, Hinojosa del Campoo, Osonilla...) C'est un artisan au talent limité, qui a travaillé dans un espace géographique restreint, dans un milieu rural et relativement isolé. Il se caractérise par des ornements végétaux répétitifs et par des personnages trapus, aux têtes et aux mains disproportionnées, qui apparaissent dans des chapiteaux aux scènes le plus souvent non identifiables. Ses œuvres sont l'expression la plus rude des influences de Silos, diffusées par l'intermédiaire de Santo Domingo de Soria dans la région, et sont très éloignées de la qualité des sculptures de la capitale.

### **E) Diffusion vers le sud**

La propagation de l'art du second atelier de Silos s'étend jusqu'à l'extrémité sud du diocèse de Burgos, au pied de la Sierra de la Guadarrama (provinces de Ségovie et de Guadalajara). Cette diffusion s'explique peut-être par la présence de possessions de l'abbaye de Silos à Sepulveda et à Madrid. San Salvador de Sepulveda a été donné à Silos en 1076, mais rien dans cette église ne reflète l'art du Second Maître. Par contre, l'église de la Virgen de la Peña, dans la même ville de Sepulveda, présente un intéressant mélange de sculptures, parmi lesquelles certaines reprennent le répertoire de Silos, dans un style toutefois assez éloigné.

Dans la province de Ségovie, c'est à Fuentidueña que se trouve le principal foyer de diffusion de l'art de Silos. Dans l'église San Miguel, un sculpteur de qualité a réalisé le décor des chapiteaux de la nef. Son interprétation du style de Silos est différente de celle proposée par les sculpteurs du diocèse de Burgos et de celui d'Osma. Il réalise de grandes figures, au canon allongé, et aux visages carrés assez proches de ceux de Silos. Les drapés sont par contre simplifiés, et vont vers une plus grande sobriété. Le rayonnement du Maître de Fuentidueña se fait largement sentir dans de nombreux édifices ruraux situés alentour (Pecharroman, San Miguel de Bernuy, Sacramenia...)

Il faut souligner les rapports très nets qui existent entre la sculpture de Fuentidueña et le tympan du portail sud de San Miguel de Biota, rapprochement qui vient bousculer la

diffusion purement géographique que nous esquissons ici. Clairement différencié du Maître de San Juan de la Peña qui œuvre au portail occidental de la même église, l'auteur du tympan de la Pesée des Âmes de Biota utilise des figures longilignes et graciles, taillées dans un relief vigoureux et bien modelé. Les étoffes sont animées de longs plis verticaux, qui s'évasent aux bordures des vêtements. Un détail en particulier attire l'attention : les plis en cuillère, ou en forme de crochet, dont l'extrémité est soulignée par un petit arc de cercle, ce qui apparaît comme une simplification d'un type de pli visible notamment sur la Vierge de la Présentation au Temple de Silos. Les visages aux traits un peu lourds sont du même type que ceux de Fuentidueña, tout comme les coiffures. Les deux sculpteurs ont de plus recours à une iconographie similaire pour la Pesée des Âmes. On a pu s'étonner de trouver d'aussi fortes ressemblances (qui ne vont toutefois pas jusqu'à l'identité entre les œuvres) entre des monuments aussi éloignés. Mais, ainsi que nous essayons de le démontrer, Silos a été à l'origine de la formation de nombreux sculpteurs, qui ont pu se fréquenter pendant un temps sur divers chantiers, et partir ensuite travailler dans des régions bien différentes de l'Espagne.

Les chapiteaux de la galerie-porche de Grado del Pico (Guadalajara) témoignent aussi de liens entre deux régions éloignées de l'Espagne : le Guadalajara et l'Aragon. Ces liens sont cette fois essentiellement iconographiques : l'Adoration des Mages du chapiteau de Grado del Pico utilise en effet la disposition de la *proskynesis* pour le premier mage, prosterné devant l'Enfant, une formule iconographique récurrente chez le Maître de San Juan de la Peña (Biota, Agüero, El Frago). Cette utilisation d'un même schéma iconographique dans des lieux distants peut s'expliquer par l'existence de carnets de modèles circulant entre les artistes. Toutefois, nous pensons que cette fois encore, ces liens confortent l'idée d'un bagage commun, venu de Silos, que partagent de nombreux sculpteurs à la fin du XII<sup>e</sup> siècle. Sur le plan stylistique, d'ailleurs, on remarque chez le sculpteur de Grado del Pico un type de pli venu de Silos, et similaire à celui utilisé par le sculpteur de Biota : des plis en cuillère soulignés de petits arcs de cercle.

Un autre monument de la province de Ségovie montre une grande proximité avec les œuvres du second atelier de Silos : Santo Domingo de Piron. Dans cette église, d'ailleurs dédiée à Santo Domingo de Silos, le sculpteur s'est inspiré des chapiteaux du cloître de Silos, pour les animaux fantastiques entourés de rinceaux et du n°57, où des personnages luttent contre des dragons. Il réalise des œuvres d'une grande délicatesse, mais sans contenu dogmatique. On remarque en particulier le chapiteau où de grands quadrupèdes, d'un type indéfinissable et inconnu à Silos, sont dressés dans des rinceaux. Cet édifice modeste a-t-il

pu servir de relais dans la diffusion du style de Silos ? Ou n'est-il que le reflet d'un autre monument, aujourd'hui disparu ? On constate en effet dans la province de Ségovie que de nombreux décors sculptés présentent le même répertoire, venu, pour partie, de Silos.

Dans la ville même de Ségovie, la marque de Silos est sensible, mais est beaucoup moins présente qu'à Soria, par exemple. S'y mêlent des éléments locaux, ou d'autres venus des provinces voisines, ou bien encore de Compostelle. L'élément le plus remarquable des églises de Ségovie est sans nul doute la présence d'une ou plusieurs galeries-porches. Cette particularité se retrouve d'ailleurs dans plusieurs édifices de la province. Ces galeries, vraisemblablement réalisées, pour la plupart, à la fin du XII<sup>e</sup> siècle, présentent un décor sculpté abondant, où l'empreinte de Silos, tant au niveau iconographique que stylistique est sensible. On y rencontre souvent des animaux tirés du bestiaire *silense*, ou des personnages dans des rinceaux, inspirés du chapiteau n°57 de Silos. Les chapiteaux historiés sont beaucoup moins nombreux. On peut noter l'importance accordée à l'histoire des mages, mais il faut également souligner qu'aucune des scènes marquantes de l'iconographie de Silos n'est reprise dans ces galeries-porches.

Les montagnes de Guadarrama formant une frontière naturelle, la diffusion de Silos ne s'étend pas au-delà, à l'exception de la petite église de Beleña de Sorbe, qui constitue ainsi l'expression la plus méridionale de la propagation de Silos en Espagne.

## **F) Diffusion vers le Nord-est : Armentia, la Navarre et l'Aragon**

Contrairement à ce qu'on aurait pu penser, la marque de Silos ne va pas nécessairement en diminuant à mesure que l'on s'éloigne du monastère bénédictin. Le cas de San Prudencio de Armentia, notamment, vient à nouveau perturber cette diffusion géographique. Il s'agit en effet d'un des monuments où l'interprétation de l'art de Silos est la plus fidèle. C'est particulièrement sensible dans les grandes statues des évangélistes d'Armentia. Les drapés, qui collent aux corps, y sont traités avec virtuosité, et se rapprochent du *Muldenstil* de Silos. Ils présentent des plis nombreux, mais fins, longilignes, et parfois refendus. Comme à Silos (sur le tympan notamment), on y trouve une tendance un peu « baroque », aux effets d'envolée de tissu, de pans rabattus sur les épaules, etc. L'ensemble n'est toutefois pas exempt de certains travers propres aux œuvres de la postérité de Silos : les personnages du tympan de l'Agneau à Armentia, sont ainsi plus trapus qu'à Silos, avec des têtes un peu trop grosses. Néanmoins, les visages sont puissants, avec des pommettes hautes et une bouche petite, légèrement souriante. Contrairement à beaucoup de

sculptures de la suite de Silos, les yeux ne sont pas proéminents. L’empreinte de l’Antiquité, si sensible chez le Second Maître de Silos, est encore très présente à Armentia.

Le Premier Maître d’Armentia peut être mis en relation avec d’autres sculpteurs actifs en Navarre, et en premier lieu à San Miguel de Estella. Estella, située le long de la route de pèlerinage entre Pampelune et Santo Domingo de la Calzada, était une étape importante du pèlerinage à Compostelle.

Sur la façade de l’église San Miguel, et sur une partie des chapiteaux de l’abside, on distingue en effet la main d’un Maître, qui présente des parentés évidentes avec le Maître d’Armentia. Il fait également partie des artistes chez qui l’empreinte du second atelier de Silos est particulièrement sensible. Dans les reliefs latéraux, (Saint Michel luttant contre le dragon et les Saintes Femmes), on retrouve des drapés proches de ceux de l’Annonciation-Couronnement de Silos, avec des étoffes qui collent au corps, mais sont animés de plis multiples, qui renvoient aux « tissus mouillés » romains. Les personnages présentent un canon allongé, et ont des attitudes expressives et élégantes. Les visages ont des points communs avec ceux de Silos : allongés, pommettes saillantes, yeux en amandes et petite bouche à la lèvre supérieure proéminente. Cet atelier de San Miguel de Estella rayonne sur les édifices alentours, le long des voies de communication naturelles, diffusant ainsi l’art de Silos en Navarre. C’est le cas au monastère d’Irache, où les statues des évangélistes montrent une grande proximité avec celles d’Armentia, tout en étant de qualité inférieure. On peut également citer les chapiteaux de Lezaun, Eguiarte ou Azcona, où la personnalité du sculpteur est moins forte que chez le Maître de San Miguel de Estella, et où, en conséquence, l’empreinte de Silos est parfois plus nette.

Toujours à Estella, un autre sculpteur, l’auteur (entre autres) du tympan, est également marqué par l’art venu de Compostelle. C’est aussi le cas à Tudela, chez le Maître de San Nicolas, où l’empreinte de Silos est dominée par celle de Maître Mathieu. Cette marque compostellane est sensible dans la souplesse des attitudes, la beauté des visages, la recherche d’expressivité, et certains types de drapés. Ceux-ci s’organisent en effet de manière plus naturelle, avec l’utilisation de plis moins abondants qu’à Silos, qui froncent seulement certaines parties des tissus. Comme à Fuentidueña et Biota, les figures sont plus sveltes, mieux proportionnées, que dans les autres courants dérivés de Silos. La personnalité du sculpteur de San Nicolas de Tudela lui permet de proposer une synthèse entre l’art de Mathieu et celui du Second Maître de Silos, qui aboutit à des œuvres de grande qualité, exemptes des schématisations habituelles, couramment observées dans la filiation de Silos.

À Tudela, pourtant, dans d'autres monuments de la ville, l'empreinte de Silos est plus importante. C'est le cas de Santa Maria, où parmi les nombreux sculpteurs qui travaillent dans le cloître, certains sont tout autant marqués par le Maître de San Nicolas de Tudela, que par les influences venues de Castille. À la Magdalena, les chapiteaux de la nef avec leurs petits personnages et leurs scènes animées renvoient fortement au chapiteau n°38 de Silos. Ceux du portail nord évoquent davantage San Miguel de Estella, tandis que les sculptures du portail occidental empruntent aux différents courants.

À Ejea de los Caballeros, une œuvre témoigne avec certitude de la diffusion du style de Silos en Aragon : le relief de l'Annonciation, conservé dans l'église Santa Maria. Le thème reprend en partie seulement celui du relief de Silos, car *a priori*, le Couronnement n'y figurait pas. La composition est par contre tout à fait similaire, avec l'ange agenouillé devant la Vierge trônant. Ce relief est exécuté dans un style très proche de celui du Second Maître. Les drapés sont organisés de manière presque identique, avec des plis nombreux, bien que simplifiés. Les têtes sont manquantes, et quelques maladresses sont sensibles, mais la dépendance vis-à-vis de Silos est indubitable. Il ne fait aucun doute que l'auteur de ce relief connaissait l'œuvre du Second Maître.

Néanmoins, on peut supposer que, comme dans les autres régions, un ou plusieurs monuments ont servi de relais à l'art de Silos. C'est peut-être Saragosse qui a joué ce rôle en Aragon. Dans la cathédrale San Salvador, comme à San Nicolas de Tudela, les influences de Compostelle et de Silos se mêlent, et aboutissent à des créations originales. Toutefois, l'empreinte de Compostelle est moindre que celle de Silos. Sur l'une des grandes statues d'apôtres du chevet, en particulier, on retrouve une organisation fluide des drapés, avec de longs plis verticaux. Ces drapés présentent quelques similitudes avec les grandes statues du Porche de la Gloire, mais aussi des ressemblances, avec les figures du tympan de Silos. Un type de pli, en particulier attire notre attention : verticaux et creusés, leur extrémité est soulignée par un petit arc de cercle, comme à Biota ou Grado del Pico. Sur la seconde statue, le même type de pli est présent, mais les étoffes, plus schématiques, collent aux corps, laissant sur les cuisses de larges pans vierges de plis. Ils se rapprochent ainsi d'autres œuvres dans la filiation de Silos. On pense en particulier aux statues des évangélistes de Santa Maria de Irache. Les petits reliefs (frises, consoles, chapiteaux, arcs) présentent des liens importants avec la sculpture castillane, tant sur le plan iconographique que stylistique. C'est le cas principalement pour les scènes figurant des animaux tirés du bestiaire de Silos, mêlés à de petits personnages. Les rapprochements sont nombreux avec la rose et les tailloirs de Santo Domingo de Soria, les arcs de Burgo de Osma, les trompes de San Juan de



Rabanera, les voussures de Villasayas ou les chapiteaux d'Almazan. La *Seo* de Saragosse constitue un relais important pour certaines thématiques et traitements stylistiques *silenses* dans le Nord-est de l'Espagne. Beaucoup de scènes sont en effet répétées, de façon comparable, dans le cloître de Tudela, sur les chapiteaux de Santa Magdalena de Tudela, ou bien encore sur le portail d'Ejea de los Caballeros.

Toujours à Saragosse, il faut rappeler l'existence de quelques chapiteaux provenant de Santiago el Mayor, qui témoignent eux aussi de la diffusion de l'art de Silos en Aragon, sur le plan thématique comme stylistique. Ces petites figures élancées, vêtus de drapés aux plis longilignes et tubulaires, s'inscrivent également dans cette tendance qui simplifie les caractéristiques stylistiques de Silos.

Il est possible que les sculpteurs qui ont travaillé à Saragosse aient joué un rôle dans la formation d'un artiste très prolifique, actif dans le Haut-Aragon, principalement dans la région des Cinco Villas, le Maître de San Juan de la Peña. Ses œuvres montrent en effet des similitudes avec celles du chevet de San Salvador, mais aussi, comme on l'a vu, avec celles de la façade de Santo Domingo de Soria. Cependant, il convient de souligner que, même s'il s'inscrit dans l'orbite du style *silense*, le Maître de San Juan de la Peña est un sculpteur à la personnalité artistique affirmée, chez qui les modèles iconographiques et les nouveautés stylistiques procédant de Silos sont interprétés et transformés par un artiste profondément roman, aux conceptions traditionnelles.

L'art de Silos a connu une diffusion très large, suivant plusieurs axes très repérables : les voies de communication naturelles, que sont le Duero et l'Èbre, mais aussi les anciennes voies romaines, largement utilisées à l'époque médiévale, et dans une moindre mesure, les chemins de pèlerinage<sup>1</sup>. Il apparaît ainsi que les artistes empruntent les grandes voies de circulation, les routes et les chemins sur lesquels sont implantés des lieux (cités, monastères, prieurés...) vivifiés par l'économie devenue plus prospère. Cette propagation est donc la conséquence d'une cause historique.

La diffusion de l'art de Silos s'est vraisemblablement produite avec une grande rapidité. L'analyse des monuments semble indiquer que la plupart ont été décorés dans les dernières décennies du XII<sup>e</sup> siècle, voire au début du XIII<sup>e</sup> siècle. Cela ne veut pas dire que la marque de Silos ne dura pas : il y a en effet des exemples très tardifs de cette propagation. Si le Nord l'Espagne s'est imprégné très vite dans les grands centres

---

<sup>1</sup> La marque de Silos est en effet moins sensible sur les voies de pèlerinage, vraisemblablement parce que les constructions y étaient déjà nombreuses.

(monastiques ou urbains), on ne doit pas s'étonner que ce style, schématisé voire « pervers », ait duré deux ou trois décennies dans des édifices de moindre importance, en particulier vers le Sud (Guadalajara).

L'art de la fin du XII<sup>e</sup> siècle en Espagne diffère grandement de celui du Nord de la France à la même époque. Silos, comme Compostelle, constitue un foyer artistique exceptionnel dans la Péninsule, et fut à l'origine d'une impulsion régénératrice de la sculpture espagnole. Toutefois, sans jeter un regard dépréciatif sur cette sculpture espagnole, il faut remarquer qu'elle ne connaît pas les grands changements qui se font jour en France entre 1170 et 1210 (de Senlis aux portails du transept de Chartres, Sens, Laon). L'art de Silos apporte du changement, mais n'engage pas une marche vers l'art gothique. Cet art de l'Espagne du nord, qui prolonge Silos, reste donc essentiellement roman, voire même retourne à des formes plus romanes, comme le Maître de San Juan de la Peña. Dans les dernières années du XII<sup>e</sup> siècle, l'art espagnol, qui, durant les générations précédentes s'était ouvert aux mouvements artistiques européens, semble avoir été moins sensible aux influences extérieures. Cette pérennité de l'art roman, jusqu'à des dates avancées dans le XIII<sup>e</sup> siècle, semble même montrer un certain repli du pays sur lui-même. Les sculpteurs espagnols ne se confrontent plus aux exemples étrangers, comme ont pu le faire le Maître de Silos ou Maître Mathieu. Ce manque de confrontation se voit dans l'imitation de modèles espagnols plutôt qu'étrangers. Cela n'aboutira pas à de nouvelles créations fortes, et marque la fin, pour un temps, des artistes novateurs espagnols. Un phénomène un peu comparable est sensible en Provence ou en Italie. Saint-Gilles-du-Gard paraît avoir joué pour la Provence un rôle similaire à Silos dans l'Espagne du Nord. Maître Guillermo, qui réalise la chaire de la cathédrale de Pise, marque durablement la sculpture toscane, et son art se propage jusqu'à des dates assez avancées du XIII<sup>e</sup> siècle. Comme en Espagne, la marque du gothique a du mal à s'infiltrer.

En Espagne, c'est surtout vrai en sculpture, un peu moins pour l'architecture, qui, en raison de certaines circonstances et influences, celle des cisterciens, en particulier, adopte certains schémas de construction gothique, mais en les utilisant avec toujours des caractères de solidité, de massivité, qui reflètent encore l'esprit roman. On pense ainsi aux voûtes nervées utilisées pour couvrir des absides qui restent très romanes (San Juan de Rabanera, par exemple). Le véritable renouvellement de l'architecture et de la sculpture se produira dans les années 1235-1240, avec la réalisation de monuments gothiques remarquables, à Burgos ou à Tolède.

## Bibliographie

### SOURCES PRIMAIRES NON CONSULTABLES

IBÁÑEZ DE ECHAVARRI, *Vida de San Prudencio, obispo de Tarazona, Patrono principal e Hijo de la M.N. y M.L. Provincia de Álava*, Vitoria, 1754.

LOPERRAEZ CORVALAN, J., *Descripción histórica del obispado de Osma*, 1788.

YANGUAS Y MIRANDA, *Diccionario historico-politico de Tudela*, Zaragoza, 1823.

### HISTOIRE

AYALA MARTÍNEZ, Carlos de, *Libro de Privilegios de la Orden de San Juan de Jerusalén en Castilla y León (siglos XII-XIV)*, Madrid, Editorial Complutense, 1995.

BANGO TORVISO, Isidro, «La peregrinación jacobea. Algunos aspectos de una mistificación cultural », *Cuenta y razón*, n°112, 1999, p. 20-23.

BARRAQUE, Jean-Pierre, LEROY, Béatrice, *De l'Aquitaine à l'Èbre : les liens franco-espagnols à l'époque médiévale*, Biarritz, Atlantica, 2002.

BARQUERO GOÑI, Carlos, *Los Hospitalarios en Castilla y León (XII-XIII), Señoríos de la orden de San Juan*, tesis doctoral, Universidad autónoma de Madrid, 1995.

----- *Los caballeros hospitalarios durante la Edad Media en España*, Burgos, La Olmeda, 2003.

BOURIN, Monique, BOISSELIER, Stéphane, (dir.) *L'espace rural au Moyen Age : Portugal, Espagne, France, XIIe-XIVe siècle : mélanges en l'honneur de Robert Durand*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2002.

BOZOKY, Edina, « Le culte des saints et des reliques dans la politique des premiers rois Plantagenêt », *La Cour Plantagenêt (1154-1204)*, Actes du colloque tenu à Thouars du 30 avril au 2 mai 1999, CESCUM, 2000.

BURESI, Pascal, « Les conversions d'églises et de mosquées en Espagne aux XI-XIIIe siècles », *Religion et société urbaine au Moyen Âge : études offertes à Jean-Louis Biget par ses anciens élèves*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2000, p. 333-380.

DAILLIEZ, Laurent, « Les prémontrés en Castille aux XIIe et XIIIe siècles », dans *Les Espagnes médiévales. Aspects économiques et sociaux. Mélanges offerts à Jean Gautier Dalché. Volume 46 des Annales de la faculté des Lettres et Sciences Humaines de Nice*, Nice, Les Belles Lettres, 1983.

DEFORNEAUX, Marcelin, *Les Français en Espagne aux XIe et XIIe siècles*, Paris, 1949.

DESWARTE, Thomas, « Une chrétienté hérétique ? La réécriture de l'histoire de l'Espagne par Grégoire VII », CHASTANG, P., (dir.), *Le passé à l'épreuve du présent. Appropriations et usages du passé du Moyen Âge à la Renaissance*, Paris, Presses Universitaires de Paris-Sorbonne, 2008, p. 169-190.

DUFOURCQ, Charles-Emmanuel, *Histoire économique et sociale de l'Espagne chrétienne au Moyen-âge*, Paris, Armand Colin, 1977.

FLOREZ, Enrique, *España Sagrada*, XXIII, Madrid, 1765, (1967).

FUGUET, Joan, y PLAZA, Carme, *Los templarios en la Península ibérica*, Madrid, El Cobre Ediciones, 2005.

GERBET, Marie-Claude, *L'Espagne au Moyen Age : VIIIe-XVe siècle*, 2<sup>e</sup> éd., Armand Colin, Paris, 2000.

GONZÁLEZ, Julio, *El reino de Castilla en la época de Alfonso VIII*, 3 volumes, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1960.

HENRIET, Patrick, « Un bouleversement culturel. Rôle et sens de la présence cléricale française dans la péninsule ibérique (Xe-XIIIe siècle) », *Revue d'histoire de l'Église de France*, n°224, 2004, p. 65-80.

----- « Retour sur le « dernier défenseur de la liturgie mozarabe ». Avec la réédition d'un texte polémique de la fin du XI<sup>e</sup> siècle contenu dans un lectionnaire de San Millán de la Cogolla », *Parva pro magnis munera'. Études de littérature tardo-antique et médiévale offertes à François Dolbeau par ses élèves*, Turnhout, Brepols, 2009, p. 725-741.

LEROY, Béatrice, *Hommes et milieux en Espagne médiévale : navarrais et castillans du XIIIe au XVe siècle*, Biarritz, Atlantica, 2000.

----- *L'Espagne au Moyen âge*, Paris, Albin Michel, 1988.

LÓPEZ MATA, Teofilo, « La ruta jacobea a través de la provincia de Burgos », *Boletín de la institución Fernán González*, 44/164 (1965), p. 528-529.

LINAGE CONDE, Antonio, « La benedictinización monástica y los caminos de Santiago en el hacerse histórico de Álava », *Anales de la universidad de Alicante, Historia medieval*, n°4-5, 1986, p. 257-270.

----- « Notas sobre la implantación de la vida religiosa medieval en el territorio castellano-leones », *Anales de la universidad de Alicante – Historia medieval*, n°3, 1984, p. 57-70.

MARTÍNEZ de la OSA, José Luis, *Aportaciones para el estudio de la cronología del románico en los reinos de Castilla y León*, memorias de licenciatura, Madrid, 1986.

MARTÍNEZ SOPENA, Pascual, « Le rôle des petites villes dans l'organisation de l'espace en Castille. », BOURIN, BOISSELIER, *L'espace rural au Moyen Âge. Portugal, Espagne, France (XIIe-XIVe siècles). Mélanges en l'honneur de Robert Durand*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2002, p. 149-165.

MARTÍNEZ DIEZ, Gonzalo, *Las comunidades de villa y tierra de la Extremadura castellana: estudio histórico-geográfico*, Madrid, Ed. Nacional, 1983.

----- *Los Templarios en la corona de Castilla*, Burgos, 1993.

MENÉNDEZ PIDAL, Ramon, (dir.) *Historia de España*, tome XI, *La cultura del Románico, siglos XI al XIII*. Madrid, (réédition 1995).

- MENENDEZ PELAYO, *Historia de los heterodoxos españoles*, Madrid, 1880-1882, (1965).
- MENJOT, Denis, *Les Espagnes médiévales, 409-1474*, Paris, Hachette, 1996.
- MOXO, Salvador (de), *Repoblación y sociedad en la España cristiana medieval*, Madrid, Rialp, 1979.
- PÉREZ de URBEL, Justo, *Historia del Condado de Castilla*, Madrid, Consejo superior de investigaciones científicas, 1945.
- RUCQUOI, Adeline, *L'Espagne médiévale*, Paris, Les Belles Lettres, Guide des Civilisations, 2002.
- *Histoire médiévale de la Péninsule ibérique*, Paris, Le Seuil, Points Histoire, 1993.
- SAINZ DE BARANDA, Garcia, « Fuentes para la historia de Castilla. El monasterio de monjes bernardos de Santa Maria de Rioseco y su cartulario », *Boletín de la Institución Fernán González*, n°163, 1964.
- SENTENACH, Narciso, *La Bureba (provincia de Burgos)*, Madrid, 1925.
- SEPTSAULT, Marie-Luce, « Le concept de *convivencia* dans les villes de la couronne de Castille : l'Espagne des trois religions d'après les *Cantigas* d'Alphonse X le Sage », *Religion et société urbaine au Moyen Âge : études offertes à Jean-Louis Biget par ses anciens élèves*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2000, p. 463-482.
- SERRANO PINEDA, Luciano, *Cartulario de San Millan de la Cogolla*, Madrid, 1930.
- *El obispado de Burgos y Castilla primitiva desde el siglo V al XIII*, t. III, doc. 39, Madrid, 1935-1936.
- UBIETO ARTETA, A., « La introducción del rito romano en Aragón y Navarra », *Hispania Sacra*, 1 (1948), p. 299-324.

VÁZQUEZ DE PARGA, Luis, LACARRA, José Maria URÍA, Juan, *Las peregrinaciones a Santiago de Compostela*. Madrid, Consejo superior de investigaciones científicas, 1948-1949.

ZABALZA DUQUE, *Colección diplomática de los Condes de Castilla: edición y comentario de los documentos de los condes Fernán González, García Fernández, Sancho García y García Sánchez*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 1998.

## **GÉNÉRAL**

ANTON CASASECA, Francisco, « Monumentos históricos del monasterio de Santa Maria de Retuerta, orden de Canónigos reglares Premonstratenses, cabeza y casa titular, par un canónigo Premonstratense profeso en dicha casa. Año 1786 », *Revista histórica*, n°4, 1924.

BANGO TORVISO, Isidro, « Atrio y pórtico en el románico español: concepto y finalidad civico-litúrgica », *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, universidad de Valladolid, n°40-41, 1975, p. 175-188.

CAHN, Walter, « Romanesque sculpture in American collections. XI. The Philadelphia Museum of art », *Gesta*, XIII/I, 1974, p. 52-53.

CAMPS CAZORLA, Emilio, *El arte románico en España*, Barcelona, Labor, 1935.

CAZES, Quitterie, SCELLES, Maurice, *Le cloître de Moissac*, Bordeaux, Éditions Sud-Ouest, 2001.

CHRISTE, Yves, *Les grands portails romans. Étude sur l'iconologie des théophanies romanes*, Genève, Droz, 1969.

DURLIAT, Marcel, « L'Annonciation des Cordeliers au Musée des Augustins de Toulouse, *Études de civilisation médiévale, IXe-XIIe siècles, Mélanges offerts à Edmond-René Labande*, Poitiers, CESCUM, 1974, p. 265-270.

GERHARD, Heinrich, « Les fenêtres circulaires de la cathédrale de Cefalu et le problème de l'origine de la rose du Moyen-âge », *Cahiers archéologiques : fin de l'Antiquité et Moyen-âge*, IX, 1962, p. 253-270.



HÉLIOT, Pierre, « Les coursières et les passages muraux dans les églises du Midi de la France, de l'Espagne et du Portugal aux XIIIe et XIVE siècles, *Anuario de estudios medievales*, t. VI, 1969, p. 187-217.

KITZINGER, Ernst, « The Byzantine Contribution to Western Art of the Twelfth and Thirteenth Centuries », *Dumbarton Oaks Papers*, vol. 20 (1966), p. 25-47.

----- « Byzantium and the West in the Second Half of the Twelfth Century: Problems of Stylistic Relationships », *Gesta*, Vol. 9, No. 2, 1970, p. 49-56.

KOEHLER, Wilhelm, « Byzantine Art in the West », *Dumbarton Oaks Papers*, Vol. 1, 1941, p. 61-87.

SCHELLER, Robert W., *A survey of medieval Model Books*, Haarlem, 1963.

SEIDEL, Linda, *Songs of glory : the Romanesque façades of Aquitaine*, Chicago-Londres, University of Chicago Press, 1981, p. 45-46.

WEITZMANN, Kurt, « Various Aspects of Byzantine Influence on the Latin Countries from the Sixth to the Twelfth Century », *Dumbarton Oaks Papers*, Vol. 20, 1966, p. 1-24.

## **ESPAGNE**

*ALFONSO VIII Y SU EPOCA, II Curso de Cultura medieval, Aguilar de Campoo, octubre 1990, Aguilar de Campoo, Fundación Santa María la Real, 1992.*

ÁLVAREZ PALENZUELA, Vicente Angel, *Monasterios cistercienses en Castilla (XII-XIII)*, Universidad de Valladolid, 1978.

AZCARATE RISTORI, José Maria, *El protogótico hispánico*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1974.

BANGO TORVISO, Isidro, *El arte románico en España*, Madrid, Akal, 1992.

----- *El camino de Santiago*, Madrid, Espasa Calpe, 1993.

----- « Arquitectura y escultura », *Historia del arte en Castilla y León*, Vol. II, Valladolid, Banco de Santander, 1994, p. 111-212.

BANGO TORVISO, Isidro, (dir.), *Monjes y monasterios. El Cister en el medievo de Castilla y León*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 1998.

BANDEIRA GARCÍA, Sonia, *Escultura románica española final*, Pamplona, Universidad de Navarra, Instituto de Artes Liberales, 1980.

BERNABÉ PONS, *El evangelio de San Bernabé. Un evangelio islamico español*, Thèse de doctorat, universidad de Alicante, 1995.

BERTAUX, Émile, « La sculpture chrétienne en Espagne des origines au XIVe siècle. », MICHEL, André, *Histoire de l'art*, II, Paris, 1906.

BILBAO LÓPEZ, Garbiñe, *Iconografía de las pilas bautismales del románico castellano*, Burgos, Ediciones Trea, 1996.

BOTO VARELA, Gerardo, « 1200 en León. Escultura de la antigua catedral románica », *Boletín del museo et instituto Camon Aznar*, Zaragoza, 59-60, 1995, p. 83-118.

----- « La presencia del arte romanico en las colecciones privadas de Cataluña. De Josep Puiggari a Hans Englehorn », *Diaspora del arte romanico. De la proteccion al expolio*, Fundación Santa María la Real, Aguilar de Campoo, 2013, p. 180-211.

CASTIÑEIRAS, Manuel, « El altar románico y su mobiliario litúrgico: frontales, vigas y baldaquinos », *Mobiliario y ajuar litúrgico en las iglesias románicas*, Aguilar de Campoo, Fundación Santa María la Real, 2011, p. 11-75.

COBREROS, Jaime, *Arte románico en España*, guías periplo, 1993.

CROZET, René, « Statuaire monumentale dans quelques absides romanes espagnoles », *Cahiers de Civilisation Médiévale*, XII, 1969, p. 291-295.

DESCHAMPS, Paul, « Notes sur la sculpture romane en Languedoc et dans le Nord de l'Espagne », *Bulletin Monumental*, n° 82, 1923, p. 305-350.

DUBOURG NOVES, Pierre, « Des mausolées antiques aux *cimborrios* romans d'Espagne. Évolution d'une forme architecturale », *Cahiers de Civilisation Médiévale*, 23, 1980, pp. 323-359.

DURLIAT, Marcel, *Espagne romane*, La-Pierre-qui-Vire, Zodiaque, 1993.

----- *L'art roman en Espagne*, Paris, Braun & Cie, 1962.

----- *Architecture espagnole*, Toulouse, Privat, 1966.

----- *La sculpture romane de la route de Saint-Jacques. De Conques à Compostelle*, Mont-de-Marsan, CEHAG, 1990.

----- « Le maître de Silos, un grand sculpteur roman », *Archeologia*, n° 100, 1976.

----- « L'art roman en Navarre et en Aragon », *Centre International d'études romanes*, Paris, 1973.

FRANCO MATA, Ángela, « Panorama general del románico español a través de los fondos del Museo Arqueológico Nacional », *Enciclopedia del románico en Madrid*, Aguilar de Campoo, Fundación Santa María la Real, 2008.

GAILLARD, Georges, *Les débuts de la sculpture romane espagnole : Léon, Jaca, Compostelle*, Paris, P. Hartmann, 1938.

----- « Influences françaises ou caractères espagnols dans quelques sculptures romanes de Castille », *Actes du XIe congrès international de l'histoire de l'art*, Paris, 1959, p. 84-89.

----- « Recherches sur les origines des façades à étages d'arcatures des églises médiévales », *Bulletin monumental*, 1978, n°136, p. 113-133.

----- « Sculptures espagnoles de la seconde moitié du XIIe siècle ». *Acts of the XXth International congress of History of Art. I Studies in Western Art*, Princeton University, 1963, p. 142-149.

GARCIA de CORTAZAR, José Angel, (dir.) *Monasterios románicos y producción artística*, Aguilar de Campoo, Fundación Santa María la Real, 2003.

GAYA NUÑO, Juan Antonio, « Tímpanos románicos españoles », *Goya*, 43, 44, 45, 1961.

GÓMEZ MORENO, Manuel, *El arte románico español*, Madrid, Centro de Estudios Históricos, 1934.

GUDIOL RICART, Josep, GAYA NUÑO, Juan Antonio, *Ars Hispaniae*, V, *Arquitectura y escultura románicas*, Madrid, 1948.

HELIOT, Pierre, « Statues sur les retombées de doubleaux et d'ogives », *Bulletin Monumental*, 120, 1962, p. 121-167.

*HISTORIA DEL ARTE DE CASTILLA Y LEÓN*, tomo 2, *Arte románico*, Valladolid, Banco de Santander, 1994.

HUERTA HUERTA, Pedro Luis, (dir.), *Maestros del románico en el Camino de Santiago*, Fundación Santa María la Real, Aguilar de Campoo, 2010.

IÑIGUEZ ALMECH, Francisco, « Sobre tallas románicas del siglo XII », *Príncipe de Viana*, 1968, n° 112-113, p. 181-235.

----- « Algunos ejemplos en la iconografía española del Camino de peregrinos en el siglo XII. », *Homenaje a don José Esteban Uranga*, 1971, p. 243-253.

LACOSTE, Jacques, *La sculpture et l'iconographie des établissements de chanoines de saint Augustin à l'époque romane (Aragon, Catalogne, Navarre)*, Thèse de IIIe cycle, Université de Bordeaux III, 1968.

----- « L'art roman en Espagne », *L'art en Espagne et au Portugal*, 2000, Paris, Citadelles et Mazenod, p. 124-180.

----- *Les maîtres de la sculpture romane dans l'Espagne du pèlerinage à Compostelle*, Bordeaux, Éditions Sud-Ouest, 2006.

----- « Le portail de Mimizan et ses liens avec la sculpture espagnole du début du XIIIe siècle », *Revue de Pau et du Béarn*, 1974, p. 35-69.

LAFORA, Carlos, *Por los caminos del románico porticado. Una formula arquitectónica para albergar el derecho a la libertad*, Madrid, Encuentro, 1988.

LAMBERT, Élie, « Les voûtes nervées hispano-musulmanes et leur influence possible sur l'art chrétien », *Études médiévales, tome 3, La péninsule ibérique*, Paris, Privat, 1956, p. 141-175.

LAMPEREZ Y ROMEA, Vicente, *Historia de la arquitectura cristiana española en la Edad Media*, Madrid, 1908.

MAYER, Augusto, *El estilo románico en España*, Madrid, Espasa Calpe, 1931.

MORALEJO, Serafín, « El arte del Camino de Santiago », *El camino de Santiago*, Madrid, Lunwerg Editores, 1991.

OLAGUER FELIU, Fernando de, *El arte románico español*, Madrid, Encuentro, 2003.

OCÓN ALONSO, Dulce, « Bizantinismo y difusión de modelos en el románico periférico », *Centro y periferia en el arte español. Actas del VIII Congreso Español de Historia del Arte*, (Cáceres, 1990) Mérida, 1992, p. 95-101.

----- « Alfonso VIII. La llegada de las corrientes artísticas de la corte inglesa y el bizantinismo de la escultura hispana a fines del siglo XII », *Alfonso VIII y su época, II Curso de Cultura Medieval*, Aguilar, 1990, Aguilar de Campoo, Fundación Santa María la Real, 1992, p. 307-320.

----- « Los modelos clásicos de la escultura monumental española: de fines del siglo XI a fines del siglo XII », *Actas del X congreso del Congreso Español de Historia del Arte*, Madrid, 1994, p. 67-73.

----- « El renacimiento bizantinizante de la segunda mitad del siglo XII y la escultura monumental en España », V *Curso de Cultura Medieval*, Aguilar de Campoo, Fundación Santa María la Real, 1997 p. 267-290.

----- « El papel artístico de las reinas hispanas en la segunda mitad del siglo XII : Leonor de Castilla y Sancha de Aragón », *La mujer en el arte español, VIII Jornadas de Arte*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1997, p. 9-26.

PALOL, Pedro (de) et HIRMER, Max, *L'art en Espagne du royaume wisigoth à la fin de l'époque romane*, Paris, Flammarion, 1967.

PINEDO, Ramiro (de), *El simbolismo en la escultura medieval española*, Madrid, Espasa Calpe, 1930.

PITA ANDRADE, José Manuel, « La escultura románica en el Camino de Santiago », *Ciclo de Conferencias sobre el Románico y el Camino de Santiago*, Palencia, Departamento Cultura de la Diputación Provincial de Palencia, 1983, p. 40-53.

POZA YAGÜE, Marta, « Santo Domingo de la Calzada-Silos-Compostela. Las representaciones del árbol de Jesé en el tardorrománico hispano: particularidades icnográficas », *Archivo español de arte*, 295, 2001, p. 301-313.

----- « Recuperando el pasado. Algunas notas sobre las primeras portadas teofánicas del románico castellano-leonés (acerca del relieve conservado en Rhode Island), *Anales de Historia del Arte*, Volumen Extraordinario, 2010, p. 311-325.

PORTER Arthur Kingsley, *Spanish Romanesque sculpture*, Barcelone – Florence, The Pegasus Press, 1928.

----- *Romanesque sculpture of the Pilgrimage road*, Boston, Marshall Jones Company, 1923.

RUIZ MONTEJO, Inés, « Concepto y método del románico rural », *Anales de Historia del Arte*, Madrid, n°1, 1989.

RORIMER, James J., « New acquisitions for the Cloisters », *The Metropolitan museum of art Bulletin*, vol. 33, n°5, part. 2, p.3-19.

SÁNCHEZ AMEIJERAS, Rocío, y SENRA GABRIEL Y GALAN, José Luís, *El Tímpano románico: imágenes, estructuras y audiencias*, Santiago, Xunta de Galicia, 2003.

SEIDEL Linda, « Romanesque Sculpture in American Collections. X. The Fogg Art Museum. III. Spain, Italy, the Low Countries, and Addenda », *Gesta*, Vol. 12, No. 1/2, (1973), p. 133-150.

SIMON, David L., « Romanesque art in American Collections. XXI. The Metropolitan Museum of Art, part I : Spain », *Gesta*, vol. 23, n°2, 1984, p. 145-159.

SUREDA i PONS, Joan, *La pintura románica en España (Aragón, Navarra, Castilla-León y Galicia)*, Madrid, Alianza Forma, 1985.

VALDEZ DEL ALAMO, Elizabeth, « Ortodoxia y heterodoxia en el estudio de escultura románica española : estado de la cuestión. », *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, 9-10, 1997-1998; p.9-33.

WEISE, Georg, *Spanische Plastik aus sieben Jahrhunderten*, Reutlingen, 1927.

YARZA LUACES, *Arte y arquitectura en España, 500-1250*, 6e édition, Madrid, Catedra, 2004.

## **SILOS**

ALAMO Martínez, Constancio del., *El claustro románico de Silos*, Madrid, Obras maestras del arte universal, 1983.

ABAD ZAPATERO, Juan Gabriel, *Caminos de Silos*, Santo Domingo de Silos, Ed. Tres Coronas, 1982.

ALCOCER, Rafael, (O.S.B.), *Santo Domingo de Silos*, Burgos, Aldecoa, 1925.

BERTAUX, Émile, « Santo Domingo de Silos », *Gazette des Beaux-arts*, 97, 1906, p. 27-44.

BOTO VARELA, Gerardo, « El milagro y los averiguadores. Nuevas pesquisas sobre el proceso constructivo del claustro de Silos » *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, 2000.

----- *Ornamento sin delito. Los seres imaginarios del claustro de Silos y sus ecos en la escultura románica peninsular*, Burgos, Abadía de Silos, 2001.

BANGO TORVISO, Isidro, « La iglesia antigua de Silos: del prerrománico al románico pleno », *El románico en Silos. IX centenario de la consagración de la iglesia y claustro. 1088-1988.*, 1088-1988., Aldecoa, Abadía de Silos, 1990, p. 317-376.

CAAMAÑO MARTÍNEZ, Jesús Maria, « Tímpano de la iglesia del Monasterio de Santo Domingo de Silos », *La Ciudad de Seis Pisos*, Las Edad del Hombre, 1997, p. 132-135.

FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, Ismael, « Música y liturgia: el tímpano de la iglesia de Silos » *Academia Madrid*, 91, 2000, Madrid, p. 9-26.

FEROTIN, Marius, *L'histoire de l'abbaye de Silos*, Paris, E. Leroux, 1897.

----- *Recueil des chartes de l'abbaye de Silos*, Paris, E. Leroux, 1897.

FRONTÓN SIMÓN, Isabel Maria, « El pórtico de la iglesia románica del monasterio de Silos » *Boletín del Museo e Instituto Camon-Aznar*, n°64, 1996.

----- « Propaganda y autoafirmación de uno institución monástica medieval : aproximación al programa icnográfico del pórtico del monasterio de Silos », *Boletín del Museo e instituto Camon Aznar*, 1998, n°71, p. 173-199.

----- « Esculturas inéditas del monasterio de Santo Domingo de Silos », *Glosas silenses*, VII, 1996 p. 39-53.

GAILLARD, Georges « L'église et le cloître de Silos: dates de la construction et de la décoration », *Bulletin Monumental*, n° 91, 1932, p. 39-80.



GÓMEZ MORENO, Manuel, *Introducción a la « Historia silense »*, Madrid, 1921.

HUICI, Serapio, *Marfiles de San Millan de la Cogolla y esculturas de Santo Domingo de Silos*, Madrid, Calpe, 1925.

KLEIN, Peter, « Topographie, fonctions et programmes iconographiques des cloîtres : la galerie attenante à l'église », *Der mittelalterliche Kreuzgang = the medieval Cloister = le cloître au Moyen Age : Architektur, Funktion und Programm*, Regensburg, Schnell & Steiner, 2004, p. 105-156.

LACOSTE, Jacques, « La sculpture à Silos autour de 1200 », *Bulletin Monumental*, n°131, 1973, p. 101-128.

----- « Nouvelles recherches à propos du Second Maître du cloître de Santo Domingo de Silos », *El románico en Silos. IX Centenario de la consagración de la iglesia y claustro*, . 1088-1988, Abadía de Silos, Aldecoa, 1990, p. 473-494.

OCÓN ALONSO, Dulce, « Regnum et sacerdotium au monastère de Silos », *Cahiers-de-Saint-Michel-de-Cuxa*, 2005, 36, p. 195-208.

----- « Los ecos del último taller de Silos en el románico navarro-aragonés y la influencia bizantina en la escultura española en torno al año 1200 » en *El románico en Silos. IX centenario de la consagración de la iglesia y claustro. 1088-1988*, Abadía de Silos, Aldecoa, 1990, p. 501-510.

PALACIOS PALOMAR, César Javier, *Patrimonio artístico y actividad arquitectónica del monasterio de Santo Domingo de Silos (1512-1835)*; Thèse de doctorat, dirigée par Francisco Galante Gómez y Miguel C. Vivancos Gómez, Universidad de La Laguna, 2000.

MORALEJO ÁLVAREZ Serafín, « El claustro de Silos y el arte de los caminos de peregrinación », *El románico en Silos. IX centenario de la consagración de la iglesia y claustro. 1088-1988*, Abadía de Silos, Aldecoa, 1990, p. 203-223, réédité en 2004 dans *Patrimonio artístico de Galicia y otros estudios : homenaje al profesor Dr. Serafín Moralejo Álvarez*, Xunta de Galicia, Santiago de Compostela, vol. 2, 2004, p. 147-159.

PALACIOS MADRID, Francisco, « Influencia del monasterio de Santo Domingo de Silos en la catedral de Osma. Dos capiteles románicos historiados en la catedral de Osma », *Boletín de la Institución Fernán González*, 175, 1970, p. 281-292.

PALOMERO ARAGON, Félix, ILARDIA GALLIGO, Magdalena, MATE SADORNIL, Lorenzo, et REYES, Francisco, *Silos: Un recorrido por su proceso constructivo*, Burgos, Caja de Burgos, 1999.

PELLISTRANDI, Christine, *Le Christ de Silos*, Paris, Mame, coll. Un certain regard, 1995.

PÉREZ DE URBEL, Justo, *El claustro de Silos*, Burgos, Aldecoa, 1930 (réédition 1955).

PEREZ, Antonio-Manuel, « El relieve de la ascensión de cristo del claustro de Santo Domingo de Silos: Una teología en piedra de la iglesia como cuerpo de cristo. (Fuentes patristicas y litúrgicas de una iconografía novedosa y única de la "desaparición" de cristo) » *Burgense*, 2005, 46 (1), p. 137-163.

*EL ROMÁNICO EN SILOS. IX CENTENARIO DE LA CONSAGRACIÓN DE LA IGLESIA Y CLAUSTRO. 1088-1988.*, Abadía de Silos, Aldecoa, 1990.

ROULIN, Eugène, « Les églises et le cloître de Silos », *Revue de l'art chrétien*, 1908-1910.

RUIZ MONTEJO, Inés, « Del mito al símbolo cristiano: el claustro de Silos », *Anales de historia del arte*, n° extra 1, 2010, p. 125-150.

SENRA GABRIEL Y GALAN, José-Luis, « Santo Domingo de Silos : new interpretative suggestions for the medieval church (1041-1143) », *Church, state, vellum, and stone : essays on medieval Spain in honor of John Williams*, Boston, Leiden, 2005, p. 329-372.

----- « El monasterio de Santo Domingo de Silos y la secuencia temporal de una singular arquitectura ornamentada », *Siete maravillas del románico español*, Aguilar de Campoo, Fundación Santa María la Real, 2009, p. 195-225.

SERNA GONZÁLEZ, Clemente de la, *La abadía de Santo Domingo de Silos: el claustro románico: los capiteles*, Burgos, 1972.

----- *La abadía de Santo Domingo de Silos: el claustro románico: los bajorrelieves*, Burgos, 1973.

SERRANO PINEDA, Luciano, *El Real Monasterio de Santo Domingo de Silos*, Burgos, 1926.

*SILOS Y SU ÉPOCA*, exposition, Monastère de Silos, juin- septembre 1973, Madrid, Palacio de Velazquez, novembre-décembre 1973, Madrid, Ministerio de Educacion y Cienca, 1973.

*SILOS. UN MILENIO. Actas del Congreso Internacional sobre la Abadía de Santo Domingo de Silos*, Abadia de Silos, 2003.

VALDEZ DEL ALAMO, Elizabeth, *Nova et vetera in Santo Domingo de Silos : the second cloister campaign*, thèse de l'université de Columbia, 1986.

----- « Visiones y profecía: el árbol de Jesé en el claustro de Silos », *El románico en Silos. IX centenario de la consagración de la iglesia y claustro. 1088-1988*, Abadia de Silos, Aldecoa, 1990, p.173-202.

----- « Triumphal visions and monastic devotion, the Annunciation relief of Silos », *Gesta*, 1990.

----- « Relaciones artísticas entre Silos y Santiago de Compostela », *O pórtico da Gloria e a arte do seu tempo. Actas simposio internacional*, 3-8 octubre 1988, Compostelle, Xunta de Galicia, 1991, p. 199-208.

----- « Témoin de la foi : le portique nord de Silos et le pèlerinage à Saint Dominique » *Cahiers de saint Michel de Cuxa*, actes des 32<sup>e</sup> journées romanes de Cuxa, 8-15 juillet 1999, publiés en 2000.

----- « Witnesses of the faith in the portico of Santo Domingo de Silos. » *Imágenes y promotores en el arte medieval. Miscelánea en Homenaje a Joaquín Yarza Luaces*. Barcelone, Universidad Autónoma de Barcelona, 2001, p. 221-229.

----- « The saint's capital: talisman in the cloister », *Decorations for the holy dead: visual embellishment on tombs and shrines of saints*, Turnhout, Brepols, 2002, p. 111-128.

----- *Palace of the mind, the cloister of Silos and Spanish sculpture of the twelfth century*, Turnhout, Brepols, 2012.

VERHAEGEN, Baron de « Le cloître de Silos », en *Gazette des Beaux-Arts*, n°6, 1931, p. 129-147 et p.193-222

VIVANCOS, Miguel, *Documentación del monasterio de Silos (954-1254)*, Burgos, 1988.

WHITEHILL, Walter, « The destroyed Romanesque church of Santo Domingo de Silos », *Art Bulletin* n° 14, 1932, p. 316-343.

YARZA LUACES, Joaquin, TORRES CAROT, Rafael, « Hallazgos románicos en el claustro del monasterio de Santo Domingo de Silos », *Boletín del seminario de Arte y Arqueología*, XXXVII, 1971, p. 187-197.

YARZA LUACES Joaquin, PALACIOS, Mariano TORRES, Rafael, *El monasterio de Santo Domingo de Silos*, León, Edilesa, 1977.

YARZA LUACES Joaquín, et BOTO VARELA, Gerardo, *Claustros románicos hispanos*, León, Edilesa, 2003.

YARZA LUACES, Joaquín, « Nuevos hallazgos románicos en el monasterio de Silos », *Goya*, n° 96, 1970, p. 342-345.

----- « La Edad Media », *Historia del arte hispánico*, vol.2, Madrid, Alhambra, 1980, p. 171.

## **COMPOSTELLE**

CASTIÑEIRAS, Manuel, (dir.), *Compostela y Europa. La historia de Diego Gelmirez*, Milan, Skira, 2010.

CASTIÑEIRAS, Manuel, « La catedral de Santiago de Compostela (1075-1122): obra maestra del románico europeo », *Siete maravillas del románico español*, Aguilar de Campoo, Fundación Santa María la Real, 2009, p. 229-289.

----- «El Maestro Mateo o la unidad de las artes », *Maestros del románico en el camino de Santiago*, Aguilar de Campoo, Fundación Santa María la Real, 2010.

FRANCO MATA Ángela, (dir), *Patrimonio artístico de Galicia y otros estudios: homenaje al profesor Dr. Serafín Moralejo Álvarez*, Compostelle, Xunta de Galicia, 2004.

GAILLARD, Georges, « Le porche de la Gloire à saint Jacques de Compostelle et ses origines espagnoles » *Cahiers de Civilisation Médiévale*, 1958.

IZQUIERDO PERRIN, Ramón, « El maestro Mateo y la terminación de la catedral románica de Santiago », *Los caminos de Santiago. Arte, historia y literatura*, Saragosse, Institución Fernando el Católico, 2005, p. 253-284.

MORALEJO, Serafin, « Le porche de la Gloire de la cathédrale de Compostelle : problèmes de sources et d'interprétation », *Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 1985.

----- « Esculturas compostelanas del ultimo tercio del siglo XII », *Patrimonio artístico de Galicia y otros estudios: homenaje al profesor Dr. Serafín Moralejo Álvarez*, Compostelle, Xunta de Galicia, vol. I, 2004, p. 47-56.

----- « Saint Jacques de Compostelle. Les portails retrouvés de la cathédrale romane », *Patrimonio artístico de Galicia y otros estudios : homenaje al profesor Dr. Serafín Moralejo Álvarez*, *Patrimonio artístico de Galicia*, 2004, vol I., p. 101-110.

*O PORTICO DA GLORIA E A ARTE DO SEU TEMPO. Actas simposio internacional, 3-8 octubre 1988, Santiago de Compostela*, Compostelle, Xunta de Galicia, 1991.

OTERO TUÑEZ, Ramón, YZQUIERDO PERRIN, Ramón, *El coro del maestro Mateo*, La Coruña, Fundación Barrié de la Maza, 1990.

OTERO TUÑEZ, Ramón, « Los apóstoles de la arcada derecha del Pórtico de la Gloria », *Anales de Historia del Arte*, 1993, n°4, p. 463-470.

----- « Iconografía del coro del maestro Mateo », *Cuadernos-de-arte-e-iconografía*, 1993, vol. 6, n° 11. Disponible en ligne :

<http://www.fuesp.com/revistas/pag/cai11p1.htm>

[consulté le 15/01/2009]

PITA ANDRADE, José Manuel, « El arte de Mateo en las tierras de Zamora y Salamanca » en *Cuadernos de Estudios gallegos* VIII, 1953, p. 207-226.

----- « En torno al arte del Maestro Mateo » en *Archivo español de arte*, XXIII, 1950, p. 13-25.

----- « El coro pétreo de Maestro Mateo en la catedral de Santiago », *España entre el Mediterráneo y el Atlántico. Actas del 23 Congreso Internacional de Historia del Arte*, 1973, Granada, Tome I. pp.449-451, Grenade, 1976.

*SANTIAGO, CAMINO DE EUROPA : CULTO Y CULTURA EN LA PEREGRINACIÓN A COMPOSTELA*, exposition, monastère de San Martin Pinario, Compostelle, Xunta de Galicia, 1993.

STRATFORD, Neil, « Compostela and Burgundy ? Thoughts on the western crypt of the cathedral of Santiago », *O pórtico da Gloria e a arte do seu tempo. Actas simposio internacional*, 3-8 octobre 1988, Compostelle, Xunta de Galicia, 1991, p. 83-101.

YARZA LUACES, Joaquín, *Maestro Mateo y el pórtico de la gloria*, Madrid, 1984.

## **ALAVA**

AZCARATE RISTORI, José María, « Basílicas de Armentia et Estibaliz », *Catalogo Monumental, Diócesis de Vitoria*, tome IV, Vitoria, Publicaciones del Obispado de Vitoria y de la obra Cultural de la caja de Ahorros Municipal de Vitoria, 1975, p. 99-129.

----- *El santuario de santa Maria de Estibaliz*, Vitoria, Diputación Foral de Alava, 1984.

----- *Basílica de San Prudencio, Armentia*, Diputación Foral de Alava, Vitoria, 1984.

----- « El protogótico alavés », *Vitoria en la Edad Media, Actas del Primer Congreso de estudios históricos*, Vitoria, Ayuntamiento de Vitoria-Gasteiz, 1982, p. 43-51.

FAVREAU, Robert, « Le tympan roman d'Armentia : iconographie et épigraphie », *Ikonotheke*, 2006, v. 19, p. 93-102.

GONZÁLEZ DE ZARATE, Jesús María, *Mensaje cristológico en la basílica de Nuestra Señora de Estibaliz*, Vitoria, Instituto de Estudios Iconográficos, 1989.

GAYA NUÑO, Juan Antonio, « El arte románico en la provincia de Vizcaya », *Archivo Español de Arte*, 1944, p.24-48.

GÓMEZ GÓMEZ, Agustín, *Rutas Románicas en el País Vasco*, Madrid, Encuentro Ediciones, 1998.

GÓMEZ GÓMEZ, Agustín, *El arte románico en Álava, Guipúzcoa y Vizcaya. Perspectivas historiográficas*, Bilbao, Ediciones Beitia, 1996.

----- « La escultura románica en Navarra, Álava y su entorno », *Revisión del arte medieval en Euskal Herria*, San Sebastian, Sociedad de Estudios Vascos, 1996, p. 79-101.

LÓPEZ de OCARIZ, José Javier, « El tetramorfos angeloformo en Irache y Armentia. Análisis iconográfico e iconológico. » *Príncipe de Viana*, année 11, tome 6, Pampelune, 1988, p. 317-331.

----- « Un ejemplo, originario de Armentia, sobre la *Formosa deformitas* de San Bernardo », *Lecturas de Historia del arte, Ephialte*, II, 1990, p. 227-233.

----- « Taller de Armentia », *Mirari: un pueblo al encuentro del arte*, exposition, Vitoria, décembre 1989 – janvier 1990, Vitoria, Diputación Foral de Alava, 1990, p.152.

----- « El temor al infierno hacia 1200. Análisis iconográfico de la Anastasio de Armentia », *Alfonso VIII y su época, II Curso de Cultura Medieval*, Aguilar, 1990, Aguilar de Campoo, Fundación Santa María la Real, 1992, p. 253-269.

----- « La iconografía de la Resurrección en un relieve de Armentia con recuerdos silenses », *Sancho el Sabio. Revista de cultura e investigación vasca*, année 6, n°6, Vitoria, 1996, p. 357-377.

----- *Pays basque roman*, La-Pierre-qui-Vire, Zodiaque, 1997.

MAÑARICUA, A. (de), *Obispos en Alava, Guipúzcoa y Vizcaya hasta fines del siglo XI*, Vitoria, 1964.

*MIRARI : UN PUEBLO AL ENCUENTRO DEL ARTE*, exposition, Vitoria, décembre 1989 – janvier 1990, Vitoria, Diputación Foral de Alava, 1990.

OCÓN ALONSO, Dulce, *El tímpano del cordero de la basílica de Armentia*, Álava, 1982, p. 791-799.

----- « La primitiva portada de san Andrés de Armentia (Álava): datos documentales », *Kobie (serie Bellas Artes)*, 9, 1992-1993, pp. 171-176.

----- « La representación de la Anastasis de la Basílica de Armentia », *Cuadernos de arte e iconografía*, tome 6, n° 11, 1993, p. 192-202.

RUIZ MALDONADO, Margarita, *Escultura románica en Álava – El foco de Armentia*, Bilbao, Universidad del País Vasco, 1991.

----- « Resonancias compostelanas en el tetramorfos de Armentia » *Boletín del Museo Instituto Camon Aznar*, 38, 1989, p. 5-23.

SILVA y VERASTEGUI, Soledad (de), *Iconografía gótica en Álava. Temas iconográficos de la escultura monumental*, Madrid, Encuentro, 1987.

## **ARAGON**

ABBAD Jaime de Aragon, RÍOS, Francisco, *La Seo y el pilar de Zaragoza*, Saragosse, editorial Plus-Ultra, 1948.

----- *El románico en Cinco Villas*, Madrid, institución « Fernando el Católico », 1954.



ARAGUAS, Philippe, PEROPADRE-MUNIESA, Angel, « La « Seo del Salvador », église cathédrale de Saragosse : étude architecturale, des origines à 1550 », *Bulletin Monumental*, 1989, v. 147, n°4, p. 281-305.

ARAGUAS, Philippe, « *Bene fundata est supra firmam petram* : mutations et interférences stylistiques à la cathédrale de Saragosse », *Revue de l'Art*, 1992, n°95, p. 11-24.

ARAMENDIA, José Luís, *El Románico en Aragón*, Madrid, Librería General, 2001.

ASANO, Hitomi, « Sobre los capiteles del claustro de San Pedro el Viejo de Huesca », *Historia del arte*, n°140, Tokyo, 1996, p. 121-137.

BIENES CALVO, Juan José, CABAÑERO SUBIZA, Bernabé, HERNÁNDEZ VERA, José Antonio, « La catedral románica de El Salvador de Zaragoza a la luz de los nuevos datos aportados por su excavación arqueológica », *Artigrama*, n°12, 1996-1997, p. 315-334.

BUESA CONDE, Domingo, *El monasterio de San Juan de la Peña*, Madrid, Everest, 1982.

CABAÑERO SUBIZA, Bernabé, « El templo románico (siglo XII y XIII) », *La Seo del Salvador. Catedral metropolitana de Zaragoza*, Madrid, Librería General, 2000, p. 27-44.

CANELLAS LOPEZ, A., *Monumenta Diplomatica Aragonensia, los cartularios de San Salvador de Zaragoza*, t.1, Saragosse, IberCaja, 1989.

CANELLAS LOPEZ, Angel, et SAN VICENTE, Angel, *Aragon roman*, La-Pierre-qui-Vire, Zodiaque, 1971.

CROZET, René, « Recherches sur la sculpture en Navarre et Aragon, VII : sur les traces d'un sculpteur », *Cahiers de civilisation médiévale*, XI, Poitiers, 1968, p. 41-57.

ESCRIBANO SANCHEZ, José Carlos, *El palacio real de Ejea de los Caballeros*, Ejea, Centro de Estudio de las Cinco Villas, 1999.

ESTABLES ELDUQUE, José Maria, *Arte románico en le Viejo Aragón*, Saragosse, Libros Portico, 1983.

GARCÍA LLORET, José Luís, « Un escultor románico en Aragón : el llamado maestro de Agüero o Maestro de San Juan de la Peña. Estudio de sus primeras obras », *Artigrama*, nº11, 1994-1995, p. 523-526.

----- « La Iglesia tardorrománica de San Gil de Luna. Estudio de su arquitectura y escultura », *Suessetania*, nº15-16, 1996-1997, p. 184-128.

----- « Tres portadas románicas poca conocidas del taller del Maestro de Agüero en las iglesias de San Antón de Tauste (Zaragoza), San Miguel de Almudévar (Huesca) y san Salvador de Luesia (Zaragoza) », *Suessetania*, nº18, 1999, p. 28-44.

----- « El relieve de la Anunciación hallado en la iglesia de San Salvador de Ejea de los Caballeros (Zaragoza) y la difusión del “estilo silense” en la escultura tardorrománica castellana, Navarra y aragonesa », *Suessetania, revista del Centro de Estudios de las Cinco Villas*, nº19, Ejea de los Caballeros, 2000, p. 44-58.

----- *La escultura románica del Maestro de San Juan de la Peña*, Saragosse, Institución Fernando el Catolico, 2005.

----- *La escultura románica en Aragón. Representaciones de santos, artistas y mecenas*, Lérida, Milenio, 2008.

GARCÍA PEROMINGO, Maria Isabel., « El tema de la bailarina en el románico de Cinco Villas », *Cuadernos-de-arte-e-iconografía*, 1993, vol. 6, nº 11.

GÓMEZ DE VALENZUELA, Manuel, « El calendario románico esculpido en la iglesia de El Frago en Cinco Villas », *Homenaje a Don José María Lacarra*, Saragosse, Estudios Medievales, 1977, p. 307-319.

----- « Zaragoza románica », *Guía histórico-artística de Zaragoza*, Institución Fernando el Católico, Saragosse, 3<sup>e</sup> édition, 1991, p.103-109.

IÑIGUEZ ALMECH, Francisco, « El ábside de la Seo de Zaragoza », *Homenaje al profesor Cayetano de Mergelina*, Murcia, Ediciones de la Universidad de Murcia, 1961-1962, p. 461-468.

- LACARRA DUCAY, María Carmen, « Agüero, maestro de », *Gran enciclopedia aragonesa*, t.1, Saragosse, 1980.
- « Catedral metropolitana de Zaragoza », *Las catedrales de Aragon*, Saragosse, CAZAR, 1987, p. 307-353.
- LACOSTE, Jacques, « Le maître de San Juan de la Peña », *Cahiers de Saint Michel de Cuxa*, n°10, juin 1979, p.175-189.
- « La escultura románica en Aragón en el siglo XII », *Signos, arte y cultura en el Alto Aragón medieval*, Huesca, Gobierno de Aragón, Departamento de Educación, Cultura y Deporte, 1993, p. 111-119.
- LLAMAS MOLÉS, Emiliano José, VIDOSA LATORRE, Francisco Javier, PUEYO MAYAYO, María Asunción, « Intervención arqueológica en el entorno de la iglesia de San Miguel (Biota/Zaragoza) », *Suessetania, Revista del Centro de estudios de las Cinco Villas*, n°19, 2000.
- LAPEÑA PAÚL, Ana Isabel, *El monasterio de San Juan de la Peña (desde sus orígenes hasta 1410)*, Thèse de doctorat, Université de Zaragoza, publiée par Caja de Ahorros de la Inmaculada, 1989.
- *San Juan de la Peña, Guía histórico-artística*, Guías artísticas de Aragón 1, Dpto. de Educación y Cultura, Zaragoza 1994 (5ª edición) (1ª edición 1986)
- « Dos monasterios benedictinos en el Aragón medieval: San Juan de la Peña y Santa Cruz de la Seros. », *Los monasterios aragoneses*, (dir. Par Lacarra ducay), Saragosse, Institución Fernando el Católico, 1999, p. 25-52.
- MELERO MONEO, Maria Luisa, « Aspectos iconográficos del claustro de San Juan de la Peña: reconstrucción del programa de caída y Redención », *La cabecera de la Catedral calceatense y el Tardórrrománico hispano*, *Actas del Simposio sobre la Cabecera Calceatense y el Tardorromanico Hispano*, en Santo Domingo de la Calzada, 1998, Santo Domingo de la Calzada, 2000, p. 285-311.

----- « El llamado "taller de San Juan de la Peña", problemas planteados y nuevas teorías », en *Locus Amoenus*, 1, 1995, p. 47-60.

----- « Aspectos iconográficos del tímpano de Anzano (Huesca) », *Anuario del departamento de Historia y teoría del Arte*, I, 1989, p. 7-18.

OCÓN ALONSO, Dulce, « El sello de Dios sobre la iglesia: tímpanos con crismón en Navarra y Aragón » AMEIJERAS Rocío Sánchez, SENRA GABRIEL Y GALÁN José Luís, *El Tímpano románico: imágenes, estructuras y audiencias*, Compostelle, Xunta de Galicia, 2003, p. 77-101.

----- « Los maestros de San Pedro el Viejo de Huesca: un ensayo de aproximación a los procesos de creación artística en la escultura románica », *El arte aragonés y sus relaciones con el hispánico e internacional, Actas del III coloquio de arte aragonés, Huesca, 1983*, Saragosse, 1985, p. 87-100.

----- « Los ecos del último taller de Silos en el románico navarro-aragonés y la influencia bizantina en la escultura española en torno al año 1200 », *El románico en Silos. IX centenario de la consagración de la iglesia y claustro, 1088-1988.*, Abadía de Silos, Aldecoa, 1990, p. 501-510.

OLAÑETA MOLINA, Juan Antonio, « La portada de San Salvador de Agüero y su tímpano "prestado" », *Ianua Coeli. La portada monumental románica als territoris peninsulars*, congreso internacional, Barcelona, novembre 2010 (sous presse).

PATTON, Pamela, *The cloister of san Juan de la Peña and monumental sculpture in Aragon and Navarre*, thèse doctorale, Boston University, 1994.

PATTON, Pamela, « *Et Partu Fontis Exceptum*: The Typology of Birth and Baptism in an Unusual Spanish Image of Jesus Baptized in a Font », *Gesta*, vol. 33, n°2, 1994, p. 79-92

PEÑA GONZALVO, F.J., « La Seo del Salvador de Zaragoza (análisis e hipótesis de su evolución constructiva desde su origen com mezquita aljama hasta el siglo XVI) », *Turiasso*, VII, 1987, p. 81-104.

RÁBANOS FACI, Carmen (dir.), *El patrimonio artístico de la comarca de las Cinco Villas*, Saragosse, Institución Fernando el Católico, 1998.

RICO CAMPS, Daniel, « El claustro de San Pedro el Viejo de Huesca: Pascua, Bautismo y Reconquista », *Locus Amoenus*, 7, 2004, p. 73-97.

RUIZ MALDONADO, Margarita, *La Seo románica. Una aproximación a la escultura de San Salvador de Zaragoza*. Monografías Aragonia sacra, Saragosse, 1997.

SÁNCHEZ MÁRQUEZ, Carles, « La iglesia San Miguel de Biota. Aproximación estilística a su escultura », *Studium Medievale*, n°3, 2010, p. 249-269.

## CASTILLA

ARNAIZ ALONSO, Benito, *El Románico en torno al camino de Santiago en Castilla y León*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 1991.

BANGO TORVISO, Isidro, *El arte romanico en Castilla y Leon*, Madrid, Banco de Santander, 1997.

BOTO VARELA, Gerardo, « Escultura románica en Castilla y León. Límites y perspectivas », *El arte románico en el territorio burgalés*, Burgos, Universidad Popular para la Educación y la Cultura de Burgos, 2004, p. 129-156.

----- « Le cloître roman castillan replacé à Palamos (Gérone). Avant-propos pour une étude. », *Le plaisir de l'art du Moyen Age. Commande, production et réception de l'œuvre d'art. Mélanges en hommage à Xavier Barral i Altet*, Paris, Picard, 2012, p. 557-564.

COBOS GUERRA, Fernando, et CASTRO FERNÁNDEZ, José Javier, *Castilla y León, Castillos y fortalezas*, León, Edilesa, 1998.

*ENCICLOPEDIA DEL ROMÁNICO EN CASTILLA Y LEÓN: Ávila, Burgos, León, Palencia, Salamanca, Segovia, Soria, Valladolid, Zamora*, 17 vol., Fundación Santa María la Real, Aguilar de Campoo, 2002-2007. Disponible en ligne : [www.romanicodigital.com](http://www.romanicodigital.com), [consulté le 20/07/2013].

FRONTÓN SIMÓN, Isabel María, « La representación de la Natividad en la escultura románica: un ejemplo de la irradiación silense por la periferia castellana », *Centro y periferia en el arte español. Actas del VIII Congreso Español de Historia del Arte*, (Cáceres, 1990) Mérida, 1992, p. 55-61.

GONZÁLEZ, Julio, *El reino de Castilla en la época de Alfonso VIII*, 3 volúmenes, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1960.

LOJENDIO, Luis María, RODRÍGUEZ, Abundio, *Castille romane*, tomes 1 et 2, La-Pierre-qui-Vire, Zodiaque, 1966.

LÓPEZ DE GUEREÑO, María Teresa, *Monasterios medievales premonstratenses, reinos de Castilla y León*, Salamanca, Junta de Castilla y León, 1997.

LOZANO LÓPEZ, Esther, « Maestros castellanos del entorno del segundo taller silense: repertorios figurativos y soluciones estilísticas », RÜCKERT, *La escultura medieval en Francia y España: las zonas de confluencia entre el Pórtico Real de Chartres y el Pórtico de la Gloria en Santiago de Compostela*, 2010, p. 197-211.

MARTÍNEZ TEJERA, A. et SENRA GABRIEL Y GALAN, J.L, « Aproximación a un problema : el triple altar y los altares-nicho de la ermita de Nuestra Señora del Valle (Monasterio de Rodilla, Burgos) como posible pervivencia de la liturgia cristiana del mundo antiguo en el medioevo castellano », *I Curso de Cultura Medieval. Aguilar de Campoo, Actas*, coord. MINGORANCE, León, 1991, p. 103-109.

MOMPLET MIGUEZ, Antonio, « Filiación hispano-musulmana de abovedamientos románicos y del entorno de 1200 en Castilla y León », *Alfonso VIII y su época, II Curso de Cultura Medieval, Aguilar, 1990*, Aguilar de Campoo, Fundación Santa María la Real, 1992.

OCÓN ALONSO, Dulce, « La recepción de las corrientes artísticas europeas en la escultura monumental castellana en torno a 1200 », *Actas del IX congreso del Congreso Español de Historia del Arte*, (León, 1992), León, 1994, p. 17-26.

PITA ANDRADE, José Manuel, *Escultura románica en Castilla. Los maestros de Oviedo y Avila*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1955.

RIVERA BLANCO, Javier (dir.) *Catálogo monumental de Castilla y León, Bienes inmuebles declarados. Tomo 1: Ávila, Burgos, León, Palencia, Salamanca*, 1995.

SAINZ SAIZ, Javier, *El románico rural en Castilla y León*, Burgos, Lancia, 1991.

### **Province de Burgos**

ALONSO ORTEGA, José Luís, *El románico en el norte de Castilla y León*, Junta de Castilla y León, Valladolid, 1990.

ARA GIL, Clementina Julia, «La imaginaria y la escultura funeraria en el románico burgalés», *El arte románico en el territorio burgalés*, Universidad Popular para la Educación y la Cultura de Burgos, Burgos, 2004, p. 229-251.

BLANCO DIEZ, Amancio, *Un monasterio premonstratense burgalés: abaciología de San Cristobal de Ibeas*, Burgos, 1947.

BILBAO LÓPEZ, Garbiñe, «Las pilas bautismales del románico burgalés. Escenas religiosas y profanas», *El arte románico en el territorio burgalés*, Burgos, Universidad Popular para la Educación y la Cultura de Burgos, 2004, p. 215- 227.

BONACHIA HERNANDO, Juan A., *El señorío de Burgos durante la Baja Edad Media (1255-1508)*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1988.

BOTO VARELA, Gerardo, «Victoria del león, humillación del demonio. Una relectura de la fachada de Moradillo de Sedano (Burgos)», *Imágenes y promotores en el arte medieval. Miscelánea en Homenaje a Joaquín Yarza Luaces*, Barcelone, Universitat Autònoma de Barcelona, 2001, p. 67-78.

CADIÑANOS BARDECI, Inocencio, *Arquitectura fortificada en la provincia de Burgos*, Burgos, Diputación provincial, 1987.

- « Proceso constructivo del monasterio de La Vid » *Archivo español de arte*, 241, 1988, p. 21-36.
- CANA GARCÍA, *Iconografía del románico burgalés*, thèse de doctorat, universidad Complutense de Madrid, 1992.
- CALZADA, Juan José, « El maestro de la Anunciación y su influencia en el románico burgalés », *Silos. Un milenio, IV, Arte*, Abadía de Silos, 2003, p. 579-592.
- CADIÑANOS BARDECI, Inocencio, « Estelas discoideas en la provincia de Burgos », *Boletín de la institución Fernán González*, n°207, 1993, p. 239-268.
- COCHERIL, « Le monastère de San Pedro de Gumiel de Izan et la famille de Guzman », *Cîteaux*, XVI, 1965, p. 75-78.
- ELORZA GUINEA, Juan Carlos, BARTOLOMÉ ARRAIZA, Alberto, *Arte medieval burgalés y esmaltes del taller de Silos y contemporáneos*, Burgos, 1978.
- FRONTÓN SIMÓN, Isabel María, « Un ciclo de Navidad de impronta silense en la iglesia de San Juan de Ortega », *Anales de Historia del Arte*, Burgos, n°4, 1993-1994, p. 405-417.
- « Dos nuevos ejemplos de la irradiación silense en el románico burgalés : las pilas bautismales de Villamiel de Muño et Cayuela », *Burgos en la Plena Edad Media III Jornadas Burgalesas de Historia, Burgos, 1991*, Burgos, 1994, p. 715-727.
- GARRIDO GARRIDO, J.M., *Documentación de la catedral de Burgos (804-1183)*, coll. Fuentes Medievales de Castilla y León, n°13, Valladolid, 1983
- GÓMEZ GÓMEZ, Agustín, « La utilidad de las formas inútiles: el caso de Soto de Bureba », *Estudios en homenaje al Dr. García Guinea, Sautuola*, VI, 1999, p. 589-594
- GÓMEZ BARCENA, María Jesús, *Escultura gótica funeraria en Burgos*, Madrid, 1988.
- HERNANDO GARRIDO, José Luis, « La escultura monumental románica burgalesa: los grandes talleres », *El arte románico en el territorio burgalés*, Burgos, Universidad Popular para la Educación y la Cultura de Burgos, 2004, p. 155-182.



HUIDOBRO SERNA, Luciano, « Ahedo de Butrón (Burgos) », en *La Hormiga de Oro*, n°51, 1934, p. 220-222.

----- « Moradillo de Sedano », en *La Hormiga de Oro*, n°48, 1931, p. 621-623.

----- « Pineda de la Sierra (Burgos) », en *La Hormiga de Oro*, n°50, 1933, p. 184-185.

----- « Rebolledo de la Torre (Burgos) », en *La Hormiga de Oro*, n°48, 1931, p. 168-170.

----- « San Jorge de Abajas (Burgos) », *La Hormiga de Oro*, n°5, 1934, p. 24-26.

----- « Moradillo de Sedano. Su iglesia parroquial, monumento de primer orden en la provincia », en *Boletín de la Comisión de Monumentos Históricos y artísticos de Burgos* n°36, 37, 38, 39, 1930-1933, p. 199-204, 217-223, 257-263 et 294-298.

----- « El santuario de Nuestra Señora de la Oliva en Escobados de Abajo », *Boletín de la Comisión de Monumentos Históricos y artísticos de Burgos*, n°98, 1947, p. 343-348.

ILARDIA GALLIGO, Magdalena, « Silos y el románico burgalés », *El románico en Silos. IX centenario de la consagración de la iglesia y claustro. 1088-1988.*, Abadía de Silos, Aldecoa, 1990, p. 397-427.

----- « La escultura monumental románica en la provincia de Burgos. Partidos judiciales de Villarcayo, Miranda de Ebro, Briviesca y Burgos. », *I Jornadas burgalesas de Historia.*, Burgos, 1990, p. 591-602.

----- *La escultura monumental románica en la provincia de Burgos. Partidos judiciales de Burgos, Briviesca, Miranda y Villarcayo*, Thèse de doctorat, Universidad de Valladolid, 1991.

----- « Aproximación al románico burgalés – La escuela de la Bureba », *Homenaje al profesor Martín González*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1995, p. 167-170.

----- « La cultura de la Plena Edad Media : el arte románico en el centro y norte de la provincia de Burgos. », *Burgos en la plena edad Media, III Jornadas Burgalesas de Historia, Burgos, 1991*, Burgos, 1994, p. 503-525.

MANSILLA REOYO, *Catalogo documental del archivo catedral de Burgos, (804-1416)*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1971.

MARTÍNEZ SANTA-OLALLA, Julio, « La iglesia románica de Moradillo de Sedano », *Archivo Español de Arte y Arqueología*, nº 6, 1930, p. 267-275.

MARTÍNEZ BURGOS, Matias « San Juan de Ortega », *Boletín de la Institución Fernán González*, IX, 1950-1951, p. 361-378.

*EL MONASTERIO DE SANTA MARÍA DE LA VID, 850 AÑOS*, Madrid, Edición Religión y Cultura, 2004.

ONTORIA OQUILLAS, Pedro, « Apuntes para una bibliografía gomellana », *Boletín de la Institución Fernán González*, 184, 1975, p. 449-458.

----- « Notas históricos-artísticas del Museo de Gumiel de Izan » *Boletín de la Institución Fernán González*, 1982, p. 267-306.

PALACIOS MADRID, Francisco, « Breve descripción de la iglesia de Santa María, de la villa de Gumiel de Izan, panteón de los Guzmanes », *Boletín de la comisión provincial de monumentos históricos-artísticos de Burgos*, XXVI/100, 1947, p. 479-490.

----- « El convento de San Pedro de Gumiel de Izan, panteón de los Guzmanes », *Boletín de la comisión provincial de monumentos históricos-artísticos de Burgos*, XXXI/119, 1952, p. 179-190.

----- « Gumiel de Hizan, escuela primera de Santo Domingo de Guzmán », *Boletín de la Institución Fernán González*, XXXIV/ 133, 1955 p. 872-881.

----- « Abaciologio del monasterio de San Pedro de Gumiel de Hizan », *Boletín de la Institución Fernán González*, XLVI/171, 1968, p. 266-275 et XLVII/172, 1969, p. 89-99.

PALMA HUIDOBRO, Juan Ángel, « Aportación al estudio iconográfico de la portada de San Andrés de Soto de Bureba », *Estudios mirandeses: Anuario de la Fundación Cultural "Profesor Cantera Burgos"*, nº 9, 1989, p. 107-116.

PALOMERO ARAGÓN, Félix, *La escultura monumental románica en la provincia de Burgos. Partidos judiciales de Aranda de Duero, Lerma, Salas de los Infantes*, thèse de doctorat, Universidad Complutense de Madrid, 1985.

----- *Rutas del románico burgalés*, Burgos, Ahorros, tome 1, 1991, tome 2, 1992.

----- « Tres monumentos románicos burgaleses relacionados con las rutas jacobeanas » *Las artes en los caminos de Santiago*, coord. par Carlos Cid PRIEGO, Universidad de Oviedo, 1993, p.169-232.

----- « La cultura de la Plena Edad Media (siglos XI al XIII): la escultura monumental románica en la zona meridional burgalesa », *Burgos en la plena edad Media, III Jornadas Burgalesas de Historia*, Burgos, 1991, Burgos, 1994, p. 529-551.

----- « El lenguaje riojano en la Sierra de la Demanda » *Arte medieval en La Rioja: prerrománico y románico: VIII Jornadas de Arte y Patrimonio Regional*, Logroño, 2002, 2004, p.109-210.

PALOMERO ARAGÓN, Félix, ILARDIA GALLIGO, Magdalena, *El Arte Románico Burgalés. Un lenguaje plástico actual medieval*, León, Lancia, 1995.

PALOMERO ARAGON, REYES, ESCALONA, « El monasterio de San Millán de Lara. Notas para el replanteamiento de su trayectoria evolutiva en los siglos X-XII », *Annals, Institut d'estudis gironins*, XXXVIII, 1996-1997, p. 1361-1382.

PÉREZ CARMONA, José, *Arquitectura y escultura románicas en la provincia de Burgos*, Facultad Teológica del Norte de España, Burgos, 1959, (réédition 1974).

PORRAS GIL, M.C., « Sepulcro de San Juan de Ortega », *Memorias y esplendores*, Fundación Las Edad del Hombre. Palencia, 1999, 49-50.

RODRÍGUEZ PAJARES, Emilio Jesús, *El románico en la Bureba*, Burgos, Universidad Popular para la Educación y la Cultura de Burgos, 2002.

----- *Análisis de la portada románica burgalesa a través del estudio de algunas portadas del norte de la provincia de Burgos*, en *Estudios en homenaje al Dr. García Guinea, Sautuola*, VI, 1999, p. 567-571.

RODRÍGUEZ PAJARES, Emilio Jesús, (dir), *El arte románico en el territorio burgalés*, Burgos, Universidad Popular para la Educación y la Cultura de Burgos, 2004.

RODRÍGUEZ ESCUDERO SÁNCHEZ, Paloma, *Arquitectura y escultura románicas en el Valle de Mena*, Valladolid, Consejería de educación y cultura, 1986.

RODRÍGUEZ MONTAÑES, José Manuel, « L'église saint André de Soto de Bureba (Burgos). Étude de l'architecture et de la sculpture », Mémoire de DEA sous la direction de Jacques Lacoste, Université de Bordeaux III, 1992.

ROJO, F., *Monasterio de Santa María de La Vid. Historia y arte*, Burgos, 1966.

RUIZ VÉLEZ, Ignacio (dir.), *El arte románico en el norte de Burgos*, Burgos, Villarcayo, 1986.

SAN MARTIN, Luis Marin (dir.), *El monasterio de Santa Maria de la Vid*, Madrid, Ed. Columela, 2004.

VALDEZ DEL ALAMO, Elizabeth, « The Epiphany Relief from Cerezo de Riotirón », *The Cloisters Studies in Honor of the Fiftieth Anniversary*, New York, Yale University Press, 1992, p. 110-145.

VERGNOLLE, Eliane, « Le tympan de Moradillo de Sedano: autour du maître de l'Annonciation - Couronnement de Silos » *España entre el Mediterraneo y el Atlantico. Actas del 23 Congreso Internacional de Historia del Arte, Granada, 1973*, Grenade, 1976, p.437-439.

ZAPARAIN YAÑEZ, María José, *El monasterio de Santa María de La Vid : del medioevo a las transformaciones arquitectónicas de los XVII et XVIII*, Madrid, Edición Religión y Cultura, 1994.

## **Province de Guadalajara**

CASTIÑEIRAS, Manuel, « Cycles de la Genèse et calendriers dans l'art roman hispanique. À propos du portail de l'église de Beleña de Sorbe (Guadalajara) », *Cahiers de civilisation médiévale*, XXXVIIIe année, n°4, oct.-déc. 1995, p.307-317.

FRONTÓN SIMÓN, Isabel María, et PÉREZ CARRASCO, Francisco Javier, « Historia, trabajo y redención en la portada románica de Beleña del Sorbe », *Revista de arte Goya*, n°229-230, Madrid, 1992.

FRONTÓN SIMÓN, Isabel María, « Imágenes de una sociedad de frontera en torno de 1200. Campesinos y caballeros en la capilla de San Galindo (Campisabalos, Guadalajara), *III coloquios de iconografía, Madrid, 1992, Cuadernos-de-arte-e-iconografía*, 1993, v. 6, no. 11, p. 80-91.

HERRERA CASADO, Antonio, « El calendario románico de Beleña de Sorbe », *Traza y Baza*, n°5, Barcelone, 1974.

RUIZ MONTEJO, Inés, « El calendario de Beleña del Sorbe », *Anales de Historia del Arte*, n°4, 1993-1994, p. 491-504.

----- *La herencia del románico en Guadalajara*, Tolède, Junta de Comunidades de Castilla-la-Mancha, 1992.

## **Province de Palencia**

BRAVO JUEGA, María Isabel, MATESANZ VERA, Pedro, *Los capiteles del monasterio de Santa María la Real de Campoo en el Museo Arqueológico Nacional*, Salamanca, Caja de Ahorros, 1986.

GARCÍA GUINEA, Miguel Ángel, *El arte románico en Palencia*, Palencia, Imprenta Provincial, 1961.

----- *El arte románico en Palencia*, en *Ciclo de Conferencias sobre el Románico y el Camino de Santiago*, Palencia, Departamento de Cultura de la Diputación Provincial de Palencia, 1983, p. 81-110.

----- « Las Huellas de Fruchel en Palencia y los capiteles de Aguilar de Campoo », *Goya*, n°43-45, 1961, p. 157-166.

HERBOSA, Vicente, *El Románico en Palencia*, Lancia, León, 1998.

HERNANDO GARRIDO, José Luís, « Elementos tardorrománicos en la iglesia de santa Maria la Real de Aguilar de Campoo », *Alfonso VIII y su época, II Curso de Cultura Medieval*, 1990, Aguilar de Campoo, Fundación Santa María la Real, 1992, p. 235-252.

----- *Escultura tardorrománica en el monasterio de santa Maria la Real en Aguilar de Campoo*, Aguilar de Campoo, Fundación Santa María la Real, 1995.

----- « Las estatuas-columna en Palencia. La transición del tardorrománico al gótico », *Actas del IX Congreso Español de Historia del Arte*, León, 1992, León, 1994, p. 61-72.

----- « La representación del diablo en la escultura románica palentina » *El diablo en el monasterio, VIII seminario sobre Historia del monacato*, Aguilar de Campoo, 1994, Aguilar de Campoo, Fundación Santa María la Real, 1996, p. 175-214.

LACOSTE Jacques, « El maestro de Carrion de los Condes », *Actas del IV curso de cultura medieval*, Aguilar de Campoo, Fundación Santa Maria la Real, 2001.

### **Province de Salamanque**

CROZET, René, « La cathédrale de Ciudad Rodrigo » *Bulletin monumental*, 130, 1972, p. 97-111.

HERBOSA, Vicente, *El románico en Salamanca*, Lancia, León, 2001.

PRADALIER, Henri, *La sculpture monumentale à la Catedral Vieja de Salamanca*, Thèse de doctorat, université de Toulouse le Mirail, 1978.

### **Province de Ségovie**

ABAD CASTRO, Concepción, « Reflexiones acerca de la popularización de la iconografía en el tardo-románico español : un ciclo de la Glorificación en la iglesia de San Juan de El Arenal (Segovia) » *Boletín del Museo e Instituto Camon Aznar*, XLIII, 1991, p.81-99.

BANGO TORVISO, Isidro, « El maestro de Grado del Pico: un maestro aragonés en Castilla », *Actas del XXIII Congreso Internacional de Historia del arte*, 1976, vol.I, p. 283-291

BOTO VARELA, Gerardo, « El disfraz de ciervo y otros testimonios del carnaval medieval en el alero de San Miguel de Fuentidueña », *Locus amoenus*, nº 1, 1995 , p. 81-93

CABELLO y DODERO, Javier, « La iglesia de la Vera Cruz », *Estudios segovianos*, tome 3, 1951, p. 5-28.

GÓMEZ MORENO, Manuel, « El ábside de San Martín de Fuentidueña », *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, XXVII, 1961, p. 61-85.

----- « History, stylistic analysis and dismantling », *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, vol. 19, nº10 “The apse of San Martin at Fuentidueña”, 1961, p. 268-289.

HERAS, María Teresa., « Iconografía mariana de la provincia de Segovia », *Cuadernos-de-arte-e-iconografía*, 1993, v. 6, nº11, 1993. Disponible en ligne :

<http://www.fuesp.com/revistas/pag/cai1143.htm>

[consulté le 22/07/2008]

HERNÁNSANZ, NAVAS, Justo, *Fuentidueña y su Alfoz: notas histórico-arqueológicas*, Graymo, Madrid, 1985.

LOZOYA, Marqués (de) « Influencias aragonesas en el arte segoviano », *Seminario de arte aragonés*, 1953, p. 7-11

MUÑOZ PARRAGA, María del Carmen, « Portada románica de la iglesia de Languilla (Segovia) », *Actas del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte, I, Granada, 1973*, Grenade, 1976, p. 437-439.

NIETO ALCAIDE, Víctor, « Dos iglesias románicas de Segovia de influjo burgales », *Arte español*, XXIV, 1962, p. 77-83.

*PATRIMONIO ARQUITECTÓNICO Y URBANÍSTICO DE SEGOVIA*, Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, Madrid, 1979.

REPRESA RODRIGUEZ, Amando, « La Tierra medieval de Segovia » *Estudios segovianos*, XXI, 62-63, 1969.

RUIZ MONTEJO, Inés, « Modelo y copia en el románico de tierras de Segovia. Las puertas de Languilla y Alquité. », *Actas del V Congreso Español de Historia del arte*, vol. I, Barcelone, 1986, p. 265-271.

----- « Una iglesia relicario de atribución incierta: La Vera Cruz de Segovia », *La España Medieval*, n°9, 1986, p. 1003-1018.

----- *El románico de villas y tierras de Segovia*, Madrid, Encuentro, 1988.

SANTAMARÍA, Juan Manuel, *Segovia románica*, Ségovie, Caja de Ahorros de Segovia, 1988.

----- *La Vera Cruz*, Ségovie, Caja de Ahorros de Segovia, 1991.

[VIDAL](#), Carmen, « [La iglesia de la Vera cruz](#) », [Revista de arqueología](#), [année n° 25, n° 283, 2004](#), p. 36-45.

## **Province de Soria**

ABAD PÉREZ, A., « Guía del románico soriano », *Revista de Soria*, I, 1993, p. 24.

AMO RAMÍREZ, Javier (del), et FRIAS BALSAS, José Vicente (de), « La ermita de Nuestra Señora del Vallejo, hoy iglesia parroquial de Alcozar. », *Celtiberia*, 1995, 377-399.

ARRANZ ARRANZ, José, « La catedral de Burgo de Osma », *Revista de Soria*, 3, 1967.

----- *La catedral de Burgo de Osma (Soria)*, Soria, 1975.



*EL ARTE ROMÁNICO EN LA CIUDAD DE SORIA*, Aguilar de Campoo, Fundación Santa María la Real, 2001.

ARTIÑANO, Gervasio (de), « La iglesia de San Pedro de Caracena », *Boletín de la Real Academia de la Historia*, CVII, 1935, p. 379.

BOCIGAS MARTÍN, Santos, *La arquitectura románica de la ciudad de Soria*, Soria, Macondo, 1978.

CORTES ARRESE, Miguel, « Acerca la escultura románica de la Extremadura soriana », *XX siglos*, VIII, n°33, 1997, p. 15-22.

DÍAZ DÍAZ, Adelia, *Museo Numantino. Guía de la sección medieval. Guía de la iglesia y claustro de San Juan de Duero*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 1988.

EWERT, Christian, « Sistemas hispano-islámicos de arcos entrecruzados de San Juan de Duero en Soria : las arquerías del claustro », *Cuadernos de la Alambra*, n°10-11, 1974-1975, p. 27-84.

GARCÍA GÓMEZ Francisco José, *El Románico en Soria. Arte y Patrimonio*, Valladolid, Universidad Europea Miguel de Cervantes, 2002.

GAYA NUÑO, Juan Antonio, *El arte románico en la provincia de Soria*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1946.

GÓMEZ BARRERA, Juan A. et PLAZA PLAZA, Alejandro, « Los 24 ancianos de la primera arquivolta de Santo Domingo de Soria » *Revista de Soria*, 17, 1997, p. 17-29.

HERBOSA, Vicente, *El románico en Soria*, León, Lancia, 1999.

HERNÁNDEZ ÁLVARO, Ana Rosa, *La imaginaria medieval en la provincia de Soria*, Soria, 1984.

IZQUIERDO BERTIZ, José María, « El relieve de los profetas de Barca en el marco de la influencia silense en la provincia de Soria », *El románico en Silos. IX centenario de la*

*consagración de la iglesia y claustro. 1088-1988*, Abadía de Silos, Alcoceba, 1990, p. 553-557.

----- « El arte románico en Soria », PÉREZ RIOJA, J.A., *Historia de Soria*, Soria, 1985, p. 280-290.

JIMENEZ GONZALO, Carmelo, *Santo Domingo. Iglesia y monasterio*, Soria, Unión gráfica, 1985.

LAMBERT, Elie, « L'influence artistique de l'Islam dans les monuments de Soria », *Anuario del cuerpo facultativo bibliotecarios y arqueólogos*, nº3, 1935.

LOZANO LÓPEZ, Esther, *Un mundo en imágenes: la portada de santo Domingo de Soria*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2006.

MARÍAS, Fernando, LUCA DE TENA, Consuelo, « Un posible camino hacia San Juan de Duero », *Celtiberia*, 39, 1970, p. 93-110.

MARICHALAR, Amalio (de), *Iglesia románica de Santo Domingo (antigua parroquial de Santo Tome)*, *Arte e historia*, 1972.

MÁRQUEZ MUÑOZ, « Una Comunidad de Villa y Tierra de la Extremadura Castellana: Almazán hasta el siglo XIII », *Celtiberia XXXVII*, 73, 1987, p. 35-36.

MARTINEZ de AGUIRRE, « San Juan de Duero y el *Sepulcrum Domini* de Jerusalén », *Siete Maravillas del romanico español*, Aguilar de Campoo, Fundacion Santa Maria la Real, 2009, p. 109-148.

MELIDA, José Ramón, « Un monumento restaurado: la iglesia de San Juan de Rabanera en Soria » *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, XVIII, 1910, p. 2-20.

----- « La iglesia de San Juan de Rabanera y la colegiata de San Pedro de Soria », *Boletín de la Real Academia de la Historia*, LXXXV, 1924, p. 66-70.

MOMPLET MIGUEZ, Antonio, GARCINUÑO CALLEJO, Oscar, RODRÍGUEZ VÁZQUEZ, José Manuel, « La colegiata románica de San Pedro de Soria », *Anales de historia del Arte*, nº11, 2001, p. 49-92.

MORENO ALCALDE, Maria, « Iconografía eucarística en la iglesia de San Juan Bautista de Tozalmoro, Soria », *Goya*, 2004, no. 303, nov-dic, p. 341-354.

NÚÑEZ MARQUES, Vicente, « Hallazgo de dos columnas en Burgo de Osma », *Celtiberia*, 1, 1951 p. 164-166.

NUÑO GONZÁLEZ, J. « Nodalo », *Enciclopedia del románico en Castilla y León, Soria*, Aguilar de Campoo, Fundación Santa María la Real, 2002, p. 713-717.

OLAÑETA, Juan Antonio, « La ermita de San Esteban protomártir de Alcozar. Una galería por descubrir », *Románico, Revista de arte de amigos del románico*, nº2, juin 2006, p. 54-59.

ORTEGO FRÍAS, Teógenes, « Alcozar, la iglesia de San Esteban ruina histórico-artística de la villa », *Celtiberia*, 70, 1985, p. 331-340.

PALACIOS MADRID, Francisco, « La diócesis de Osma en sus orígenes », *Revista de Soria*, 32, 1977.

----- « Orígenes de Burgo de Osma », *Celtiberia*, 48, 1974, p. 251-270.

----- « Influencia del monasterio de Santo Domingo de Silos en la catedral de Osma. Dos capiteles románicos historiados en la catedral de Osma. », *Boletín de la Institución Fernán González*, 175, 1970, p. 281-292.

PALOMERO ARAGÓN, Félix, « Aproximación a la escultura monumental románica de la ermita de Santa María de Tiermes », *Celtiberia*, nº 73, 1987, p. 127-153.

----- « Breves apuntes sobre la escultura monumental de San Pedro de Caracena (Soria). Relaciones con otros monumentos y Escuela Silense », *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, num. LVI, 1990, p. 351-363.

----- « Aproximación a la escultura románica del claustro de la catedral del Burgo de Osma y sus relaciones con el claustro silense », *El románico en Silos. IX centenario de la*

*consagración de la iglesia y claustro. 1088-1988.*, Abadía de Silos, Aldecoa, 1990, p. 535-552.

----- « Santo Domingo: arte y artistas. Las relaciones con el arte románico soriano, burgales y silense », *Liño*, 10, 1991, p. 47-72.

----- « Artistas y artesanos en la Castilla alto medieval (s. XI al XIII) : claustro de San Pedro de Soria y galería de Rebolledo de la Torre », en *Actas del III Curso de Cultura Medieval. Repoblación y reconquista*, Aguilar de Campoo, Fundación Santa María la Real, 1993, p. 281-294.

----- « San Juan de la Rabanera (Soria): arquitectura y escultura monumental », en *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins*, n° XXXIII, 1994, p. 321-354.

----- « La catedral románica de El Burgo de Osma (siglo XII-XIII) », *Revista de Soria*, n°16, 1997, p. 9-16.

PÉREZ MONZÓN, Olga, « Presencia Sanjuanista en la provincia de Soria », *Celtiberia*, 76, 1988, p. 215-235.

POZA YAGUE, Marta, « San Nicolás de Soria: precisiones acerca de su portada. », *Celtiberia*, n° 93, 1999, p.284-306

QUIÑONES COSTA, Ana Maria, « Ermita de los mártires de Garray », *Celtiberia*, 66, 1983, p. 217-231.

----- « Estudio arquitectónico e icnográfico del pórtico de la iglesia de Omeñaca », *Celtiberia*, 68, 1984, p. 207-220.

----- « La iglesia de Fuensauco », *Celtiberia*, 70, 1985, p. 253-263.

----- *Historia y arte de la ermita de los mártires de Garray*, Madrid, Instituto de Conservación y Restauración de los Bienes Culturales, 1989.

RIDRUEJO GIL, Maria Antonia, « Cuatro frontales románicos de Soria », *Archivo español de Arte*, 68, (XVII) 1945, p. 97-106.

RUIZ EZQUERRO, Juan José, « Los tímpanos románicos sorianos », *Celtiberia*, 69, 1985, pp. 35-54.

----- « Silos y el románico rural soriano: Villasayas, Barca y Torreandaluz », *El románico en Silos. IX centenario de la consagración de la iglesia y claustro. 1088-1988*, Abadía de Silos, Aldecoa, 1990, p. 565-574.

----- « Las iglesias de Nafria la Llana y Calatañazor (Soria). Conjunción de influencias silenses e hispanomusulmanas » *El románico en Silos. IX centenario de la consagración de la iglesia y claustro. 1088-1988*, Abadía de Silos, Aldecoa, 1990, p. 575-585.

----- « San Nicolás. Ensayo de reconstrucción histórico-artística », *Celtiberia*, nº65, 1983, p. 149-166.

RUIZ MALDONADO, Margarita, « Entrada de Cristo en Jerusalén », *La Ciudad de seis pisos*, Burgo de Osma, Fundación de Las Edad del Hombre, 1997, p. 139-140.

SAINZ MAGAÑA, María Elena, « Estudio iconológico y simbólico de la fachada de Santo Domingo (Soria) » *Celtiberia*, 66, 1983, p. 363-372.

----- « Los tímpanos de la iglesia de Tozalmoro: reflejo ruralizado de los tímpanos de la ciudad de Soria », *Celtiberia*, XXXIV, 68, 1984, p. 221-226.

----- *El románico soriano: estudio simbólico de los monumentos*, 2 vol., thèse de doctorat, universidad de Madrid Complutense, 1984.

----- « Silos y el románico soriano » en *El románico en Silos. IX centenario de la consagración de la iglesia y claustro. 1088-1988.*, Abadía de Silos, Aldecoa, 1990, p. 429-446.

*SORIA ROMÁNICA. EL ARTE ROMÁNICO EN LA DIÓCESIS DE OSMA-SORIA.* Exposition, Burgo de Osma, du 27 juin au 30 septembre 2001, Fundación Santa María la Real, Aguilar de Campoo, 2001.

TEJEDOR, Pedro, « Ermita Alcozar », *Románico, Revista de arte de amigos del Románico*, n°6, juin 2008, p. 84.

TORRES BALBAS, Leopoldo, « Ruinas de San Nicolás en Soria », *Boletín de la Real Academia de la Historia*, CLII, Cuadernos I, 1963, p. 117-119.

----- « La influencia artística del Islam en los monumentos de Soria », *Al Andalus*, V, 1940, p.465-467.

YARZA LUACES, Joaquín, « Nuevas esculturas románicas en la catedral del Burgo de Osma », *Boletín del Seminario de estudios de Arte y Arqueología*, XXXIV-XXXV, Valladolid, 1969, p. 217-229.

ZIELINSKI, Ann, *The cloister of san Pedro in Soria*, Thèse de doctorat, Université de Syracuse, 1971.

----- «El claustro de san Pedro de Soria », *Celtiberia*, n° 47, 1974, pp. 101-105.

----- « Silos y san Pedro de Huesca estudiados de nuevo », *Archivo Español de Arte*, LIV, 1981, p. 1-28.

----- « A propósito de Silos y San Pedro de Soria », *Archivo Español de Arte*, t.56, n°223, 1983, P. 302.

----- « The façade sculpture of Santo Domingo in Soria », *Actas del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte, Granada, 1973*, vol. I, Grenade, 1976, p. 569-571.

### **Province de Valladolid**

ANTON CASASECA, Francisco, *Monasterios medievales de la provincia de Valladolid*, Valladolid, Librería Santaren, 1942.

HERAS GARCÍA, Felipe, *Arquitectura románica en la provincia de Valladolid*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1966.

MARTINEZ TEJERA, Artemio Manuel, « Sardón de Duero. Monasterio de Santa Maria de Retuerta », *Enciclopedia del románico en Castilla y León, Valladolid*, Aguilar de Campoo, Fundación Santa María la Real, 2002, p. 353-367.

VALDIVIESO, Enrique, *Catalogo monumental de la provincia de Valladolid*, Valladolid, Diputación provincial de Valladolid, 1975.

### **Province de Zamora**

AVILA de la TORRE, Alvaro, *Escultura románica en la ciudad de Zamora*, Zamora, Diputación de Zamora, 2000.

DOMÍNGUEZ HERRERO Carlos, *Escultura del románico zamorano. Iconología y análisis simbólico*, Thèse de doctorat, Universidad de Salamanca, 2001.

PITA ANDRADE, José Manuel, « El arte de Mateo en las tierras de Zamora y Salamanca », *Cuaderno de Estudios Gallegos*, VIII, 25, 1953, p. 207-226.

RAMOS de CASTRO, Guadalupe, *El arte románico en la provincia de Zamora*, Zamora, Diputación de Zamora, 1977.

----- *La catedral de Zamora*, Zamora, Publicación de la Fundación Ramos de Castro, 1982.

RUIZ MALDONADO, Margarita, « Dos obras maestras del románico: la portada del obispo y el sepulcro de la Magdalena », *Studia zamorensia. Anejos. 1. Arte medieval en Zamora*, 1988, p. 33-59.

### **NAVARRRE**

ARAGONÉS ESTELLA, Maria Esperanza, « El maestro de San Miguel de Estella y su escuela: relaciones estilísticas entre la obra esculpida de varias iglesias navarras », *El arte español en épocas de transición, Actas del IX Congreso Español de Historia del Arte*, León, 1994, p. 49-60.

----- « El claustro de San Pedro de la Rúa en Estella: estudio del problemático capitel de San Pedro. Capiteles inéditos del conjunto » *Príncipe de Viana*, 62, 1996, p. 455-483.

----- « Música profana en el arte monumental románico del Camino de Santiago navarro », *Príncipe de Viana*, 54, n°199, 1993, p. 247-280.

----- « La portada de Santiago de Puente la Reina. Estudio icnográfico » *Príncipe de Viana*, n°213, 1998, p. 103-143 .

----- *La imagen del mal en el románico navarro*, Pampelune, Gobierno de Navarra, 1996.

----- « La moda medieval navarra : siglo XII, XIII, XIV », *Cuadernos de etnología y etnografía de Navarra*, 1994, n°74, p. 521-561.

*EL ARTE EN NAVARRA, vol. 1 : Del arte prehistórico al románico, gótico y renacimiento*, Pampelune, Ed. Diario de Navarra, 1994.

AZCARATE RISTORI, José Maria, « Sincretismo de la escultura románica Navarra », en *Príncipe de Viana* n° 142-143, 1976, (37) p. 149-150.

BANGO TORVISO, Isidro, (dir.), *Sancho el Mayor y sus herederos. El linaje que europeizó los reinos hispanos*, Pampelune, Fundación para la conservación del Patrimonio Histórico de Navarra, 2006.

BIELZA de ORY, Vicente, « Estella, estudio geográfico de una pequeña ciudad Navarra », *Príncipe de Viana*, n°29, 1968, p. 53-115.

BIURRUN Y SOTIL, Tomas, *El arte románico en Navarra, o las ordenes monacales, sistemas constructivos y monumentos cluniacenses, sanjuanistas, agustinianos, cistercienses y templarios*, Pampelune, Aramburu, 1936.

CROZET, René, « Recherches sur la sculpture romane en Navarre et en Aragon. I. Les chapiteaux du cloître de Tudela », *Cahiers de civilisation médiévale*, n°7, II, 1959, p. 333-340, « Recherches sur la sculpture romane en Navarre et en Aragon. II. Nouvelles remarques sur les chapiteaux du cloître de Tudela », *Cahiers de civilisation médiévale*, n°9,



III, 1960, p. 119-121 ; « Recherches sur la sculpture romane en Navarre et en Aragon. n°9, IV. La décoration sculptée de la collégiale de Tudela », *Cahiers de civilisation médiévale*, n°9, V, 1960, p.121-125 ; « Recherches sur la sculpture romane en Navarre et en Aragon. VI. Églises Santa Maria Magdalena et San Nicolas de Tudela. Le relief au cavalier. », *Cahiers de civilisation médiévale*, n°9, III, 1960, p. 125-127.

----- « L'art roman en Navarre et en Aragon, conditions historiques », *Cahiers de civilisation médiévale*, n°17, V, 1962, p. 35.

MARTIN DUQUE, Angel, *Camino de Santiago en Navarra*, Pampelune, Gobierno de Navarra, 1991.

DUVAL, Paulette, « Las iglesias de Tudela. Santa Magdalena y san Nicolás. Contribución al estudio del culto al Espíritu Santo en los siglos XI y XII », *Príncipe de Viana*, 148-149, 1977, p. 439-446.

EGRY, Anne (de), « La escultura del claustro de la catedral de Tudela », *Príncipe de Viana*, n°74-75, 1959, p. 63-108.

EGUIA Y LOPEZ DE SABANDO, José « Elucubraciones en torno a la basílica de San prudencio de Armentia », *Fiestas de San Prudencio, patron de la Tierras de Alava*, Vitoria, 1984.

FAVREAU, Robert, *L'inscription du tympan nord de San Miguel d'Estella*, Bibliothèque de l'École de Chartres, vol. 133, n°2, 1975, p. 237-248.

FERNÁNDEZ LADREDA AGUADE, Clara, (dir.), *El arte románico en Navarra*, Pampelune, Gobierno de Navarra, 2002.

FERNÁNDEZ LADREDA AGUADE, Clara, « El camino de Santiago en Navarra: Pamplona, Sangüesa y Estella », *Los caminos de Santiago. Arte, historia y literatura*, Saragosse, Institución Fernando el Católico, 2005, p. 29-62.

GAILLARD, Georges, « L'influence du pèlerinage de saint Jacques sur la sculpture en Navarre », *Príncipe de Viana*, n°96-97, 1964, p. 181.

----- « Les chapiteaux de Job aux musées de Toulouse et de Pampelune », *Revue des arts*, 10, 1960, p. 146-156.

GARCÍA GAINZA, María Concepción, *Catálogo Monumental de Navarra*, Pampelune, Gobierno de Navarra, 1985.

GINES SABRÁS, María Antonia, « Los programas hagiográficos en la escultura románica monumental de Navarra », *Príncipe de Viana*, XLIX, 1988, p. 7-49.

GOÑI GAZTAMBIDE, José, « La parroquia de San Pedro de la Rua de Estella : Historia, Arte. » *XII Semana de Estudios Medievales*, Pampelune, 1976, p. 165 et p. 177-178.

----- *Historia eclesiástica de Estella. I. Parroquias, iglesias y capillas reales*, Pampelune, Gobierno de Navarra, 1994, p. 291.

ITURGAIZ CIRIZA, Domingo, *El crismón románico en Navarra*, Pampelune, Ayuntamiento de Pamplona, 1998.

JOVER HERNANDO, Mercedes, « Los ciclos de Pasión y Pascua en la escultura monumental románica en Navarra », *Príncipe de Viana*, 48, n°180, 1987, p.7- 40.

JIMENO ARANGUREN, Roldán, « Expresiones del culto a Santiago en los caminos medievales de Navarra », *Príncipe de Viana*, año n°61, n°220, 2000, p. 351-372.

----- *El culto a los santos en la Cuenca de Pamplona: (siglos V-XVI) : estratigrafía hagiográfica de los espacios sagrados urbanos y rurales*, Pampelune, Gobierno de Navarra, 2003.

----- *Estudios sobre toponimia navarra*, Pampelune, Pamiela, 2004.

LACARRA, José María, « Eunáte », *Príncipe de Viana* n° 5, 1941, p. 39 et al.

----- « El combate de Roldan y Ferragut y su representación gráfica en el siglo XII », *Anuario del cuerpo Facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos*, Madrid, 1934, vol. II, p. 320-338.

- *Colección diplomática de Irache. 1, (958-1222): Fuentes para la historia del Pirineo IV, Zaragoza, Pampelune, 1965.*
- LACARRA, José Maria, MARTIN DUQUE, Ángel J., *Fueros de Navarra, Fueros derivados de Jaca, 1: Estella-San Sebastian, Pampelune, Gobierno de Navarra, 1969.*
- LACOSTE, Jacques, « La sculpture romane du cloître d'Alquezar (Huesca) », *Príncipe de Viana, Pampelune, 1976, p. 219-237.*
- « San Miguel de Estella », in *Homenaje a Don José María Lacarra de Miguel en su jubilación del profesorado. Estudios Medievales, V, Saragosse, Anubar, 1977, p. 101-132*
- LAMBERT, Elie, « El pórtico octogonal de la iglesia de Eunate », *Boletín de la Comisión de Monumentos históricos y artísticos de Navarra, 1925, p. 291 et al.*
- *Les chapelles octogonales d'Eunate et de Torres del Rio, Paris, Geuthner, 1928.*
- LANCE, Julien, « Le portail du Jugement Dernier de Santa Maria la Mayor de Tudela », *Cahiers de Civilisation Médiévale, 45, 2002, p. 255-274.*
- LOJENDIO, Luis Maria, *Navarre romane, La-Pierre-qui-vire, Zodiaque, 1967.*
- MADRAZO, Pedro (de), *España. Sus monumentos y Artes. Su naturaleza e historia, tome III : Navarra y Logroño, Barcelone, 1886.*
- MARTIN DUQUE, Angel, *Camino de Santiago en Navarra, Pampelune, Caja de Ahorros, 1991.*
- MARTÍNEZ ÁLAVA, Carlos J., « Del románico al gótico en la arquitectura rural de los valles occidentales », *Príncipe de Viana, nº 220, mai-août 2000, p. 309-314.*
- *Del románico al gótico en la arquitectura de Navarra, Monasterios, iglesias y palacios, Pampelune, Gobierno de Navarra, 2007.*

MARTÍNEZ de AGUIRRE ALDAZ, Javier Miguel, « La portada de San Miguel de Estella. Estudio Iconológico », *Príncipe de Viana* n° 173, août - décembre 1984, p. 439-459.

----- « Consideraciones acerca de las portadas polilobuladas medievales en Navarra : Santiago de Puente la Reina, San Pedro de la Rúa, San Román de Cirauqui. », *Príncipe de Viana*, n°180, 1987, p. 41-59.

----- *Arte y monarquía en Navarra, 1328-1425*, Pampelune, Gobierno de Navarra, 1987.

----- « Consideraciones acerca de las portadas lobuladas medievales en Navarra: Santiago de Puente la Reina, San Pedro de la Rúa de Estella y San Román de Cirauqui », *Príncipe de Viana*, n°180, 1987, p. 41-60.

----- « Originalidad y copia en la elaboración de una portada románica. El caso de San Miguel de Estella », *Actas del Ve Congreso Español de Historia del Arte*, Barcelone, Ed. Marzo 80 – Manuel Company, 1986, p. 117-123.

----- « Nuevas esculturas románicas en San Miguel de Estella », *Príncipe de Viana* n°210, 58, 1997, p. 7-36.

----- « En torno a la escultura tardorrománica en Navarra: una revisión documental », *La escultura medieval en Francia y España: las zonas de confluencia entre el Pórtico Real de Chartres y el Pórtico de la Gloria en Santiago de Compostela*, 2010, p. 179-196.

MARTÍNEZ DE LAGOS FERNÁNDEZ, Eukene, « Las luchas de centauros y sirenas en los templos medievales navarros », *Cuadernos-de-arte-e-iconografía*, 1993, vol. 6, n° 11, p. 160-172.

MELERO MONEO, María Luisa, *La iglesia de Santa Maria de Tudela : escultura*. Thèse de doctorat, Universidad Autónoma de Barcelona, Barcelone, 1983.

----- « Estudio iconográfico de la portada de los pies de Santa Maria Magdalena de Tudela », *Príncipe de Viana*, n° 173, 1984, p. 463-483.

----- « La iglesia de Santa María Magdalena de Tudela. Aproximación estilística a su escultura. » *Príncipe de Viana*, nº178, 1986, p. 347-361.

----- « Problemas de la escultura Navarra en el románico tardío : el claustro de la colegiata de Tudela y el maestro de San Nicolás. Puntualizaciones sobre su filiación », *Alfonso VIII y su época, II Curso de Cultura Medieval, Aguilar, 1990, Aguilar de Campoo, Fundación Santa María la Real, 1992, p. 111-138.*

----- *La escultura románica en Navarra, Cuadernos de Arte español, Madrid, 1992.*

----- « La Mujer apocalíptica y San Miguel : modelos miniados en San Miguel de Estella », *Lecturas de Historia del Arte*, IV, 1994, p. 166-173.

----- *Escultura románica y del primer gótico de Tudela (Segunda mitad del siglo XII y primer cuarto del XIII), Tudela, Centro Cultural Castel Ruiz, 1997.*

----- *La catedral de Tudela en la Edad Media : siglos XII al XV, vol. 1 : Arquitectura y escultura románica, Barcelone, Universidad Autónoma de Barcelona, 2008.*

----- « Modelos y relaciones en la escultura de Navarra y Aragón en la segunda mitad del siglo XII : Borgoña, La Isla de Francia y Compostela », RÜCKERT, *La escultura medieval en Francia y España : las zonas de confluencia entre el Pórtico Real de Chartres y el Pórtico de la Gloria en Santiago de Compostela*, 2010, p. 133-149.

MESPLÉ, Paul, « Les chapiteaux de la Passion aux musée de Toulouse et de Pampelune », *Revue des arts*, 13, 1963, p. 255-262.

ORTEGA ALONSO, Andrés, *Valdorba Románica*, Burgos, Ed. Altaffaila, 2005.

QUINTANA DE UÑA, Maria José, « Los ciclos de Infancia en la escultura monumental románica de Navarra », *Príncipe de Viana*, nº181, 1987, p. 269-297.

----- « Los ciclos de Infancia en las portadas románicas navarras. Estudio iconográfico. », *Príncipe de Viana*, nº69, 1988, VI, p. 399-408.

RODRÍGUEZ MONTAÑÉS, José Manuel, « Hablan las imágenes: Lectura iconográfica de la portada de San Miguel de Estella (Navarra) », *Perfiles del Arte Románico*, Aguilar de Campoo, Fundación Santa María La Real, 2002, p. 53-79.

RUIZ MALDONADO, Margarita, « Algunas precisiones sobre el Roldan y Ferragut de Estella (Navarra) », *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología de la universidad de Valladolid*, 1984, p. 401-406.

URANGA GALDIANO, José Esteban, « Esculturas románicas del real monasterio de Irache », *Principe de Viana*, t.6, 1942, p. 9-14.

----- « El tímpano de la puerta de la ermita de S. Bartolomé en Aguilar de Codés », *Principe de Viana* nº 8, 3e trimestre 1942, p. 249-261.

URANGA GALDIANO, José Esteban, et IÑIGUEZ ALMECH, Francisco, *Arte medieval navarro, vol. III : Arte románico*, Pampelune, Ed. Aranzadi, 1973.

## **RIOJA**

*A LA SOMBRA DEL CASTILLO. La Edad Media en el Museo de La Rioja*, Logroño, 2002.

ALONSO GARCÍA, Daniel, *Historia de la villa de Alcanadre y de su termino de Aradon. Relaciones con la historia de España*, Madrid, Ayuntamiento de Alcanadre, 1994.

ÁLVAREZ COCA GONZÁLEZ, María Jesús, *Escultura románica en piedra en Rioja alta*, Logroño, Instituto de Estudio Riojanos, 1978.

ÁLVAREZ CLAVIJO, María Teresa, « Escultura monumental figurada en la Iglesia Imperial de Santa María de Palacio, de Logroño, durante los siglos XII y XIII », *IV Semana de Estudios Medievales, Najera, 2 al 6 de agosto de 1993*, 1994, p. 259-272.

*ARTE MEDIEVAL EN LA RIOJA, VIII Jornadas de arte Riojano*, Logroño, 2004.

BANGO TORVISO, Isidro, *La cabecera de la catedral de Santo Domingo de la Calzada*, Madrid, Espasa Calpe, 2000.

----- « La cabecera de la catedral calceatense y la arquitectura hispana de su época », *La cabecera de la catedral calceatense y el Tardorrománico hispano, Actas del Simposio sobre la Cabecera Calceatense y el Tardorrománico Hispano, en Santo Domingo de la Calzada, 1998, Santo Domingo de la Calzada, 2000, p. 11-150.*

BARRENA OSORO, Elena, « Los caminos medievales y sus precedentes romanos », *IV Semana de Estudios Medievales: Nájera, 2 al 6 de agosto de 1993, 1994, p.31-44.*

*LA CABECERA DE LA CATEDRAL CALCEATENSE Y EL TARDORROMÁNICO HISPANO, Actas del Simposio sobre la Cabecera Calceatense y el Tardorrománico Hispano, en Santo Domingo de la Calzada, 1998, Santo Domingo de la Calzada, 2000.*

CILLERO ULECIA, Antonio, *Corcuetos. La villa de Navarrete desde su fundación hasta nuestros días*, Logroño, Imprenta Rivas, 1953.

GAYA NUÑO, Juan Antonio, « El románico en la provincia de Logroño », *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 46, Madrid, 1942, p. 81-97, p. 235-258.

HERAS Y NÚÑEZ, María de los Ángeles de las, « El arte románico en La Rioja », *II Semana de Estudios Medievales, Nájera 5 al 9 de agosto de 1991, 1992, p. 153-190.*

HERBOSA, Vicente, *El Románico en la Rioja*, León, Lancia, 2001, p. 21.

LAHOZ GUTIÉRREZ, María Lucía., La primitiva portada occidental de San Juan de Laguardia, *Anales de Historia del Arte*, 1993, nº4 p. 431-440

MAYORAL, María del Pilar Pascual, « Hospital de San Juan de Acre: Navarrete », *Estrato: Revista riojana de arqueología*, nº 2, 1990, p. 22-24.

----- « La iglesia del hospital de San Juan de Acre (Navarrete) », *II Semana de Estudios Medievales, Nájera, août 1991, 1992, p. 275-278*

----- « Trabajos arqueológicos en la iglesia de San Juan de Acre de Navarrete (La Rioja) », *Estrato: Revista riojana de arqueología*, nº 7, 1996, p. 80-87.

- MOYA VALGAÑÓN, José Gabriel, « Una escultura románica inédita en Alcanadre », *Archivo Español de Arte*, 166, 1969, p. 205-207.
- *Inventario artístico de Logroño y su provincia*, t. 1 et 3, Madrid, Servicio nacional de información artística, arqueológica y etnológica, 1975.
- « Arte riojano. El románico y sus escuelas. Protogótico y gótico », en *la Rioja y sus gentes*, Logroño, Diputación de la Rioja, 1982, p. 101-117.
- *El arte en La Rioja. I. La Edad Media*, Logroño, Diputación de la Rioja, 1982.
- *Etapas de construcción de la catedral de Santo Domingo de la Calzada*, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos (IER), 1992.
- *Historia del arte en La Rioja. II. Alta Edad Media, Románico y gótico*, Logroño, Fundación Caja Rioja, 2006.
- GONZÁLEZ PALOMO, Luís Ignacio, « Portada del Hospital San Juan de Acre: Navarrete », *Proyectar La Rioja*, nº 16, 2001, p. 58-59.
- POZA YAGUE, Marta, « Un itinerario para un taller: el papel de la girola calceatense en la evolución de la escultura hispana del último tercio del siglo XII », *La cabecera de la catedral calceatense y el Tardorrománico hispano, Actas del Simposio sobre la Cabecera Calceatense y el Tardorrománico Hispano*, en *Santo Domingo de la Calzada, 1998*, Santo Domingo de la Calzada, 2000, p. 333-354.
- SÁENZ RODRÍGUEZ, Minerva, « Temas iconográficos y ornamentales de la escultura monumental románica en la Rioja », *Berceo*, nº 128, 1995, pp. 47-90.
- « La escultura románica de la Iglesia del Hospital de San Juan de Acre en Navarrete », *IV Semana de Estudios Medievales*, 2 al 6 de agosto de 1993, 1994, p. 235-258.
- « La escultura monumental románica : iconografía, grupos, tendencias », en MOYA VALGAÑÓN, José Gabriel, *Historia del arte en La Rioja. II. Alta Edad Media, Románico y gótico*, Logroño, 2006, p. 157-179.



## ICONOGRAPHIE

ADHEMAR, Jean, *Influences antiques dans l'art du Moyen Age français*, Comité des travaux Historiques et Scientifiques, Paris, 1947 (réédition 2005).

AMEISENOWA, Zofia « Animal-headed Gods, Evangelists, saints and righteous men », *Journal of the Warbourg and Courtauld Institutes*, t. XII, 1949, p. 21-45.

APRAIZ, Ángel de « La representación del Caballero en las iglesias de los Caminos de Santiago », *Archivo español de arte*, 1940-1941, p. 396.

BANGO TORVISO, Isidro, « Sobre el origen de la *prosquinesis* en la epifanía de los Magos », *Traza y Baza*, n°7, 1978, p. 25-37.

BASCHET, Jérôme, « *In sinu patris*. Remarques sur un singularité de l'iconographie trinitaire », *Religion et société urbaine au Moyen Age : études offertes à Jean-Louis Biget par ses anciens élèves*, Publication de la Sorbonne, Paris, 2000, p. 531-545.

----- « Le sein d'Abraham : un lieu de l'au-delà ambigu. » *Actes du colloque de la Fondation Hardt*. CESCUM, Poitiers, 1996, p. 71-93.

----- *Le sein du père : Abraham et la paternité dans l'Occident médiéval*, Gallimard, Paris, 2000.

BEIGBEDER, Olivier, *Iconographie médiévale romane*, La-Pierre-qui-Vire, Zodiaque, 1989.

BERTHON, Éric, « À l'origine de la spiritualité médiévale de l'enfance : les saints innocents. », *La petite enfance dans l'Europe médiévale et moderne*, Actes des XVIIe journées internationales d'histoire de l'abbaye de Flaran, septembre 1994, Toulouse, 1997.

*BESTIAIRE MÉDIÉVAL : ENLUMINURES*, exposition, Paris, BNF, 11 octobre 2005 – 8 janvier 2006, 2005.

BOESPFLUG, François, ZALUSKA, Yolanda, « Le dogme trinitaire et l'essor de son iconographie en Occident de l'époque carolingienne au IV<sup>e</sup> concile du Latran (1215) », *Cahiers de Civilisation Médiévale*, n°37, 1994, p.181-240.

BOTO VARELA, Gerardo, « Representaciones románicas de monstruos y seres imaginarios. Pluralidad de atribuciones funcionales », *El mensaje simbólico del imaginario románico*, Aguilar de Campoo, Fundación Santa María la Real, 2007, p. 81-115.

CAAMAÑO MARTÍNEZ, Jesús María, « Seis tímpanos compostelanos de la Adoración de los reyes », *Archivo español de arte*, XXXI, 1958, p. 331-338.

CASTIÑEIRAS, Manuel, *El calendario medieval hispano. Textos e imágenes (XI-XIV)*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 1996.

CHAMPEAUX, Gérard (de), *Le monde des symboles*, La-Pierre-qui-Vire, Zodiaque, 1966

CROZET, René, « Nouvelles remarques sur les cavaliers sculptés ou peints dans les églises romanes », *Cahiers de civilisation médiévale*, t.1, 1958, p. 27-36.

----- « Les représentations anthropozoomorphiques des évangélistes dans l'enluminure et la peinture murale aux époques carolingienne et romane. », *Cahiers de civilisation médiévale*, 1958, p. 182-187.

----- « Le thème du cavalier victorieux dans l'art roman de France et d'Espagne », *Príncipe de Viana*, 1971, p.125-143.

DEBIDOUR, Victor-Henri, *Le bestiaire sculpté du Moyen-âge en France*, Paris, Arthaud, 1961.

DEVISSE, Jean, *L'image du Noir dans l'art occidental*, Fribourg, Office du Livre, 1979.

DUPUIS, Marie-France, LOUIS, Sylvain, (trad.), *Le Bestiaire, reproduction en fac-similé des miniatures du manuscrit du Bestiaire Ashmole 1511 de la Bodleian Library d'Oxford*, Paris, Lebaud, 1984.

DURLIAT, Marcel, « Les peintures murales de Saint-Sernin de Toulouse. Découvertes récentes. », *Revue de l'art*, 1974, p. 8-23.

DUVAL, Paulette, « La chronique du pseudo-Turpin et la Chanson de Roland », *Revue de l'Occident musulman et de la Méditerranée*, n°25, 1978. p. 25-47.

ESPAÑOL, Francesca, « El sometimiento de los animales al hombre como paradigma moralizante de distinto signo: 'la ascensión de Alejandro' y el 'señor de los animales' en el románico español » *Actas del V Congreso Español de Historia del Arte*, Barcelona, 1986, p. 43-64.

GAILLARD, Georges, « Deux sculptures funéraires préromanes du musée de Braga », *Bulletin de la société nationale des antiquaires de France*, 1950-1951, p. 192-195.

GARNIER, François, *L'âne à la lyre. Sottisier d'iconographie médiévale*, Paris, Le léopard d'or, 1988.

GRABAR, André, *Les voies de la création en iconographie chrétienne*, Paris, Flammarion, 1979.

GROUSSET, R. « Le bœuf et l'âne à la Nativité du Christ. » *Mélanges d'archéologie et d'histoire*, T. 4, 1884. p. 334-344. Disponible en ligne :

url :<http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/mefr022348741884num415876>

[Consulté le 20/07/2012]

GUARDIA, Milagros, « La mort de Thomas Becket d'après l'Espagne », *Mémoires, tombeaux et sépultures à l'époque romane, Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, XLII, 2011, p. 165-176.

HAERING FORSYTH, Ilene, « Magi and Majesty: A Study of Romanesque Sculpture and Liturgical Drama », *The Art Bulletin*, vol. 50, n°3, (Sept., 1968), p. 215-222.

HEIMANN, Adelheid, « Trinitas Creator Mundi », *Journal of the Warbourg Institute*, vol 2, n° 1, 1938, p. 42-52. Disponible en ligne :

<http://links.jstor.org/sici?sici=0959-2024%28193807%292%3A1%3C42%3ATCM%3E2.0.CO%3B2-P>

[Consulté le 01/02/2008]

----- « The Capital Frieze and Pilasters of the Portail Royal, Chartres », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, Vol. 31. (1968), p. 73-102. Disponible en ligne :

<http://links.jstor.org/sici?sici=0075-4390%281968%2931%3C73%3ATCFAPO%3E2.0.CO%3B2-%23>

[Consulté le 01/02/2008]

HERRERO MARCOS, Jesús, *Bestiario románico en España*, Palencia, Calamo, 2010.

JACOMET, Humbert, *Recherche sur le culte et l'iconographie de Saint Jacques le Majeur*, thèse de doctorat sous la direction d'Anne Prache, université de Paris IV, 1999.

KAHN, Deborah, « La *Chanson de Roland* dans le décor des églises du XIIe siècle », *Cahiers de Civilisation Médiévale*, n°40, 1997, p. 337-372.

Dom LECLERCQ, « Mages », *Dictionnaire d'Archéologie chrétienne et de liturgie*, vol. 10-1, p. 980-1008, 1931. et « Évangélistes », vol. 5-1, col. 847-852.

LECLERCQ-MARX, Jacqueline, « Le dragon comme métaphore des démons intérieurs. Mots et images. », *Le dragon dans la culture médiévale*, Greifswald, Reineke, 1994, p. 45-56.

----- *La sirène dans la pensée et l'art de l'Antiquité au Moyen Age. Du mythe païen au symbole chrétien*, Bruxelles, 1997.

----- « Los monstruos antropomorfos de origen antiguo en la Edad Media. Persistencias, mutaciones y recreaciones », *Anales de Historia del Arte*, Volumen Extraordinario 2010, p. 259-274.

LEJEUNE, Rita, STIENNON, Jacques, *La légende de Roland dans l'art du Moyen-âge*, Arcade, Bruxelles, 1966.

LOZANO LÓPEZ, Esther, « Tradición e innovación: el ciclo de la Matanza de los Inocentes en el Románico hispano », *Anales de Historia del Arte*, 2010, Extra 2, p. 275-291.

- MAGUIRE, Henry, « The iconography of Symeon with the Christ Child in Byzantine Art », *Dumbarton Oaks papers*, vol. 34, 1980-1981, p. 261-269.
- MALAXECHEVERRIA, Ignacio, *El bestiario esculpido en Navarra*, Gobierno de Navarra, Pampelune, 1990.
- *Fauna fantástica de la península ibérica*, San Sebastian, Kriselu, 1991.
- MÂLE, Émile, *Art et artistes du Moyen Age*, Armand Colin, Paris, 1927, p. 30-88.
- *L'art religieux du XIIe siècle en France*, Paris, Armand Colin, 1922.
- « Les rois mages et le drame liturgique », *Gazette des Beaux-arts*, 52/2, 1910, 262-264.
- MARIÑO LOPEZ, B., *Contribución a la iconografía del trabajo urbano en el arte medieval hispanico (siglo XII-XIII)*, Thèse de doctorat, Universidad de Santiago de Compostela, 1991.
- MELERO MONEO, Maria Luisa, « Iconografía de los oficios artísticos en el románico. Algunas representaciones en al escultura monumental », *Lambard*, XIII, 2001, p. 61-79.
- « El diablo en la Matanza de los inocentes: una particularidad de la escultura hispana », *D'art*, 12, 1986, p. 113-126.
- MERDRIGNAC, Bernard, « L'âne à la lyre », *Culture et société dans l'Occident médiéval*, Paris, Ophrys, 1999, p. 307-312.
- MEZOUGH, Nourredine, « Saint-Gabriel en Provence. Réflexions sur l'iconographie de la façade et sur la signification symbolique de l'oculus », *Cahiers de Saint Michel de Cuxa*, 1977, n°8, p. 105-136.
- MOLINIE, Sandrine, « L'iconographie du diable dans la sculpture romane du Midi de la France et du Nord de l'Espagne », thèse de doctorat d'histoire de l'art sous la direction de Mme Pradalier-Schlumberger, Toulouse, 2008.

MONTEIRA ARIAS, Inés, *La escultura románica hispana y la lucha contra el Islam (mediados del siglo XI a mediados del siglo XIII)*, thèse de doctorat, universidad Carlos III de Madrid, 2010.

MORALEJO, Serafin, « Marcolfo, el Espinario, Príapo: un testimonio iconográfico gallego », *Primera Reunión gallego de Estudios Clásicos*, Compostelle, 1981, p. 331-355.

----- « La rencontre de Salomon et de la reine de Saba : de la bible de Roda aux portails gothiques », *Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, n°12, 1981, p. 79-109.

OCÓN ALONSO, Dulce, « Problemática del Crismón Trinitario », *Archivo Español de Arte*, 1983, p. 242-263.

OURSSEL, Raymond, *Floraison de la sculpture romane*, La-Pierre-qui-Vire, Zodiaque, 1973.

PAMPLONA, German (de), *La iconografía de la Santísima Trinidad en el arte medieval español*, Instituto Diego Velazquez, Madrid, 1970.

POZA YAGÜE, Marta, « Las labores de los meses en el románico », *Revista digital de iconografía medieval*, vol I, n°1, 2009, p. 31-42. Disponible en ligne :

<http://pendientedemigracion.ucm.es/centros/cont/descargas/documento37862.pdf>

[consulté le 24/08/2013]

----- « San Nicolas de Myra ou San Nicolas de Bari », *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. III, n° 6, 2011, pp. 83-90. Disponible en ligne :

<http://pendientedemigracion.ucm.es/centros/cont/descargas/documento37896.pdf>

[consulté le 24/08/2013]

----- « Santo Tomas Becket », *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. V, n° 9, 2013, pp. 53-62. Disponible en ligne :

<http://pendientedemigracion.ucm.es/centros/cont/descargas/documento39817.pdf>

[consulté le 24/08/2013]

PRESSOUYRE, Léon, « *Marcus Cornator* : notes sur un groupe de représentations médiévales du mois de mars », *Mélanges d'archéologie et d'histoire*, 1965, vol. 77, p. 395-473.

RÉAU, Louis, *Iconographie de l'art chrétien*, Paris, Presses Universitaires de France, 1955-1959.

RUIZ MALDONADO, Margarita, « El caballero victorioso en la escultura románica española. Algunas consideraciones y nuevos ejemplos », *Boletín del seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 1979, p. 271-286.

----- *El caballero en la escultura románica de Castilla y León*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1986.

----- « Seis relieves románicos de « La Dama y el caballero », *Goya*, n°196, 1987, p. 204-207.

SÁENZ RODRÍGUEZ, Minerva « Dos nuevos ejemplos escultóricos del tema de Job en el románico español: Santo Domingo de la Calzada y Agüero », *Artigrama*, n°11, 1994-1995, 339-356.

SCHLUNK, Helmut, « Observaciones en torno al problema de la miniatura visigoda », *Archivo Español de Arte*, XVIII, 1945, p. 241-265.

SICART GIMENEZ, A. « La iconografía de Santiago ecuestre en la Edad Media », *Compostellum*, vol. XXVII, 1982, p.11-32.

SCHILLER, Gertrude, *Iconography of Christian Art*, Londres, Lund Humphries, 1971.

SHORR, Dorothy C., « The iconographic development of the Presentation in the Temple », *The art bulletin*, vol. 28, n°1, 1946, p. 17-32.

THEREL, Marie-Louise, *Le triomphe de la Vierge-Église*, Paris, CNRS, 1984.

VEZIN, Gilbert, *L'adoration et le cycle des Mages dans l'art chrétien primitif. Etude des influences orientales et grecques sur l'art chrétien*, Paris, 1950.

YARZA LUACES, Joaquin, « Reflexiones sobre lo fantástico en el arte medieval español », *Boletín del Museo e instituto Camon-Aznar*, n°16, 1984, p. 5-27.

----- « San Miguel y la balanza. Notas iconográficas acerca de la *psicostasis* y el pesaje de las acciones morales », *Boletín del Museo e instituto Camon-Aznar*, VI-VII, 1981, p. 5-36.

----- « La présence du diable dans l'art roman espagnol : formes, déguisement, rôle. » *Démons et merveilles au Moyen-âge, Actes du IVe colloque international*, Nice, Université de Nice, 1990, p. 195-241.

## WEBOGRAPHIE

Amigos del Romanico : [www.amigosdelromanico](http://www.amigosdelromanico)

Aragon romanico : [www.aragonromanico.com](http://www.aragonromanico.com)

Arteguias : [www.arteguias](http://www.arteguias)

Claustro : [www.claustro.com](http://www.claustro.com)

Enciclopedia del Romanico on line : [www.romanicodigital.com](http://www.romanicodigital.com)

Romanico aragones : [www.romanicoaragones.com](http://www.romanicoaragones.com)

## Références des illustrations citées

*Le Jugement de Salomon*. Plaque de reliure du trésor de l'abbaye de Saint Denis, datant de la fin du X<sup>e</sup>-début du XI<sup>e</sup> siècle, conservée au Louvre (MR 372) Disponible en ligne :

[http://cartelfr.louvre.fr/cartelfr/visite?srv=car\\_not\\_frame&idNotice=5469&langue=fr](http://cartelfr.louvre.fr/cartelfr/visite?srv=car_not_frame&idNotice=5469&langue=fr)

[Consulté le 05/11/2010]

*Le Jugement de Salomon*. Enluminure de la bibliothèque municipale de Nice (ms. 0001, f. 149). Disponible en ligne :

[http://www.enluminures.culture.fr/documentation/enlumine/fr/BM/nice\\_015-02.htm](http://www.enluminures.culture.fr/documentation/enlumine/fr/BM/nice_015-02.htm)

[Consulté le 05/11/2010]

*Évangélistes*.. Évangélaire réalisé dans l'abbaye de Landévennec et daté de 909, conservé à la Médiathèque de Troyes, ms. 960, fol. 108v (saint Jean), Disponible en ligne :

[http://www.enluminures.culture.fr/documentation/enlumine/fr/BM/troyes\\_385-01.htm](http://www.enluminures.culture.fr/documentation/enlumine/fr/BM/troyes_385-01.htm)



[Consulté le 14/10/2010]

*L'Arbre de Jessé*. Manuscrit de Cîteaux, conservé à la bibliothèque municipale de Dijon, (Ms. 641) introduction au sermon de Fulbert de Chartres à propos de la virginité de Marie (fol. 40v) : Disponible en ligne :

[http://www.enluminures.culture.fr/documentation/enlumine/fr/BM/dijon\\_185-01.htm](http://www.enluminures.culture.fr/documentation/enlumine/fr/BM/dijon_185-01.htm)

[Consulté le 28/10/2010]

Croix d'ivoire de Ferdinand I<sup>er</sup> et son épouse Doña Sancha, offerte à San Isidoro de León en 1063, musée archéologique de Madrid,

Disponible en ligne :

[http://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Cristo\\_de\\_don\\_Fernando\\_y\\_do%C3%B1a\\_Sancha\\_%28anverso%29.jpg](http://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Cristo_de_don_Fernando_y_do%C3%B1a_Sancha_%28anverso%29.jpg)

[Consulté le 20/11/2010]

## Annexes

### Descriptif des chapiteaux du cloître inférieur de Silos

Numérotation basée sur PEREZ de URBEL, *El claustro de Silos*, Burgos, 1975.

#### Chapiteaux du premier atelier :

##### GALERIE EST

1. Vannerie
2. Oiseaux aux cous entrelacés qui se becquettent mutuellement.
3. Oiseaux avec la tête basse
4. Lions adossés, attaqués par des dragons placés sur leurs dos
5. Oiseaux avec la tête basse (comme le n° 3)
6. Lions dans des rinceaux
7. Oiseaux à tête de lions
8. Chapiteau quadruple : oiseaux au long cou terminé par une tête de serpent, attaqués par des animaux fantastiques au corps de lézard ailé
9. Oiseaux à tête de vautour, qui se becquettent les ailes.
10. Hommes montés à l'envers sur des chèvres, qui se menacent avec une hache
11. Dragons au corps d'oiseau et à tête de gazelle, mangeant des serpents
12. Entrelacs de rinceaux complexes avec têtes de lions au niveau des dés
13. Lions dressés sur leurs pattes arrière, dans des rinceaux
14. Harpies coiffées d'un voile flottant et d'une sorte de bonnet phrygien, accompagnées de lions accroupis
15. Oiseaux aux cous entrelacés (comme le n°2)

##### GALERIE NORD

16. Entrelacs de rinceaux complexes avec têtes de lions au niveau des dés
17. Animaux superposés : oiseaux / lions / oiseaux.
18. Vieillards de l'Apocalypse debout
19. Palmettes très recourbées sur 2 niveaux, terminées par des pommes de pin.
20. Harpies aux cheveux très longs rejetés en arrière, avec de petites cornes. Des serpents leur sortent de la bouche
21. Grandes feuilles striées recourbées
22. Oiseaux au long cou, têtes basses
23. Chapiteau quadruple : d'un côté, harpies aux cheveux longs surmontées d'oiseaux qui leur griffent la bouche. De l'autre, animaux superposés : lions assis / lions / oiseaux
24. Grandes feuilles et pommes de pin (comme le n°4)
25. Grandes feuilles striées et recourbées
26. Oiseaux aux cous entrelacés (comme dans le n°2 et le n°15)
27. Grandes feuilles striées recourbées terminées par des boules
28. Chapiteaux avec enroulements
29. Palmettes recourbées sur deux niveaux
30. Corps d'oiseaux, têtes de lions, se font face. Tailloir de rinceaux

## **Partie agrandie : chapiteaux sculptés par le premier atelier et remployés**

31. Lions contrastés dans des rinceaux, sur 2 niveaux
32. Oiseaux superposés

## **GALERIE OUEST**

33. Vannerie
34. Oiseaux qui se battent
35. Oiseaux aux longs cous, tête en bas.
36. Superposition d'animaux dans des rinceaux : lion, oiseaux
37. Grandes feuilles striées et pommes de pin

## **Chapiteaux du second atelier**

38. Chapiteau de l'enfance : Annonciation, Visitation, songe de Joseph, Nativité, Annonce aux bergers, Fuite en Égypte.
39. *Trasgos* (harpies à tête monstrueuse) aux longs cous et aux queues qui se transforment en rinceaux
40. Chapiteau quadruple Entrée à Jérusalem, Lavement des pieds, Cène
41. Harpies aux cheveux bouclés coiffés d'un bonnet plat au milieu de rinceaux
42. Palmettes sur deux niveaux aux extrémités enroulées comme des volutes
43. Lions au milieu de rinceaux
44. Palmettes aux bords « tressées » à l'extrémité terminée en spirale ou portant des fruits.
45. Sirènes-oiseaux de face, aux ailes ouvertes, séparées par des feuilles d'acanthé
46. Palmettes sur deux niveaux (comme le n°42)
47. Griffons au milieu de rinceaux

## **GALERIE SUD**

48. Dragons au cou tendu vers le bas, et aux queues qui se transforment en rinceaux
49. Palmettes qui s'évasent en éventail et portent de gros fruits
50. Oiseaux au long cou, à la tête dressée picorant les rinceaux qui se déploient autour d'eux
51. Palmettes aux bords dentelés repliés, à l'extrémité terminée en spirale (comme le n°44)
52. Cerfs au milieu de rinceaux
53. *Trasgos* (harpies à tête monstrueuse) au milieu de rinceaux
54. Lions au milieu de rinceaux (comme n°43)
55. Centaures-sagittaires luttant contre des harpies au milieu de rinceaux
56. Chapiteau quadruple sur 5 colonnes : harpies au milieu de rinceaux
57. Luttés entre de petits personnages et des dragons au milieu de rinceaux
58. Lapins attaqués par des aigles, au milieu de rinceaux.
59. Palmettes en éventail (comme le n°49)
60. *disparu*
61. Oiseaux au long cou, dressés, (comme le n° 50)
62. Sphinx à la tête juvénile souriante, aux cheveux bouclés
63. Dragons au long cou tendu vers le bas, qui se mordent les pattes
64. Griffons au milieu de rinceaux (comme le n°47)

## Index des noms de lieux

- Abajas, 58, 102, 105, 106, 111, 112, 114, 116, 117, 120, 123, 124, 128, 130, 143, 168, 177, 186, 276, 277, 335, 347, 362, 397, 406
- Agüero, 59, 149, 165, 253, 255, 350, 351, 352, 353, 354, 366, 368, 370, 371, 374, 376, 389, 390, 392, 396, 406, 411
- Aguilar de Campoo, 17, 42, 44, 46, 104, 132, 191, 276, 285, 381, 407
- Aguilar de Codès, 317, 370
- Ahedo de Butron, 58, 63, 66, 69, 76, 78, 79, 80, 82, 87, 89, 91, 92, 94, 96, 97, 102, 103, 104, 107, 123, 133, 134, 137, 142, 143, 146, 147, 149, 152, 177, 186, 211, 255, 267, 274, 298, 310, 319, 332, 346, 363, 372, 386, 389, 390, 391, 395, 397, 398, 400, 401, 402, 405
- Albillos, 120, 121
- Alcanadre, 95, 96, 255, 274, 297, 332, 346, 349, 363, 371, 372, 401, 406
- Alcozar, 129, 178, 183, 398, 409
- Almazan, 13, 54, 55, 59, 84, 103, 104, 160, 161, 165, 171, 184, 201, 206, 208, 214, 220, 271, 274, 299, 341, 346, 362, 365, 371, 372, 400, 409, 415
- Alquité, 173, 174, 178, 409
- Arganza, 178, 182, 409
- Armentia, 8, 55, 62, 79, 87, 102, 162, 258, 263, 265, 266, 267, 269, 270, 271, 272, 273, 274, 276, 277, 279, 280, 281, 282, 283, 284, 285, 286, 287, 288, 289, 298, 299, 301, 302, 305, 306, 307, 308, 309, 312, 313, 315, 318, 319, 324, 332, 341, 342, 346, 355, 365, 370, 371, 381, 384, 386, 396, 397, 398, 400, 401, 412, 413
- Avellanosa, 121, 122, 124, 172, 256, 262, 277, 347, 406
- Azcona, 102, 207, 235, 253, 267, 277, 311, 312, 329, 363, 377, 396, 397, 413
- Barca, 160, 209, 210, 212
- Beleña de Sorbe, 119, 259, 260, 261, 339, 371, 412
- Berlanga, 33, 79, 87, 161, 201, 202, 203, 211, 235, 254, 375, 387
- Burgo de Osma, 31, 33, 34, 37, 43, 44, 59, 63, 64, 81, 88, 93, 122, 129, 130, 131, 132, 133, 135, 137, 138, 139, 140, 142, 145, 146, 147, 148, 152, 156, 157, 158, 159, 160, 162, 163, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 190, 192, 193, 195, 205, 207, 208, 209, 210, 212, 213, 214, 215, 217, 218, 219, 223, 224, 225, 227, 229, 230, 234, 248, 254, 256, 258, 259, 261, 274, 277, 294, 296, 297, 301, 322, 323, 324, 332, 335, 338, 339, 341, 346, 361, 362, 369, 371, 372, 376, 383, 384, 386, 387, 388, 389, 390, 391, 392, 393, 396, 397, 399, 400, 402, 408, 409, 410, 414
- Butrera, 54, 58, 63, 79, 81, 82, 83, 85, 86, 87, 88, 90, 91, 95, 96, 99, 100, 102, 104, 106, 113, 118, 134, 144, 149, 152, 161, 163, 184, 191, 202, 211, 212, 255, 274, 275, 277, 297, 346, 349, 363, 372, 386, 387, 389, 391, 405, 406
- Calatañazor, 160, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 372, 409
- Caracena, 33, 53, 166, 227, 228, 229, 230, 231, 253, 254, 261, 328, 362, 396, 398
- Castillejo de Mesleon, 176, 178, 274, 346, 366, 372
- Cayuela, 128
- Cerezo, 21, 51, 58, 59, 62, 63, 68, 72, 79, 81, 83, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 99, 100, 102, 103, 105, 115, 120, 122, 125, 131, 134, 139, 146, 149, 152, 191, 192, 211, 212, 255, 274, 275, 297, 298, 310, 319, 332, 346, 363, 395, 396, 397, 398, 399, 400, 401, 402, 405, 406
- Compostelle, 6, 7, 8, 10, 11, 21, 22, 23, 25, 35, 62, 64, 71, 76, 88, 119, 138, 144, 158, 190, 232, 269, 270, 271, 274, 276, 285, 291, 298, 299, 303, 304, 307, 322, 331, 332, 336, 341, 342, 344, 345, 346, 354, 358, 362, 363, 380, 385, 386, 393, 394, 395, 400, 405, 412, 413, 414, 417
- Duraton, 26, 37, 216, 253, 256, 257, 258, 263, 297, 364, 388, 389, 396
- Eguiarte, 63, 313, 314, 316, 361, 365, 386, 389, 391, 397, 399, 413
- Ejea de los Caballeros, 37, 190, 361, 366, 367, 368, 369, 370, 371, 373, 378, 379, 385, 387, 388, 389, 392, 393, 414, 415
- El Alto de San Anton, 354
- El Arenal**, 253, 263, 396, 397
- El Frago, 255, 366, 368, 370, 373, 374, 376, 386, 389, 390, 411
- Escobados de Abajo, 58, 66, 68, 79, 88, 97, 100, 101, 102, 110, 143, 162, 163, 208, 253, 299, 396
- Estella, 7, 33, 39, 59, 100, 148, 198, 200, 202, 207, 231, 253, 277, 290, 291, 293, 294, 295, 299, 301, 302, 304, 306, 309, 310, 311, 312, 313, 314, 315, 316, 317, 318, 319, 320, 321, 322, 324, 326, 327, 328, 335, 339, 340, 360, 362, 370, 371, 375, 384, 386, 387, 388, 389, 390, 391, 392, 396, 397, 399, 400, 413
- Estibaliz, 286, 288
- Frias, 28, 110, 115, 119, 127, 238
- Fuensauco, 173, 202, 204, 205, 218, 410
- Fuente el Olmo, 247, 250
- Fuentelarból, 185
- Fuentidueña, 28, 232, 233, 234, 235, 236, 239, 247, 248, 249, 250, 251, 252, 253, 254, 256, 313, 362, 375, 376, 383, 384, 402, 410, 413
- Garray, 37, 97, 161, 173, 203, 204, 213, 214, 215, 216, 217, 218, 223, 255, 274, 339, 346, 372, 386, 387, 388, 389, 410
- Grado del Pico, 218, 253, 254, 255, 258, 363, 368, 371, 372, 389, 390, 391, 411, 414
- Gredilla, 58, 63, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 86, 87, 90, 91, 93, 95, 96, 98, 109, 110, 124, 134, 143, 144, 152, 191, 202, 211, 255, 274, 275, 346, 363, 372, 385, 387, 389, 396, 398, 406
- Gumiel, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 33, 39, 41, 48, 49, 107, 116, 130, 131, 238, 244, 256, 398, 399, 401, 403
- Hermosilla, 55, 58, 59, 88, 97, 99, 101, 102, 105, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 116, 117, 120, 121, 124, 143, 162, 163, 186, 271, 277, 299, 347, 371, 400
- Hinojosa del Campoo, 202, 410
- Hontoria, 48, 123, 399
- Hormaza, 116, 117, 119, 120, 121, 123, 125, 168, 261, 277, 362, 371, 396, 397, 406
- Hoyuelos, 127
- Huidobro, 71, 100, 151, 207, 300, 365
- Ibeas de Juarros, 32, 44, 383, 403
- Irache, 59, 68, 101, 102, 207, 267, 268, 270, 277, 278, 286, 290, 301, 303, 304, 305, 306, 308, 309, 310, 311, 312, 313, 315, 316, 329, 346, 347, 350, 360, 363, 365, 384, 413, 414
- Jaramillo, 52, 55, 56, 57, 78, 94, 103, 104, 111, 125, 126, 162, 271, 299, 371, 396, 400
- La Cuenca, 148, 178, 182, 235, 409

La Vid, 26, 31, 32, 33, 34, 42, 43, 44, 45, 46, 131, 195, 208, 322, 362, 383, 402, 403  
 Laguardia, 264, 291, 355, 357, 385  
 Languilla, 153, 169, 170, 171, 173, 177, 178, 213, 227, 261, 262, 274, 314, 346, 372, 393, 409  
 Lara de los Infantes, 53, 57, 84, 111, 128, 161, 170, 254, 299, 314, 371, 386, 396, 400, 404  
 Lasarte, 282, 286, 287, 288  
 Lezaun, 37, 63, 316, 317, 387, 388, 389, 413  
 Luesia, 366, 367, 368, 370, 373, 386, 388, 390  
 Maître de San Juan de la Peña, 64, 91, 158, 189, 190, 256, 295, 299, 353, 361, 362, 364, 366, 367, 368, 369, 370, 371, 372, 373, 374, 375, 377, 378, 379, 384, 386, 391, 393, 399, 400, 402, 409, 411, 415, 417  
 Majan, 167, 168, 299, 335, 362, 397, 400, 409  
 Matamala, 184  
 Moradillo, 58, 59, 62, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 85, 88, 89, 92, 94, 95, 98, 100, 109, 110, 118, 124, 128, 130, 131, 144, 146, 166, 177, 229, 253, 274, 298, 310, 328, 332, 338, 341, 349, 361, 366, 369, 375, 386, 387, 392, 393, 395, 396, 398, 401, 402, 405  
 Nafria la Llana, 68, 148, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 185, 310, 409  
 Nieva, 125, 258, 396  
 Omeñaca, 4, 59, 183, 184  
 Oquillas, 31, 39, 41, 49, 123, 213, 252, 396  
 Osonilla, 202, 410  
 Pecharroman, 247, 248, 249, 250, 251, 254, 410  
 Retuerta, 32, 33, 42, 44, 45, 46, 383, 397, 407  
 Sacramenia, 247, 248, 251, 375, 410  
 San Anton de Tauste, 366, 370, 376  
 San Esteban de Ségovie, 247  
 San Gil de Luna, 37, 226, 366, 370, 373, 376  
 San Juan de Duero, 37, 59, 63, 68, 122, 131, 135, 148, 153, 180, 191, 219, 220, 222, 223, 225, 226, 229, 274, 296, 335, 338, 346, 367, 368, 369, 372, 383, 387, 388, 389, 390, 391, 392, 396, 410  
 San Juan de los Caballeros, 242, 247  
 San Juan de Ortega, 34, 36, 37, 38, 63, 219, 225, 227, 294, 305, 367, 368, 387, 388, 389, 404  
 San Juan de Rabanera, 54, 55, 59, 68, 84, 97, 99, 101, 131, 139, 159, 161, 173, 181, 186, 187, 194, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 214, 218, 223, 258, 277, 300, 301, 361, 363, 383, 400, 410, 415, 417  
 San Lorenzo, 39, 242, 244, 246, 397, 399  
 San Martin de Ségovie, 242, 246, 253, 396, 399  
 San Miguel de Bernuy, 247, 250, 251, 410  
 San Miguel de Biota, 55, 198, 256, 366, 368, 373, 374, 379, 391, 399, 400, 410  
 San Miguel de Estella, 37, 55, 63, 90, 100, 101, 112, 122, 146, 148, 154, 162, 168, 198, 202, 207, 211, 262, 272, 277, 284, 285, 286, 292, 293, 295, 296, 300, 301, 302, 303, 306, 307, 308, 309, 310, 311, 314, 315, 316, 317, 319, 320, 333, 335, 338, 339, 340, 341, 347, 352, 360, 362, 364, 365, 368, 369, 370, 371, 375, 376, 384, 389, 390, 391, 392, 395, 397, 399, 400, 413, 414  
 San Millan de Lara, 49, 50, 51, 54, 57, 59, 94, 125, 126, 153, 170, 171, 228, 314, 396, 404  
 San Nicolas de Soria, 58, 84, 97, 102, 107, 134, 173, 186, 188, 190, 204, 206, 218, 221, 255, 274, 335, 340, 346, 361, 372, 398  
**San Pedro de Gaillos, 263**  
 San Pedro de la Rua, 33, 198, 199, 200, 290, 291, 320, 321, 322, 326, 329  
 San Pedro de Soria, 59, 182, 186, 192, 193, 200, 208, 215, 220, 227, 235, 256, 258, 259, 341, 371, 375, 389, 390  
 San Pedro el Viejo de Huesca, 200, 272, 273, 366, 367, 369, 373, 391, 400  
 San Salvador de Agüero, 353, 354, 407  
 San Salvador de Saragosse, 62, 255, 274, 332, 335, 336, 360, 366, 371, 377, 391, 397, 400, 401  
 Sangüesa, 10, 11, 162, 247, 290, 320, 324, 366, 371, 374  
 Santiago de Agüero, 148, 301, 305, 350, 354, 373, 391, 407  
 Santiago de Saragosse, 101, 364, 366, 388, 389, 397  
 Santísima Trinidad, 242, 243, 330  
 Santo Domingo de la Calzada, 10, 11, 24, 35, 80, 88, 144, 264, 275, 305, 312, 342, 343, 344, 345, 347, 349, 350, 351, 352, 353, 355, 368, 383, 385, 387, 394, 406, 407, 413  
 Santo Domingo de Piron, 232, 239, 243, 244, 245, 247, 255, 363, 397, 399, 411  
 Santo Domingo de Silos, 17, 22, 26, 74, 398, 400, 411  
 Santo Domingo de Soria, 23, 37, 38, 62, 64, 70, 72, 76, 79, 87, 90, 92, 93, 97, 101, 102, 112, 135, 136, 139, 141, 142, 144, 147, 148, 154, 155, 159, 171, 172, 186, 187, 189, 190, 192, 194, 198, 199, 202, 203, 205, 207, 208, 211, 213, 216, 217, 218, 219, 225, 231, 236, 255, 256, 257, 274, 277, 294, 295, 296, 297, 298, 300, 301, 313, 323, 331, 332, 335, 338, 339, 344, 346, 347, 349, 351, 352, 360, 361, 362, 363, 365, 367, 368, 369, 370, 371, 372, 375, 377, 381, 384, 386, 387, 388, 389, 390, 391, 392, 394, 395, 400, 401, 409, 410, 414, 415  
 Saragosse, 13, 160, 161, 202, 221, 222, 299, 305, 324, 329, 330, 357, 358, 359, 360, 362, 363, 364, 369, 370, 372, 377, 378, 384, 388, 389, 392, 402, 414, 415  
 Sepúlveda, 261  
 Silos, 1, 9, 10, 14, 15, 16, 17, 18, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 33, 34, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 43, 44, 46, 47, 48, 49, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 84, 85, 86, 87, 88, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 149, 150, 151, 152, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 174, 175, 177, 178, 179, 180, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 192, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 217, 218, 219, 220, 221, 222, 223, 224, 225, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 234, 235, 236, 237, 238, 239, 240, 241, 242, 243, 244, 245, 246, 247, 248, 249, 250, 251, 252, 253, 254, 255, 256, 257, 258, 259, 260, 261, 262, 263, 266, 267, 269, 271, 274, 275, 276, 277, 278, 280, 281, 282, 286, 287, 294, 296, 298, 299, 300, 301, 305, 307, 308, 309, 310, 311, 313, 314, 315, 316, 317, 319, 320, 321, 322, 323, 324, 325, 326, 330, 331, 332, 334, 335, 336, 337, 338, 339, 340, 341, 343, 344, 345, 346, 347, 349, 351, 352, 353, 355, 356, 357, 358, 359, 360, 361, 362, 363, 364, 365, 366, 367, 368, 369, 370, 371, 372, 373, 374, 375, 376, 377, 378, 379, 380, 381, 383, 384, 385, 386, 387, 388, 389, 390, 391, 392, 393, 394, 395, 396, 397, 398, 399, 400, 401, 402, 403, 404, 405, 406, 407, 408, 409, 410, 411, 412, 413, 414, 415, 417, 418  
 Soto de Bureba, 55, 57, 66, 78, 98, 110, 117, 119, 123, 151, 152, 154, 162, 253, 254, 271, 274, 299, 346, 347, 348, 372, 396, 398, 400, 402, 406, 407  
**Sotosalbos, 239, 253, 263, 328, 396**

Tiermes, 33, 166, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 253,  
261, 328, 396, 397, 399, 403  
Torreandaluz, 160, 165, 167, 170, 179, 229, 253, 328,  
396  
Tozalomoro, 202, 410  
Tudela, 24, 37, 55, 59, 62, 134, 135, 138, 144, 148, 151,  
153, 187, 190, 221, 235, 272, 274, 290, 291, 292,  
294, 297, 302, 313, 319, 329, 330, 331, 332, 333,  
335, 336, 337, 338, 339, 340, 341, 344, 357, 358,  
359, 360, 362, 363, 365, 369, 371, 384, 385, 386,  
388, 389, 390, 391, 392, 393, 394, 396, 397, 400,  
401, 402, 413, 414  
Uncastillo, 10, 161, 286, 366, 370  
Valgañon, 355, 385, 387  
Vera Cruz, 245, 246  
Villamiel, 128  
Villasana, 58, 82, 83, 85, 86, 91, 96, 149, 297, 389, 390,  
391, 405  
Villasayas, 79, 87, 90, 93, 139, 144, 159, 160, 202, 210,  
211, 212, 213, 294, 361, 386, 387, 389, 415  
Vizcaínos, 125, 126

## Liste des illustrations

1. Santo Domingo de Silos – détail de l'Annonciation-Couronnement
2. Santo Domingo de Silos – vestiges de l'église abbatiale (sous-sol)
3. Santo Domingo de Silos – tympan du portail Nord
4. Santo Domingo de Silos – détail de la Présentation au Temple
5. Santo Domingo de Silos – claveau du Massacre des Innocents
6. Santo Domingo de Silos – tête juvénile
7. Santo Domingo de Silos – fragment de tête barbue
8. Santo Domingo de Silos – relief de saint Dominique délivrant les captifs
9. Santo Domingo de Silos – cloître
10. Santo Domingo de Silos – relief du Premier Maître : le Doute de Thomas
11. Santo Domingo de Silos – l'Annonciation-Couronnement
12. Santo Domingo de Silos – détail du Couronnement de la Vierge
13. Santo Domingo de Silos – l'Arbre de Jessé
14. Santo Domingo de Silos – la Trinité *Paternitas*
15. Santo Domingo de Silos – détail d'un prophète
16. Santo Domingo de Silos – chapiteau du cloître n° 53 – *trasgos*
17. Santo Domingo de Silos – chapiteau du cloître n° 45 – sirène-oiseaux
18. Santo Domingo de Silos – chapiteau du cloître n° 41 – harpies
19. Santo Domingo de Silos – chapiteau du cloître n° 57 – lutte d'hommes contre des dragons
20. Santo Domingo de Silos – chapiteau du cloître n° 43 – lions
21. Santo Domingo de Silos – chapiteau du cloître n° 52 – cerfs
22. Santo Domingo de Silos – chapiteau du cloître n° 64 – griffons
23. Santo Domingo de Silos – chapiteau du cloître n° 49 – végétaux
24. Santo Domingo de Silos – chapiteau du cloître n° 40 – l'Entrée à Jérusalem
25. Santo Domingo de Silos – chapiteau du cloître n° 40 – la Cène
26. Santo Domingo de Silos – chapiteau du cloître n° 38 – la Visitation, la Nativité
27. Santo Domingo de Silos – chapiteau du cloître n° 38 – l'Annonciation
28. Santo Domingo de Silos – modillon de l'archer
29. Santo Domingo de Silos – chapiteau – lutte entre un chevalier et un diable
30. Saint-Jacques de Compostelle – Porche de la Gloire
31. Saint-Jacques de Compostelle – chapiteau de la nef – harpies © *centre Léo Drouyn*
32. Saint-Jacques de Compostelle – chapiteau du trumeau – Trinité *Paternitas*

### Partie 1

33. Gumiel de Hizan – chapiteau – lutte entre des hommes et des dragons
34. Gumiel de Hizan – chapiteau – détail
35. Santo Domingo de Silos – chapiteau déposé
36. Gumiel de Hizan – chapiteau double – personnages dans des rinceaux
37. Gumiel de Hizan – chapiteau – fauves
38. Gumiel de Hizan – chapiteau – Saint Michel contre le dragon
39. Gumiel de Hizan – console – fauve et végétaux
40. Santa Maria de La Vid – entrée de la salle capitulaire
41. Santa Maria de La Vid – chapiteau de la baie
42. Santa Maria de La Vid – chapiteau central de la baie
43. Santa Maria de La Vid – chapiteau de la baie
44. Santa Maria de La Vid – console – fauve et végétaux
45. San Juan de Ortega – chapiteau – griffons

46. San Juan de Ortega – chapiteaux de l’Enfance du Christ
47. San Juan de Ortega – détail : Visitation et Nativité
48. San Juan de Ortega – chapiteau – Annonciation et Visitation
49. San Juan de Ortega – chapiteau – lutte entre un soldat et un cavalier
50. San Cipriano de Oquillas – vue générale
51. San Cipriano de Oquillas – chapiteau de la baie du chevet – harpies
52. San Cipriano de Oquillas – modillons du chevet
53. San Cipriano de Oquillas – chapiteau de l’arc triomphal – harpies
54. San Cipriano de Oquillas – chapiteau de l’arc triomphal – lions
55. Santa Maria de Retuerta – entrée de la salle capitulaire
56. Santa Maria de Retuerta – chapiteau – cerfs
57. Santa Maria de Retuerta – chapiteau – oiseaux
58. Hontoria de Valdearados – chapiteaux remployés dans la façade occidentale
59. Hontoria de Valdearados – chapiteaux remployés dans le mur de la tour
60. San Millan de Lara – vue générale
61. San Millan de Lara – portail occidental
62. San Millan de Lara – chapiteaux du côté gauche
63. San Millan de Lara – chapiteaux du côté droit
64. San Millan de Lara – chapiteau de saint Jean-Baptiste
65. Lara de los Infantes – vue générale
66. Lara de los Infantes – chapiteaux du portail occidental
67. Lara de los Infantes – chapiteau du portail occidental – *trascos*
68. Lara de los Infantes – chapiteau du portail occidental – Annonciation
69. Lara de los Infantes – chapiteau du portail occidental – personnages luttant
70. Jaramillo de la Fuente – vue générale
71. Jaramillo de la Fuente – baie du chevet
72. Jaramillo de la Fuente – chapiteau de la galerie-porche – fauves dévorant une proie
73. Jaramillo de la Fuente – chapiteau de la galerie-porche – têtes couronnées
74. Ahedo de Butron – façade méridionale
75. Ahedo de Butron – chapiteau – quadrupèdes voilés
76. Ahedo de Butron – chapiteau – harpies
77. Ahedo de Butron – chapiteau – lions
78. Ahedo de Butron – chapiteau – chasse aux cerfs
79. Ahedo de Butron – chapiteau – détail du chasseur
80. Ahedo de Butron – chapiteau énigmatique
81. Ahedo de Butron – chapiteau – lutte entre un personnage et un lion
82. Ahedo de Butron – console – Samson
83. Ahedo de Butron – tympan – Adoration des Mages
84. Ahedo de Butron – détail de la voussure – Vieillards et ange
85. Moradillo de Sedano – chapiteau avec inscription
86. Moradillo de Sedano – chapiteau de l’arc triomphal – harpies
87. Moradillo de Sedano – chapiteau de l’arc triomphal – végétaux
88. Moradillo de Sedano – chapiteau végétal
89. Moradillo de Sedano – chapiteau – harpies
90. Moradillo de Sedano – chapiteau – sphinx
91. Moradillo de Sedano – chapiteau – *trascos*
92. Moradillo de Sedano – décor de la baie aveugle
93. Moradillo de Sedano – arcature du mur sud
94. Moradillo de Sedano – chapiteau de l’arcature – *trascos*
95. Moradillo de Sedano – portail
96. Saint-Jacques de Compostelle – Porche de la Gloire – détail du tympan
97. Moradillo de Sedano – détail des voussures
98. Moradillo de Sedano – détail des voussures



99. Moradillo de Sedano – détail des voussures – Annonciation
100. Moradillo de Sedano – détail des voussures – voyage à Bethléem
101. Moradillo de Sedano – statues – prophètes et évangélistes
102. Moradillo de Sedano – chapiteau du portail – Cène
103. Moradillo de Sedano – chapiteaux du portail – dragons et sphinx
104. Moradillo de Sedano – chapiteaux du portail – dragons et oiseaux
105. Moradillo de Sedano – chapiteau du portail – cavaliers
106. Gredilla de Sedano – vue générale
107. Gredilla de Sedano – décor de la baie aveugle
108. Gredilla de Sedano – chapiteau de la nef – harpies
109. Gredilla de Sedano – chapiteau de la nef – *trasgos*
110. Gredilla de Sedano – chapiteau de la nef – harpies
111. Gredilla de Sedano – portail méridional
112. Gredilla de Sedano – tympan – Annonciation-Couronnement
113. Gredilla de Sedano – détail du tympan – saint Paul
114. Gredilla de Sedano – chapiteau du portail – harpies
115. Gredilla de Sedano – décor d’une baie
116. Villasana de Mena – relief de l’Adoration des Mages
117. Butrera – vue du chevet
118. Butrera – intérieur de l’église
119. Butrera – chapiteaux – harpie et *trasgos*
120. Butrera – chapiteaux végétaux
121. Butrera – relief de l’Adoration des Mages
122. Butrera – relief de l’Adoration des Mages – détail
123. Butrera – statue de la Vierge
124. Butrera – statue de la Vierge – détail
125. Butrera – modillons du chevet
126. Butrera – modillons du chevet
127. Metropolitan Museum of art, Cloisters – reliefs provenant de Cerezo de Riotiron – Adoration des Mages © *Metropolitan Museum of art*
128. Metropolitan Museum of art, Cloisters – reliefs provenant de Cerezo de Riotiron – détail de l’Adoration des Mages © *Metropolitan Museum of art*
129. Burgos, Paseo de la Isla – portail provenant de Cerezo de Riotiron
130. Burgos – portail de Cerezo de Riotiron – détail des voussures – Vieillards
131. Burgos – portail de Cerezo de Riotiron – détail des voussures – bestiaire
132. Burgos – portail de Cerezo de Riotiron – détail des voussures – bestiaire
133. Burgos – portail de Cerezo de Riotiron – chapiteau – harpies
134. Burgos – portail de Cerezo de Riotiron – chapiteaux
135. Burgos – portail de Cerezo de Riotiron – chapiteaux – tête couronnée
136. Alcanadre – relief provenant de Santa Maria de Aradon – Vierge à l’Enfant
137. Alcanadre – relief provenant de Santa Maria de Aradon – détail
138. Escobados de Abajo – vue générale
139. Escobados de Abajo – chapiteau “corinthien”
140. Escobados de Abajo – chapiteau végétal
141. Escobados de Abajo – chapiteau – oiseaux
142. Philadelphia Museum of Art – chapiteau © *Philadelphia Museum of Art*
143. Escobados de Abajo – chapiteau-console
144. Escobados de Abajo – modillon – harpie
145. Escobados de Abajo – modillons
146. Escobados de Abajo – modillons
147. Escobados de Abajo – chapiteau-console de la corniche
148. Escobados de Abajo – chapiteau de la corniche - cavaliers
149. Huidobro – modillon – homme-dragon

150. Hermosilla – vue du chevet
151. Hermosilla – modillons – capricorne et tête barbue
152. Hermosilla – chapiteau – dragons
153. Hermosilla – modillon – homme portant un cochon
154. Hermosilla – chapiteau – fauves dévorant une proie
155. Hermosilla – modillon – sonneur de cor
156. Hermosilla – chapiteau de baie – harpies
157. Hermosilla – chapiteau de baie – griffons
158. Hermosilla – modillon – griffon
159. Hermosilla – chapiteau de baie – tête crachant des rinceaux
160. Hermosilla – chapiteau de l'intérieur – lutte entre une harpie et un dragon
161. Abajas – vue du chevet
162. Abajas – portail méridional
163. Abajas – détail de la voussure – Saint Georges ( ?)
164. Abajas – détail de la voussure – *Spinario* et cavalier
165. Abajas – détail de la voussure – griffon, oiseau, harpie
166. Abajas – détail de la voussure – caprinés et oiseau dévorant un lapin
167. Abajas – détail de la voussure – dragons
168. Abajas – chapiteaux
169. Abajas – chapiteau – griffons
170. Soto de Bureba – vue générale
171. Soto de Bureba – chapiteaux du chevet
172. Soto de Bureba – chapiteaux du chevet
173. Soto de Bureba – chapiteau de la baie du chevet – harpies
174. Soto de Bureba – portail meridional
175. Soto de Bureba – portail méridional – détail des voussures
176. Soto de Bureba – portail méridional – la Vierge
177. Soto de Bureba – portail méridional – saint Jean-Baptiste
178. Soto de Bureba – portail méridional – détail
179. Soto de Bureba – portail méridional – sirène oiseau et dragon
180. Soto de Bureba – portail méridional – harpie
181. Soto de Bureba – portail méridional – petite femme
182. Soto de Bureba – portail méridional – détail
183. Frias – vue de la cité et du château
184. Frias – chapiteau – centauresse allaitant
185. Hormaza – portail
186. Hormaza – détail de la voussure
187. Hormaza – détail de la voussure
188. Hormaza – détail de la voussure – Travaux des Mois
189. Hormaza – détail de la voussure – Cène
190. Hormaza – chapiteaux du côté gauche
191. Hormaza – chapiteaux du côté droit
192. Albillos – portail méridional
193. Albillos – portail méridional – chapiteaux du côté gauche
194. Albillos – baie du chevet – chapiteau – dragons
195. Avellanosa del Paramo – portail
196. Avellanosa del Paramo – détail : Pesée des âmes
197. Avellanosa del Paramo – détail : scène funéraire
198. Avellanosa del Paramo – détail : personnage avec un démon
199. Avellanosa del Paramo – relief
200. Avellanosa del Paramo – claveaux remployés
201. Avellanosa del Paramo – chapiteau remployé – harpie et *trasgos*
202. Avellanosa del Paramo – chapiteau remployé – chèvres et lions

203. Santo Domingo de Silos – vue du cloître
204. Santo Domingo de Silos – cloître haut – chapiteau – sirènes-oiseaux
205. Santo Domingo de Silos – cloître haut – chapiteau – lions
206. Santo Domingo de Silos – cloître haut – chapiteau – lutte entre un homme et un dragon
207. Santo Domingo de Silos – cloître haut – chapiteau à crochets
208. Santo Domingo de Silos – cloître haut – chapiteau végétal
209. Santo Domingo de Silos – cloître haut – scène de chasse
210. Santo Domingo de Silos – cloître haut – têtes couronnées
211. Castrillo de Solarena – portail
212. Vizcaínos de la Sierra – vue générale
213. Vizcaínos de la Sierra – chapiteau de la tour
214. Vizcaínos de la Sierra – modillons de la nef
215. Vizcaínos de la Sierra – chapiteau de la galerie-porche – griffons
216. Vizcaínos de la Sierra – chapiteau de la galerie-porche – harpies
217. Vizcaínos de la Sierra – chapiteau du portail – oiseaux et harpies
218. Hoyuelos – vue générale
219. Hoyuelos – chapiteau du portail – harpies
220. Villamiel de Muño – cuve baptismale
221. Villamiel de Muño – détail de la cuve – Annonciation

## Partie 2

222. Burgo de Osma – cloître – entrée de la salle capitulaire
223. Burgo de Osma – tombeau de San Pedro
224. Burgo de Osma – chapiteau – dragons
225. Burgo de Osma – console – tête de fauve
226. Burgo de Osma – chapiteau – palmettes
227. Burgo de Osma – chapiteau – végétaux
228. Burgo de Osma – baie de la salle capitulaire
229. Burgo de Osma – chapiteau – Annonciation et Adoration des Mages
230. Burgo de Osma – chapiteau – Nativité
231. Burgo de Osma – chapiteau – Annonce aux bergers
232. Burgo de Osma – chapiteau – Entrée à Jérusalem
233. Burgo de Osma – chapiteau – Cène
234. Burgo de Osma – chapiteau – Massacre des Innocents
235. Burgo de Osma – chapiteau – Hérode conseillé par le démon
236. Burgo de Osma – chapiteau – Massacre des innocents (détail)
237. Burgo de Osma – chapiteau – lutte entre un homme et un dragon
238. Santo Domingo de Silos – chapiteau déposé – lutte entre un homme et un dragon
239. Burgo de Osma – chapiteau – harpie barbue
240. Santo Domingo de Silos – fragment déposé – harpie
241. Burgo de Osma – voussure – détail
242. Burgo de Osma – voussure – détail
243. Santo Domingo de Silos – fragment d’arc déposé – harpies
244. Burgo de Osma – tête juvénile
245. Santo Domingo de Soria – chapiteau de la nef – griffons
246. Santo Domingo de Soria – chapiteau de la nef – végétaux
247. Santo Domingo de Soria – chapiteau de la nef – lions
248. Santo Domingo de Soria – façade occidentale
249. Santo Domingo de Soria – tympan
250. Santo Domingo de Soria – détail des voussures – Vieillards de l’Apocalypse
251. Santo Domingo de Soria – clés des voussures
252. Santo Domingo de Soria – détail des voussures – Nativité et Bain de l’Enfant

253. Santo Domingo de Soria – détail des voussures – Adoration des Bergers
254. Santo Domingo de Soria – détail des voussures – Annonce aux Bergers
255. Santo Domingo de Soria – détail des voussures – Hérode
256. Santo Domingo de Soria – détail des voussures – Adoration des Mages
257. Santo Domingo de Soria – détail des voussures – Songe des Mages
258. Santo Domingo de Soria – détail des voussures – Arrestation du Christ
259. Santo Domingo de Soria – détail des voussures – Mise au tombeau
260. Santo Domingo de Soria – chapiteau – Création du monde
261. Santo Domingo de Soria – chapiteau – Péché originel
262. Santo Domingo de Soria – chapiteau – hommes-dragons
263. Santo Domingo de Soria – chapiteau – personnages dans des rinceaux
264. Santo Domingo de Soria – chapiteau – Adoration des Mages
265. Santo Domingo de Soria – console – guérison
266. Santo Domingo de Soria – tailloirs
267. Santo Domingo de Soria – rose
268. Santo Domingo de Soria – détail de la rose
269. Santo Domingo de Silos – chapiteau déposé
270. Santo Domingo de Soria – détail des voussures – Massacre des innocents
271. Santo Domingo de Soria – détail du tympan – Dieu le Père
272. Santo Domingo de Soria – détail des voussures – Vieillards
273. San Miguel de Almazan – vue générale
274. San Miguel de Almazan – coupole de la croisée du transept
275. San Miguel de Almazan – chapiteau – dragons
276. Philadelphia Museum of Art – chapiteau – dragons © *Philadelphia Museum of Art*
277. Museo de Navarra – chapiteau de San Nicolas de Sangüesa © *museo de Navarra*
278. San Miguel de Almazan – chapiteau – fauves dévorant une proie
279. San Miguel de Almazan – chapiteau – personnages chevauchant des harpies
280. San Miguel de Almazan – chapiteau – oiseaux
281. San Miguel de Almazan – chapiteau végétal
282. San Miguel de Almazan – devant d'autel – martyr de Saint Thomas Becket
283. San Miguel de Almazan – devant d'autel – martyr de Saint Thomas Becket – détail
284. Torreandaluz – portail
285. Torreandaluz – chapiteau – musiciens
286. Torreandaluz – chapiteau – Samson
287. Torreandaluz – chapiteau – cavaliers affrontés
288. Majan – portail
289. Majan – détail de la voussure – évêque
290. Majan – détail de la voussure – cerf et dragons
291. Majan – détail de la voussure – aigle attaquant un lapin
292. Majan – détail de la voussure – centaure-sagittaire
293. Majan – détail de la voussure – personnage luttant contre un dragon
294. Majan – chapiteaux – griffons et *trasgos*
295. Languilla – vue générale
296. Languilla – portail
297. Languilla – chapiteau – harpies
298. Languilla – chapiteau – martyr de saint Jean-Baptiste
299. Languilla – chapiteau – femmes
300. Languilla – chapiteau – Avare ( ?)
301. Languilla – chapiteau – Adam et Ève chassés du paradis
302. Languilla – chapiteau – détail des visages
303. Alquité – portail
304. Alquité – détail de la voussure – personnage chevauchant une harpie
305. Alquité – détail de la voussure – oiseaux

306. Alquité – détail de la voussure – dragon
307. Alquité – détail de la voussure – cavalier luttant contre un dragon
308. Alquité – chapiteau – lions
309. Alquité – chapiteau – harpies
310. Castillejo de Mesleon – portail
311. Castillejo de Mesleon – chapiteau – personnages luttant
312. Castillejo de Mesleon – chapiteau – harpies
313. Castillejo de Mesleon – chapiteau – soldat luttant contre un lion
314. Castillejo de Mesleon – chapiteau – scène énigmatique
315. Santa Maria del Castillo, Calatañazor – façade occidentale
316. Santa Maria del Castillo, Calatañazor – *alfiz*
317. La Soledad de Calatañazor – vue générale
318. La Soledad de Calatañazor – détail des voussures
319. La Soledad de Calatañazor – modillons
320. Nafria la Llana – portail
321. Nafria la Llana – chapiteau – lions ailés
322. Nafria la Llana – chapiteau – tiges végétales
323. Nafria la Llana – arc triomphal
324. Nafria la Llana – chapiteau – griffons
325. La Cuenca – chapiteau – harpies
326. Arganza – vue générale
327. Arganza – chapiteau – *trasgos*
328. Arganza – chapiteau – tiges végétales
329. Alcozar – chapiteau – tiges végétales
330. Omeñaca – vue générale
331. Omeñaca – chapiteau de la galerie – harpies barbues
332. Matamala de Almazan – portail
333. Matamala de Almazan – chapiteau – *trasgos*
334. Matamala de Almazan – chapiteaux du portail
335. Fuentelarbol – portail
336. Fuentelarbol – chapiteau
337. San Nicolas de Soria – vue des vestiges
338. San Nicolas de Soria – chapiteau de la nef – archer menaçant une harpie
339. San Nicolas de Soria – chapiteau de la tour – harpies
340. San Nicolas de Soria (San Juan de Rabanera) – portail
341. San Nicolas de Soria – chapiteau – *Noli me tangere*
342. San Nicolas de Soria – chapiteau – Saintes Femmes au tombeau
343. San Nicolas de Soria – chapiteau – repas chez Simon
344. San Nicolas de Soria – chapiteau – pèlerins d'Emmaüs
345. San Nicolas de Soria – chapiteau – doute de Thomas
346. San Nicolas de Soria – chapiteaux de droite – histoire de saint Nicolas
347. San Nicolas de Soria – tympan
348. Portomarin, église San Juan ou San Nicolas – tympan du portail sud
349. San Pedro de Soria – devant d'autel provenant de San Nicolas de Soria
350. San Pedro de Soria – détail du devant d'autel
351. San Pedro de Soria – vue du cloître
352. San Pedro de Soria – détail d'une galerie
353. San Pedro de Soria – galerie est – chapiteau végétal
354. San Pedro de Soria – galerie est – chapiteau – harpies et *trasgos*
355. San Pedro de Soria – galerie est – chapiteau – harpies à capuche
356. San Pedro de Soria – galerie est – chapiteau – personnages couronnés
357. San Pedro de Soria – salle capitulaire – chapiteau – *trasgos*
358. San Pedro de Soria – salle capitulaire – chapiteau – caprinés

359. San Pedro de Soria – galerie est – chapiteau – dragons
360. San Pedro de Soria – galerie nord – chapiteau – scène de chasse
361. San Pedro de Soria – galerie nord – chapiteau – harpies à capuche
362. San Pedro de Soria – galerie nord – chapiteau – dragons et harpies
363. San Pedro de Soria – galerie nord – chapiteau – Pesée des âmes
364. San Pedro de Soria – galerie nord – chapiteau – saint Pierre et saint Paul
365. San Pedro de Soria – galerie ouest – chapiteau – harpies à capuche
366. San Pedro de Soria – galerie ouest – chapiteau – Adoration des Mages
367. Berlanga de Duero – tympan
368. Tozalmoro – portail sud
369. Tozalmoro – tympan
370. Tozalmoro – console – personnages
371. Fuensauco – chapiteaux du portail
372. Osonilla – portail sud
373. Osonilla – chapiteau du portail
374. San Juan de Rabanera – statue de saint Pierre
375. San Juan de Rabanera – vue du chevet
376. San Juan de Rabanera – trompes de la croisée du transept
377. San Juan de Rabanera – détail d'un arc
378. San Juan de Rabanera – détail d'un arc – archer
379. San Juan de Rabanera – détail d'un arc – lutte contre un dragon
380. San Juan de Rabanera – chapiteau – Samson
381. San Juan de Rabanera – chapiteau – oiseaux monstrueux
382. San Juan de Rabanera – chapiteau végétal
383. San Juan de Rabanera – chapiteau – harpies
384. Barca – vue générale
385. Barca – statues de la galerie-porche, vues de l'extérieur
386. Barca – statues de la galerie-porche, vues de l'intérieur
387. Barca – chapiteau – harpies
388. Villasayas – vue générale
389. Villasayas – Annonciation
390. Villasayas – ange de l'Annonciation
391. Villasayas – chapiteau de la galerie-porche – harpies
392. Villasayas – statue-colonne
393. Villasayas – statue-colonne
394. Villasayas – portail
395. Villasayas – détail de la voussure – harpies
396. Villasayas – détail de la voussure – oiseau et personnage chevauchant un sphinx
397. Villasayas – détail de la voussure – dragons
398. Villasayas – chapiteau du portail – harpies
399. Garray – vue générale
400. Garray – baldaquin du côté sud
401. Garray – chapiteau du baldaquin – personnages
402. Garray – chapiteau du baldaquin – Pêche miraculeuse
403. Garray – autel majeur
404. Garray – chapiteau – Annonciation, Visitation
405. Garray – chapiteau – Nativité
406. Garray – chapiteau – Nativité
407. Garray – chapiteau – Saintes Femmes au tombeau
408. Garray – chapiteau – tombeau, *Noli me Tangere*
409. Garray – devant d'autel remployé
410. Merida – devant d'autel wisigothique
411. Garray – devant d'autel – détail

412. Garray – portail
413. Garray – chapiteau du portail – harpies
414. San Juan de Duero – vue du cloître
415. San Juan de Duero – chapiteau du cloître – harpies et *trascos*
416. San Juan de Duero – chapiteau du cloître – parabole du pauvre Lazare
417. San Juan de Duero – chapiteau du cloître – harpies
418. San Juan de Duero – arcs entrecroisés © *Centre Léo Drouyn*
419. San Juan de Duero – intérieur de l'église
420. San Juan de Duero – chapiteau du chevet
421. San Juan de Duero – baldaquin
422. San Juan de Duero – chapiteau – Annonciation et Visitation
423. San Juan de Duero – chapiteau – Nativité
424. San Juan de Duero – chapiteau – Annonce aux bergers
425. San Juan de Duero – chapiteau – Adoration des Mages
426. San Juan de Duero – chapiteau – Fuite en Egypte
427. San Juan de Duero – chapiteau – Massacre des Innocents
428. San Juan de Duero – chapiteau énigmatique
429. San Juan de Duero – chapiteau – histoire de saint Jean-Baptiste
430. Santa Maria de Tiermes – vue générale
431. Santa Maria de Tiermes – chapiteau de la galerie-porche – griffons
432. Santa Maria de Tiermes – chapiteau de la galerie-porche – cavaliers affrontés
433. Santa Maria de Tiermes – chapiteau de la galerie-porche – soldats gardant le Tombeau
434. Burgo de Osma – chapiteau déposé – Bête de l'Apocalypse
435. Santa Maria de Tiermes – statues dans les niches
436. San Pedro de Caracena – vue générale
437. San Pedro de Caracena – chapiteau de la galerie-porche – griffons
438. San Pedro de Caracena – chapiteau de la galerie-porche – cavaliers affrontés
439. San Pedro de Caracena – chapiteau de la galerie-porche – Saintes Femmes au tombeau
440. San Pedro de Caracena – chapiteau de la galerie-porche – soldats gardant le Tombeau
441. San Miguel de Fuentidueña – vue générale
442. San Miguel de Fuentidueña – chapiteau du chevet – Fuite en Égypte
443. San Miguel de Fuentidueña – chapiteau de la nef – végétaux
444. San Miguel de Fuentidueña – chapiteau de la nef – oiseaux
445. San Miguel de Fuentidueña – chapiteau de la nef – homme entre deux griffons
446. San Miguel de Fuentidueña – chapiteau de la nef – Pesée des Ames
447. San Miguel de Fuentidueña – chapiteau de la nef – détail de la Pesée des âmes
448. San Miguel de Fuentidueña – chapiteau de la nef – lapidation de saint Etienne
449. San Miguel de Fuentidueña – chapiteau de la nef – détail de lapidation de saint Etienne
450. San Miguel de Fuentidueña – chapiteau du chevet – sirènes-oiseaux
451. San Miguel de Fuentidueña – chapiteau du chevet – Saintes Femmes au tombeau
452. San Miguel de Fuentidueña – portail occidental
453. San Miguel de Fuentidueña – chapiteau du portail – harpies
454. San Miguel de Fuentidueña – chapiteau du portail – énigmatique
455. San Miguel de Fuentidueña – modillons – *trascos*
456. San Miguel de Fuentidueña – modillons – centauresse allaitant
457. San Miguel de Fuentidueña – modillon – personnage cornu
458. Santo Domingo de Piron – vue de la nef
459. Santo Domingo de Piron – chapiteau de l'arc triomphal – lions
460. Santo Domingo de Piron – chapiteau de l'arc triomphal – oiseaux monstrueux
461. Santo Domingo de Piron – arcature
462. Santo Domingo de Piron – chapiteau – lutte entre des hommes et des dragons
463. Santo Domingo de Piron – chapiteau – détail
464. Santo Domingo de Piron – chapiteau – quadrupèdes dans des rinceaux

465. Santísima Trinidad de Ségovie – vue générale
466. Santísima Trinidad de Ségovie – chapiteau du portail – lutte entre des hommes et des dragons
467. Santísima Trinidad de Ségovie – chapiteau du portail – lutte entre des hommes et des dragons
468. Santísima Trinidad de Ségovie – chapiteau du portail – Nativité et Visitation
469. San Lorenzo de Ségovie – vue générale
470. San Lorenzo de Ségovie – chapiteau – quadrupèdes dans des rinceaux
471. San Lorenzo de Ségovie – chapiteau – quadrupèdes dans des rinceaux
472. San Lorenzo de Ségovie – chapiteau – caprinés dans des rinceaux
473. San Lorenzo de Ségovie – chapiteau – lutte entre des hommes et des dragons
474. La Vera Cruz de Ségovie – vue générale
475. La Vera Cruz de Ségovie – chapiteau du portail sud – harpies
476. La Vera Cruz de Ségovie – chapiteau du portail occidental – sirènes-oiseaux
477. San Martin de Ségovie – chapiteau – personnages dans des rinceaux
478. San Juan de los Caballeros – chapiteau – personnages dans des rinceaux
479. San Juan de los Caballeros – détail de la corniche
480. San Esteban – chapiteau – harpies
481. Pecharroman – baie du chevet
482. Pecharroman – modillons
483. Pecharroman – modillon – personnage cornu
484. Pecharroman – portail
485. Pecharroman – chapiteaux du portail
486. Pecharroman – chapiteau – dragons
487. San Miguel de Bernuy – chapiteau de la baie – harpie
488. San Miguel de Bernuy – chapiteau de la baie – dragons
489. Fuente el Olmo de Fuentidueña – baie du chevet
490. Fuente el Olmo de Fuentidueña – chapiteau – centaure-sagittaire
491. Sacramenia – cuve baptismale
492. Sacramenia – détail de la cuve – ange
493. Grado del Pico – vue générale
494. Grado del Pico – portail de la galerie-porche
495. Grado del Pico – chapiteau – griffons
496. Grado del Pico – chapiteau – Adoration des Mages
497. Grado del Pico – chapiteau – harpies
498. Duraton – vue générale
499. Duraton – chapiteau – Hérode
500. Duraton – chapiteau – Adoration des Mages
501. Duraton – chapiteau – chevalier luttant contre un dragon
502. Duraton – chapiteau – oiseaux
503. Duraton – chapiteau – caprinés
504. Duraton – chapiteau – harpies
505. Nieva – vue générale
506. Nieva – chapiteau – griffons
507. Nieva – chapiteau – dragons
508. Santo Domingo de Silos – chapiteau déposé – dragons
509. Nieva – chapiteau – harpies
510. Nieva – chapiteau – personnages entre deux lions
511. Nieva – chapiteau – cavaliers affrontés
512. Beleña de Sorbe – vue générale
513. Beleña de Sorbe – portail
514. Beleña de Sorbe – chapiteaux du côté gauche
515. Beleña de Sorbe – chapiteau du côté droit – Saintes Femmes au tombeau



- 516. Beleña de Sorbe – détail de la voussure – ange
- 517. Beleña de Sorbe – détail de la voussure – tête de Noir
- 518. Beleña de Sorbe – détail de la voussure – Travaux des Mois (avril, mai, juin)
- 519. Santa María de la Peña de Sepúlveda – vue générale
- 520. Santa María de la Peña de Sepúlveda – vue de la nef
- 521. Santa María de la Peña de Sepúlveda – chapiteaux – centaure et *trasgos*
- 522. Santa María de la Peña de Sepúlveda – modillon – Samson
- 523. Santa María de la Peña de Sepúlveda – modillon – cavalier
- 524. Santa María de la Peña de Sepúlveda – portail
- 525. San Pedro de Gaillos – chapiteau de la galerie-porche – Adoration des Mages
- 526. San Pedro de Gaillos – chapiteau de la galerie-porche – harpies
- 527. El Arenal – chapiteau de la galerie-porche – scènes christologiques dans des rinceaux
- 528. El Arenal – chapiteau de la galerie-porche – *trasgos*
- 529. Sotosalbos – chapiteau de la galerie-porche – harpies
- 530. Sotosalbos – chapiteau de la galerie-porche – *trasgos*

### Partie 3

- 531. Armentia – vue du porche
- 532. Armentia – vue de la nef
- 533. Armentia – chapiteau – oiseaux
- 534. Armentia – chapiteau – lutte entre cavaliers et centaures
- 535. Armentia – chapiteau – griffons
- 536. Armentia – chapiteau végétal
- 537. Armentia – statue de la croisée du transept – saint Luc
- 538. Armentia – statue de la croisée du transept – saint Matthieu
- 539. Armentia – statue de la croisée du transept – saint Jean
- 540. Armentia – statue de la croisée du transept – saint Marc
- 541. Saint-Jacques de Compostelle – tribune du Porche de la Gloire – ange © *centre Léo Drouyn*
- 542. Armentia – chapiteau – lions dévorant une proie
- 543. Saint-Jacques de Compostelle – chapiteau – lions dévorant une proie © *centre Léo Drouyn*
- 544. Armentia – tympan de l'Agneau
- 545. Armentia – relief de l'Annonciation
- 546. Armentia – relief du cavalier
- 547. Armentia – portail
- 548. Armentia – détail du portail – dragons
- 549. Armentia – modillons
- 550. Armentia – modillon – tête crachant des rinceaux
- 551. Armentia – modillon – harpie
- 552. Armentia – tympan du Christ et des apôtres
- 553. Armentia – tympan – détail de l'ange
- 554. Armentia – relief de la Mise au Tombeau / Résurrection
- 555. Armentia – relief de l'Anastasis
- 556. Armentia – relief en dessous de l'Anastasis
- 557. Armentia – statue-colonne
- 558. Armentia – statue-colonne
- 559. Armentia – pilier – sacrifice d'Isaac et harpies
- 560. Lasarte – décor extérieur de la baie
- 561. Lasarte – décor intérieur de la baie © *Jacques Lacoste*
- 562. Lasarte – apôtres côté droit © *Jacques Lacoste*
- 563. Lasarte – statue-colonne – personnage masculin © *Jacques Lacoste*

564. Lasarte – statue-colonne – personnage masculin © *Jacques Lacoste*
565. Estibaliz – portail méridional
566. Estibaliz – Annonciation
567. Estibaliz – atlantes et chapiteau
568. San Miguel de Estella – vue du chevet
569. San Miguel de Estella – portail Nord
570. San Miguel de Estella – détail des voussures
571. San Miguel de Estella – plaques : saint Michel terrassant le dragon et Pesée des âmes
572. San Miguel de Estella – plaque : les Saintes Femmes au Tombeau
573. San Miguel de Estella – apôtres de la partie haute
574. San Miguel de Estella – tympan
575. San Miguel de Estella – chapiteaux – Annonciation, Visitation, Nativité
576. San Miguel de Estella – chapiteaux – Nativité, Annonce aux bergers, Adoration des Mages
577. San Miguel de Estella – chapiteau – Présentation au Temple
578. San Miguel de Estella – chapiteau – Fuite en Égypte
579. San Miguel de Estella – chapiteau – Hérode
580. San Miguel de Estella – chapiteau – Massacre des Innocents
581. San Miguel de Estella – chapiteau – lutte entre des hommes et des dragons
582. San Miguel de Estella – chapiteau – lutte entre des hommes et des dragons
583. San Miguel de Estella – chapiteau du chevet – oiseaux
584. San Miguel de Estella – chapiteau du chevet – aigles attaquant un lapin
585. San Miguel de Estella – chapiteau du chevet – fauves dévorant une proie
586. San Miguel de Estella – détail – la femme de l'Apocalypse
587. San Miguel de Estella – détail du tympan – saint Jean
588. Saint-Jacques de Compostelle – chœur de pierre (atelier de Maître Mathieu)
589. San Miguel de Estella – partie haute
590. San Miguel de Estella – détail des apôtres de la partie haute
591. Irache – vue générale
592. Irache – vue de l'intérieur
593. Irache – modillons : harpies, fauves, oiseau
594. Irache – modillons : griffons, taureau, dragon, tête de Noir
595. Irache – modillons : têtes de fauve
596. Irache – modillons : chien qui se gratte, artisans ( ?)
597. Irache – chapiteau – cavalier et centaure
598. Irache – statue à la croisée du transept – saint Marc
599. Irache – statue à la croisée du transept – saint Jean
600. Irache – clé de voûte – ange
601. Irache – clé de voûte – baptême du Christ
602. Irache – portail de San Pedro
603. Irache – chapiteau – harpies masculines
604. Irache – chapiteau – charité de saint Martin
605. Irache – chapiteau – lutte entre des hommes et des centaures
606. Irache – portail occidental
607. Irache – console du porche occidental – griffons
608. Azcona – vue générale
609. Azcona – chapiteau – harpies
610. Azcona – chapiteau – griffons
611. Azcona – chapiteau – cavaliers affrontés
612. Azcona – chapiteau – lions
613. Azcona – modillons : tête de fauve, chien qui se gratte
614. Azcona – modillon : tête mauresque
615. Azcona – modillon : personnage dubitatif

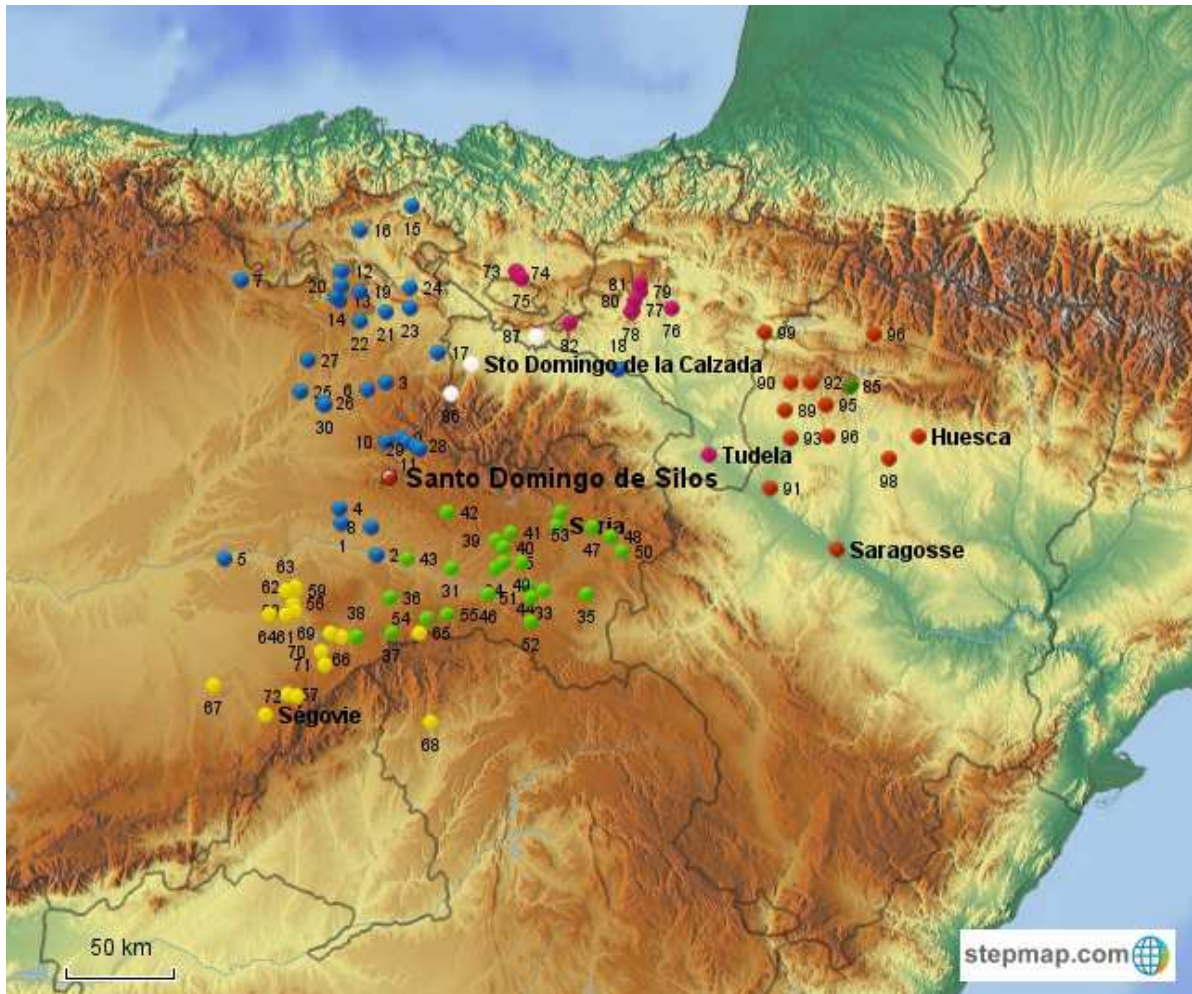
616. Azcona – modillon : femme avec enfant
617. Eguiarte – portail
618. Eguiarte – chapiteau – Annonciation
619. Eguiarte – chapiteau – Adoration des Mages
620. Eguiarte – chapiteau – Mages
621. Eguiarte – piédroit – bélier
622. Eguiarte – piédroit – centaure-sagittaire
623. Eguiarte – chapiteau – *trasgos*
624. Eguiarte – chapiteau – aigles
625. Eguiarte - chapiteau de la nef – griffons
626. Lezaun – portail
627. Lezaun – chapiteau – Annonciation
628. Lezaun – chapiteau – Visitation
629. Lezaun – chapiteau – Nativité
630. Aguilar de Codés – vue générale
631. Aguilar de Codés – portail
632. Aguilar de Codés – chapiteau – basilics ( ?)
633. Aguilar de Codés – tympan
634. Aguilar de Codés – détail du tympan : ange
635. Aguilar de Codés – détail du tympan : ange
636. San Pedro de la Rua de Estella – vue de l'église
637. San Pedro de la Rua de Estella – vue du cloître
638. San Pedro de la Rua de Estella – faisceau de colonnettes disposées en oblique
639. San Pedro de la Rua de Estella – chapiteau du cloître – saint Pierre
640. San Pedro de la Rua de Estella – chapiteau du cloître – saint André
641. San Pedro de la Rua de Estella – chapiteau du cloître – personnages luttant
642. San Pedro de la Rua de Estella – chapiteau du cloître – Nativité
643. San Pedro de la Rua de Estella – chapiteau du cloître – Mages devant Hérode
644. San Pedro de la Rua de Estella – chapiteau du cloître – Hérode ordonnant le Massacre des Innocents
645. San Pedro de la Rua de Estella – statue de saint Pierre
646. San Pedro de la Rua de Estella – chapiteau déposé – Nativité
647. San Pedro de la Rua de Estella – relief déposé – Mages ( ?)
648. Palais d'Estella – vue générale
649. Palais d'Estella – chapiteau de Roland et Ferragut, lutte à cheval
650. Palais d'Estella – chapiteau de Roland et Ferragut, lutte à pied
651. Palais d'Estella – chapiteau – Enfer
652. San Nicolas de Tudela – façade
653. San Nicolas de Tudela – tympan
654. San Nicolas de Tudela – détail du tympan – Isaïe ( ?)
655. Saint-Jacques de Compostelle – trumeau – Saint Jacques © *Jacques Lacoste*
656. San Nicolas de Tudela – détail du tympan – prophète
657. Santa Maria de Tudela – chapiteau de la nef – dragons
658. Santa Maria de Tudela – chapiteau de la nef – hommes-dragons
659. Santa Maria de Tudela – vue du cloître
660. Santa Maria de Tudela – chapiteau du cloître – Nativité
661. Santa Maria de Tudela – chapiteau du cloître – Présentation au Temple
662. Santa Maria de Tudela – chapiteau du cloître – Entrée à Jérusalem
663. Santa Maria de Tudela – chapiteau du cloître – deniers de Judas
664. Santa Maria de Tudela – chapiteau du cloître – pèlerins d'Emmaüs
665. Santa Maria de Tudela – chapiteau du cloître – parabole du pauvre Lazare : le sein d'Abraham
666. Santa Maria de Tudela – chapiteau du cloître – aigles attaquant des lapins

667. Santa Maria de Tudela – chapiteau du cloître – griffons  
668. Santa Maria de Tudela – chapiteau du cloître – têtes juvéniles  
669. Santa Maria de Tudela – chapiteau du cloître – banquet d’Hérode  
670. Santa Maria de Tudela – chapiteau du cloître – Joseph d’Arimathie devant Pilate  
671. Santa Maria de Tudela – chapiteau du cloître – Résurrection de Lazare  
672. La Magdalena de Tudela – vue de la nef  
673. La Magdalena de Tudela – chapiteau de la nef – Nativité  
674. La Magdalena de Tudela – chapiteau de la nef – Annonce aux Bergers  
675. La Magdalena de Tudela – chapiteau de la nef – Adoration des Mages  
676. La Magdalena de Tudela – chapiteau de la nef – Présentation au Temple  
677. La Magdalena de Tudela – chapiteau de la nef – Fuite en Égypte  
678. La Magdalena de Tudela – chapiteau de la nef – Massacre des Innocents  
679. La Magdalena de Tudela – chapiteau de la nef – Noces de Cana  
680. La Magdalena de Tudela – chapiteau du portail nord – fauves dévorant une proie  
681. La Magdalena de Tudela – chapiteau du portail nord – aigles attaquant des lapins  
682. La Magdalena de Tudela – chapiteau du portail nord – pèlerins d’Emmaüs  
683. La Magdalena de Tudela – portail occidental  
684. La Magdalena de Tudela – voussure du portail – Annonciation-Couronnement  
685. La Magdalena de Tudela – voussure du portail 14. 686. La Magdalena de Tudela – chapiteau du portail – hommes entre deux griffons  
687. Santo Domingo de la Calzada – chevet  
688. Santo Domingo de la Calzada – chapiteau du déambulatoire – Annonciation-Couronnement © *centre Léo Drouyn*  
689. Santo Domingo de la Calzada – décor des piliers – Jessé ( ?)  
690. Santo Domingo de la Calzada – décor des piliers – Vierge  
691. Santo Domingo de la Calzada – décor des piliers – Trinité *Paternitas*  
692. Santo Domingo de la Calzada – décor des piliers – David  
693. Santo Domingo de la Calzada – décor des piliers – Isaïe  
694. Santo Domingo de la Calzada – décor des piliers – ange  
695. Santo Domingo de la Calzada – décor des piliers – visage émacié  
696. Santo Domingo de la Calzada – décor des piliers – personnage juvénile  
697. Santo Domingo de la Calzada – modillon – tête de femme  
698. Santo Domingo de la Calzada – décor des piliers – personnage  
699. Santo Domingo de la Calzada – chapiteau – êtres fantastiques  
700. Santo Domingo de la Calzada – chapiteau – dragons affrontés  
701. Santo Domingo de la Calzada – chapiteau – harpies  
702. Santo Domingo de la Calzada – chapiteau – Vierges folles  
703. Santo Domingo de la Calzada – chapiteau – anges aux mains voilées  
704. Santo Domingo de la Calzada – chapiteau – apparition du Christ ressuscité au lac de Tibériade  
705. Santo Domingo de la Calzada – chapiteau – histoire de Job  
706. Santiago de Agüero – vue générale  
707. Santiago de Agüero – vue de l’extérieur du chevet  
708. Santiago de Agüero – frise extérieure – dragons  
709. Santiago de Agüero – frise extérieure – histoire de Job  
710. Santiago de Agüero – frise intérieure – Mages  
711. Santiago de Agüero – frise intérieure – Adoration des Mages  
712. Santiago de Agüero – frise intérieure – songe des Mages  
713. Santiago de Agüero – frise intérieure – Présentation au Temple  
714. Santiago de Agüero – frise intérieure – Hérode consultant les devins  
715. Santiago de Agüero – chapiteau du transept – harpies  
716. San Salvador de Agüero – portail  
717. San Salvador de Agüero – détail du tympan – Christ

718. Montage comparatif : San Salvador de Agüero et Santo Domingo de la Calzada © *Juan Antonio Olañeta*
719. Valgañon – portail
720. Laguardia – portail
721. Laguardia – chapiteau de la Dormition
722. Laguardia – statues-colonnes : Annonciation-Couronnement
723. San Salvador de Saragosse – décor du chevet © *Jacques Lacoste*
724. San Salvador de Saragosse – détail d’un arc – jeune homme luttant contre un dragon © *Jacques Lacoste*
725. San Salvador de Saragosse – détail d’un arc – musicien et danseuse © *Jacques Lacoste*
726. San Salvador de Saragosse – détail de la frise – parabole du pauvre Lazare © *Jacques Lacoste*
727. San Salvador de Saragosse – détail de la frise – musiciens © *Jacques Lacoste*
728. San Salvador de Saragosse – statue d’apôtre © *Jacques Lacoste*
729. San Salvador de Saragosse – statue d’apôtre © *Jacques Lacoste*
730. Santiago de Saragosse – chapiteau – Joseph © *Antonio Garcia Omedes*
731. Santiago de Saragosse – chapiteau – Adoration des mages © *Antonio Garcia Omedes*
732. Santiago de Saragosse – chapiteau – dragons © *Antonio Garcia Omedes*
733. Santo Domingo de Silos – chapiteau n°48 – dragons
734. Santiago de Saragosse – chapiteau – centaure affrontant un homme-dragon © *Antonio Garcia Omedes*
735. Santiago de Saragosse – chapiteaux – cavalier et aigle attaquant un lapin © *Antonio Garcia Omedes*
736. San Juan de la Peña – vue du cloître
737. San Juan de la Peña – chapiteau du cloître – Annonciation
738. Luesia – chapiteau – Annonciation
739. San Salvador de Ejea de los Caballeros – portail nord – détail de la voussure : Nativité
740. Luesia – chapiteau – Hérode
741. San Juan de la Peña – chapiteau du cloître – Meurtre d’Abel
742. Santiago de Agüero – tympan – Adoration des Mages
743. El Frago – portail sud – tympan – Adoration des Mages
744. San Juan de la Peña – chapiteau – Fuite en Egypte
745. San Salvador de Ejea de los Caballeros – portail nord – détail de la voussure : Présentation au temple
746. San Juan de la Peña – chapiteau du cloître – Entrée à Jérusalem
747. San Salvador de Ejea de los Caballeros – portail nord – tympan – Cène
748. San Salvador de Ejea de los Caballeros – portail occidental – tympan – chrisme
749. El Frago – portail occidental – chrisme
750. Luesia – console : tête monstrueuse
751. El Frago – portail sud – console : tête monstrueuse
752. Santiago de Agüero – portail – console : tête monstrueuse
753. San Miguel de Biota – portail occidental – console : tête monstrueuse
754. San Salvador de Ejea de los Caballeros – portail occidental – chapiteau – danseuse et musicien
755. San Pedro el Viejo de Huesca – chapiteau du cloître – danseuse et musicien
756. San Gil de Luna – chapiteau de l’abside – danseuse et musicien
757. San Miguel de Biota – portail sud – chapiteau – danseuse et musicien
758. El Frago – chapiteau – griffon
759. San Salvador de Ejea de los Caballeros – portail occidental – harpies
760. Santiago de Agüero – portail – fauves dévorant une proie
761. San Miguel de Biota – portail occidental – fauves dévorant une proie
762. San Juan de la Peña – chapiteau du cloître – Genèse
763. San Juan de la Peña – chapiteau du cloître – songe de Joseph

- 764. San Miguel de Biota – vue générale
- 765. San Miguel de Biota – façade occidentale
- 766. San Miguel de Biota – tympan du portail occidental – Adoration des Mages
- 767. San Miguel de Biota – portail occidental – chapiteau – Christ en Majesté
- 768. San Miguel de Biota – tympan du portail sud – Pesée des âmes
- 769. San Miguel de Biota – détail du tympan du portail sud
- 770. San Miguel de Biota – chapiteau du portail sud – danseuse et musicien
- 771. San Miguel de Biota – chapiteau du portail sud – harpie juvénile
- 772. San Miguel de Biota – chapiteau du portail sud – harpie masculine
- 773. San Miguel de Biota – chapiteau du portail sud – personnages chevauchant des dragons
- 774. San Miguel de Biota – console du portail sud – buste de vieillard
- 775. Ejea de los Caballeros – relief de l'Annonciation-Couronnement

## Carte des principaux monuments espagnols marqués par l'art de Silos



- |                            |                            |                           |
|----------------------------|----------------------------|---------------------------|
| 0. Silos                   | 18. Alcanadre              | 36. Languilla             |
| 1. Gumiel de Hizan         | 19. Escobados de Abajo     | 37. Alquité               |
| 2. La Vid                  | 20. Huidobro               | 38. Castillejo de Mesleon |
| 3. San Juan de Ortega      | 21. Hermosilla             | 39. Calatañazor           |
| 4. Oquillas                | 22. Abajas                 | 40. Nafria la Llan        |
| 5. Retuerta                | 23. Soto de Bureba         | 41. La Cuenca             |
| 6. Ibeas de Juarros        | 24. Frias                  | 42. Arganza               |
| 7. Aguilar de Campoo       | 25. Hormaza                | 43. Alcozar               |
| 8. Hontoria de Valdearados | 26. Albillos               | 44. Matamala de Almazan   |
| 9. San Millan de Lara      | 27. Avellanosa del Paramo  | 45. Fuentelarbol          |
| 10. Lara de los Infantes   | 28. Vizcainos de la Sierra | 46. Berlanga de Duero     |
| 11. Jaramillo de la Fuente | 29. Hoyuelos de la Sierra  | 47. Tozalmoro             |
| 12. Ahedo de Butron        | 30. Villamiel de Muño      | 48. Fuensauco             |
| 13. Moradillo de Sedano    | 31. Burgo de osma          | 49. Osonilla              |
| 14. Gredilla de Sedano     | 32. Soria                  | 50. Hinajosa del Campo    |
| 15. Villasana de Mena      | 33. Almazan                | 51. Barca                 |
| 16. Butrera                | 34. Torreandaluz           | 52. Villasayas            |
| 17. Cerezo                 | 35. Majan                  | 53. Garray                |
|                            |                            | 54. Tiermes               |

55. Caracena
56. Fuentidueña
57. Santo Domingo de Piron
58. Ségovie
59. Pecharroman
60. San Miguel de Bernuy
61. Fuente el Olmo de Fuentidueña
62. Sacramenia
63. Vivar
64. Cozuelos
65. Grado del Pico
66. Duraton
67. Nieva
68. Beleña de Sorbe
69. Sepulveda
70. San pedro de Gaillos
71. El Arenal
72. Sotosalbos
73. Armentia
74. Lasarte
75. Estibaliz
76. Puente la Reina
77. Estella
78. Irache Ayegui
79. Azcona
80. Eguiarte
81. Lezaun
82. Aguilar de Codés
83. Tudela
84. Santo Domingo de la Calzada
85. Agüero
86. Valgañon
87. Laguardia
88. Saragosse
89. Biota
90. Uncastillo
91. Tauste
92. Luesia
93. Ejea de los Caballeros
94. San Gil de Luna
95. El Frago
96. San Juan de la Peña
97. Huesca
98. Almudevar
99. Sangüesa