

Manuel Castiñeiras González

**Le porche de la Gloire : maître Mateo,
le premier gothique et le nouveau langage
sculptural de l'art 1200**

Depuis toujours, l'œuvre de maître Mateo (1168-1211) dans la cathédrale de Saint-Jacques-de-Compostelle apparaît aux chercheurs comme un défi en raison de la difficulté à la décrire et à l'analyser. Durant les dernières décennies, le débat historiographique s'est concentré, d'une part, sur les questions relatives au rôle de Mateo comme architecte, en particulier à sa contribution à l'histoire de la construction de l'édifice, dans le cadre du remaniement et de la finalisation du massif occidental et, d'autre part, sur l'importance de la polychromie dans l'esthétique de la façade intérieure du narthex, récemment restaurée et mieux connue sous le nom de portail de la Gloire¹. De ces travaux émergent d'autres aspects de l'œuvre de Mateo

¹ Sur maître Mateo et son activité à Saint-Jacques-de-Compostelle, voir WATSON Christabel, *The Romanesque Cathedral of Santiago de Compostela. A Reassessment*, Oxford, Archaeopress, 2009; KARGE Heinrich, «De Santiago de Compostela a León. Modelos de innovación de la arquitectura medieval española. Un intento historiográfico más allá de los conceptos de estilo», *Anales de Historia del Arte*, 2008, numéro spécial 1, pp. 127-164 (MARTÍNEZ DE AGUIRRE Javier, ORTIZ PRADAS Daniel (dir.), *Cien años de investigación sobre arquitectura medieval*

donnant ainsi accès à de nouvelles pistes de recherches intéressantes. En premier lieu, à la suite de la découverte et à la publication de nouveaux éléments, l'aspect primitif de la façade extérieure préexistante de la cathédrale, aujourd'hui disparue, fait l'objet d'examens approfondis². En second lieu, des études portent sur la recherche d'une interprétation globale de l'intervention de l'atelier de maître Mateo dans la cathédrale, puisqu'en plus des deux portails tripartites (extérieur et intérieur), l'atelier réalise aussi le décor de la crypte et de la tribune du massif occidental ainsi qu'une série de nouveaux éléments du mobilier liturgique tels que la gigantesque clôture de chœur en pierre ou la statue de saint Jacques le Majeur trônant sur l'autel majeur³.

española); RHEIDT Klaus, «Neue Forschungen zur Baugeschichte der Kathedrale von Santiago de Compostela – bauliche Entwicklung und Bauphasen des Langhauses», in: NICOLAI Bernd, RHEIDT Klaus (dir.), *Santiago de Compostela. Pilgerarchitektur und bildliche Repräsentation in neuer Perspektive*, Bern, Peter Lang, 2015, pp. 103-133; NICOLAI Bernd, «From Transfiguration to Parousia. Examining the Development of the West Portal of the Cathedral of Santiago de Compostela», in: NICOLAI Bernd, RHEIDT Klaus (dir.), *Santiago de Compostela...*, pp. 213-233. Sur la polychromie du portail de la Gloire, voir les travaux récents de TAÍN GUZMÁN Miguel, «Aproximación histórica a las policromías del Pórtico de la Gloria», *Rudesindus* 12, 2019, pp. 119-128; TAÍN GUZMÁN Miguel, «Una historia del color. Análisis histórico de las policromías del Pórtico de la Gloria», in: LABORDE MARQUEZE Ana (dir.), *La restauración del Pórtico de la Gloria. Catedral de Santiago de Compostela. Documentación, estudios y conservación*, Madrid, Ministerio de Cultura y Deporte, 2021, pp. 63-120; CORTÁZAR GARCÍA DE SALAZAR Mercedes, SÁNCHEZ LEDESMA Andrés, «Estudio de la secuencia de policromías y de la composición de los materiales empleados en las decoraciones del conjunto escultórico del Pórtico de la Gloria de la Catedral de Santiago de Compostela», in: LABORDE MARQUEZE Ana (dir.), *La restauración del Pórtico de la Gloria...*, pp. 121-181.

² YZQUIERDO PEIRÓ Ramón, «El Maestro Mateo en la Catedral de Santiago», in: YZQUIERDO PEIRÓ Ramón (dir.), *Maestro Mateo* (catalogue d'exposition, Musée du Prado), Madrid; Santiago de Compostela, Real Academia de Bellas Artes; Fundación Catedral de Santiago; Museo Nacional del Prado, 2019, pp. 17-49.

³ CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ Manuel A., «El Maestro Mateo o la unidad de las artes», in: HUERTA HUERTA Pedro Luis (dir.), *Maestros del Románico en el Camino de Santiago*, Aguilar de Campoo (Palencia), Fundación Santra María la Real, 2010, pp. 187-239; CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ Manuel A., «Plonger le pèlerin dans une expérience sensorielle totale. Mise en scène de l'arrivée dans la cathédrale de Saint-Jacques au Moyen Âge», in: LE DESCHAULT DE MONREDON TERENCE (dir.), *Le Pèlerinage. Origine, succès et avenir*, Cahors, Éditions de la Ville de Cahors, 2019, pp. 109-132; CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ Manuel A., «La iglesia del Paraíso.

Tous ces thèmes, bien que passionnants, ne font pas l'objet de la présente contribution, étant donné que dans le contexte de cette publication, il est nécessaire de se poser une autre question cruciale à propos de Mateo et de son atelier, question quelque peu négligée par l'historiographie récente. Je veux parler du rôle que joue le portail de la Gloire dans l'histoire des portails ibériques d'un point de vue stylistique, formel et iconographique, ainsi que de ses évidentes relations avec des œuvres à l'échelle européenne qui donnèrent naissance à cette œuvre exceptionnelle. Ces questions ont toujours suscité un vaste débat, l'ensemble sculpté du portail de la Gloire présentant de fortes difficultés de classification, en raison de son caractère ambivalent, à mi-chemin entre la tradition romane et le gothique naissant (Fig. 1a et b).

El Pórtico de la Gloria como puerta del Cielo», in: YZQUIERDO PEIRÓ Ramón (dir.), *Maestro Mateo...*, pp. 51-84; CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ Manuel A., «The Topography of Images in Santiago Cathedral. Monks, Pilgrims, Bishops, and the Road to Paradise», in: D'EMILIO James (éd.), *Culture and Society in Medieval Galicia. A Cultural Crossroads at the Edge of Europe*, Leiden, Brill, 2015, pp. 631-694, 672-684; CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ Manuel A., «La catedral medieval. La dilatada historia de la obra románica y su epílogo bajomedieval», in: YZQUIERDO PEIRÓ Ramón (dir.), *La catedral de los Caminos. Estudios sobre arte e historia*, Santiago de Compostela, Fundación Catedral de Santiago, 2020, pp. 241-383. Voir aussi: PRADO-VILAR Francisco, «*Stupor et mirabilia*. El imaginario escatológico del Maestro Mateo en el Pórtico de la Gloria», in: HUERTA HUERTA Pedro Luis (dir.), *El Románico y sus mundos imaginarios*, Aguilar de Campoo, Fundación Santa María la Real, 2014, pp. 161-204; PRADO-VILAR Francisco, «*Aula siderea*. Arquitectura, transfiguración y escatología en la catedral de Santiago», in: PRADO-VILAR Francisco (dir.), *El Pórtico de la Gloria. Arquitectura, materia y visión*, Madrid, Fundación General de la Universidad Complutense, 2020, pp. 29-46.

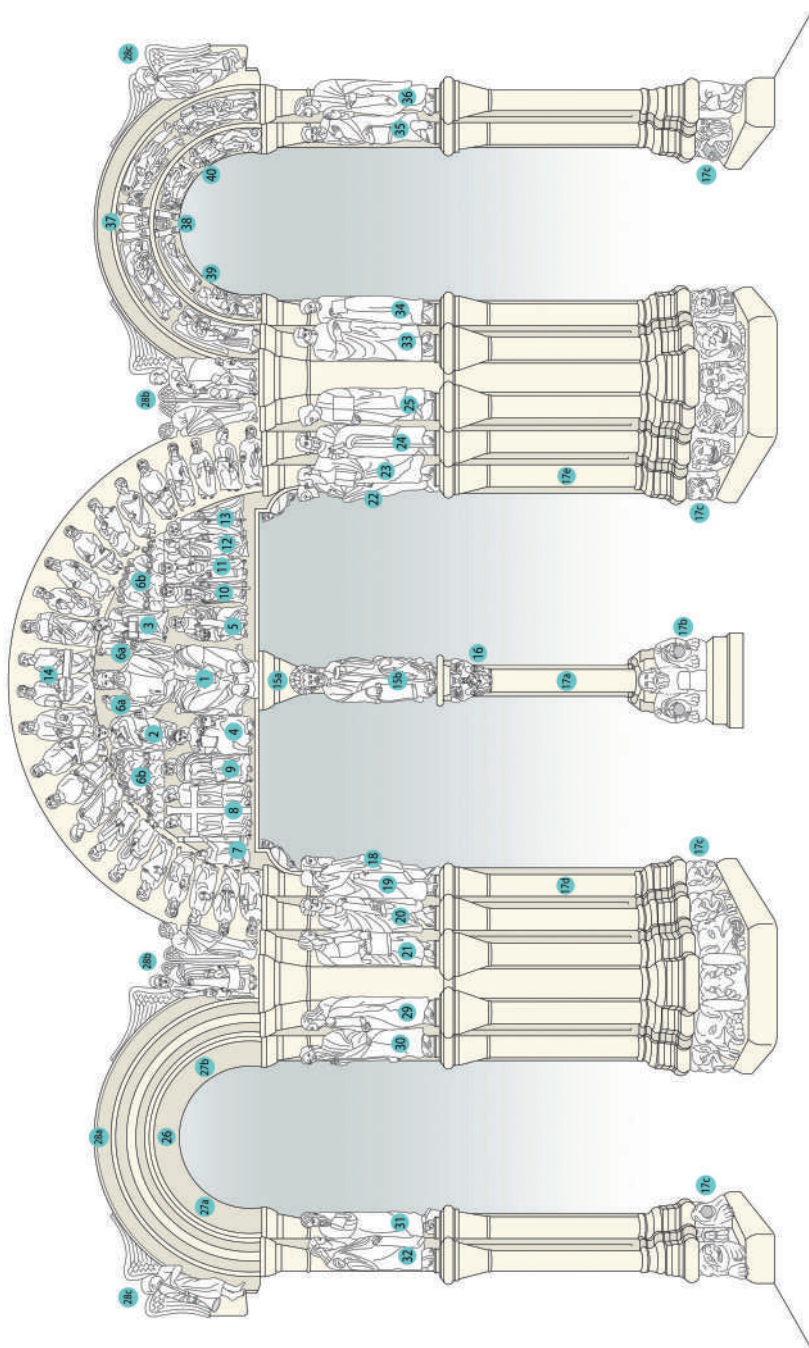


Figure 1a. Saint-Jacques-de-Compostelle, cathédrale, porche de la Gloire, programme iconographique de la contrefa ade selon Manuel Casti eiras. (  Matilde Grimaldi)

A : Porche de la Gloire, façade intérieure du narthex

1. Le Christ montrant ses plaies
2. Saint Jean écrivant sur le dos de l'aigle
3. Saint Matthieu ailé écrivant
4. Saint Luc écrivant sur le dos du taureau
5. Saint Marc écrivant sur le dos du Lion
- 6 a. Anges thuriféraires
- 6 b. Les élus couronnés
7. Ange tenant la colonne (*arma christi*)
8. Anges tenant la croix (*arma christi*)
9. Ange portant la couronne d'épines (*arma christi*)
10. Ange portant les quatre clous et la lance (*arma christi*)
11. Ange présentant la sentence de la crucifixion et tenant la jarre de vin mêlé de fiel (*arma christi*)
12. Ange portant le fouet et le roseau (*arma christi*)
13. Ange tenant l'éponge au bout de la branche d'Hysope et la pancarte portant l'inscription INRI (*arma christi*)
14. Les vingt-quatre vieillards de l'Apocalypse
- 15 a. Chapiteau des Tentations du Christ
- 15 b. Saint Jacques le Majeur trônant avec la crosse en forme de tau
16. Chapiteau de la Sainte Trinité
- 17 a. Colonne avec l'arbre de Jessé
- 17 b. Daniel dans la fosse aux lions
- 17 c. Base avec des monstres inspirés de la vision de Daniel (7, 4-8) et Nabuchodonosor (*Ordo Prophetarum*) au pied du pilier de droite de l'arc central
- 17 d. Colonne montrant la figuration du Sacrifice d'Isaac

- 17 e. Colonne montrant la Résurrection des Morts
18. Moïse et les tables de la loi (*Ordo Prophetarum*)
19. Le prophète Isaïe (*Ordo Prophetarum*)
20. Le prophète Daniel (*Ordo Prophetarum*)
21. Le prophète Jérémie (*Ordo Prophetarum*)
22. Saint Pierre tenant les clés
23. Saint Paul tenant un livre ouvert
24. Saint Jacques le Majeur s'appuyant sur une crosse en forme de tau
25. Saint Jean l'Évangéliste tenant un livre ouvert
26. Le Christ descendant aux Limbes
- 27 a. Adam, Noé, Abraham, Èsü et Jacob
- 27 b. Ève, Moïse, David, la Tribu de Judas et Benjamin
- 28 a. Les dix tribus d'Israël prisonnières
- 28 b. Anges portant les corps glorieux des ressuscités
- 28 c. Anges buccinateurs
29. Le prophète Habacuc? (*Ordo Prophetarum*)
30. Le prophète Ézékiel? (*Ordo Prophetarum*)
31. Le prophète Malachie? (*Ordo Prophetarum*)
32. Le prophète Osée? (*Ordo Prophetarum*)
33. Saint Matthieu?
34. Saint Jacques le Mineur?
35. Saint Bartholomée?
36. Saint Thomas?
37. Le Christ juge
38. L'archange saint Michel
39. Les Juste dans le sein des anges
40. Les damnés dans l'enfer

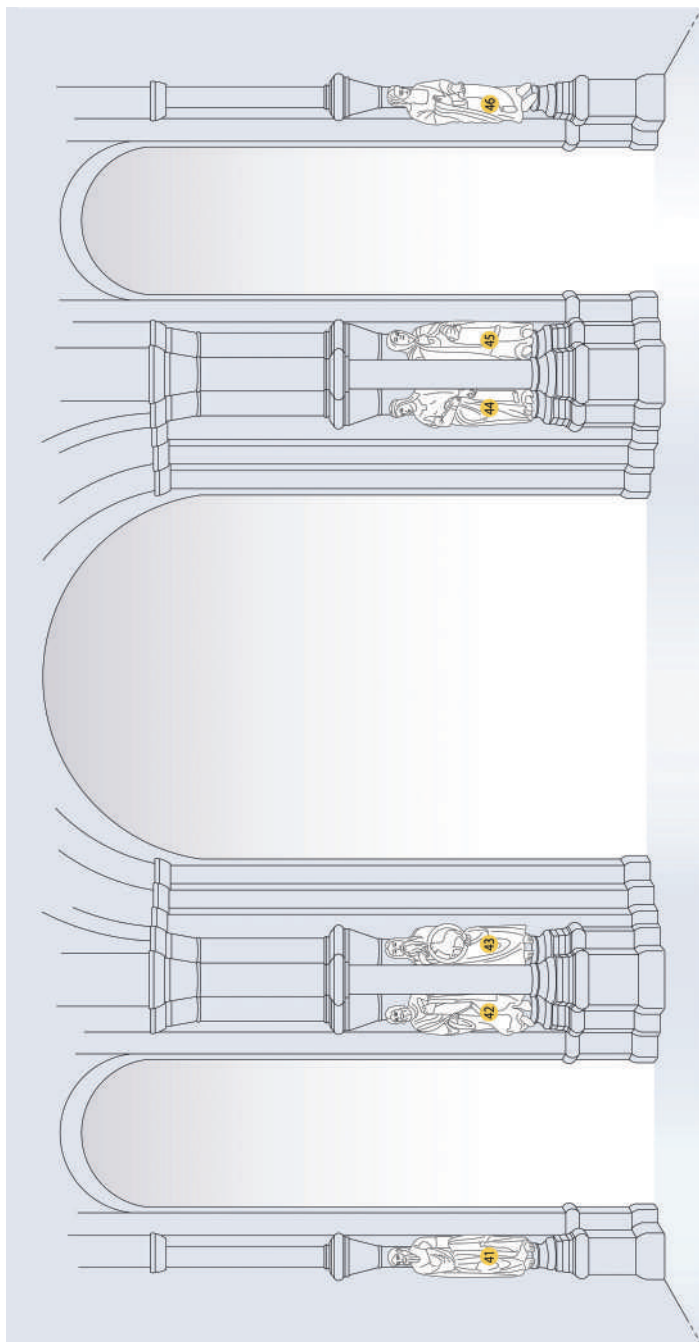


Figure 1b. Saint-Jacques-de-Compostelle, cathédrale, porche de la Gloire, programme iconographique selon Manuel Castiñeiras.
(© Matilde Grimaldi)

B : Contre-façade occidentale

- 41. Saint Jude Thaddée ?
- 42. Virgile (*Ordo Prophetarum*)
- 43. Saint Jean-Baptiste (*Ordo Prophetarum*)
- 44. La sibylle tiburtine ou la reine de Saba (*Ordo Prophetarum*)
- 45. La sibylle érythréenne (*Ordo Prophetarum*)
- 46. Balaam (*Ordo Prophetarum*)

En effet, la dette de ce dernier envers la sculpture du plein art roman du nord des Pyrénées s'avère indiscutable, tout autant que sa dette envers la sculpture du premier gothique. De là découle le fait que la tradition historiographique attachée à l'étude de l'art sur le chemin de Saint-Jacques invoque souvent la sculpture française pour expliquer non seulement la structure singulière du portail de la Gloire, mais aussi son style et son iconographie particuliers⁴. Ceci conduit parfois les chercheurs à proposer une origine française de l'artiste, ou du moins une connaissance directe des exemples du nord des Pyrénées. Pourtant, comme nous le verrons, le répertoire iconographique employé par Mateo ne provient pas d'une seule source mais présente au contraire un caractère véritablement hybride, qui

⁴ PORTER Arthur Kingsley, *Romanesque Sculpture of the Pilgrimage Roads*, vol. 1, New York, Hacker Art Books, 1985 [1923], pp. 264-266; PITA ANDRADE José Manuel, «En torno al arte del maestro Mateo. El Cristo de la Transfiguración en la portada de Platerías», *Archivo Español de Arte* 23, 1950, pp. 12-25; PITA ANDRADE José Manuel, «Un capítulo para el estudio de la formación artística de Maestre Mateo. La huella de Saint Denis», *Cuadernos de Estudios Gallegos* 7(23), 1952, pp. 371-383; PITA ANDRADE José Manuel, «Varias notas para la filiación artística de Mestre Mateo», *Cuadernos de Estudios Gallegos* 10(32), 1955, pp. 373-404; GAILLARD Georges, «Le Porche de la Gloire à Saint-Jacques de Compostelle et ses origines espagnoles», *Cahiers de civilisation médiévale* 1(4), 1958, pp. 465-473; SILVA COSTOYAS Rafael, *El Pórtico de la Gloria. Autor e interpretación*, Santiago, Follas Novas-Monte Casino, 1999; MORALEJO ÁLVAREZ Serafín, «Notas para una revisión de la obra de K. J. Conant», in: CONANT Kenneth J., *Arquitectura románica da catedral de Santiago de Compostela*, Santiago, Colegio Oficial de Arquitectos de Galicia, 1983, pp. 221-236; MORALEJO ÁLVAREZ Serafín, «Le Porche de la Gloire de la cathédrale de Compostelle. Problèmes de sources et d'interprétation», *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa* 16, 1985, pp. 92-116; YARZA LUACES Joaquín, *El Pórtico de la Gloria*, Madrid, Cero Ocho, 1984; *O Pórtico da Gloria e a Arte do seu Tempo. Actas del Simposio Internacional, Santiago de Compostela, 3-8 outubro de 1988*, Santiago de Compostela; A Coruña, Xunta de Galicia; Gráfico Galaico, 1991; YZQUIERDO PERRÍN Ramón, «La fachada exterior del Pórtico de la Gloria. Nuevos hallazgos y reflexiones», *Abrente* 19-20, 1987-1988, pp. 7-42; YZQUIERDO PERRÍN Ramón, «El Maestro Mateo y la terminación de la catedral románica de Santiago», in: LACARRA DUCA Y María Carmen (dir.), *Los caminos de Santiago. Arte, historia, literatura*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2005, pp. 253-284; *O Pórtico da Gloria e a Arte do seu Tempo. Actas del Simposio Internacional, Santiago de Compostela, 3-8 outubro de 1988*, Santiago de Compostela; A Coruña, Xunta de Galicia; Gráfico Galaico, 1991; CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ Manuel A., *El Pórtico de la Gloria*, Madrid, San Pablo, 1999; OCÓN ALONSO Dulce, «El Maestro Mateo y las corrientes internacionales», *Revista Historia Viva* 23, 1999 (número spécial consacré au *Xacobeo* 99 et édité par CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, Manuel A.), pp. 76-83. Voir aussi: YZQUIERDO PERRÍN Ramón, «Historiografía del Maestro Mateo y su obra», *Rudesindus* 12, 2019, pp. 147-186.

se distingue par la combinaison d'influences très variées d'un point de vue géographique, stylistique et thématique, englobant aussi bien les portails du plein art roman que les nouvelles propositions du premier gothique. Ceci constitue un indice de la nature composite et cosmopolite de l'atelier qui a travaillé sous ses ordres, dans lequel se mélange le local avec l'étranger en une synthèse unique.

La réalisation d'un portail interne composé de trois entrées munies de sculptures, correspondant au plan de la cathédrale, n'a pas d'équivalent dans l'art ibérique et cette conception nous renvoie à des exemples étrangers, comme l'église abbatiale de la Madeleine de Vézelay (Yonne)⁵. Dans ce monastère bourguignon, on rencontre un triple portail dont chaque élément est thématiquement lié à l'ensemble (Résurrection-Ascension/Jugement dernier/Incarnation), réalisé vers 1120, auquel est ajouté vers 1135-1147 un vaste narthex, ou avant-nef, muni de trois travées par vaisseau et pourvu de tribunes⁶. Cette configuration particulière était propre aux abbayes dépendantes de Cluny, car elle était destinée à accueillir les grandes processions qui régissaient le calendrier liturgique de la vie communautaire⁷. Dans le cas de Compostelle, cet espace avec portique est plus petit, ne comportant qu'une seule travée en raison de la présence des tours latérales qui encadraient déjà la structure et des limitations topographiques de l'élévation du massif occidental de

⁵ PITA ANDRADE José Manuel, « Varias notas... », pp. 389-390 ; GAILLARD Georges, « Le Porche de la Gloire... », p. 466. Voir LAMBERT Élie, *L'art gothique en Espagne aux XII^e et XIII^e siècles*, Paris, H. Laurens, 1931, pp. 46-50.

⁶ SALET Francis, *La Madeleine de Vézelay*, Melun, La Librairie d'Argences, 1948, p. 60 ; DURLIAT Marcel, *El arte románico*, Madrid, Akal, 1992, pp. 502-503, fig. 811-812.

⁷ Les avant-nefs bourguignonnes appartiennent à une longue tradition de galilées occidentales dans les maisons clunisiennes (depuis Cluny II) qui servaient principalement comme halte pour les processions des moines, mais aussi comme lieu pour les sépultures. Voir KRÜGER Kristina, « Monastic Custom and Liturgy in the Light of the Architectural Evidence. A Case Study of the Processions (Eleventh-Twelfth Century) », in : BOYNTON Susan, COCHELIN Isabelle (dir.), *From Dead of Night to End of Day. The Medieval Customs of Cluny*, Turnhout, Brepols, 2005, pp. 191-220 ; STRATFORD Neil, « Cluny III », in : STRATFORD Neil (éd.), *910 Cluny 2010. Onze siècles de rayonnement*, Paris, Éditions du Patrimoine, Centre des monuments nationaux, 2010, pp. 96-115, 108-109, fig. 16. En ce qui concerne l'impact de la diffusion des galilées clunisiennes dans le nord de la Péninsule ibérique, voir : SENRA José Luis, « Aproximación a los espacios litúrgico-funerarios en Castilla y León. Pórticos y galileas », *Gesta* 36, 1997, pp. 122-144.

la cathédrale. Sa configuration correspond à celles des porches intérieurs des églises dites «de pèlerinage», comme on peut le voir dans les bras du transept de Saint-Sernin de Toulouse et de la même cathédrale de Saint-Jacques de Compostelle. Cependant, le fait que l'espace du narthex soit couvert de voûtes sur croisées d'ogives quadripartites et que les trois portes intérieures ornées de sculptures présentent des liens avec la façade extérieure également pourvue de sculptures, indique, sans aucun doute, une connaissance de l'art bourguignon. Ces relations avec la Bourgogne sont plus particulièrement perceptibles dans la sculpture de la crypte et dans la série de statues attribuées au sculpteur nommé «Maître des drapés mouillés», dont il sera question plus loin dans cet article⁸.

Par ailleurs, les portails ibériques étaient jusqu'alors dépourvus d'un élément habituel dans l'art français de la même période: un grand tympan central à thématique apocalyptique. Si nous mettons de côté l'exemple de Santa María la Real de Sangüesa (Navarre) (vers 1160-1170), tributaire du portail occidental de Saint-Denis (vers 1135) et de celui de Chartres⁹, il n'existait jusqu'alors rien de comparable au sud des Pyrénées. Dans le cas navarrais, il s'agit, cependant d'un exemple contemporain de la réalisation du portail de la Gloire, puisque l'on sait parfaitement que maître Mateo commence à travailler au massif occidental de la cathédrale de Compostelle vers 1168, comme cela est spécifié dans le contrat de maîtrise d'œuvre conservé dans les archives de la cathédrale¹⁰. On sait également qu'il a

⁸ MORALES ALVAREZ Serafín, «Varias notas Esculturas compostelanas del último tercio del siglo XII», *Cuadernos de Estudios Gallegos* 28, 1973, pp. 294-310.

⁹ FERNÁNDEZ-LADRERA Clara, «La obra de un artista innovador. Leodegario y su taller», in: HUERTA HUERTA Pedro Luis, *Maestros del Románico en el Camino de Santiago*, Aguilar de Campoo (Palencia), Fundación Santa María la Real, 2010, pp. 87-116; ANCHO VILLANUEVA Alicia, FERNÁNDEZ-LADRERA Clara, *La portada de Santa María de Sangüesa. Imaginario románico en piedra*, Pamplona, Fundación para conservación del Patrimonio Histórico de Navarra, 2010, pp. 113-116, fig. 17-19b. Sur le portail de Sangüesa, se référer également à l'article de Laura Acosta Jacob dans ce volume.

¹⁰ Dans le document en question, le roi Fernand II de León concède à maître Mateo le 23 février 1168 – «*magistro Matheo, qui operis prae-fati Apostoli primatum obtines et magisterium*» (à maître Mateo qui détient le premier poste et la direction de l'œuvre dudit saint Jacques) – une pension à vie de 100 maravedis annuels pour qu'il termine la cathédrale de Saint-Jacques et que ses collaborateurs travaillent avec plus d'ardeur et de méticulosité. Archives de la cathédrale de Compostelle, document isolé, dossier 7º, nº 5.

déjà mis en place les linteaux du portail de la Gloire en 1188, ainsi que l'indique une inscription *in situ* :

«+ ANNO: AB INCARNACIONE: DNI: M^oC^oLXXX^o:
VIII^o; ERA ICC^aXXVI^a: DIE: KL: / APRILIS: SVPER:
LIMINARIA: PRINCIPALIVM: PORTALIVM // ECCLESIE:
BEATI: JACOBI: SVNT: COLLOCATA: PER: MAGISTRVM:
MATHEVM / QUI: A FUNDAMENTIS: IPSORVM:
PORTALIVM: GESSIT: MAGISTERIVM»

(*En l'an de l'incarnation du Seigneur 1188, 1226 de l'Ère, au jour des calendes d'avril, les linteaux du portail principal de l'église du bienheureux saint Jacques furent mis en place par maître Mateo, lequel assura la maîtrise de ce portail depuis ses fondations*) (traduction de l'auteur)¹¹

De plus, il convient de signaler que la vision apocalyptique complexe qui se déploie sur le tympan central compostellan ne peut être comprise sans ses précédents français (Fig. 2). Ainsi, sur l'impressionnant portail de l'abbaye Saint-Pierre de Beaulieu-sur-Dordogne en Corrèze (Fig. 3a), habituellement daté vers 1150, mais que Barbara Franzé a récemment antidaté vers 1118, nous trouvons quelques-uns des thèmes les plus novateurs du portail de la Gloire¹². Je pense, par exemple, au fait que tous deux présentent un grand tympan présidé par la figure du Christ montrant ses plaies, le torse à moitié nu et accompagné d'anges tenant les instruments de la Passion. De la même façon, la

Voir CABANO VÁZQUEZ José Ignacio, *Los Reyes y Santiago*, Catalogue de l'Exposition tenue au Musée de la Cathédrale de Saint-Jacques-de-Compostelle, août-décembre 1986, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia; Consellería de Cultura y Deportes, 1988, document n° 9, pp. 117-120. Voir aussi: YZQUIERDO PEIRÓ Ramón, «El Maestro Mateo al frente de las obras de la catedral. La concesión de una pensión vitalicia por Fernando II», in: YZQUIERDO PEIRÓ Ramón (dir.), *Maestro Mateo...*, pp. 88-91.

¹¹ Pour l'édition et la traduction de l'inscription, voir aussi YZQUIERDO PEIRÓ Ramón, «El Maestro Mateo en la Catedral...», pp. 22, 46, note 51.

¹² FRANZÉ Barbara, «Art et réforme clunisienne: le porche sculpté de Beaulieu-sur-Dordogne», *Bulletin du Centre d'études médiévales d'Auxerre (BUCEMA)* 18(2), 2014, pp. 1-33 (<https://journals.openedition.org/cem/13486>). Voir aussi: CHRISTE Yves, «Le portail de Beaulieu. Étude iconographique et stylistique», *Bulletin Archéologique* 6, 1970, pp. 57-76.



Figure 2. Porche de la Gloire, portail central, 1168-1188. (Photo: Manuel Castiñeiras)

série d'animaux grotesques des soubassements de Compostelle rappelle ceux qui peuplent le double registre inférieur du linteau du tympan de Beaulieu. Ils ont d'ailleurs été lus dans les deux cas comme un reflet des bêtes de la vision de Daniel (Da. 7,4-8) (Fig. 3a et b). Enfin, au-dessus de la statue solennelle de saint Jacques le Majeur, le chapiteau représentant les Tentations du Christ qui couronne le trumeau de Compostelle met en avant une thématique développée à l'intérieur de l'ébrasement droit du portail corrézien¹³. Par ailleurs, on a voulu comparer les hommes dévorés par des animaux monstrueux situés

¹³ CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ Manuel A., *El Pórtico de la Gloria...*, pp. 41-42.



a



b

Figure 3. a) Beaulieu-sur-Dordogne, Saint-Pierre, portail sud, tympan; b) Saint-Jacques-de-Compostelle, cathédrale, porche de la Gloire, portail central, ébrasement droit, soubassement: la première bête (lion) et deuxième bête (ours) de la Vision de Daniel (Da 7, 4-5). (Photo: Tércence Le Deschault de Monredon (a); © Fundación Catedral de Santiago (b))

dans le soubassement du portail central avec les lions androphages qui apparaissent aux entrées romanes contemporaines de Provence, comme celles de la porte centrale du portail occidental de Saint-Gilles-du-Gard (1160-1170) ou de Saint-Trophime d'Arles (vers 1178)¹⁴.

Bien que le thème iconographique des vingt-quatre vieillards musiciens disposés de façon radiale sur l'archivolte centrale du portail de Compostelle soit largement connu et employé dans la tradition hispanique des manuscrits illustrés du Commentaire de Beatus sur l'Apocalypse, il puise également dans l'art français. Ces personnages apparaissent ainsi au portail occidental de la cathédrale d'Oloron-Sainte-Marie (vers 1120-1130) (Fig. 4) ou au portail du transept de l'église Saint-Pierre-d'Aulnay de Saintonge (1130-1140)¹⁵. Quant à l'arc de l'entrée de droite de Compostelle, spécifiquement dédiée au thème de la séparation entre les élus et les damnés, il présente une disposition des figures qui se réfère à la première archivolte de la porte centrale de la façade occidentale de l'église abbatiale de Saint-Denis (vers 1135) (Fig. 5a et b). Dans les deux cas, les élus sont portés au Ciel dans le giron des anges. Par ailleurs, au tympan de Saint-Denis, nous trouvons, ainsi que l'a signalé José Manuel Pita Andrade, beaucoup d'éléments relatifs à l'iconographie du portail de la Gloire, depuis le Christ au torse nu montrant ses plaies, entouré d'anges portant la croix, la couronne d'épines et les clous, jusqu'à la résurrection des morts de l'architrave et aux vingt-quatre vieillards de l'Apocalypse des archivoltes¹⁶. Les références au répertoire des portails français ne

¹⁴ SILVA COSTOYAS Rafael, *El Pórtico...*, p. 116.

¹⁵ PITA ANDRADE José Manuel, « Varias notas... », pp. 400-402; GAILLARD Georges, « Le Porche de la Gloire... », p. 470; CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ Manuel A., « El Concierto del Apocalipsis en el arte de los Caminos de Peregrinación », in: VILLANUEVA Carlos (dir.), *El Sonido de la Piedra, Actas del Encuentro sobre Instrumentos en el Camino de Santiago*, Santiago, Xunta de Galicia, 2005, pp. 119-164, 127, 123-136, fig. 17-19. À propos de Saint-Pierre-d'Aulnay de Saintonge, voir: TCHERIKOVER Anat, *High Romanesque Sculpture in the Duchy of Aquitaine, c. 1090-1140*, Oxford, Clarendon Press, 1997, pp. 52-57, pl. 178.

¹⁶ PITA ANDRADE José Manuel, « Un capítulo... », pp. 371-381; PITA ANDRADE José Manuel, « Varias notas... », pp. 398-399. Voir GAILLARD Georges, « Le Porche de la Gloire... », pp. 469-470.



Figure 4. Orlon-Sainte-Marie, cathédrale, portail occidental, archivolt avec les vieillards musiciens de l'Apocalypse. (Photo : Manuel Castiñeiras)

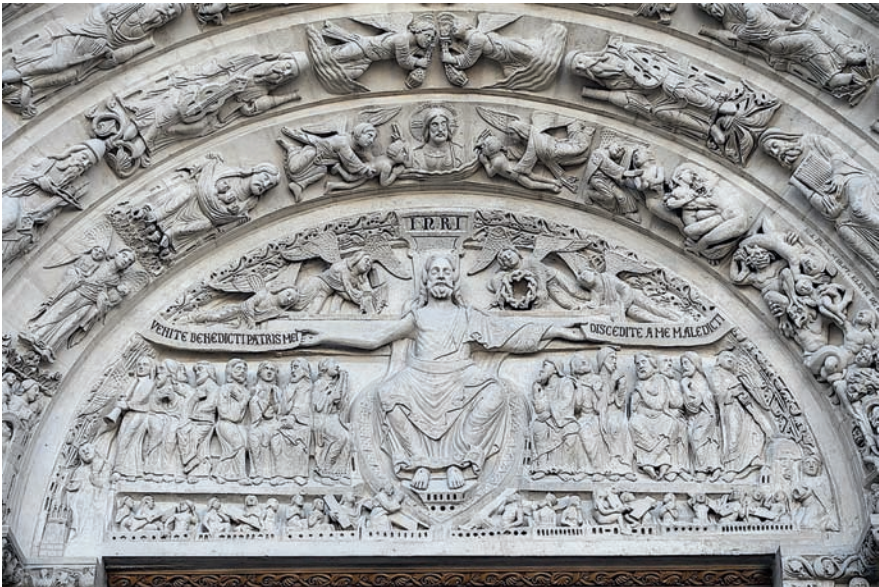
s'arrêtent pas là. En effet, la présence sur le trumeau du saint patron de la cathédrale, trônant et pourvu des insignes épiscopaux, connaît un précédent sur la façade du Jugement dernier de la cathédrale d'Autun (1130-1135), où une statue de Lazare, évêque et titulaire de l'église, représenté debout dans ce cas précis, préside également le trumeau (Fig. 6a et b)¹⁷.

Outre ces références françaises, d'autres rapprochements peuvent être faits, majoritairement avec des modèles italiens. Cependant, ceux-ci sont moins évidents. Ainsi, Serafin Moralejo a suggéré un parallèle

¹⁷ CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ Manuel A., « Plonger le pèlerin... », p. 126. Sur le grand portail d'Autun, voir : ULLMAN Cécile, *Révélation. Le grand portail d'Autun*, Lyon, Lieux Dits Édition, 2011.



a



b

Figure 5. a) Saint-Jacques-de-Compostelle, cathédrale, porche de la Gloire, portail de droite, 1168-1188: séparation entre les élus et les damnés; b) Saint-Denis, abbatale, façade occidentale, portail central. (© Fundación Barrié / Fundación Catedral de Santiago (a); photo: Guilhem Vellut (b))



a

Figure 6. a) Saint-Jacques-de-Compostelle, cathédrale, porche de la Gloire, portail central, trumeau: statue de saint Jacques trônant; b) Autun, abbatale Saint-Lazare, portail nord. (Photos: Manuel Castiñeiras (a); Dulce Ocón (b))



b

entre les colonnes de marbre ornées de l'arbre de Jessé du portail de la Gloire et de la façade extérieure de la cathédrale Saint-Martin de Lucques, et ceci bien que la colonne de Lucques ne semble pas être antérieure à 1180 et présente une iconographie différente de celle de Compostelle¹⁸. Cependant, plus frappants sont les recoupements entre les statues pleines de vie du roi David et d'Ézéchiël de la cathédrale de Fidenza (vers 1180-1190), attribuées à Benedetto Antelami, et les visages des prophètes Moïse et Isaïe du porche de la Gloire (Fig. 7a et b). Dans cette perspective d'analogies avec l'Italie, on peut également souligner le choix de représenter le saint Jacques le Majeur du trumeau compostellan trônant sur un siège curule orné de lions (*sella curulis*), comme s'il s'agissait d'un magistrat ou d'un roi rendant la justice. Il s'agit sans doute d'une tentative de le rattacher au parangon qu'est saint Pierre, prince et primat des apôtres, ainsi que cela s'observe sur les reliefs provenant de la façade de l'église San Iacopo di Altopascio (1175-1200) (Fig. 8), église-hôpital située sur un tronçon italien de la *via francigena*, où les deux apôtres (Pierre et Jacques le Majeur) sont représentés chacun sur un trône en signe de leur autorité¹⁹.

Toutefois, ces parallélismes avec l'Italie obéissent à des facteurs de nature différente que ceux remarqués avec les modèles français. Tout d'abord, aussi bien l'œuvre de maître Mateo que celle de Benedetto Antelami s'expliquent comme le résultat d'une réception ou d'une connaissance directe de l'art d'Île-de-France, considérées dans leurs traditions respectives²⁰. De sorte que le rapprochement entre le caractère vivant et introspectif des visages des prophètes de Compostelle et de Fidenza ne doit pas être perçu comme une relation

¹⁸ MORALEJO ÁLVAREZ Serafín, « Le Porche de la Gloire... », p. 106.

¹⁹ MILONE Antonio, « Relieve de Santiago de Altopascio », in : CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ Manuel A. (dir.), *Compostela y Europa. La historia de Diego Gelmírez*, Milano, Skyra, 2010, notice n° 24, pp. 358-361. Ces hauts reliefs sont actuellement conservés dans le Musée national de Villa Guinigi de Lucques.

²⁰ À propos des dettes de la sculpture de Benedetto Antelami envers l'art gothique, voir : QUINTAVALLE Arturo Carlo, *Benedetto Antelami*, Milano, Electa, 1990, pp. 50-65 ; GLASS Dorothy, « The Sculpture of the Baptistry of Parma. Context and Meaning », *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 57(3), 2015, pp. 255-291.



a

Figure 7. a) Benedetto Antelami, prophète Ézéquier, Fidenza, cathédrale, façade occidentale, portail central; b) porche de la Gloire, portail central, ébrasement gauche: statues-colonnes des prophètes Jérémie, Daniel, Isaïe et Moïse. (Photo: Manuel Castiñeiras (a); © Fundación Barrié / Fundación Catedral de Santiago (b))



b



Figure 8. Relief de saint Jacques le Majeur trônant, San Iacopo di Altopascio (Lucques); Lucques, Museo Nazionale di Villa Guinigi. (Photo: Manuel Castiñeiras)

de modèle à copie, mais plutôt comme un témoignage de la capacité des deux sculpteurs de s'approprier le répertoire du premier gothique. Tous deux, de manière indépendante, interprètent ainsi ce répertoire dans des termes propres à la statuaire du roman méridional. De là leur vient cette tendance particulière à la corporalité, au dynamisme et au haut-relief, qui les éloignent du concept géométrique des statues-colonnes des portails français. Au contraire, dans le cas particulier où

saint Jacques le Majeur est assimilé à la figure de saint Pierre, nous pouvons probablement parler d'une relation directe, bien que la statue assise du portail de la Gloire soit antérieure de quelques années à l'exemple d'Altopascio²¹. Il est fort probable que la création de cette iconographie se soit produite dans le contexte de l'adhésion de l'archevêque compostellan Don Pedro Suárez de Deza (1173-1206) à la cause du pape Alexandre III, qui, en 1174, confirme par la bulle *In eminentis Sedis Apostolicae specula* le siège de Compostelle dans toutes ses possessions dispersées dans le sud de la France et de l'Italie²². Cette reconnaissance, sous la tutelle de la papauté, du caractère international des biens du siège de Compostelle – de Bayonne à Bari – permet probablement aux concepteurs du portail de la Gloire de faire représenter « saint Jacques le Majeur en saint Pierre », c'est-à-dire assis sur un siège curule orné de lions. La présence de saint Jacques présidant le trumeau ne ferait donc pas seulement référence à la tradition du saint patron recevant les pèlerins au pied du sanctuaire, mais cela évoquerait également, aux yeux d'un public cultivé, la métaphore néotestamentaire de Pierre en tant que pierre sur laquelle le Christ édifie son Église (Matthieu 16, 18), Pierre étant remplacé ici par un imposant saint Jacques le Majeur.

Au-delà des chemins de Saint-Jacques : un cadre intellectuel pour un style international

On peut déduire de cette analyse sommaire des parangons européens du portail de la Gloire une conclusion inéluctable. Aussi bien l'auteur matériel du portail – Mateo et son atelier – que le concepteur intellectuel du programme de celui-ci – l'archevêque Pedro Suárez de Deza et son entourage – possèdent une vaste connaissance de l'art français du XII^e siècle. Ils connaissent non seulement les portails du plein art roman,

²¹ CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ Manuel A., « El Maestro Mateo... », pp. 207-208, fig. 15.

²² À propos de ce document, voir : CEBRIÁN FRANCO Juan José, *Obispos de Iria y arzobispos de Santiago de Compostela*, Santiago de Compostela, Instituto teológico compostelano, 1997, p. 109.

mais sont aussi au courant des avancées du premier art gothique dans la région de l'Île-de-France. Il convient de rappeler également que le caractère international de la Compostelle de l'époque, alors un des lieux de pèlerinage majeurs de la chrétienté, permet au chemin de Saint-Jacques de fonctionner comme un canal de transmission entre la France et la Péninsule ibérique pour beaucoup de ces monuments.

Un tel phénomène de transfert artistique induit par les voies du pèlerinage a déjà eu lieu auparavant, entre le dernier quart du XI^e siècle et les premières décennies du XII^e siècle, lorsque s'est développée ce que l'on appelle l'«école hispano-toulousaine», véritable *koinè* artistique et culturelle. Les ateliers actifs à Frómista, Jaca, Carrión, Sahagún, León, Compostelle, Sos del Rey Católico et Pampelune, tous rattachés à cette école, possèdent de ce fait un langage stylistique et un répertoire thématique communs avec les grands centres créateurs de la sculpture du Midi, tels que les abbayes de Saint-Sever et de Sainte-Foy de Conques, la basilique Saint-Sernin de Toulouse ou encore le monastère de Moissac²³.

Lorsque la construction de la cathédrale de Saint-Jacques est relancée, dans le dernier tiers du XII^e siècle, la situation a changé par rapport à cette première période de l'«école hispano-toulousaine», étant donné qu'aussi bien le Midi (Languedoc) que le Rouergue ont cessé d'être le seul foyer de création influent sur la sculpture du nord-ouest hispanique. La sculpture est alors devenue un phénomène global dans un art roman qui se caractérise par des ateliers très actifs dans les régions du centre et du nord de la France, dans lesquels s'ouvre de surcroît une voie conduisant à la formation d'un nouveau style sculptural : le gothique. Les référents que suppose le renouveau thématique et stylistique du portail de la Gloire sont donc très variés et répartis dans un vaste espace

²³ MORALEJO ÁLVAREZ Serafín, «Artistas, patronos y público en el arte del Camino de Santiago», *Compostellanum* 30(3-4), 1985, pp. 395-430; MORALEJO ÁLVAREZ Serafín, «Modelo, copia y originalidad, en el marco de las relaciones artísticas hispano-francesas (siglos XI-XIII)», in: ESPAÑOL BERTRÁN Francesca, YARZA LUACES Joaquín (éd.), *Actas del V Congreso Español de Historia del Arte, Barcelona, 29 de octubre al 3 de noviembre de 1984*, vol. 1, Barcelona, Ediciones Marzo 80, 1987, pp. 89-112. Voir aussi la contribution de TERENCE Le Deschault de Monredon dans le présent volume.

géographique. Dans ce contexte, les chemins de Saint-Jacques en France continuent, sans doute, à exercer un rôle important. Ainsi, rappelons que les exemples précédemment cités d'Oloron, de Saint-Gilles et d'Arles, tous dans le Midi, sont situés sur la *Via tolosana*. De même, Saint-Denis et Aulnay se trouvent sur la *Via turonensis* ou chemin de Paris. Les ensembles d'Autun et de Beaulieu, bien que situés en dehors des principales routes jacquaires, en sont relativement proches. En effet, depuis Autun, au cœur de la Bourgogne, on peut facilement rejoindre la branche de la *Via lemosina* qui passe par Nevers, tandis que Beaulieu n'est pas loin de la *Via podensis*.

Cependant, le contexte entourant la sculpture européenne entre 1168 et 1211 étant très éloigné de celui de la sculpture romane des alentours de 1100, il n'est pas possible d'invoquer les chemins de pèlerinage vers Compostelle comme un *deus ex machina* pour cette seconde période. Bien entendu, l'art compostellan peut profiter, durant le dernier tiers du ^{xii}^e siècle, du large réseau de connexions que lui offre le pèlerinage jacquaire, mais, comme nous le verrons, les choix formels et thématiques opérés à Compostelle sont également conditionnés par des événements historiques, politiques et culturels.

Au niveau politico-historique il faut mentionner en premier lieu que l'érection du portail de la Gloire a été réalisée sous la tutelle de la monarchie léonaise, à telle enseigne que la cathédrale compostellane se transforme sous le règne des rois Ferdinand II et Alphonse IX en nouveau panthéon royal du royaume de León devenu indépendant (1157-1230). La réalisation d'un ambitieux double portail sculpté (intérieur et extérieur) dans le massif occidental de la cathédrale constitue le meilleur moyen de retrouver le prestige du sanctuaire et l'éminence de l'apôtre Jacques. Celui-ci est alors institué champion de la monarchie, dans un contexte de reconquête chrétienne vers le sud²⁴. En second lieu, il faut souligner que le chapitre de Saint-Jacques,

²⁴ MORALEJO ÁLVAREZ Serafín, «El 1 de Abril de 1188. Marco histórico y contexto litúrgico en la obra del Pórtico de la Gloria», in: VILLANUEVA Carlos, *El Pórtico de la Gloria. Música, arte y pensamiento*, Santiago de Compostela, Universitat de Santiago de Compostela; Consorcio de Santiago, 1988, pp. 19-36; SÁNCHEZ AMEIJERAS Rocío,

conscient du dynamisme intellectuel des Universités de Paris et de Bologne, est alors très enclin à promouvoir la formation de ses membres au-delà de l'école cathédrale et, pour ce faire, n'hésite pas à prendre des dispositions favorisant la mobilité et l'étude à l'étranger. Ainsi, en 1169 (*Tumbo B*, fol. 143v-144r), dix ans avant le concile de Latran III, le chapitre compostellan accorde à ses membres qu'ils s'absentent pour étudier et qu'ils perçoivent durant cette période les mêmes émoluments que les chanoines qui restent sur place, à condition qu'ils remplissent leurs obligations d'étudiants²⁵. Cette même disposition est réitérée dans un acte capitulaire de 1207²⁶. Il s'agit donc d'une période durant laquelle Compostelle fait figure de pionnière dans la Péninsule ibérique en matière scolastique et de polyphonie musicale – deux disciplines universitaires – faisant de Paris un point de référence incontournable²⁷. C'est ainsi que ce mouvement intellectuel d'ouverture et de promotions de nouveaux horizons culturels favorise l'innovation artistique au sein du vieux sanctuaire jacobéen, car en Île-de-France se trouvent des portails qui marquent le début d'une nouvelle ère: la façade occidentale de Saint-Denis (1135) et le portail royal de la cathédrale de Chartres (1145-1155).

«Dreams and Kings and Buildings. Visual and Literary Culture in Galicia (1157-1230)», in: D'EMILIO James (éd.), *Culture and Society in Medieval Galicia. A Cultural Crossroads at the Edge of Europe*, Leiden, Brill, 2015, pp. 695-764.

²⁵ Archivo de la Catedral de Santiago de Compostela, Tumbo B, f. 143v-144r (1169, juillet, 30), dans *Tumbo B de la Catedral de Santiago*, GONZÁLEZ BALASCH María T. (éd.), Santiago de Compostela, Cabildo de la S. A. M. I. Catedral - Seminario de Estudos Galegos, 2004, pp. 363-365. Voir aussi GIL FERNÁNDEZ Luis, *Panorama social del Humanismo español (1500-1800)*, Madrid, Alhambra, 1981, pp. 12-13. Voir LÓPEZ FERREIRO Antonio, *Historia de la Santa A. M. Iglesia de Santiago*, vol. 4, Santiago, Imp. y Enc. del Seminario Conciliar Central, 1901, pp. 291-293, annexes, pp. 99-101.

²⁶ Archivo de la Catedral de Santiago de Compostela, Tumbo B, f. 143v-144v (1207, février, 6), dans *Tumbo B de la Catedral...*, pp. 363-365. Voir LÓPEZ FERREIRO Antonio, *Historia de la Santa A. M. Iglesia de Santiago*, vol. 5, Santiago, Imp. y Enc. del Seminario Conciliar Central V, 1902, annexe VII, pp. 21-23.

²⁷ VILLANUEVA Carlos (dir.), *El Pórtico de la Gloria. Música...*; VILLANUEVA Carlos, «El *Psalterium Decem Chordarum* y otros dibujos musicales de Joaquín de Fiore», in: VILLANUEVA Carlos (dir.), *El sonido de la piedra...*, pp. 197-221.

Il est fort possible que cet intérêt pour la formation des chanoines compostellans à l'étranger provienne de la propre expérience de l'archevêque Pedro Suárez de Deza (1173-1206), qui apparaît, à mon avis, comme le meilleur candidat pour être l'auteur *intellectualis* du portail de la Gloire²⁸. Tout d'abord, il a étudié à Paris, où il acquiert le titre de *magister* avant de devenir, en 1162, chanoine de la cathédrale de Compostelle. Il y reçoit très probablement l'enseignement de Pierre Lombard (1100-1190) au sein de l'école cathédrale de Notre-Dame de Paris, où ce dernier écrit le quatrième livre de ses *Sentences* (1152). Il semble d'ailleurs probable que l'exemplaire des *Sentences* cité dans le catalogue de la bibliothèque de l'archevêque de Compostelle Bernard II (1124-1237) ait été acquis par Pedro Suárez de Deza à l'époque où il était étudiant²⁹. J'ai récemment proposé l'éventualité d'un impact de cette œuvre de Pierre Lombard sur l'iconographie des Élus du portail de la Gloire, ainsi que sur le choix de conférer à la sculpture un aspect polychrome et brillant qui signale, grâce à d'énormes quantités d'or et de lapis-lazuli, que nous sommes devant la vision de la Jérusalem céleste³⁰. Avec leurs couronnes dorées et leurs corps glorifiés, les Élus du tympan central du portail de la Gloire font écho aux paroles de Pierre Lombard lorsqu'il affirme que les ressuscités dans la gloire brilleront comme le soleil et conserveront leurs cheveux et leurs ongles comme du temps de leur vivant³¹. Ce n'est donc pas un

²⁸ CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ Manuel A., «El Maestro Mateo...», pp. 220-222; CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ Manuel A., «La iglesia del Paraíso...», pp. 67-68; CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ Manuel A., «La catedral medieval...», pp. 335-336.

²⁹ «38. Item Sententie Lombardii, in uno uolumine», dans *Catalogue de l'archevêque*, Marseille, Bibliothèque Municipale, Ms. 4, II, f. 59; GARCÍA Y GARCÍA Antonio, VÁZQUEZ JANEIRO Isaac, «La biblioteca del Arzobispo de Santiago de Compostela Bernardo II», *Antonianum* 61, 1986, pp. 540-568, 548, 564.

³⁰ CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ Manuel A., «Le Porche de la Gloire de la cathédrale de Compostelle. Particularités techniques et esthétiques d'un portail polychromé aux environs de 1200» in: FILLION-BRAGUET Bénédicte, LE LUEL Nathalie, MATHURIN Clémentine (dir.), *La pierre, la couleur et la restauration. Le portail polychromé de la cathédrale d'Angers (XII^e-XIX^e siècle), Contribution à l'étude des portails médiévaux en France et en Europe*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2024.

³¹ «Ita Deus, mirabiliter atque ineffabiliter artifex, de toto quo caro nostra exlitterat eam mirabili celeritate restituit, nec aliquid attinebit ad ejus redintegrationem, utrum capilli ad capillos redeant, et ungue ad ungues; an quidquid eorum perierat, mutetur

hasard si la célèbre statue-colonne de Daniel du portail de la Gloire, faisant partie de ces corps glorifiés dans la vision de la Jérusalem céleste, est représentée montrant ses dents dans un large sourire (Fig. 9). En effet, tout comme Lombard, la littérature patristique précise que les ressuscités conserveront leur corps dans son intégralité, en tant qu'œuvre parfaite de Dieu³².

La prédilection de Pedro Suárez de Deza pour les livres liturgiques nous est connue grâce notamment à l'inventaire de Bernard II précédemment cité, qui mentionne qu'un exemplaire du *De officiis ecclesiasticis* fut compilé par l'archevêque Suárez de Deza. Le genre même de cet ouvrage trahit l'intérêt de ce prélat pour la fonction des parements sacrés et pour la liturgie cathédrale, puisque s'y trouvent consignés le rituel des célébrations et l'ordre des lectures liturgiques tout au long de l'année. En de multiples occasions, le portail de la Gloire et tout le massif occidental ont servi d'espace liturgique où l'iconographie se faisait l'écho de diverses cérémonies cathédrales en relation avec les cycles pascal et de la Nativité (*Triduum Sacrum*, *Adoratio Crucis*, *Ordo Prophetarum*, *Chant de la Sibylle*, etc.)³³. C'est pourquoi on ne peut

in carnem, et in partes alias corporis revocetur; curante artificis providentia ne quid indecens fiat [...] Sanctorum quoque corpora sine omni vitio fulgida sicut sol, resurgens, praecisus cunctis deformitatibus quas hic haberunt. » (PIERRE LOMBARD, *Sententiarum*, IV, 44, 2-3); voir PIERRE LOMBARD, *Sententiarum*, in: PL, 192, col. 519-964, en part. col. 946. À propos des sources de Pierre Lombard pour ce passage, voir en particulier *De civitate Dei* (22, 15-16) de saint Augustin, et voir les commentaires de WALKER BYNUM Caroline, *The Resurrection of Body in Western Christianity, 200-1336*, New York, Columbia University Press, 1995, pp. 122-129.

³² C'est Tertullien, dans *De resurrectio carnis* (LX-LIX), qui dit explicitement que nous ressusciterons avec nos dents, WALKER BYNUM Caroline, *The Resurrection...*, p. 37.

³³ CHRISTE Yves, *La vision de Matthieu. Matth. XXIV-XXV. Origines et développement d'une image de la Seconde Parousie*, Βασιλεία τοῦ Θεοῦ, t. 1, Paris, Klincksieck, 1973 (Bibliothèque des Cahiers archéologiques 10), pp. 45-46; MORALEJO ÁLVAREZ Serafín, «El 1 de Abril de 1188...»; MORALEJO ÁLVAREZ Serafín, «El Pórtico de la Gloria», *FMR* 199, 1993, pp. 28-46; CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ Manuel A., «Topographie sacrée, liturgie pascalle et reliques dans les grands centres de pèlerinage: Saint-Jacques-de-Compostelle, Saint-Isidore de León et Saint-Étienne de Ribas-de-Sil», *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa* 34, 2003, pp. 13-36; CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ Manuel A., «El Maestro Mateo...», pp. 227-230; CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ



Figure 9. Saint-Jacques-de-Compostelle, cathédrale, porche de la Gloire, portail central, ébrasement gauche, prophète Daniel. (© Fundación Barrié / Fundación Catedral de Santiago)

Manuel A., «El trasfondo mítico de la Sibila y sus metamorfosis (siglos IV-XIII). Santa María la Mayor, Sant'Angelo in Formis, Belén y Santiago de Compostela», in: GÓMEZ MUNTANÉ Maricarmen, CARRERO SANTAMARÍA Eduardo (dir.), *La Sibila. Sonido. Imagen. Liturgia. Escena*, Madrid, Alpuerto, 2015, pp. 169-206; CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ Manuel A., «La performance du Chant de la Sibylle à la basilique de la Nativité de Bethléem durant la période croisée et ses possibles échos iconographiques et musicaux», in: CASEAU Béatrice, NERI Elisabetta (dir.), *Rituels religieux et sensorialité (Antiquité et Moyen Âge). Parcours de recherche*, Milano, Silvana Editoriale, 2021, pp. 221-241. Voir aussi: ZULUETA DE HAS Alfonso, CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ Manuel A., LUENGO Francisco, MERCEDES Pintos (éd.), *Ordo Prophetarum. Drama litúrgico do século XII*, Santiago de Compostela, Consello da Cultura Galega, 2006.

pas ignorer l'implication de Suárez de Deza dans le choix des grandes lignes du programme iconographique du monument, pour lequel il joue probablement le rôle de commanditaire concepteur. De plus, ledit prélat témoigne d'un grand intérêt pour le débat trinitaire et n'hésite pas à écrire une lettre sur ce thème au pape Honorius III, qui lui répond de manière détaillée en 1199³⁴. Il ne faut pas oublier que le nom primitif du portail est «portail de la Trinité»³⁵, puisque le nom de «portail de la Gloire» est une dénomination récente résultant des lectures iconographiques du XIX^e siècle. Il ne fait, à mon avis, aucun doute que le choix du thème de la *Trinitas-Paternitas* décorant la partie supérieure du trumeau du portail de la Gloire (Fig. 10), entre l'arbre de Jessé et la statue de l'Apôtre trônant, a été conditionné par les préoccupations théologiques de Pedro Suárez de Deza, probablement nées de son séjour parisien. Ce n'est pas par hasard si une note de l'époque affirme à son sujet qu'il était «*comblé de science plus que tous ceux qui l'avaient précédé sur le siège archiépiscopal*»³⁶.

Dans l'élaboration du portail de la Gloire, il faut également mentionner une autre composante qui commence fortement à se frayer un chemin au même moment. Je veux parler du «byzantinisme» que la critique actuelle préfère nommer sous l'étiquette «art 1200» ou

³⁴ DE AYALA MARTÍNEZ Carlos, «El Obispo Pedro Suárez de Deza. Política y teología a finales del siglo XII», in: CÓRDOBA DE LA LLAVE Ricardo, PINO GARCÍA José Luis del, CABRERA SÁNCHEZ Margarita (dir.), *Estudios en homenaje al profesor Emilio Cabrera*, Córdoba, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Córdoba, 2015, pp. 35-48.

³⁵ Ce lieu apparaît ainsi nommé en 1651, lorsqu'il est question du paiement de Crispín Evelino «*pour peindre et faire les carnations des visages, des pieds et des mains des figures qui se trouvent au portail principal de l'église que l'on nomme Trinité*» [«*por pintar y encarnar las caras, pies y manos de las figuras que están en la portada principal de la yglesia que la llaman Trinidad*»] (*Libro de cuentas de la fábrica de la Catedral de Santiago (1618-1652)*, I, ACS, n° 533, f. 205v). Voir CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ Manuel A., *El Pórtico de la Gloria...*, p. 64.

³⁶ «*Archiepiscopus in Sede bti. Iacobi Petrus Suarii plenus omni scientia plus quam omnes qui in eadem Sede archiepiscopi ante eum fuerunt*» (26 décembre 1193, *Tumbo* du monastère de Sobrado dos Monxes, vol. I, f. 72). Voir LÓPEZ FERREIRO Antonio, *Historia de la Santa A. M. Iglesia...*, vol. 5, p. 24, note 2. Voir à ce propos l'article de Élodie Leschot dans ce volume.



Figure 10. Saint-Jacques-de-Compostelle, cathédrale, porche de la Gloire, portail central, trumeau, représentation de la *Trinitas-Paternitas*. (Photo: Manuel Castiñeiras)

«style 1200»³⁷. Le premier à attirer l'attention sur cet aspect pour le portail de la Gloire, en 1919, est E. H. Buschbeck, dont l'hypothèse a été développée par la suite dans les études de M. Ward, S. Moralejo et D. Ocón³⁸. Ce byzantinisme, ou «retour aux sources antiques», est

³⁷ Pour une mise à jour du concept de «style 1200», avec une bibliographie exhaustive, voir: TERRIER ALIFERIS Laurence, *L'imitation de l'Antiquité dans l'art médiéval (1180-1230)*, Turnhout, Brepols, 2016.

³⁸ BUSCHBECK Ernst H., *Der Pórtico de la Gloria von Santiago de Compostela. Beiträge zur Geschichte der Französischen und der Spanischen Skulptur im XII. Jahrhundert*, Berlin, J. Bard, 1919, pp. 34-35; WARD Michael., *Studies on the Pórtico de la Gloria at the Cathedral of Santiago de Compostela*, New York, University Press, 1978, pp. 150-157, fig. 174-189; MORALEJO ÁLVAREZ Serafin, «Le Porche de la Gloire...», pp. 107-109; OCÓN ALONSO Dulce, «El renacimiento bizantinizante de la segunda mitad del siglo XII y la escultura monumental en España», in:

visible dans le traitement réaliste des visages, vêtements et postures de la série sculptée des apôtres et des prophètes. Il ressort toute particulièrement sur les figures de Moïse et d'Isaïe, que M. Ward compare aux peintures commènes de Saint-Panteleimon de Nerezi (Macédoine du Nord) (1164) (Fig. 11a et b)³⁹. En effet, si l'on ajoute à la couche de polychromie originale – avec ses carnations et ses dents blanches – la variété physiologique et la profondeur psychologique des visages, qui touchent au *pathos* dans le cas d'Isaïe, nous sommes face à un ensemble de sculptures peintes qui rappelle les avancées de l'art comnène au XII^e siècle⁴⁰.

Ce byzantinisme, arrivé peut-être par l'Angleterre – miniatures de l'école de Winchester –, la Rhénanie et l'orfèvrerie mosane – l'ambon de Klosterneuburg de Nicolas de Verdun (1181) –, ou la Sicile – mosaïques de la chapelle palatine de Palerme (1143) et de Monreale (1180-1190) –, étend considérablement la zone de provenance géographique des références des sculpteurs du portail de la Gloire et nous pose le problème de la relation entre commanditaire et artiste, entre *auctor intellectualis* et *auctor materialis*. D'une part, la valeur plastique, picturale et expressive de la série des apôtres et des prophètes ainsi que l'incorporation de certains schémas spécifiques dans la composition de l'œuvre suggèrent des contacts méditerranéens dans la formation de l'atelier ou du moins un accès à des répertoires thématiques de caractère byzantinisant. On ignore toutefois la voie d'accès à cette tradition figurative. À ce sujet, le parallèle que l'on peut établir entre les figures agenouillées et renversées en arrière du carnet de dessins de Wolfenbüttel⁴¹ – probablement une scène de Transfiguration avec saint Pierre – et l'ange de la colonne de

HERNANDO José Luis, GARCÍA GUINEA Miguel Ángel, HUERTA HUERTA Pedro, *Viajes y viajeros en la España medieval. Actas del V Curso de Cultura Medieval celebrado en Aguilar de Campoo (Palencia), 20-23 septiembre de 1993*, Madrid, Fundación Santa María la Real, 1997, pp. 263-292; OCÓN ALONSO Dulce, «El Maestro Mateo...», pp. 80-83.

³⁹ WARD Michael, *Studies on the Pórtico...*, pp. 150-157, fig. 174-189.

⁴⁰ CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ Manuel A., «Le Porche de la Gloire de la cathédrale de Compostelle...». Voir MORALES ALVAREZ Serafin, «Le Porche de la Gloire...», pp. 107-109.

⁴¹ Herzog August Bibliothek, Wolfenbüttel, Cod. Guelf. 61.2 Aug. 8°, fol. 78.



a



b

Figure 11. a) Saint-Jacques-de-Compostelle, cathédrale, porche de la Gloire, portail central, ébrasement gauche, prophète Isaïe; b) Nérezi (Macédoine du Nord), Saint-Panteleimon, peintures murales de la nef, Présentation de Jésus au Temple, 1164, prophète Siméon. (© Fundación Barrié / Fundación Catedral de Santiago (a); Photo: Manuel Castiñeiras (b))

la Flagellation du portail de Compostelle ne laisse aucun doute sur la connaissance à Compostelle des schémas de composition issus de l'art byzantin. (Fig. 12 a et b). L'hypothèse d'Eberhard König selon laquelle la série de croquis de Wolfenbüttel serait le résultat des notes prises par un artiste occidental devant les décors monumentaux observés lors d'un voyage réalisé durant la première moitié du ^{xiii}e siècle dans des zones fortement influencées par l'art byzantin a été rejetée par Ludovico Geymonat et par Laurence Terrier, qui préfèrent considérer ces feuillets comme un carnet de notes personnelles réalisées au sein d'un *scriptorium* de l'Empire germanique, où se trouvait alors un important



a



b

Figure 12. a) Saint-Jacques-de-Compostelle, cathédrale, porche de la Gloire, portail central, Christ montrant ses plaies (tympan), les vieillards musiciens de l'Apocalypse (archivolte); b) Carnet de dessins de Wolfenbüttel, saint Pierre provenant d'une scène de Transfiguration, Herzog August Bibliothek, Wolfenbüttel, Cod. Guelf. 61.2 Aug. 8°, fol. 78. (© Fundación Barrié / Fundación Catedral de Santiago) (a); © Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel (b))

ensemble de manuscrits enluminés byzantins et byzantinisants⁴². Cependant, l'absence de ce type de manuscrits à Compostelle indiquerait que nos sculpteurs aient eu accès à ces répertoires, soit par le biais d'un voyage, soit par l'intermédiaire de carnets de dessins. D'autre part, la sculpture de maître Mateo a l'audace d'incorporer les nouveautés du premier gothique comme une gothique créant une relation inédite entre la figure et l'espace, ce qui s'observe tout particulièrement dans la série des Vieillards de l'Apocalypse (Fig. 13a) qui rappelle le portail royal de Chartres (1145-1155) (Fig. 13b) et le portail occidental de Senlis (1170).

Tous ces éléments impliquent que le chantier du portail de la Gloire ne peut pas se comprendre comme une œuvre périphérique du premier gothique, dans le contexte de l'introduction de ce style dans le nord de la Péninsule ibérique. Il s'agit d'un cas contraire à celui du portail de Sangüesa, où Leodegarius, et son atelier copient de manière quasi mimétique les statues-colonnes, le linteau avec la réunion des apôtres et la disposition longitudinale des claveaux figuratifs des archivoltes du portail royal de Chartres. À Compostelle, l'atelier de maître Mateo paraît vouloir imposer son propre modèle, intégrant et retranscrivant l'apport étranger de manière à l'appropriier au contexte local. Peter Cornelius Claussen a nommé ce phénomène «transpériphérie», un terme qui sert à définir des œuvres d'art dans lesquels leurs prototypes lointains se transforment consciemment en quelque chose de distinct⁴³.

⁴² KÖNIG Eberhard, «Une nouvelle lecture du livre de modèles de Wolfenbüttel», *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa* 37, 2006, pp. 21-32. À propos du carnet de dessins de Wolfenbüttel, voir également les études de GEYMONAT Ludovico, «Drawing, Memory and Imagination in the Wolfenbüttel Munsterbuch», in: GROSSMAN Heather, WALKER Alicia (dir.), *Mechanisms of Exchange. Transmission in Medieval Art and Architecture of the Mediterranean, ca. 1000-1500*, Leiden-Boston, Brill, 2013, pp. 220-285 et de TERRIER ALIFERIS Laurence, *Questions de mobilités au début de la période gothique. Circulation des artistes ou carnets de modèles?*, Turnhout, Brepols, 2020, pp. 108-117.

⁴³ CLAUSSEN Peter Cornelius, «Zentrum, Peripherie, Transperipherie. Überlegungen zum Erfolg des gotischen Figurenportals an den Beispielen Chartres, Sangüesa, Magdeburg, Bamberg, und den Westportalen des Domes S. Lorenzo in Genua», in: BECK Herbert, HENGVOSS-DÜRKOP Kerstin (dir.), *Studien zur Geschichte der Europäischen Skulptur im 12./13. Jahrhundert*, Frankfurt am Main, Heinrich Verlag, 1994, pp. 665-687, 668-669.



a



b

Figure 13. a) Saint-Jacques-de-Compostelle, cathédrale, porche de la Gloire, portail central, tympan, détail de la partie gauche avec les anges portant les instruments de la Passion; b) Chartres, cathédrale, façade occidentale, portail central (portail royal), à droite, voussures avec les vieillards musiciens de l'Apocalypse. (© Fundación Barrié / Fundación Catedral de Santiago)

De ce point de vue, il faudrait envisager le portail de la Gloire pour lui-même et non pas comme un essai confus d'imiter un modèle étranger. Le cas de l'œuvre de Mateo à Compostelle est très similaire à ce qui se passe avec Benedetto Antelami au baptistère de Parme (1196-1216). Tous deux sont capables d'incorporer à leur façon de sculpter selon une tradition étrangère – le premier gothique – pour laquelle ils ressentent une fascination particulière, dans le but de produire un art renouvelé et performant qui se caractérise par le naturalisme, la rotondité spatiale et de fortes expressivités. Ceci explique qu'aussi bien la Galice et ses régions limitrophes (Zamora et Salamanque), où travaillent ce que l'on appelle les ateliers situés dans la lignée de maître Mateo, que la plaine du Pô, espace d'expansion spontanée des maîtres ancrés dans la sphère d'influence de Benedetto Antelami, sont des territoires si résistants à l'introduction du gothique, dont les premières apparitions s'intègrent à une sculpture de tradition romane totalement transformée⁴⁴.

Avec Compostelle, nous sommes donc face à un phénomène artistique très intéressant. Du point de vue de la diffusion du style gothique comprise dans un réseau de relations centre-périphéries, nous trouvons devant une véritable transpériphérie capable de résister à l'assimilation totale et qui, par conséquent, peut développer et perpétuer un modèle propre fortement enraciné dans l'identité collective. Sans la conversion de Compostelle en un centre catalyseur de l'art 1200, maître Mateo n'aurait pu réaliser une telle œuvre⁴⁵. Ce lieu réunit d'une part la tradition de l'art des chemins de Compostelle et d'autre part la tradition bourguignonne, davantage antiquisante, traditions auxquelles il faut ajouter des éléments issus du premier gothique ainsi

⁴⁴ PITA ANDRADE José Manuel, «El arte de Mateo en las tierras de Zamora y Salamanca», *Cuadernos de Estudios Gallegos* 8(25), 1953, pp. 207-226; OTERO TÚÑEZ Ramón, YZQUIERDO PERRÍN Ramón, *El Coro del Maestro Mateo*, A Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza, 1990; YZQUIERDO PERRÍN Ramón, *El Maestro Mateo y el arte de Galicia*, A Coruña, Diputación Provincial da Coruña, 2015. Sur Antelami, voir QUINTAVALLE Arturo Carlo, *Benedetto Antelami*, Milano, Electa, 1990.

⁴⁵ SAUERLÄNDER Willibald, «1188. Les contemporains du Maestro Mateo», in: *O Pórtico da Gloria...*, pp. 7-22; PORTER Arthur Kingsley., *Romanesque Sculpture...*, vol. 1, pp. 232-234, 264-266.

qu'une influence des modèles byzantins. De ces associations naît l'art matéen, une proposition singulière dans laquelle nous pouvons discerner les deux phases principales de l'art 1200. La première phase se perçoit dans les sculptures probablement les plus anciennes, réalisées avant la mise en place des linteaux en 1188. On y détecte l'impact du style dynamique (*dynamic style*), tributaire du *pathos* dérivé de l'art comnène qui caractérise, par exemple, l'œuvre de Nicolas de Verdun dans l'ambon de Klosterneuburg (1181). Cela s'observe notamment sur le visage de Moïse au portail de la Gloire (fig. 7b) qui, avec sa longue chevelure et sa barbe, se penche en fronçant les sourcils en un mouvement qui trahit la préoccupation et l'introspection, présente de nombreuses similitudes avec le Joseph de la Nativité du Christ de Klosterneuburg (Fig. 14)⁴⁶. La seconde phase concerne d'autres figures, placées sur la contre-façade. Celles-ci furent sans doute réalisées quelques années plus tard, vers 1200, car elles témoignent d'une phase de l'art 1200 plus classique, héritière de la statuaire antique. C'est notamment le cas de la reine de Saba (Fig. 15a), à l'allure courtoise et aristocratique, ou de celui de la sibylle d'Érythrée (Fig. 15b) qui, la tête voilée, est couverte d'un large manteau dont les plis, mous et profonds, tombent sinueusement vers le bas. Toutes proportions gardées, l'attitude élégante et le classicisme de ces deux personnages évoquent ceux de la sybille du portail nord de la façade occidentale de Notre-Dame de Laon (1180) (Fig. 15c). Le traitement de ces deux figures féminines est similaire à celui de la reine de Saba du portail ouest du bras nord du transept de la cathédrale de Chartres (1215-1225)⁴⁷ ou de la Vierge de la Visitation du portail central de la façade occidentale de la cathédrale de Reims (1220)⁴⁸, réalisées quelques années après les statues de Compostelle.

⁴⁶ Pour l'ambon de Klosterneuburg, voir TERRIER ALIFERIS Laurence, *L'imitation de l'Antiquité...*, pp. 51-67, fig. 61.

⁴⁷ TERRIER ALIFERIS Laurence, *L'imitation de l'Antiquité...*, pp. 190-191, fig. 164.

⁴⁸ Pour la reine de Saba de Notre-Dame de Paris et la Vierge de la Visitation à Reims, voir : TERRIER ALIFERIS Laurence, *L'imitation de l'Antiquité...*, pp. 97-98, 105-106, fig. 203, 234.



Figure 14. Nicolas de Verdun, ambon, abbaye de Klosterneuburg, 1181, Nativité du Christ. (Photo : Peter Böttcher - Stift Klosterneuburg)



a



b



c

Figure 15. a) Saint-Jacques-de-Compostelle, cathédrale, porche de la Gloire, contre-façade, baie centrale, reine de Saba ou Sibylle Tiburtine (?); b) Saint-Jacques-de-Compostelle, cathédrale, porche de la Gloire, contre-façade, portail gauche, Sibylle d'Érythrée; c) Laon, cathédrale, façade occidentale, portail nord, voussure, Sibylle. (Photo: Manuel Castiñeiras (a et b); © Centre André Chastel – Photo: Christian Lemzaouda (c))

Les traces de la tradition hispanique et les sculpteurs du portail de la Gloire

Le portail de la Gloire est une œuvre très complexe qui place Mateo et son atelier à l'avant-garde de l'art hispanique du dernier tiers du XII^e siècle. Tant la variété des sources employées que la participation de différents sculpteurs donnent pour résultat une œuvre qui se distingue par un éclectisme international dans lequel subsiste encore la trace de la tradition hispano-toulousaine antérieure. Cela nous conduit à penser que lorsqu'il forme son atelier de sculpteurs, Mateo engage des tailleurs de pierre locaux mais également des sculpteurs forts d'une expérience préalable sur d'autres monuments romans hispaniques, ainsi que, probablement, quelque maître formé à la tradition du premier gothique.

Selon certains auteurs, comme G. Gaillard et J. M. Pita Andrade, on perçoit au portail de la Gloire une forte empreinte de la tradition hispano-toulousaine du plein art roman⁴⁹. On observe en premier lieu l'emploi combiné du marbre (colonnes torsées et trumeau) et du granite, la présence de fûts torsadés et les statues-reliefs sur les jambages, qui rappellent les portails du transept (1101-1111) caractérisés par l'usage de ces différents éléments et typiques de l'art roman de la période de l'archevêque Diego Gelmírez (1100-1140). En second lieu, la tendance au haut-relief et au naturalisme des corps et des têtes de certaines statues-colonnes du portail occidental trouve un précédent dans certaines statues des portails du transept de la cathédrale de Saint-Jacques-de-Compostelle réalisées entre 1100-1111. Ainsi, par exemple, saint Jacques le Majeur piétinant un animal du portail des Orfèvres, qui a été attribué au Maître de la Transfiguration, sert sans doute de modèle pour le second prophète (Malachie?) de l'ébrasement nord de l'arc de gauche du portail de la Gloire (Fig. 16). Dans ce contexte de dettes envers l'art des portails de transept, il convient de mentionner quelques répétitions thématiques qui, sans doute, ont pour but de relier

⁴⁹ PITA ANDRADE José Manuel, «Un capítulo...», pp. 371-381 ; PITA ANDRADE José Manuel, «Varias notas...», p. 398-399. Voir GAILLARD Georges, «Le Porche de la Gloire...», pp. 469-470.



Figure 16. Saint-Jacques-de-Compostelle, porche, de la Gloire, portail gauche, ébrasement gauche, statue-colonne de Malachie (?). (Photo: Manuel Castiñeiras)

les trois programmes iconographiques des différentes façades (nord, sud, ouest) de la cathédrale. La salvation d'Adam et Ève aux Limbes sur l'arc de gauche, est à mettre en lien avec le cycle de la Genèse de la porte de France, tandis que des thèmes tels que les Tentations du Christ (chapiteau), les anges buccinateurs du Jugement dernier (écoinçons) et l'allusion aux instruments de la Passion (*arma Christi*) (tympan) se retrouvent sur la façade du portail des Orfèvres, aussi bien

au sein des deux tympans (Tentations du Christ, cycle de la Passion du Christ), que dans les écoinçons des arcs (anges buccinateurs)⁵⁰.

Une autre caractéristique artistique du portail de la Gloire est l'utilisation de statues-colonnes d'un type singulier, présentant peu de points communs avec les statues-colonnes raides, de forme étirée et géométrique de Saint-Denis et du portail royal de Chartres, que l'atelier de Leodegarius a imitées à Sangüesa⁵¹. En effet, à Compostelle, nous trouvons des statues monumentales en haut-relief, qui s'apparentent davantage à des plaques juxtaposées aux fûts des colonnes qu'à une reproduction de la forme cylindrique des fûts comme à Saint-Denis ou Chartres. En outre, les figures représentées établissent, par paires, un singulier dialogue. De surcroît, le recours à la solution de la jambe croisée ou pliée (Daniel, Jérémie, Paul, Jacques le Majeur, Jean l'Évangéliste) en fait des héritières de la tradition de la seconde école toulousaine⁵², en particulier de la série de statues d'apôtres élaborée par le sculpteur Gilabertus pour l'ancien portail de la salle capitulaire de Saint-Étienne de Toulouse que Quitterie Cazes date vers 1120 (Fig. 17)⁵³.

Lorsqu'il s'agit de décrire le travail de l'atelier de maître Mateo, l'existence de dettes évidentes envers la tradition romane à son apogée pose problème, car les éléments issus de cette tradition se trouvent inclus dans un ensemble sculpté et structurel innovateur et très clairement en rupture avec les traditions antérieures. Cela signifie, à mon avis, que Mateo, lors de la formation de son équipe de sculpteurs, a sélectionné à la fois des ouvriers locaux et des ouvriers ayant une connaissance de l'art bourguignon et des avancées du premier gothique. La création de cet atelier n'a pas été pas chose simple et il est probable

⁵⁰ CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ Manuel, *El Pórtico de la Gloria...*, pp. 44-46.

⁵¹ FERNÁNDEZ-LADRERA Clara, «La obra de un artista innovador...», pp. 107-110, fig. 11-13; ANCHO VILLANUEVA Alicia, FERNÁNDEZ-LADRERA Clara, *La portada...*, pp. 74-75.

⁵² CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ Manuel A., *El Pórtico de la Gloria...*, p. 46.

⁵³ CAZES Quitterie, «La escultura en Toulouse entre 1120 y 1180», in: CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ Manuel A., CAMPS SÒRIA Jordi (dir.), *El románico y el Mediterráneo. Cataluña, Toulouse y Pisa*, Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, 2008, pp. 69-80. Les statues sont conservées au Musée des Augustins de Toulouse.



Figure 17. Gilabertus, ancien portail de la salle capitulaire de la cathédrale Saint-Étienne de Toulouse, pilier avec la figuration des apôtres saint Jean et saint Jacques le Majeur, Toulouse, Musée des Augustins. (Photo: Jordi Camps)

que la composition de celui-ci a évolué et s'est renouvelée tout au long du processus de construction de l'édifice.

Lorsque commencent les travaux de finalisation-remaniement de la cathédrale, très probablement en 1168, maître Mateo, sans doute en raison de son rôle d'architecte-directeur de l'œuvre, supervise les

opérations et mobilise deux ateliers bien distincts et travaillant de manière consécutive: l'un œuvrant principalement dans la crypte, l'autre, employé au porche de la Gloire. Dans la crypte, est plus particulièrement à l'œuvre une équipe de sculpteurs aux accointances bourguignonnes qui connaît les répertoires et les spécificités techniques des portails de Saint-Lazare d'Avallon et de la salle capitulaire de Vézelay⁵⁴. Il s'agit probablement d'un groupe de tailleurs de pierre étroitement lié aux nouvelles modes diffusées dans la sculpture hispanique entre 1160 et 1180. Car, selon Daniel Rico, il existe à cette époque, dans la moitié occidentale de la Péninsule, trois grands foyers de sculpture (ou trois sculpteurs) étroitement connectés entre eux: un à Saint-Vincent d'Ávila (portail occidental) (1165-1180)⁵⁵, un autre à Santiago de Carrión (1160-1170), avec des échos à Aguilar de Campo (1160-1173) et au portail nord de la cathédrale de Lugo, et le troisième dans la crypte de Saint-Jacques de Compostelle. Ce dernier réunit les caractéristiques stylistiques des deux précédents, à savoir d'une part le mouvement vigoureux et le caractère calligraphique de Carrión et d'autre part la plasticité d'Ávila⁵⁶. L'atelier établi à Compostelle serait également responsable de la reprise, de l'agrandissement et du décor de la vieille «crypte» de Gelmírez. Cela comprend l'élargissement du pilier central de la crypte, le voûtement sur croisées d'ogives des quatre travées du «transept», ainsi que l'ouverture d'un espace à l'est, une sorte de chevet composé de cinq niches – appelé à tort

⁵⁴ STRATFORD Neil, «Compostela and Burgundy? Thoughts on the Western Cript of the Cathedral of Santiago», in: *O Pórtico da Gloria e a arte...*, pp. 53-82, 60-61. Sur la filiation stylistique des ateliers à l'œuvre dans la crypte et dans les dernières travées de la cathédrale, voir: D'EMILIO James, «Tradición local y aportaciones foráneas en la escultura románica tardía. Compostela, Lugo, Carrión», in: *O Pórtico da Gloria e a arte...*, pp. 83-101; D'EMILIO James, «The Building and the Pilgrim's Guide», in: WILLIAMS John, STONES Alison (dir.), *The Codex Calixtinus and the Shrine of St. James*, Tübingen, G. Narr, 1992, pp. 185-206.

⁵⁵ RICO CAMPS Daniel, *El románico de San Vicente de Ávila (Estructuras, imágenes, funciones)*, Murcia, Nausicaä Edición, 2002, pp. 182-183.

⁵⁶ RICO CAMPS Daniel, «Los maestros de Carrión de los Condes y San Vicente de Ávila. Reflexiones sobre la decantación hispana de la escultura borgoñona», in: HUERTA HUERTA Pedro Luis, *Maestros del románico en el Camino...*, pp. 119-149, en part. pp. 122-123.

déambulatoire – couvert de voûtes dont les croisées rayonnent depuis un nouveau pilier fasciculé de huit colonnes adossées. L'ensemble de cet espace est richement décoré, principalement de motifs végétaux et animaliers, ainsi que de deux superbes clés de voûte ornées des figures du soleil et de la lune.

Cet atelier actif à la crypte de Compostelle aurait également réalisé une série de sculptures monumentales, parmi lesquelles ont été identifiées au moins quatre figures isolées: un magnifique Christ rédempteur (?) (Fig. 18a), une statue assise qui a récemment été identifiée comme une Vierge de l'Annonciation⁵⁷, un petit fragment⁵⁸, ainsi qu'une belle figure masculine, probablement un ange, réapparue en 2016, lors des travaux de la Tour des cloches (Torre de las Campanas)⁵⁹. Toutes ces pièces proviennent de l'atelier de celui que l'on appelle le Maître des drapés mouillés, un sculpteur génial qui démontre une tendance à l'efficacité picturale dans les figures, avec des lignes calligraphiques et une virtuosité dans les drapés qui s'inspire lointainement de modèles bourguignons (portail extérieur de Saint-Fortunat de Charlieu, 1140-1150). Les études au sujet de ces quatre sculptures attribuées au Maître des drapés mouillés ont toutefois abouti à des opinions divergentes. Manuel Chamoso Lamas pense que les trois premières pièces évoquées ci-dessus font partie du portail occidental primitif remontant à l'époque de Diego Gelmírez (1100-1140), idée que Serafín Moralejo réfute avec des arguments de poids⁶⁰. Ce dernier les met ainsi en relation avec les courants stylistiques de

⁵⁷ PRADO-VILAR Francisco, «Mateo, su entorno y su proyección», in: FERNÁNDEZ-CID Miguel (dir.), *Gallaecia Petrea. Cidade da Cultura de Galicia, do 15 de xuño ao 15 de decembro de 2012*, Santiago de Compostela, Fundación Cidade da Cultura, 2012, pp. 378-381, en part. pp. 380-381.

⁵⁸ CHAMOSO LAMAS Manuel, «Esculturas del desaparecido Pórtico Occidental de la catedral de Santiago», *Cuadernos de Estudios Gallegos* 11, 1959, pp. 202-208; MORALEJO ÁLVAREZ Serafín, «Esculturas compostelanas...», pp. 294-310.

⁵⁹ YZQUIERDO PEIRÓ Ramón, «Maestro Mateo en el Museo Catedral de Santiago de Compostela», *Eikón-Imago* 13, 2018, pp. 49-78, 55-56; YZQUIERDO PEIRÓ Ramón, «El enigma del Maestro de los Paños Mojados y su relación con el proyecto mateano de la catedral», in: YZQUIERDO PEIRÓ Ramón (dir.), *Maestro Mateo...*, pp. 126-129.

⁶⁰ MORALEJO ÁLVAREZ Serafín, «Esculturas compostelanas...».

Carrión et Ávila, situant donc leur réalisation à une époque postérieure à 1168 mais par conséquent contemporaine des travaux dirigés par maître Mateo. De son côté, Francisco Prado-Vilar considère que toutes ces statues font partie d'un premier portail extérieur de la crypte, puisque leur style peut être rapproché du répertoire formel que l'on trouve sur les reliefs de la crypte. De plus, la figure assise – que Prado-Vilar identifie à la Vierge – serait le pendant de l'ange découvert dans la Tour des cloches, selon une iconographie de l'Annonciation similaire à celle qui se trouve dans le cloître de Saint-Dominique de Silos. Pourtant, Ramón Yzquierdo Peiró considère plus plausible, pour des raisons de proximité stylistique, que l'ange (Gabriel) fasse partie à l'origine d'une scène d'Annonciation avec une autre figure : la Vierge de l'Annonciation, qui se trouve actuellement réutilisée sur le frontispice de la façade du portail des Orfèvres. Quoi qu'il en soit, il paraît évident que l'atelier du Maître des drapés mouillés est capable de composer des sculptures de grandes dimensions, dans un format monumental. De sorte que rien n'empêche que celles-ci soient pensées pour une façade extérieure de la crypte, ou même pour un projet avorté du portail de la Gloire, lequel aurait été remplacé, au cours du chantier, par le portail actuel. C'est sans doute la raison pour laquelle certaines de ces sculptures n'ont jamais été achevées – comme cela semble perceptible pour l'ange Gabriel – ou ont été en majorité retrouvées enterrées dans des décombres ou simplement intégrées à des ensembles distincts de leur destination d'origine.

Lorsqu'il intervient ensuite dans la partie supérieure de la cathédrale de Compostelle, en particulier sur les deux portails occidentaux – le porche de la Gloire et la façade extérieure – maître Mateo peut compter sur la participation d'une équipe renouvelée de sculpteurs qui introduit les éléments les plus innovants et progressistes de l'ensemble de la sculpture du porche de la Gloire. Il faut en outre garder à l'esprit que l'agrandissement et le remaniement d'une cathédrale en partie inachevée, comme l'était alors celle de Saint-Jacques-de-Compostelle, comporte un défi de nature conceptuelle. En effet, la cathédrale de Saint-Jacques revêt, depuis sa construction, toute une série de désignations métaphoriques liées à sa fonction

de lieu de pèlerinage: Paradis, nouveau Temple de Salomon, lieu de rémission des péchés. De sorte que l'intervention de l'atelier de Mateo, aussi bien dans le massif occidental que dans d'autres parties de l'édifice – ouverture d'oculi dans les façades du transept, installation d'un chœur liturgique en pierre dans le vaisseau central, mise en place de la statue de l'apôtre Jacques sur l'autel majeur et des douze croix de consécration en pierre dans le périmètre intérieur de l'église – a pour but d'amplifier cette dimension métaphorique. Ce faisant, Mateo se retrouve confronté à la gageure de mettre au goût du jour un monument qui, tant par son esthétique romane que par sa scénographie liturgique, est devenu obsolète par rapport aux grandes églises abbatiales – telle que Saint-Denis – et aux cathédrales – comme Chartres – du gothique français émergeant. En effet, aussi bien la nouvelle luminosité du sanctuaire – véhiculée à travers les rosaces et les oculi – que le programme iconographique théâtral, totalement conditionné par la volonté d'évocation de la Jérusalem céleste de l'Apocalypse (AP. 21.22), sont conçus pour produire sur le spectateur un impact similaire à celui des nouveaux édifices gothiques⁶¹.

Lors du séquençage des travaux dans le massif occidental, sous la direction de maître Mateo, des transferts se sont clairement produits entre l'atelier de la crypte et l'équipe de sculpteurs du portail de la Gloire. Serafin Moralejo a en effet reconnu la main que l'on identifie au Mateo sculpteur sur l'une des clés de voûte de la crypte. Il s'agit plus précisément du relief de l'ange qui porte un disque solaire (Fig. 18b), dans lequel on reconnaît l'art de l'auteur – et artiste principal – du portail de la Gloire

⁶¹ CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ Manuel A., «El Maestro Mateo...», pp. 210-212; CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ Manuel A., «Plonger le pèlerin...»; CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ Manuel A., «The Topography of Images...», pp. 672-684; CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ Manuel A., «La iglesia del Paraíso...». À propos du symbolisme du massif occidental de la cathédrale de Saint-Jacques-de-Compostelle comme image de la Jérusalem céleste, voir MORALEJO ÁLVAREZ Serafin, «La imagen arquitectónica de la Catedral de Santiago de Compostela», in: SCALIA Giovanna (éd.), *Atti del Convegno Internazionale di Studi Il Pellegrinaggio a Santiago de Compostela e la Letteratura Jacopea, Perugia 23-24-25 settembre 1983*, Perugia, Università degli Studi di Perugia, 1985, pp. 37-61, 48-55. Voir aussi: PRADO-VILAR Francisco, «*Stupor et mirabilia...*»; PRADO-VILAR Francisco, «*Aula siderea...*».



a

Figure 18. a) Maître des drapés mouillés, Christ rédempteur (?), 1170-1180, Museo de la Catedral de Santiago; b) Maître Mateo (?), ange astrophore (avec le Soleil), 1170-1180, crypte, clé de voûte. (Photos: TERENCE Le Deschault de Monredon (a); Manuel Castiñeiras (b))



b

à travers la forme arrondie de la tête de l'ange, les larges boucles de sa chevelure, la simplicité des plis de ses vêtements et la maîtrise spatiale de la figure dans son entier⁶². Ce style n'a pas grand-chose à voir avec les formes calligraphiques, picturales et maniéristes du Maître des drapés mouillés.

De la même façon, l'intervention de l'atelier de la crypte se laisse entrevoir au portail de la Gloire, pas en termes strictement stylistiques, mais plutôt iconographiques. Il ne faut ainsi pas oublier que l'équipe de sculpteurs de la crypte représente le point de rencontre entre Compostelle et la tradition des ateliers hispaniques de filiation bourguignonne (Ávila, Carrión, Aguilar de Campoo) et leur répertoire thématique. Le choix de représenter une procession d'anges portant les instruments de la Passion sur le tympan central est ainsi mis en relation à de multiples reprises avec les chapiteaux de la région de Palencia des églises Santa María d'Aguilar de Campoo (Madrid, Museo Arqueológico Nacional) (1160-1173) (Fig. 19) et Santa María de Lebanza (Fogg Art Museum, Harvard University Press, Mass) (vers 1185)⁶³. Pourtant, il est vrai que ce cortège acquiert à Compostelle un développement inédit : de six, les anges passent à huit et le thème se déploie au sein d'un imposant tympan⁶⁴. Bien qu'il soit exact que l'iconographie des *arma Christi* est déjà présente sur les tympans français de Conques, Beaulieu ou Saint-Denis, l'originalité de la composition compostellane

⁶² MORALEJO ÁLVAREZ Serafin, « Esculturas compostelanas... », p. 302, fig. 3.

⁶³ Pour Santa María d'Aguilar de Campoo, consulter HERNANDO GARRIDO José Luis, *Escultura tardorrománica en el monasterio de Santa María la Real en Aguilar de Campoo (Palencia)*, Aguilar de Campoo, Fundación Santa María la Real, 1995, pp. 50-53, 86-87. Voir aussi BRAVO JUEGA Isabel, MATESANZ VERA Pedro, *Los capiteles del Monasterio de Santa María La Real de Aguilar de Campoo (Palencia) en el Museo Arqueológico Nacional*, Salamanca, Ediciones de la Caja de Ahorros y M. de P. de Salamanca, 1986, pp. 21-33, fig. 2-9. On retrouve une figure du Christ montrant ses plaies, comme celui de Santa María de Lebanza, flanqué des quatre Vivants et d'un cortège d'anges exhibant les attributs de la Passion, sur un chapiteau du déambulatoire de la cathédrale de Santo Domingo de la Calzada (La Rioja), MORALEJO ÁLVAREZ Serafin, « Le Porche de la Gloire... », pp. 96-97.

⁶⁴ C'est vrai que le sujet est aussi représenté sur un tympan inséré dans la maçonnerie de la tour de l'église de San Miguel d'Aguilar de Campoo, mais il s'agit d'une figuration réduite du cortège – quatre anges – qui n'a pas la solennité liturgique et virtuosité dramatique du porche de la Gloire.



Figure 19. Santa María de Aguilar de Campoo (Palencia), abside centrale, chapiteau, 1160-1173, Christ montrant ses plaies et accompagné des anges portant les *arma Christi*, Madrid, Museo Arqueológico Nacional. (Photo: Manuel Castiñeiras)

réside dans l'aspect indubitablement cérémoniel de l'ensemble et dans l'étroite relation qui s'établit entre les plaies du Christ – véritable *imago pietatis* – et les instruments de la Passion représentés. On entrevoit très probablement dans son articulation, comme j'ai déjà eu l'occasion de l'indiquer, la nouvelle spiritualité alors émergente des croisés, qui sont d'origine cistercienne et vouent un culte au corps souffrant du Christ. Cette spiritualité s'exprime comme peu d'autres dans l'hymne du milieu du XII^e siècle attribué à saint Bernard: *Ritmica oratio ad unum quodlibet membrorum Christi patientis in cruce pendentis* (Prière en vers évoquant chacun des membres du Christ souffrant suspendu à la croix)⁶⁵.

⁶⁵ CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ Manuel A., «La persuasión como motivo central del discurso. La Boca del Infierno de Santiago de Barbadeo y el Cristo enseñando las

Pour des raisons d'espace, je ne peux pas présenter ici l'iconographie du portail de la Gloire dans toute sa complexité, ni inventorier les nouveautés ou les dettes de celui-ci par rapport aux monuments novateurs hispaniques de l'époque. Les images de la Trinité *Paternitas* (Fig. 10) et de l'arbre de Jessé du trumeau sont à mettre en rapport, de toute évidence, avec les occurrences de Santo Domingo de la Calzada – que l'on a voulu situer avant 1176 mais qui pourrait être postérieure – et du relief du pilier sud-est du cloître de Silos, probablement réalisé entre 1175 et 1180⁶⁶. Il est donc difficile d'établir la priorité dans l'ordre de réalisation de ces sculptures hispaniques représentant la Trinité *Paternitas*. Cependant, dans le cas de Compostelle, l'intérêt manifesté par l'archevêque Suárez de Deza, siégeant depuis 1173, pour le thème théologique de la Trinité, est un élément à prendre en compte pour mieux comprendre le choix et le rôle de l'image de la Trinité *Paternitas* au sein du portail de la Gloire⁶⁷. Il pourrait, en définitive, s'agir d'une invention iconographique de ce prélat.

Tout aussi remarquable est, à mon avis, l'effort de l'atelier de Mateo pour convertir la série de statues de la façade extérieure – comprenant Abraham, Isaac, David (Fig. 20), Salomon et peut-être Josias – en une généalogie amplifiée du Christ, laquelle était réduite à David et Salomon

llagas del Pórtico de la Gloria», in : SÁNCHEZ AMEIJERAS Rocío, SENRA José Luis, *El tímpano románico. Imágenes, estructuras y audiencias*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia-Dirección Xeral do Patrimonio Cultural, 2003, pp. 231-258, 254-255.

⁶⁶ POZA Marta, «Santo Domingo de la Calzada - Silos-Compostela. Las representaciones del "Árbol de Jesé" en el tardorrománico hispánico: particularidades iconográficas», *Archivo Español de Arte* 295, 2001, pp. 301-313; LOZANO Esther, «Maestro innovadores par aun escenario singular. La girola de Santo Domingo de la Calzada», in : HUERTA HUERTA Pedro Luis (dir.), *Maestros del Románico en el Camino...*, pp. 153-185, 185-186, fig. 18. Pour la datation de Silos, je suis l'hypothèse de OCÓN ALONSO Dulce, «*Regum et Sacertodum* au monastère de Silos», *Cahiers de Saint-Michel de Cuxa* 36, 2005, pp. 195-205, 204-205, fig. 15. De son côté, Elizabeth Vález del Álamo date très tôt (1158) les œuvres du deuxième maître du cloître de Silos, responsable de la représentation de l'Arbre de Jessé avec la *Trinitas-Paternitas*, lequel serait à son avis le modèle de celui de Compostelle et de Santo Domingo de la Calzada, VALDEZ DEL ÁLAMO Elizabeth, *Palace of the Mind. The Cloister of Silos and Spanish Sculpture of the Twelfth Century*, Turnhout, Brepols, pp. 213-215, 232-236, 260-278.

⁶⁷ Voir *supra* notes 34 et 35.



Figure 20. Statue-colonne du roi David provenant de la façade extérieure disparue du porche de la Gloire, 1188-1211, Museo de la Catedral de Santiago. (© Fundación Catedral de Santiago)

sur l'arbre de Jessé du trumeau⁶⁸. À travers ce qu'on peut considérer comme le développement iconographique du *Liber Generationis* de l'évangéliste Matthieu (1, 1-17), maître Mateo reprend sans doute l'idée des statues-colonnes des portails du premier gothique français

⁶⁸ CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ Manuel A., «La Puerta del Paraíso...», pp. 80-81. Voir aussi: YZQUIER PERRÍN Ramón, «Las estatuas-columna de los reyes David y Salomón de la desaparecido fachada exterior del Pórtico de la Gloria», in: YZQUIERDO PEIRÓ Ramón (dir.), *Maestro Mateo...*, pp. 90-95.

(Saint-Denis et Chartres) (Fig. 21), dont le leitmotiv consiste à souligner la généalogie royale du Christ, dans un contexte d'affirmation de l'institution monarchique dans des lieux tels que Saint-Denis et Compostelle, qui assument le rôle de panthéon royal⁶⁹. Le thème des ancêtres du Christ est, de plus, tout à fait caractéristique des grands programmes de l'art 1200 en raison de ses implications théologiques et aristocratiques, ainsi qu'on peut le constater tant sur l'arbre de Jessé des vitraux de la cathédrale de Canterbury (vers 1190) que sur l'intrados de l'arc diaphragme de la salle capitulaire du monastère de Sigena (vers 1206-1210)⁷⁰. En l'utilisant, Compostelle témoigne ainsi, une fois de plus, de son rôle de centre catalyseur du style 1200.

Demeurent cependant deux questions épineuses, difficiles à traiter. La première concerne le profil professionnel de Mateo (architecte ou artiste-sculpteur?) et la seconde porte sur la composition et la filiation artistique de son équipe de sculpteurs à l'œuvre au porche de la Gloire. Pour la plupart des chercheurs, Mateo serait surtout un architecte ou maître d'œuvre, chargé de remanier et d'achever le massif occidental, ainsi que responsable d'autres travaux dans

⁶⁹ THÉREL Marie-Louise, «Comment la patrologie peut éclairer l'archéologie. À propos de l'Arbre de Jessé et des statues-colonnes de Saint-Denis», *Cahiers de civilisation médiévale* 22(6), 1963, pp. 145-158. Il existe une importante bibliographie à propos de l'interprétation politique des portails français : KATZENELLENBOGEN Adolf, *The sculptural Programs of Chartres Cathedral*, Baltimore, The Johns Hopkins Press, 1959 ; BEAULIEU Michèle, «Essai sur l'iconographie des statues-colonnes de quelques portails du premier art gothique», *Bulletin monumental* 142, 3, 1984, pp. 273-307 ; STAEBEL Jochen, *Notre-Dame von Étampes. Die Stiftskirche des 11.-13. Jahrhunderts unter besonderer Berücksichtigung ihrer frühgotischen Bauskulptur*, Worms, Wernersche Verlagsgesellschaft, 2003 ; KLINKENBERG Emmanuel S., «Die Identität der Säulenstatuen in Étampes und Chartres», *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 71, 2, 2008, pp. 145-187 ; ANGHEBEN Marcello, «Le portail royal de la cathédrale du Mans et les ambitions des Plantagenêts autour de 1150», in : AURELL Martin, BAURY Ghislain, CORRIOL Vincent, MAILLET Laurent (éd.), *Les Plantagenêts et le Maine*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2022, pp. 196-224.

⁷⁰ CAVINESS Madeline H., «The Visual and Cognitive Impact of the Ancestors of Christ in Canterbury Cathedral and Elsewhere», in : WEAVER Jeffrey, CAVINESS Madeline H. (dir.), *The Ancestors of Christ Windows at Canterbury Cathedral*, Los Angeles, The John Paul Getty Museum, 2013, p. 69-97.



Figure 21. Chartres, cathédrale, façade occidentale, portail central (portail royal), ébrasement droit, statues-colonnes, 1145-1155, prophète, David, reine de Saba, Salomon (?). (Photo : Urban)

diverses parties de la cathédrale⁷¹. On peut d'ailleurs déduire cela de la lecture du document de 1168 dans lequel Ferdinand II lui concède une pension à vie pour terminer la cathédrale, ainsi que de la signature qui figure sur les linteaux de la baie centrale du portail de la Gloire où il est affirmé qu'il a dirigé les travaux du portail occidental depuis leurs fondations⁷². Pourtant, pour d'autres chercheurs, maître Mateo serait surtout un sculpteur, responsable d'un important atelier de tailleurs de pierre, au sein duquel il se distingue par la maestria de son art, de tendance naturaliste, que l'on peut admirer sur les belles figures du saint Jacques du trumeau, sur les vingt-quatre vieillards de l'Apocalypse ou encore sur la clé de voûte de la crypte figurant un ange qui porte un disque solaire⁷³. Bien que les informations que nous avons sur maître Mateo – contrat, signature, œuvres, etc. – plaident en faveur d'un profil d'architecte et de maître d'œuvre, la question de sa véritable formation n'est pas facile à élucider. En effet, Jean Wirth nous a récemment rappelé que le célèbre Villard de Honnecourt, auteur d'un fameux album de dessins, est considéré par la critique parfois comme un architecte et parfois comme un simple agent laïc passionné, à la recherche de modèles⁷⁴. Cependant, comme le signale Wirth, Villard possède avant tout une formation de sculpteur, à l'instar de la majorité des responsables de chantier durant le Moyen Âge central, ce qui lui aurait permis de remplir l'office d'architecte, en Île-de-France, en Picardie et jusqu'en Hongrie ainsi que l'on peut le déduire des illustrations et des inscriptions de son album⁷⁵. Il est donc fort probable que maître Mateo soit, tout comme Villard, un sculpteur

⁷¹ SÁNCHEZ MÁRQUEZ Carles, «L'organizzazione del cantiere della Cattedrale di Santiago di Compostela», in: COLLARETA Marco, VIOLI Laura, *L'artista medievale. Contesti, mestieri, famiglie (secc. XI-XIII)*, Roma, Carocci editore, 2022, pp. 125-148, 134-142.

⁷² Voir *supra* notes 10-11.

⁷³ YARZA LUACES Joaquín, *El Pórtico...*, p. 48.

⁷⁴ C'est le cas du livre de BARNES Carl F., *The Portfolio of Villard de Honnecourt (Paris, Bibliothèque nationale de France, Ms. Fr. 19093). A New Critical Edition and Color Facsimil*, London, Routledge, 2009. pp. 229-230. Pour une révision du profil professionnel de Villard de Honnecourt, voir WIRTH Jean, *Villard de Honnecourt, architecte du XIII^e siècle*, Genève, Librairie Droz, 2015.

⁷⁵ WIRTH Jean, *Villard de Honnecourt...*, pp. 275-281.

rompu à l'art de la stéréotomie et qu'il ait comme lui beaucoup voyagé conférant à son œuvre le caractère innovant et avant-gardiste exigé par le sanctuaire jacobéen⁷⁶.

Il est clair que Mateo n'œuvre pas seul à la réalisation du porche de la Gloire. S'il ne fait aucun doute qu'il se démarque des autres sculpteurs par son génie, la mention du titre universitaire de *magister* nous indique également une reconnaissance de ses compétences mathématiques ainsi que de son travail en tant que directeur et formateur d'un groupe de tailleurs de pierre qui opère avec lui au chantier de Compostelle. En soumettant l'œuvre du narthex du portail de la Gloire à un examen stylistique et formel, il en ressort clairement que cinq sculpteurs différents y ont travaillé⁷⁷. Le premier est un génie naturaliste, responsable du saint Jacques le Majeur du trumeau et des figures des vingt-quatre vieillards de l'archivolte centrale (Fig. 6a et 13a) qui a sans doute vu la façade de Saint-Denis et le portail royal de la cathédrale de Chartres. Comme mentionné précédemment, on a toujours voulu y voir la main de Mateo lui-même, en raison notamment du caractère géométrique des têtes, des boucles abondantes de la chevelure et de la barbe des personnages, de l'harmonieuse et douce retombée des plis des vêtements, ainsi que de la rondeur et du mouvement des corps, caractéristiques de l'œuvre de ce talentueux sculpteur. Le deuxième se caractérise par le fait d'être l'artiste des figures du tympan central au style massif, monumental, classicisant et presque « olympien », auxquelles le sculpteur donne un air atemporel et sévère, comme on le constate avec le Christ montrant ses plaies, les figures

⁷⁶ CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ Manuel A., «Autores homónimos. El doble retrato de "Mateo" en el Pórtico de la Gloria», in: CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ Manuel A. (dir.), *Entre la letra y el pincel: el artista medieval. Leyenda, identidad y estatus*, Almería, Círculo Rojo, 2017, pp. 37-52.

⁷⁷ CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ Manuel A., «El Maestro Mateo...», p. 212. Pour sa part, Marilyn Stokstad reconnaît seulement trois mains principales: la main tardo-romane (prophètes et apôtres), celle du premier gothique (Annonciation et saint Jacques le Majeur du trumeau) et celle «*statique et massive*» du Pantocrator, du Tétramorphe et des anges munis des instruments de la Passion du tympan (STOKSTAD Marilyn, «Forma y fórmula. Reconsideraciones sobre el Pórtico de la Gloria», in: *O Pórtico da Gloria ...*, pp. 181-197).

des évangélistes et les anges de la Passion (Fig. 12a). Le troisième est un maître tardo-roman par excellence, auteur des statues-colonnes des apôtres et des prophètes de l'arc central, lesquelles se distinguent par leurs habits pompeux, le réalisme de leur visage, de leurs pieds et de leurs mains, ainsi que par quelques erreurs anatomiques, déjà relevées (Fig. 7b). Le quatrième, bien qu'imitateur du précédent, est un artiste moins révolutionnaire et moins doué, reproduisant encore certaines formules de la tradition hispano-toulousaine. Il œuvre aux statues-colonnes de la baie de gauche, où il fait ressurgir le style du Maître de la Transfiguration, comme on peut l'observer avec la figure du prophète Malachie (?) (Fig. 16), ainsi qu'à quelques autres de la baie de droite du portail. Enfin, le cinquième maître est l'artiste novateur de la contre-façade, dont les personnages, comme la sibylle, la reine de Saba (Fig. 15a et b) ou Virgile, possèdent déjà la stylisation, l'élégance et le sens géométrique du gothique français. Ce sculpteur atteint dans ses œuvres l'aboutissement le plus classique de l'art 1200.

Je suis conscient que cette vision d'un atelier comprenant cinq mains différentes est approximative et nécessiterait d'être vérifiée au moyen de l'analyse détaillée du reste des sculptures conservées de la façade occidentale perdue, ainsi qu'avec celles de la clôture de chœur en pierre⁷⁸, tâche qui dépasse largement les objectifs de la présente contribution. En outre, une subdivision de ce type n'en reste pas moins fictive, ainsi qu'on peut le constater en décortiquant le processus même de création des figures, lors de l'analyse d'autres grands ateliers médiévaux. Comme le remarque Ramón Yzquierdo Perrín, les corps et les têtes des principales statues constituent des pièces séparées⁷⁹, de sorte que dans certains cas une même statue est l'œuvre de deux sculpteurs différents. C'est le cas de la statue-colonne de saint Jacques le Majeur (Fig. 22), dans l'ébrasement droit de l'entrée centrale de Compostelle, dont le corps est l'œuvre du troisième maître (tardo-roman), tandis que la belle tête est attribuable à l'auteur du saint Jacques du trumeau.

⁷⁸ OTERO TÚÑEZ Ramón, YZQUIERDO PERRÍN Ramón, *El Coro...*, pp. 142-156.

⁷⁹ YZQUIERDO PERRÍN Ramón, «El Maestro Mateo y la terminación...», p. 266, fig. 20-21.



Figure 22. Saint-Jacques-de-Compostelle, porche de la Gloire, portail central, ébrasement droit, tête de la statue-colonne figurant saint Jacques le Majeur. (Photo : Manuel Castiñeiras)

Que la « meilleure » des mains, identifiée par la critique à maître Mateo, se charge de réaliser les têtes des deux statues qui représentent le patron de Compostelle sur le portail de la Gloire est, en soi, révélateur de la dynamique interne d'un atelier médiéval. Il témoigne aussi du fait que le style de chaque sculpteur entre en compte dans la répartition du travail, servant d'élément sémiotique dans la réalisation de l'œuvre et influant donc sur sa signification. Ceci expliquerait, par exemple, que la partie la plus sacrée et atemporelle de l'ensemble, au caractère le plus cérémonieux – la Majesté du Christ entourée des évangélistes avec les anges portant les instruments de la Passion – soit laissée au sculpteur au style le plus austère, frontal et inexpressif, qui a peut-être même forcé son propre style « hiératique » afin de souligner la sacralité

et l'iconicité de ces images. Par ailleurs, on constate au portail de la Gloire que le maître principal a souvent le privilège – et le devoir – de terminer certains détails, tels que les pieds et les mains de quelques figures significatives, comme cela semble être le cas pour les statues de Daniel ou de Jérémie.

Le résultat d'ensemble est, sans aucun doute, très original et confirme que Saint-Jacques-de-Compostelle a été l'un des centres catalyseurs de ce que l'on appelle l'art 1200. Maître Mateo et son atelier ont été capables de réunir dans une œuvre de nombreuses avancées de l'art du XII^e siècle, tant du plein art roman que du premier gothique, et ont réussi à proposer un style qui, dépassant les catégories classant normalement la sculpture romane, a parfois été défini comme « proto-renaissant »⁸⁰. L'art de l'atelier de Mateo se caractérise par l'incomparable variété de ses visages et leur expression introspective, par le caractère vivant de ses corps et de ses têtes, aux mouvements des drapés de certains habits, ainsi que par la recherche d'effets picturaux grâce à l'utilisation de la polychromie. Le génie de ce groupe de sculpteurs repose probablement sur le fait que le spectateur est présent dans la conception même des figures et, ainsi, se sent inextricablement inclus dans l'œuvre⁸¹. Tout en cette dernière cherche à provoquer aussi bien l'expérience sensorielle que spirituelle de celui qui la contemple, de sorte que sa multitude de statues et de reliefs se convertit en une pièce de théâtre, un spectacle et une vision.

⁸⁰ PORTER Arthur Kingsley, *Romanesque Sculpture...*, vol. 1, pp. 263-266.

⁸¹ TRINKS Stefan, *The Cathedral of Santiago de Compostela as a Tactile Theater*, in: MARIENBERG Sabine, TREBANT Jürgen (dir.), *BILDAKT at the Warburg Institute*, Berlin ; Boston, Walter De Gruyter, 2014, pp. 188-220, 205.

Résumé

Le portail de la Gloire est, sans doute, l'ensemble sculpté le plus spectaculaire, innovant et ambitieux de la sculpture ibérique de la fin du XII^e siècle. Son édification fait partie d'une série de travaux réalisée dans la cathédrale de Saint-Jacques-de-Compostelle sous la direction de maître Mateo entre 1168 et 1211, dans le but de moderniser, de rénover et de redonner du sens à l'ancien sanctuaire de pèlerinage. L'incomparable originalité de sa typologie architecturale, de son langage sculptural et de son programme iconographique est le fruit de la rencontre des diverses traditions de l'art roman tardif hispanique et des nouveautés du premier gothique avec les formules de la tendance appelée style 1200. Le résultat est unique et confirme le rôle de Compostelle en tant que l'un des centres catalyseurs des courants internationaux qui caractérisent l'art de la fin du XII^e siècle.

domaine de recherche est centré sur l'art roman (sculpture, peinture, enluminure) et plus particulièrement sur les questions en lien avec l'iconographie romane, les portails sculptés, le rôle de l'artiste et le mobilier liturgique, ainsi que sur les thèmes relatifs au pèlerinage médiéval. Depuis quelques années, il développe également une série de projets sur les échanges artistiques entre l'Occident latin, Byzance et le monde croisé. Il dirige actuellement le projet MABILUS portant sur les manuscrits enluminés byzantins conservés à la Bibliothèque nationale d'Espagne (BNE) et à la bibliothèque du monastère de l'Escorial (MICINN-PID2020-120067GB-I00).

Lucía Lahoz Gutiérrez est professeure titulaire du département d'histoire de l'art et des beaux-arts de l'Université de Salamanque. Ses domaines de recherche se concentrent sur la période médiévale, avec une attention particulière portée sur les études visuelles et culturelles – image, mémoire et discours –, les études genres, la religiosité, la marginalisation et l'histoire de l'université.

Térence Le Deschault de Monredon, docteur ès lettres, est chercheur indépendant et conseiller patrimonial auprès de la commune de Theys. Il a bénéficié d'une bourse postdoctorale du Fonds national suisse pour étudier les transferts artistiques entre les chantiers de Saint-Sernin de Toulouse, de Sainte-Foy de Conques et de l'Auvergne d'une part, et de la cathédrale de Compostelle d'autre part.

Actuellement inscrite en doctorat en cotutelle à l'Université de Lausanne et à l'Université de Paris 1 Panthéon-Sorbonne sous la direction des professeurs Nicolas Bock (Unil) et Philippe Plagnieux (Paris 1), **Élodie Leschot** effectue sa thèse de doctorat sur la production sculptée durant le règne de Louis VII (1137-1180) en Île-de-France et dans le duché de Bourgogne. Ses recherches proposent d'analyser les objets de son corpus au sein de leurs contextes de production, de réception, de circulation et de transfert dans un espace social.

Docteur en histoire de l'art de l'Université de Salamanque (2019), **Jorge Jiménez López** est actuellement professeur au département d'histoire de l'art de l'Université de Saragosse. Ses principaux domaines

de recherche portent sur l'histoire des bibliothèques universitaires, l'histoire du livre et les enluminures médiévales. La sculpture de Tudela durant le bas Moyen Âge l'a, en outre, occupé dès ses premiers travaux de recherche.

Marc Sureda i Jubany (Girona, 1976), docteur en histoire, est conservateur des collections du Musée épiscopal de Vic (Barcelone, Espagne), membre fondateur de l'équipe de recherche TEMPLA et secrétaire de la Societat Catalana d'Estudis Litúrgics (Institut d'Estudis Catalans). Il enseigne l'art médiéval à l'Universitat de Girona, à l'Ateneu Sant Pacià de Barcelone et à l'Institut Superior de Ciències Religioses de Vic, institution qu'il dirige depuis 2015. Auteur de plusieurs publications nationales et internationales, ses recherches se sont concentrées sur les rapports entre art et liturgie en Catalogne au Moyen Âge central, l'architecture et le mobilier liturgique roman et gothique, l'édition de sources liturgiques médiévales et l'histoire de la muséologie.

Laurence Terrier Aliferis est actuellement professeure assistante en histoire de l'art médiéval à l'Université de Neuchâtel, après avoir enseigné à l'Université de Genève et effectué un séjour postdoctoral au Centre André Chastel à Paris. Elle mène le projet de recherche MedFrameS, consacré aux socles et aux dais des statues monumentales des portails religieux entre 1150 et 1300. Ses recherches sont en outre principalement orientées vers les survivances antiques durant le Moyen Âge, les mobilités artistiques, la théologie de l'eucharistie et la compréhension iconographique des objets médiévaux. Elle est l'autrice de plusieurs monographies et articles consacrés à ces thématiques.