

LES CAHIERS DE SAINT-MICHEL DE CUXA

CENTRE PERMANENT DE RECHERCHES & D'ÉTUDES
PRÉROMANES & ROMANES



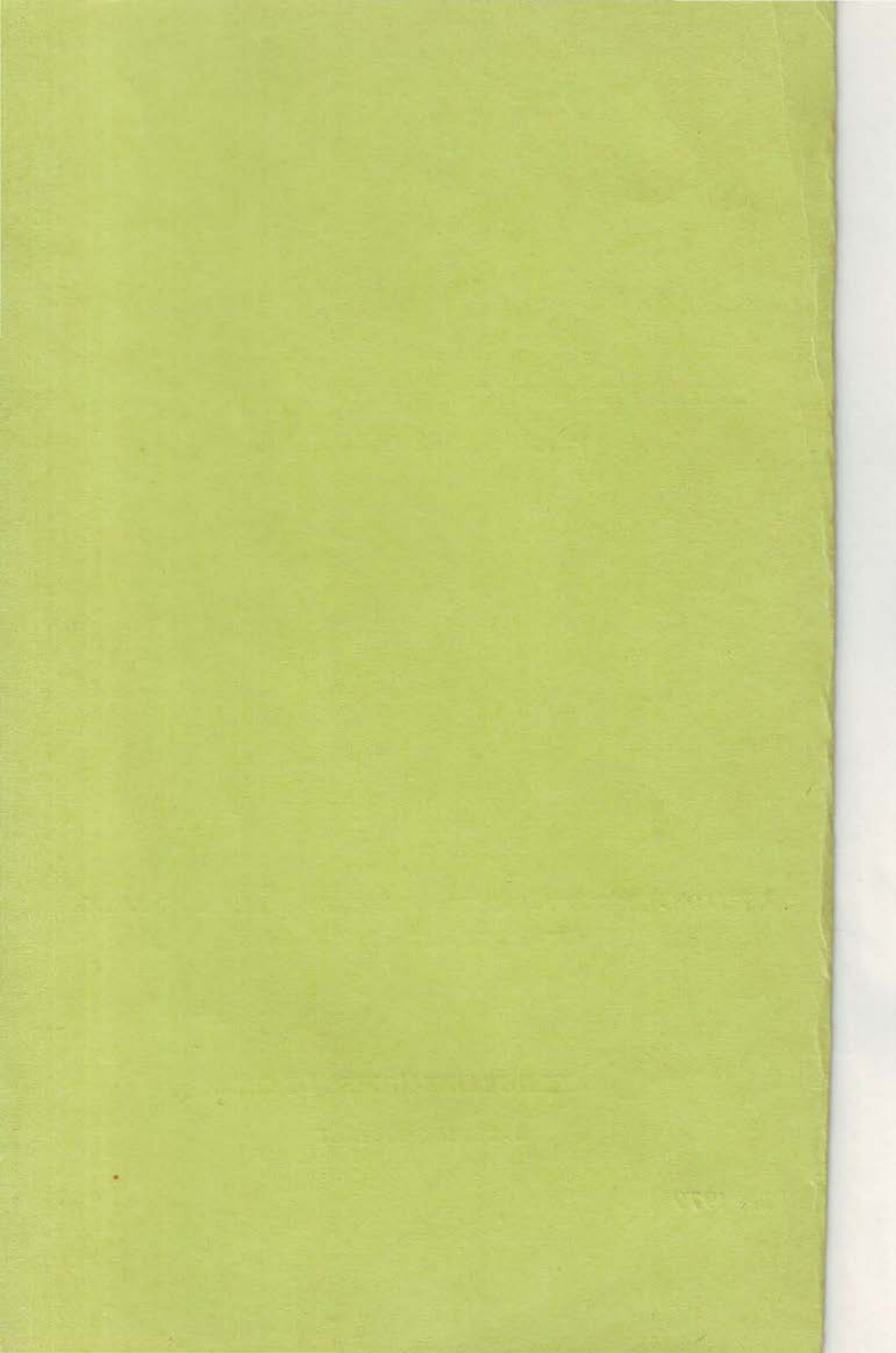
ROUSSILLON - CONFLENT - CAPCIR - CERDAGNE - VALLESPIR - CATALOGNE
(IX^e - X^e - XI^e - XII^e et XIII^e siècles)

ABBAYE DE SAINT-MICHEL DE CUXA

66 - PRADES-CODOLET

JUIN 1979

N° 10



LA SCULPTURE ROMANE DE LA CATHÉDRALE DE JACA

Etat des questions *

1. — LE CADRE CHRONOLOGIQUE

D'après les recherches menées par le professeur Antonio Ubieta, la période qui va de 1077 à 1098 se présente comme le cadre historique le plus adéquat pour situer l'essor puissant qui prit corps dans la construction et la décoration de la cathédrale romane de Jaca ⁽¹⁾. La première de ces dates est marquée par des événements qui, sur le plan institutionnel, ont souvent constitué les prémisses plus ou moins éloignées de bien des entreprises monumentales romanes. D'abord, la concession par le roi Sancho Ramírez d'un *fuero* généreux ⁽²⁾ favorisa le développement urbain spectaculaire d'une ville déjà privilégiée par sa situation « au premier endroit d'une certaine ampleur que le voyageur trouve après la traversée des Pyrénées par le Somport » — selon les propos du professeur José María Lacarra ⁽³⁾. Un dynamisme semblable s'est manifesté dans le domaine spirituel, avec l'établissement à la nouvelle *civitas*,

- (*) Ce texte suit fidèlement, même dans son style oral, celui de la conférence prononcée aux dernières Journées romanes de Cuxa avec comme seule addition importante, le chapitre concernant le portail sud, qui constitue une part inédite de ma contribution aux Journées de 1976.

Je résume ici des recherches menées sous le patronage de la *Fundación Juan March*, pendant l'année universitaire 1974-75, et de l'Université de Pittsburgh, où j'ai pu bénéficier d'une *Andrew Mellon Fellowship*, pendant l'année universitaire 1976-77. Les références bibliographiques ont été réduites au strict minimum, dans l'espoir de revenir bientôt sur les questions que je n'ai pu ici qu'effleurer. Je tiens à remercier M^{me} Marie Lucas d'avoir mis mon texte en français.

- (1) *El románico de la catedral jaquesa y su cronología*, dans *Principio de Viana*, XXV, 1964, 187-200 (cf. *L'information d'histoire de l'art*, IX, 1964, 160 et 230). Pour la défense de la chronologie haute, voir A. CANELLAS-LOPEZ - A. SAN VICENTE, *Aragón roman*, La Pierre-qui-Vire, 1971, 155 et ss.
- (2) A. UBIETO, *El románico...*, 192-194. D'autres auteurs soutiennent la date 1062 pour ce document.
- (3) *El desarrollo urbano de Jaca en la Edad Media*, dans *Estudios de Edad Media de la Corona de Aragón*, IV, 1951, 139-155. Voir aussi, pour le cadre historique général, l'excellente synthèse du même auteur, *Aragón en el pasado*, Madrid, 1972.

d'évêques qui jusqu'alors étaient appelés « d'Aragón », la constitution d'un chapitre soumis aux règles de saint Augustin et le remplacement de la vieille liturgie hispanique par le rite romain⁽⁴⁾.

Avec la conquête de Huesca, à la fin de 1096, Jaca perd pourtant la direction politique du royaume et, deux ans plus tard, le transfert du siège épiscopal à la nouvelle ville chrétienne est un fait accompli⁽⁵⁾. Il est certain que Jaca conservera dès lors sa propre juridiction diocésaine et son chapitre, tout en ayant le même évêque que Huesca ; et, bien entendu, ce que les événements n'ont pu lui enlever, c'est sa position stratégique de clé de l'Espagne et de l'Europe. Mais cette position la limite déjà à un rôle d'étape et de passage pour des courants dont elle ne sera plus le but. Cette limitation sera plus grande encore lorsqu'en 1118 l'Aragon cesse d'être un royaume pyrénéen, avec la prise de Saragosse.

C'est dans ce cadre qu'on vient d'ébaucher, que s'inscrit précisément le plus ancien des rares témoignages directs dont nous disposons pour la datation de notre monument : une donation de l'infante doña Urraca, antérieure à 1094, qui par le choix du terme *ad laborem* — au lieu des expressions plus courantes et imprécises *ad opus* ou *ad fabricam* — nous permet de supposer que les travaux étaient déjà en cours⁽⁶⁾. En ce qui concerne la décoration, il y a suffisamment d'indices pour considérer qu'elle a dû se développer parallèlement aux travaux architectoniques, tout en gardant une certaine indépendance à leur égard⁽⁷⁾. Nous le savons tous, sa chronologie a été un objet de controverse et même de scandale. Mais je crois que l'on peut éviter de nombreuses discussions stériles si, pour situer le problème, on admet ceci comme point de départ : dans un ensemble d'une homogénéité certaine, comme celui qui a amené à parler d'un « maître de Jaca », l'important n'est pas tant de compter sur des limites précises pour y encadrer toute l'activité de l'atelier, que d'essayer de fixer au moins un *terminus ante quem* pour la formulation et l'existence même du style. Surtout quand il semble qu'on ne puisse pas chercher sa genèse en Aragon même, comme l'indiquent les titres de priorité que présente l'abbatiale castillane de San Martín de Frómista et auxquels nous ferons allusion par la suite.

Le terme que nous cherchons — pas forcément immédiat — ce sont les événements cités auparavant, entre 1096 et 1098, qui nous l'offrent⁽⁸⁾. On comprend difficilement que des sculpteurs qu'on n'hésiterait pas à

(4) A. UBIETO, *op. cit.*, 194-195 ; *id.*, *La introducción del Rito romano en Aragón y Navarra*, dans *Hispania Sacra*, I, 1948, 299-324 ; A. DURAN GUDIOL, *La iglesia de Aragón durante los reinados de Sancho Ramírez y Pedro I*, Roma, 1962, 37-40 ; *id.*, *Arte alto-aragonés de los siglos X y XI*, Sabinánigo, 1973, 28-31 et 45-48.

(5) A. DURAN GUDIOL, *La Iglesia...*, 70-75 et 144-147 ; A. UBIETO, *El románico...*, 190 et 195.

(6) Voir mon article *Une sculpture du style de Bernard Gilduin à Jaca*, dans *Bulletin Monumental*, CXXXI, 1973, 8 et n. 5. Pour le sens général des termes en question, voir R. BRANNER, « *Fabrica, opus* », and the Dating of Medieval Monuments, dans *Gesta*, XV, 1976, 27 et ss.

(7) S. MORALEJO, *Une sculpture...*, 9.

(8) *Ibid.*, 8-9. Voir aussi *supra* la note 5.

considérer comme les plus créatifs de leur époque, aient été appelés à Jaca alors que celle-ci venait d'être éclipsée par Huesca. Que la construction et la décoration de la cathédrale aient continué au-delà de 1098 est plus qu'évident et n'a pas besoin d'être démontré; mais il faut y voir, j'insiste, la lancée d'un élan nécessairement antérieur à cette date.

Tout récemment, Mosén Durán Antonio Gudiol a attiré l'attention sur d'autres données, documentaires et épigraphiques, qui, selon son interprétation, mèneraient la construction d'une bonne partie de la cathédrale au XII^e siècle⁽⁹⁾. Il s'agit, d'un côté, du testament du fils naturel de Ramiro I, le comte Sancho Ramírez, décédé en 1105, donnant l'ordre de fournir des subsides pour terminer sa chapelle funéraire dans la cathédrale de Jaca. De l'autre, nous savons que l'épithaphe de ce comte, aujourd'hui disparue, se trouvait, d'après ceux qui ont pu la voir et la transcrire, dans une chapelle proche ou contigüe à la sacristie. Mosén A. Durán Gudiol n'hésite pas à assimiler la dite chapelle avec l'abside nord, ce qui impliquerait que celle-ci et tout le chevet de la cathédrale étaient encore en construction en 1105, et la fin des travaux pourrait même menée jusqu'en 1130, date à laquelle mourut le prélat que l'épithaphe du comte cite comme consacrant.

A mon avis, deux faits viennent contredire cette interprétation des documents. D'abord, au début du XII^e siècle, l'enterrement d'un laïque est absolument impensable dans une chapelle du chevet d'une cathédrale, alors que les monarques contemporains et postérieurs étaient enterrés dans des dépendances séparées des temples, aussi bien à San Juan de la Peña qu'à León et Saint-Jacques de Compostelle. D'autre part, ceux qui ont vu voir l'épithaphe en question laissent clairement entrevoir qu'elle se trouvait dans une annexe donnant sur le cloître⁽¹⁰⁾, et c'est dans une autre chapelle du même ensemble, que s'est conservé un sarcophage traditionnellement attribué au comte don Sancho⁽¹¹⁾.

Les choses étant ainsi, la possibilité d'une campagne dans les dépendances du cloître aux environs de 1105 viendrait consolider les points de référence, nécessairement antérieurs, qui ont été exposés pour l'église. À côté de la sacristie et dans le cloître, on trouve la Salle Capitulaire, avec un type de sculpture qui manifeste un stade stylistique plus avancé que celui de la basilique (fig. 10). L'authentique tradition de Jaca semble évoluer, là, sous l'impulsion de modèles languedociens, dont l'influence se fait plus évidente dans quelques-uns des chapiteaux provenant des galeries du cloître (fig. 18). Sans doute nous trouvons-nous là devant

(9) *Arte altoaragonés...*, 50-51 et 213.

(10) J.M. QUADRADO, *Aragón*, Barcelona, 1886, 302 et n. 2. Voir aussi R. del ARCO, *Catálogo monumental de España. Huesca*, Madrid, 1942, 359, recueillant des témoignages antérieurs.

(11) *Ibid.* M. le chanoine Juan Aznárez López m'a confirmé que le sarcophage, placé aujourd'hui dans le cloître, se trouvait en effet dans l'ancienne chapelle Sainte-Catherine. La chapelle funéraire fondée par le comte était pourtant sous les vocables de saint Nicolas, saint Augustin et saint Martial, et c'est précisément au premier que la sacristie actuelle était autrefois consacrée. Même s'il y a des contradictions entre les renseignements concernant l'emplacement de l'épithaphe et ceux qui attribuent au comte le sarcophage en question, c'est en tout cas au cloître que nous avons à faire.

des synthèses favorisées par les échanges de sculpteurs qui eurent lieu entre Jaca et Toulouse à une date proche de 1100. Le chapiteau dans le style de Jaca que le professeur Thomas W. Lyman a découvert dans la tribune du transept de Saint-Sernin⁽¹²⁾, et le modillon toulousain qui se trouve dans l'auvent de l'abside principale de la cathédrale de Jaca, sont les indices les plus évidents de ces contacts⁽¹³⁾. Ceux-ci viennent confirmer par ailleurs les marges chronologiques proposées, en suggérant un relatif synchronisme entre la campagne de décoration de la cathédrale aragonaise et celle du transept de la basilique toulousaine⁽¹⁴⁾.

Un autre fait, parfaitement cohérent avec les précédents, nous est offert par la présence dans la cathédrale de Saint-Jacques de Compostelle d'artistes formés à Jaca, aux environs de 1105⁽¹⁵⁾, justement quand on y constate un changement d'ateliers. Mais l'apport de l'histoire de la construction de la cathédrale galicienne ne se limite pas à nous donner un terme *ante quem* pour le développement de la sculpture de Jaca. Sa première campagne, datée avec précision entre 1075 et 1087-88⁽¹⁶⁾, nous fournit également un point de référence pour fixer le moment de définition du style en question. Evidemment, il ne suffit pas de constater le caractère manifestement plus archaïque qu'accuse la première sculpture compostellane, pour considérer comme sûr que le style propre à Jaca ne pouvait pas encore exister à ce moment-là. Ce qui donne réellement une valeur indicative à la première campagne de Compostelle, c'est la présence dans son programme de chapiteaux annonçant la structure si caractéristique de ceux de la cathédrale aragonaise.

-
- (12) *Notes on the Miègeville Capitals and the Construction of Saint-Sernin in Toulouse*, dans *The Art Bulletin*, XLIX, 1967, 28 et fig. 17-19 ; *The Pilgrimage Roads Revisited*, dans *Gesta*, VIII, 1969, 41 et fig. 24.
 - (13) S. MORALEJO, *op. cit.*, 10-16 et fig. 1 ; M. DURLIAT, *Toulouse et Jaca*, dans *Homenaje a don José Maria Lacarra de Miguel*, I, Zaragoza, 1977, 199-207.
 - (14) Pour Toulouse, voir, en dernier lieu, J. CABANOT, *Le décor sculpté de la basilique Saint-Sernin de Toulouse*, dans *Bulletin Monumental*, CXXXII, 1974, 99-145 ; M. DURLIAT, *Haut-Languedoc roman*, La Pierre-qui-Vire, 1978, 47-136 ; T. W. LYMAN, *Raymond Gairard and Romanesque Building Campaigns at Saint-Sernin in Toulouse*, dans *Journal of the Society of Architectural Historians*, XXXVII, 1978, 71-91.
 - (15) Il nous suffira de signaler deux chapiteaux végétaux, dans le style de Jaca, qui se trouvent dans la partie de l'église qui fut consacrée à cette date. Voir leurs reproductions dans M. GOMEZ-MORENO, *El arte románico español*, Madrid, 1934, pl. CLXIV, 4 et 5, à comparer, respectivement, avec, *ibid.*, pl. LXXXII, 3 et 4 ; LXXXV, 1 ; et LXXXIV, 3 ; LXXXVII, 3 et 4 ; XCIII, 3. J'ai exposé ma position à l'égard de la chronologie de Compostelle dans *Saint-Jacques de Compostelle. Les portails retrouvés de la cathédrale romane*, dans *Les dossiers de l'archéologie*, n° 20, 1977, 87-91.
 - (16) Bien que J. W. WILLIAMS ait démontré la faiblesse des prétendus arguments archéologiques servant à délimiter la première campagne compostellane (« *Spain or Toulouse ?* » a *Half Century Later : Observations on the Chronology of Santiago de Compostela*, dans *Actas del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte. Granada 1973*, I, Granada, 1976, 557-567), les données documentaires et celles d'ordre stylistique sont suffisantes pour maintenir la chronologie traditionnelle.

Un motif qui méritait traditionnellement le qualificatif de *jaqués* — c'est-à-dire, propre à Jaca — comme sceau d'une école, le piton d'angle, semble se révéler à Saint-Jacques de Compostelle dans les premiers stades de son développement. D'après les observations des professeurs T. W. Lyman et Marcel Durliat, on l'y surprend presque à sa naissance, imposé par la logique de la vie des formes, comme une excroissance naturelle de la masse d'un chapiteau auquel la figuration n'arrive pas à donner une articulation plastique⁽¹⁷⁾.

Une autre particularité architectonique des chapiteaux de Jaca et de Frómista est constituée par les volutes de grande taille, à section quadrangulaire, se projetant vers les angles en une courbe tendue et puissante, conçues comme des membres indépendants de la corbeille (fig. 14, 15, 16 et 19) et non comme de simples enroulements de celle-ci (comme on les voit à Toulouse ou au porche de San Isidoro de León). Un groupe de chapiteaux de Compostelle offre aussi de clairs antécédents de cette formule⁽¹⁸⁾, même en ce qui concerne la décoration de surface des volutes. A Jaca et à Frómista, celle-ci se limite en général à des cannelures ou des incisions sur les faces antérieures, ce qui apparaît aussi à Saint-Jacques ; mais il est plus significatif de trouver dans d'autres chapiteaux compostellans les antécédents de solutions décoratives qui ne sont que des exceptions à Frómista et à Jaca⁽¹⁹⁾, comme par exemple, concevoir les volutes à la façon de petits modillons à copeaux ou bien laisser sur leur face frontale un large canal où se succèdent des séries d'écaillés (fig. 2 et 11).

Les deux éléments analysés, les volutes et les pitons, apparaissent rarement ensemble, sur une même pièce, à Compostelle, comme s'ils devaient s'exclure mutuellement en raison des fonctions semblables qu'ils remplissent dans la construction du chapiteau ou bien parce qu'ils répondent à des traditions propres à différentes équipes de sculpteurs. La constatation de ce fait, loin d'invalider la portée indicative de la première campagne compostellane, lui donne un relief spécial comme témoignage d'un point de rencontre entre des expériences diverses, dont la synthèse pourrait être à l'origine de l'architecture puissante du chapiteau dit *jaqués*.

Il faut ajouter à tout cela qu'il ne manque pas à Saint-Jacques de possibles suggestions pour d'autres motifs caractéristiques des chapiteaux de Jaca, comme la demi-palmette pendant des extrémités des volutes, les têtes qui accentuent les angles des tailloirs, et dans un répertoire d'une plus grande importance figurative, les lions passants⁽²⁰⁾. Sur un chapiteau à quadrupèdes passants du déambulatoire de la cathédrale de Compostelle, Georges Gaillard avait voulu voir le reflet dégénéré d'un prototype

(17) T. W. LYMAN, *The Pilgrimage...*, 34 ; M. DURLIAT, *The Pilgrimage Roads Revisited ?*, dans *Bulletin Monumental*, CXXIX, 1971, 114.

(18) Voir leurs reproductions dans M. GOMEZ-MORENO, *op. cit.*, pl. CLXI, 1 ; CLXII, 3 y 4.

(19) Voir *ibid.*, pl. CLVIII, 3, à comparer avec CX, 1 ; CLXII, 4, à comparer avec LXXXI, 3, LXXXIV, 1, et R. del ARCO, *op. cit.*, fig. 841.

(20) Voir M. GOMEZ-MORENO, *op. cit.*, pl. CLX, 4 ; CLXII, 4 ; CLXIII, 3. Pour les lions passants, voir T. W. LYMAN, *op. cit.*, 32-33.

aragonais⁽²¹⁾. Dans l'état actuel de nos connaissances, qui a renversé l'ordre des priorités admis par G. Gaillard, il faut reconnaître dans la composition compostellane une esquisse, aussi rude et élémentaire qu'on le veuille, de la structure du chapiteau *jaqués* en question. La façon dont s'y organisent les angles, avec des volutes décorées d'écaillés, avec une demi-palmette et une tête de lion, trouve d'ailleurs un clair antécédant dans un autre chapiteau de la première campagne de Saint-Jacques (fig. 11).

Les observations que je viens de faire ne prétendent absolument pas établir une relation génétique directe visant à faire de Compostelle le foyer d'origine du style de Jaca. Elles ne visent exclusivement qu'à attirer l'attention sur un stade du développement de la sculpture romane où ce style ne semble pas exister encore, même si on y trouve en germe quelques-uns de ses traits. Les années d'inactivité du chantier compostellan, entre 1088 et 1100 à peu près — c'est-à-dire, entre une période qui ignore l'art de Frómista et de Jaca, et une autre qui l'exploite même dans sa vulgarisation — se présentent comme le cadre chronologique le plus adéquat pour situer la genèse et la consolidation du style dont nous nous occupons.

Ce cadre chronologique peut être encore plus précis si nous utilisons les indices que nous fournit l'église de San Martín de Frómista, en Castille. J'ai déjà exposé ailleurs les arguments tendant à donner à Frómista une certaine priorité sur Jaca en ce qui concerne l'apparition de leur style commun; surtout le fait qu'aussi bien à Frómista qu'à Jaca, on puisse détecter des impacts évidents de l'imagerie du sarcophage romain provenant de Santa María de Husillos, à une vingtaine de kilomètres de Frómista, semble indiquer que les sculpteurs qui y travaillaient, furent les premiers à le connaître et à l'exploiter, pour emmener ensuite leurs souvenirs à la cathédrale aragonaise⁽²²⁾. Nous avons ainsi un élément sûr de chronologie relative, qui vient transférer pour le moment le problème des origines, de l'Aragon aux royaumes occidentaux. Malheureusement, nous n'avons pas de renseignements directs de chronologie absolue pour Frómista⁽²³⁾ mais, à défaut de ceux-ci, nous pouvons nous servir du témoignage épigraphique offert par le couvercle du sarcophage d'Alfonso Ansúrez, provenant du monastère de Sahagún, à

- (21) *Les débuts de la sculpture romane espagnole. León, Jaca, Compostelle*, Paris, 1938, 177 et pl. LXXVIII, 22. Pour le chapiteau de Jaca, voir J. GUDIOL RICART-J.A. GAYA NÚÑO, *Arquitectura y escultura románicas*, *Ars Hispaniae*, V, Madrid, 1948, fig. 212.
- (22) Voir S. MORALEJO, *Sobre la formación del estilo escultórico de Frómista y Jaca*, dans *Actas del XXIII...*, cit. à la note 16, 427-434.
- (23) Le testament de doña Mayor, si souvent cité pour établir l'existence de l'église actuelle aux environs de 1066, fait en réalité allusion à un « monasterio ». Quant aux épigraphes de San Salvador de Nogal, qui confirmeraient en apparence une date si haute, on n'a pas dit qu'elles se trouvent — ou se trouvaient — remployées sur des parties de l'église qui ont été refaites à la fin du XII^e siècle — exceptée celle qui fait mémoire de la mort d'Alphonse VI, en 1109. Les études les plus récentes sur Frómista se rallient pourtant à la défense de la chronologie haute. Voir M. A. GARCIA GUINEA, *El arte románico en Palencia*, Palencia, 1961, 91-92; A. RODRIGUEZ - L. M. de LOJENDIO, *Castille romane*, La Pierre-qui-Vire, 1966, I, 333-334.

1e
une journée de marche de Frómista⁽²⁴⁾. J'ai essayé de démontrer ailleurs⁽²⁵⁾ qu'il s'agit d'une pièce issue de la même tradition stylistique : les coïncidences entre le type facial du défunt, sur le couvercle de Sahagún, et les têtes sculptées sur deux modillons de l'église castillane sont particulièrement remarquables (fig. 12). La date d'exécution du tombeau, immédiate sans doute à la mort de son destinataire, en décembre 1093, peut donc être considérée comme le témoignage le plus ancien que nous ayons sur l'existence du style en question.

Avec le caractère provisoire auquel nous obligent des questions si controversées, nous pourrions donc résumer nos positions de la façon suivante :

1) Avant 1088, il est improbable que le style que nous connaissons sous le nom de *jaqués*, ait existé.

2) Ce style semble se manifester à Frómista avant qu'à Jaca.

3) Son apparition à Frómista pourrait se situer un peu avant 1094, date à laquelle on peut déjà constater son reflet à Sahagún.

4) Dès avant 1094, on travaillait à la cathédrale de Jaca. La première campagne de décoration a dû commencer avant 1096, bien qu'elle ait sans doute continué les années suivantes, et même après 1098.

5) Vers 1105, il y a des indices à Jaca d'un changement de style, impliquant certainement un renouvellement des ateliers. Il est fort symptomatique qu'à la même date on constate à Saint-Jacques de Compostelle la présence de sculpteurs de filiation aragonaise certaine.

2. — LA FORMATION DU STYLE :

LES APPORTS DE LA SCULPTURE ANTIQUE.

Bien qu'on puisse détecter dans la première campagne de Saint-Jacques de Compostelle quelques germes de ce que sera l'architecture du chapiteau dit *jaqués*, tout comme on trouve des bases possibles pour son répertoire floral sur le porche de San Isidoro de León ou à Saint-Sernin de Toulouse, il est certain que son style, dans ce qu'il a eu de plus radical et de novateur, sur le plan figuratif, échappe à toute tentative de recherche d'une filiation dans la sculpture contemporaine. Et peut-être pas tant parce qu'on a perdu ses possibles antécédents immédiats, mais bien parce qu'on peut dire que, d'une certaine façon, il ne les a pas eus. L'impact des modèles antiques se révèle si décisif, qu'il défigure la liaison avec les essais et les balbutiements qui ont dû nécessairement le précéder.

La conservation du sarcophage romain de Husillos (fig. 13) l'une des sources les plus exhaustivement exploitées par nos sculpteurs, nous

(24) Voir M. GOMEZ-MORENO, *op. cit.*, 160-161 et pl. CCVIII. Pour une reproduction plus détaillée de cette pièce, A. K. PORTER, *Leonesque Romanesque and Southern France*, dans *The Art Bulletin*, VIII, 1926, 235-250, fig. 5-8.

(25) *La lauda sepulcral de Alfonso Ansúrez († 1093) : su lugar en el desarrollo de la escultura románica hispánica y sus relaciones con el arte jaqués*, dans *Primer coloquio de Arte Aragonés. Textos de las comunicaciones y ponencias* (tirage photocopié), Teruel, 1978, 197-218.

situe de façon privilégiée pour assister à ce qui a dû être un épisode fondamental dans la constitution du nouveau style⁽²⁶⁾. Si nous analysons le chapiteau du chevet de Frómista où ce modèle a été utilisé pour la première fois (fig. 14), nous n'avons aucunement à faire face à une vulgaire copie — concept si éloigné de l'artiste médiéval comme l'est celui de « l'originalité »; et nous ne sommes pas non plus devant la « traduction » d'une composition antique dans un langage médiéval. Car nous pouvons dire que ce langage est en train de se définir, de se formuler dans le processus même d'assimilation et de métamorphose fatale du modèle. L'art de Frómista et de Jaca doit tant à ce sarcophage (fig. 1) que ses caractéristiques possibles et même son existence sont presque inimaginables avant la prise de contact avec celui-ci.

La vocation ferme et précoce pour la ronde-bosse, trait qui a toujours attiré l'attention sur les figures des chapiteaux de Frómista et Jaca (fig. 14 et 15), trouve une explication en tant que reflet évident du haut-relief accentué du sarcophage de Husillos. Autre trait encore plus révolutionnaire, l'artiste ne se contente pas de définir la masse de façon nette et dense; il valorise aussi les surfaces par un véritable modelé. Là aussi les enseignements du modèle antique ont été décisifs, dans la mesure où ils ont montré le chemin pour le dépassement d'un stade technique caractérisé par une sculpture simplement taillée, conçue comme l'articulation de plans rigides, telle celle qui se trouve dans le porche de San Isidoro de León ou dans la première campagne de Saint-Sernin de Toulouse.

Le relief et le modelé d'inspiration antique acquièrent pourtant, dans le style naissant, des valeurs très différentes. Si le modelé s'adapte à une vision plus synthétique et monumentale, le relief doit quant à lui se soumettre à la discipline stricte de « l'espace-limite », qui le présente comme une projection, une protubérance même du fond. A cette solidarité plastique avec les surfaces, il faut ajouter aussi celle que les figurations doivent maintenir en profondeur avec l'architecture du chapiteau. En apparence, nous nous trouverions devant le passage d'un cadre en fonction de la figuration à une figuration en fonction du cadre: une composition narrative libre et fluide, sans d'autres exigences que celle de la métrique subtile de la frise antique, viendrait alors se présenter comme l'expression ou la « rime » de l'architecture de son support. Toutefois on ne peut pas dire que le sculpteur procède à une reconstitution arbitraire de la frise en la forçant à s'adapter à un schéma abstrait et préexistant; notre maître sait interroger le modèle, et c'est celui-ci qui lui suggère des solutions virtuelles de composition qu'il ne fait que concrétiser. Tel est le cas des draperies, manteaux et rideaux, représentées sur le sarcophage, qui servent à organiser rythmiquement, comme des guirlandes, les faces latérales du chapiteau, tout en accentuant la signification des angles (fig. 13 et 14), ou bien de la figure centrale, Oreste, qui donnera lieu à la formule la plus heureuse de la sculpture de Jaca: l'athlète nu, les jambes ouvertes et tendues, comme prolongeant les volutes en un

(26) S. MORALES, *op. cit.* à la note 22. Voir, pour ce sarcophage, A. GARCIA Y BELLIDO, *Esculturas romanas de España y Portugal*, Madrid, 1949, 212 et ss., pl. 172-175; C. ROBERT, *Die antiken Sarkophagreliefs, II, Mythologische Zyklen*, Berlin, 1890, LV et n° 157.

schéma en forme de croix de saint André, qui se suffit à lui-même pour constituer la face frontale ou les angles du chapiteau (fig. 1, 14 et 15).

Ainsi donc, et paradoxalement, même dans cet aspect si spécifique de la poétique romane, dans la valeur structurale de la figuration, son attachement à l'expression du cadre et de la fonction, le nouvel art a une dette aussi envers l'héritage antique. Et c'est qu'en réalité, on ne peut pas dire que ces exigences aient atteint des solutions satisfaisantes dans la sculpture romane hispanique jusqu'à l'apparition du style de Frómista et de Jaca. L'intégration des figurations dans le chapiteau avait été faite jusqu'alors aux dépens de leur efficacité narrative ou iconographique. Seuls des schémas figuratifs élémentaires, de coupe héraldique et engendrés par la structure « physiologique » de la pièce, pouvaient être considérés comme des exemples réussis de la nouvelle stylistique, tandis que pour les figurations d'une prétention iconographique plus grande, le sculpteur se limitait à couvrir les corbeilles avec des séquences tirées des illustrations des manuscrits⁽²⁷⁾. L'apparition d'une narrative monumentale, qui sait unir les exigences de la mise en image et le rythme imposé par le cadre, est donc un autre apport décisif des artistes de Frómista et de Jaca, dû en grande partie à l'impulsion de modèles comme le sarcophage de Husillos. Les schémas subtils en chiasme qui structurent sa frise deviennent le réseau évident des compositions les plus réussies de la cathédrale aragonaise (fig. 15).

Le sarcophage de Husillos n'a pas été le seul modèle antique fréquenté par nos sculpteurs, bien qu'il semble être le seul conservé et identifiable pour le moment. Contrairement aux suggestions de Georges Gaillard et de José Pijoán, je ne crois pas que le sarcophage de San Pedro el Viejo de Huesca, réutilisé comme tombe de Ramiro II, ait joué un rôle quelconque dans la constitution du style ou de l'imagerie de Jaca⁽²⁸⁾. Sa prétendue influence sur la figure d'Isaac, sur le chapiteau de droite de la porte méridionale, est une hypothèse inutile, vu que le sarcophage de Husillos offre des points de référence beaucoup plus évidents pour cette figure (fig. 1, 13 et 15). Un chapiteau de l'intérieur vient d'ailleurs nous fournir un net argument contraire aux présomptions des auteurs cités (fig. 16). Il nous démontre que nos sculpteurs étaient familiarisés avec le schéma iconographique de la *imago clipeata*, thème nucléaire du sarcophage de Huesca (fig. 17) ; or, dans la formule qu'ils ont suivie comme modèle, ce n'étaient pas des génies ou des *putti* nus et en vol qui soutenaient le *clipeus* mais des victoires debout et vêtues, comme on les voit sur d'autres sarcophages romains (fig. 3). Il y a un détail qui confirme particulièrement l'inspiration dans la typologie indiquée et non dans celle représentée par le sarcophage de Huesca : c'est le modelé puissant qu'on donne au pectoral gauche de l'une de ces figures soutenant le clipeus (fig. 16), souvenir évident du sein nu que présentent d'habitude les victoires antiques.

Si l'on tient compte du fait que le sarcophage de Huesca n'a pu être connu qu'après 1096, lorsque la ville passa aux mains des chrétiens, l'absence de traces de son imagerie dans la première campagne décorative de Jaca ne manque pas de signification sur le plan de la chronologie.

(27) Les chapiteaux du porche de San Isidoro de León servent bien à illustrer ce point (voir M. GOMEZ-MORENO, *op. cit.*, pl. LXII-LXVI).

Cependant, je n'écarterais pas la possibilité que le sarcophage en question ait pu avoir quelque influence au cours d'une phase plus avancée de la décoration de la cathédrale aragonaise, phase représentée par les chapiteaux les plus anciens du cloître. Les anatomies morbides et polies, les visages arrondis et gonflés qu'exhibe le chapiteau conservé à l'église de Santiago, à Jaca, semblent évoquer les *erotes* du sarcophage (fig. 17 et 18). Mais la prudence nous oblige aussi à reconnaître que le hasard à une grande part dans des ressemblances favorisées sans doute par la patine foncée et brillante commune au sarcophage et au chapiteau.

Une influence antique est également revendiquée par un autre chapiteau de l'intérieur de la cathédrale aragonaise que J. Pijoán a décrit comme « le pêcheur et la sirène »⁽²⁸⁾. A mon avis, il faut chercher la source de l'inspiration du sculpteur dans le répertoire des *thiasoi* marins⁽²⁹⁾. En effet, la formule adoptée pour le rendu des eaux y renvoie — une formule étrange à la morphologie romane habituelle — tout comme l'ambiguïté voulue entre la caligraphie et le rythme des ondes et celui des draperies (fig. 19 et 20), jeu auquel se prête, parmi d'autres exemples, le sarcophage de Sant Pere d'Ager⁽³⁰⁾. Les deux amours accroupis, jouant de la double flûte, qui flanquent la scène centrale (fig. 4 et 19), sont aussi des emprunts au même répertoire⁽³²⁾. La filiation des deux protagonistes adultes semble moins claire⁽³¹⁾, quoique leur air antique n'en soit pas moins évident. Le torse mollement courbé de la figure de droite évoque le souvenir d'une néréide, et le ruban qui tient la chevelure de son compagnon est un trait qui revient dans les figures des *thiasoi*, bien qu'il soit généralisé dans l'imagerie antique.

A côté des cortèges mythologiques marins, les cortèges terrestres, dionysiaques⁽³⁴⁾, semblent avoir attiré également l'imagination des sculpteurs de Jaca. Un jeune homme nu, portant une torche, représenté sur la face latérale d'un autre chapiteau de l'intérieur (fig. 21), a dû être inspiré par un modèle comme celui que nous offre un sarcophage conservé au Ince Blundell Hall (fig. 22). Si ce sarcophage⁽³⁵⁾ avait été trouvé dans le Nord de l'Espagne ou dans le Sud de la France, je n'hésiterais pas à l'identifier comme le modèle concret suivi par le maître de Jaca, car il semble préluder l'art de nos sculpteurs même dans son style, avec sa réduction économique du métier.

(28) G. GAILLARD, *op. cit.*, 112, 148 et pl. L. ; J. PIJOÁN, *El arte románico. Siglos XI y XII. Summa Artis*, IX, Madrid, 1944, 96. Pour le sarcophage, voir A. GARCIA Y BELLIDO, *op. cit.*, 280-282 et pl. 232.

(29) *Op. cit.*, 95 et fig. 137.

(30) Voir A. RUMPF, *Die antiken Sarkophagreliefs*, V, *Die Meerwesen*, Berlin, 1939.

(31) Voir, pour ce sarcophage, A. GARCIA Y BELLIDO, *op. cit.*, pl. 210-211.

(32) Voir A. RUMPF, *op. cit.*, n° 76, pl. 19 ; n° 56, pl. 19 ; n° 72, pl. 25 ; n° 92, pl. 36.

(33) Un parallèle lointain pour ce groupe nous est offert par un couvercle du Vatican (A. RUMPF, *op. cit.*, n° 28, pl. 9, fig. 17).

(34) Voir R. TURCAN, *Les sarcophages romains à représentations dionysiaques. Essai de chronologie et d'histoire religieuse*, Paris, 1966 ; F. MATZ, *Die antiken Sarkophagreliefs*, IV, *Die dionysischen Sarkophage*, Berlin, 1968-1975.

(35) R. TURCAN, *op. cit.*, pl. 64 b ; F. MATZ, *op. cit.*, v. 2, n° 172, pl. 190.

Le porteur de torche s'accompagne, sur le chapiteau aragonais, d'autres figures qui chevauchent ou luttent avec des lions, thème très répandu dans la sculpture du *Camino Francés* et qui a aussi ses antécédents dans les *thiasoi* bachiques. Cependant, aucun lien précis n'y est évident sur le plan formel. Nous sommes plus près des modèles antiques avec un chapiteau de Loarre qui a deux *putti* chevauchant des lions⁽³⁶⁾, mais sa morphologie, avec des échos languedociens, semble déjà échapper à ce qu'on peut appeler à proprement parler « l'école de Jaca ». Par contre, le *putto* qui se présente maîtrisant un lion avec une corde, dans un chapiteau adossé au mur occidental de la cathédrale aragonaise⁽³⁷⁾, appartient pleinement à notre style et c'est par ailleurs un motif qui renvoie aussi aux *thiasoi* bachiques. On remarquera au passage que les lions des chapiteaux de Jaca, avec leur modelé large et doux, avec des crinières manquant d'entité plastique, rappellent davantage les panthères dionysiaques que de vrais lions.

Si nous revenons sur la sculpture provenant du cloître, dans un style qui porte déjà l'empreinte toulousaine, il faut mentionner enfin la belle arabesque corporelle d'un possible satyre ou faune, en pleine danse ou en extase dionysiaque, qui décore un chapiteau conservé dans l'abside méridionale⁽³⁸⁾.

On aura remarqué que dans ce rapide inventaire des sources antiques possibles à la disposition des sculpteurs de Jaca⁽³⁹⁾, nous n'avons pratiquement pas eu à sortir du domaine de la sculpture funéraire, ce qui s'explique si l'on considère que les sarcophages ont été les objets artistiques les plus susceptibles de emploi que l'Antiquité ait offerts au Moyen Âge. D'autre part, cette partialité si significative dans les sources exploitées peut expliquer la tournure particulière prise par la sculpture de Jaca, spécialisée dans le chapiteau figuré, domaine auquel l'imagerie des sarcophages donnait des solutions facilement assimilables, de par sa modulation et sa structure. Par contre, lorsque les sculpteurs de Jaca abordent le relief mural (et il est symptomatique qu'ils n'aient fait que peu de tentatives), ils montrent un art nettement moins mûr et créatif.

A la même époque, on trouve le phénomène inverse à Toulouse, où une grande sculpture sur plaque, décisive pour la constitution de l'art

(36) Voir sa reproduction dans A. CANELLAS-LOPEZ - A. SAN VICENTE, *op. cit.*, fig. 72, à comparer avec F. MATZ, *op. cit.*, v. 2, n° 151, pl. 174. Voir aussi R. TURCAN, *op. cit.*, pl. 8 c : 10 c ; 32 b ; 33 a.

(37) Sur la face gauche du chapiteau. Voir sa reproduction dans A. CANELLAS-LOPEZ - A. SAN VICENTE, *op. cit.*, fig. 44.

(38) Il est reproduit par J. GUDIOL RICART - J. A. GAYA NUÑO, *op. cit.*, fig. 213. Pour la typologie de ce motif dans les sarcophages, voir F. MATZ, *op. cit.*, v. 1, TH 5, TH 13, TH 16, TH 44 et TH 92. On peut aussi compter sur un modèle en ronde-bosse comme celui que nous offre le « Satyre enfant qui regarde sa queue » du Musée National Romain (voir S. AURIGEMMA, *Les Thermes de Dioclétien et le Musée National Romain*, Roma, 1970, 119, pl. LX).

(39) On y ajoutera les emprunts à l'imagerie antique que j'ai signalés à León, dans l'œuvre d'un atelier issu de Jaca (*Pour l'interprétation iconographique du portail de l'Agneau à Saint-Isidore de León : les signes du zodiaque*, dans ces *Cahiers*, VIII, 1977, 146-150, pl. 9-11). Voir aussi *infra* les références des notes 46 et 104.

roman, coexiste avec des essais plus timides dans le chapiteau figuré⁽⁴⁰⁾. C'est qu'il semble qu'à Toulouse ce sont fondamentalement les expériences des ivoiriers — dans une direction représentée par exemple, par la chasse de San Felices, à San Millán de la Cogolla⁽⁴¹⁾ — et celles des enlumineurs — je pense à la tradition stylistique dont le *Beatus* de Saint-Sever est un témoignage — qui ont guidé la main des sculpteurs. La page peinte ou la plaque d'ivoire avaient en germe des solutions plus adéquates pour la grande sculpture en relief que pour celle des chapiteaux.

Il est certain que Bernard Gilduin et son groupe n'ont pas été insensibles à l'héritage antique, mais leur antiquité n'a pas grand chose à voir avec celle que les sculpteurs de Jaca ont explorée avidement. Comme Friedrich Gerke l'a indiqué, nous assistons à Toulouse à une « echte gallische Renaissance », « unrömische » dans son caractère⁽⁴²⁾. C'est au répertoire provincial romain tardif que les marbriers toulousains ont emprunté la presque totalité de leurs motifs et de leurs effets stylistiques de filiation antique. De ce fait, leur entreprise, sans rien perdre de sa portée novatrice, acquiert les caractères du renouvellement d'un *genius loci*, d'une tradition jamais totalement perdue, et une dimension équivalente, dans le domaine esthétique, aux mouvements spirituels contemporains qui préconisent un retour aux idéaux et à la symbolique de l'Eglise primitive.

Un tel procédé ne peut être assimilé que dans ses lignes générales à l'aventure que suppose, à Frómista et à Jaca, la récupération d'un monde d'images au « classicisme » le plus pur et dont le pouvoir de fascination résidait peut-être dans l'impénétrabilité même de sa signification. Il n'en est pas moins surprenant que dans la déjà longue bibliographie consacrée aux « protorenaissances » romanes⁽⁴³⁾, on ait oublié les noms de Jaca et de Frómista qui méritent une place privilégiée aussi bien à cause de

(40) Pour Toulouse, je renvoie à la bibliographie citée à la note 14.

(41) Voir S. MORALEJO, *Une sculpture...*, 14-16, pl. 7 et 8 ; T. W. LYMAN, *Arts somptueux et art monumental : bilan des influences antiques pré-romanes sur la sculpture romane dans le Sud-ouest de la France et en Espagne*, dans ces *Cahiers*, IX, 1978, 124-125.

(42) *Der Tischaltar des Bernard Gilduin in Saint-Sernin in Toulouse*, dans *Akademie der Wissenschaften und der Literatur in Mainz. Abhandlungen der Geistes- und sozialwissenschaftlichen Klasse*, n° 8, 1958, 453 et ss.

(43) Voir, notamment, H. von EINEM, *Die Monumentalplastik des Mittelalters und ihr Verhältnis zur Antike* dans *Antike und Abendland*, III, 1948, 120-151 ; R. H. L. HAMANN - MAC LEAN, *Antikenstudium in der Kunst des Mittelalters*, dans *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, XV, 1949-1950, 157 et ss. ; W. OAKESHOTT, *Classical Inspiration in Medieval Art*, London, 1959, E. PANOFKY, *Renaissance and Renaissance in Western Art*, Stockholm, 1960. Pour la France, M. DURAND-LEFEBVRE, *Art gallo-romain et sculpture romane*, Paris, 1937 ; J. ADHEMAR, *Influences antiques dans l'art du Moyen Age français*, London, 1939 ; V. LASSALE, *L'influence antique dans l'art roman provençal*, Paris, 1970. Pour l'Italie, H. WENTZEL, *Antiken-Imitationen des 12. und 13. Jahrhunderts in Italien*, dans *Zeitschrift für Kunstwissenschaft*, X, 1956, 109 et ss.

la précocité qu'à cause de l'intensité et du radicalisme avec lesquels on y a procédé au sauvetage du legs antique. Dans ce sens, aucun autre foyer européen ne peut offrir vers 1100 un bilan comparable, et ceci nous oblige à poser le problème de savoir quelles ont pu être les conditions culturelles qui favorisèrent une « renaissance » si précoce et si singulière dans un monastère castillan, loin d'être parmi les plus importants, comme Frómista, et dans la cathédrale du royaume aragonais, récemment constitué.

Je dois avouer que, pour le moment, je ne saurais comment donner une réponse à cette question sans faire appel irrationnellement au « génie » ou au rôle du médecin de Molière, qui nous justifierait l'existence d'un art tourné vers l'Antiquité comme fruit naturel d'un « goût » tourné lui aussi vers l'Antiquité. L'évidence même du phénomène à expliquer surpasse en tout cas les renseignements que nous avons sur ses motivations possibles.

Bien entendu, il faut supposer au préalable que nos sculpteurs aient pu souvent accéder avec facilité aux modèles antiques. Mais, dans ce sens, l'heureux hasard qui a permis de conserver le sarcophage de Husillos près de Frómista jusqu'au siècle dernier, ne doit pas nous faire oublier qu'en général le substrat romain des terres où s'est déroulée leur activité, est assez pauvre en ce qui concerne la sculpture⁽⁴⁴⁾, bien que nous ayons des témoignages qui montrent qu'il a été respecté et apprécié au Moyen Âge⁽⁴⁵⁾. Les régions qui auraient pu donner lieu à une

(44) Le répertoire dressé par A. GARCIA Y BELLIDO, *op. cit.*, a une valeur suffisamment indicative. Pour l'Aragon, en particulier, voir M. MARTIN-BUENO, *Aragón arqueológico: sus rutas*, Zaragoza, 1977. Quant à l'ancienne Pallantia, d'où le sarcophage de Husillos pourrait provenir, voir A. GARCIA Y BELLIDO, *Contribución al plano arqueológico de la Palencia romana*, dans *Archivo Español de Arqueología* XXXIX, 1966, 146 et ss. La Tierra de Campos s'est pourtant révélée relativement riche en mosaïques.

(45) Il faut remarquer que la presque totalité des sarcophages romains et paléochrétiens conservés dans la moitié Nord de l'Espagne sont des remplois médiévaux. Nous avons d'ailleurs quelques données suggestives d'un possible « goût antiquaire » chez les patrons qui employèrent nos sculpteurs. Pierre I d'Aragon (1094-1104) portait un intaille héliénistique sur son anneau (R. del ARCO, *Sepulcros de la Casa Real de Aragón*, Madrid, 1945, 136), et des intailles ou des camées antiques furent sans doute remployés par l'archevêque Gelmírez dans le retable qu'il donna en 1135 à la cathédrale de Compostelle (voir *Historia Compostelana*, ed. E. FLOREZ, Madrid, 1765, III-44, 566). Trente ans auparavant, quand des sculpteurs de Jaca travaillaient à la cathédrale de Saint-Jacques, le chroniqueur du même archevêque s'attarde à faire l'éloge d'un sarcophage antique — « arca marmorea mire ac subtiliter fabricata » — trouvée à Braga à l'occasion du « pieux larcin » commis par les compostellans (*ibid.*, I-15, 38). Ajoutons enfin le calice de dona Urraca, au trésor de San Isidoro de León, composé de deux coupes d'onyx romaines et garni d'un camée pseudo-antique (voir M. GOMEZ-MORENO, *op. cit.*, 31-32 et pl. XLIII) et la tête féminine en bronze conservée au trésor de Silos, dont la coiffure est à rapprocher de celle de l'ange sculpté sur le chapiteau qui se trouve à l'église de Santiago à Jaca (voir notre fig. 13 sur l'angle supérieur droit).

hypothétique « Provence espagnole » se trouvaient alors aux mains des musulmans. Ainsi donc, je crois qu'il faut compter sur le matériel archéologique qu'a pu offrir le piémont pyrénéen français, plus riche en trouvailles que le versant espagnol, et peut-être sur d'autres régions encore plus éloignées.

A ce sujet, il me semble opportun de rappeler que les sculpteurs originaires de Jaca qui travaillèrent sur le portail Nord de la cathédrale de Compostelle, utilisèrent comme modèle un type de colonne torse décorée avec des scènes de vendange, que nous ne connaissons dans tout l'Empire que par son reflet sur quelques fragments trouvés à Rome, sur l'Esquilin⁽⁴⁶⁾. Je ne prétends pas avec cette remarque ressusciter l'« Italian connection » de la sculpture de Jaca, aujourd'hui si discréditée⁽⁴⁷⁾. A la fin du XI^e et au début du XII^e siècle, l'Italie ne pouvait pratiquement rien offrir à nos maîtres, quant à des traditions plastiques vives et agissantes. Je crois néanmoins qu'a priori on ne peut pas l'exclure, même comme simple répertoire archéologique.

De toute façon, l'existence ou la profusion de modèles à imiter, quelle que soit la région, ne constitue pas en soi l'explication d'une renaissance, mais simplement une prémisses ou une cause instrumentale. En apparence, le ton général tourné vers l'antique de la plastique romane en Provence ou en Italie, se présente comme une espèce d'émergence naturelle et logique d'un fort substrat romain. Mais il est certain que ni le Latium, ni la Campanie, ni la Toscane, ni même la Provence ont été des pionniers dans le retour à l'Antiquité, en ce qui concerne la sculpture. L'incitation première ou définitive semble leur être venue de l'extérieur. D'après les cas mentionnés, nous pourrions même croire que l'excès de substrat, le contact continu avec un environnement antique, retarde les renaissances, comme si celles-ci — confirmant les thèses de E. Panofsky⁽⁴⁸⁾ — avaient besoin d'un certain éloignement pour surgir. Les témoignages littéraires les plus impressionnants de la fascination que la plastique antique a exercé sur les hommes de l'âge roman, proviennent curieusement de personnalités comme Hildebert de Lavardin, Fulcoie de Beauvais, Henri de Blois ou le Magister Gregorius⁽⁴⁹⁾, tous natifs de régions où l'empreinte romane n'était pas plus profonde que dans la *Tierra de Campos* ou l'Aragon pyrénéen. Une clé partielle du phénomène qui nous occupe, aussi minime soit-elle, se trouve peut-être dans un moyen

(46) Voir S. MORALEJO, *Saint-Jacques...*, 97, fig. 2, 3 et 5. Sur les fragments en question, voir V. VESPIGNANI, *Di alcuni frammenti architettonici di stile fantastico* dans *Bullettino della Commissione Archeologica Comunale di Roma*, VI (2^e s.), 1878, 199-203.

(47) Voir G. de FRANCOVICH, *Wiligelmo da Modena e gli inizi della scultura romanica in Francia e in Spagna*, dans *Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte*, VII, 1940, 255 et ss.; R. SALVINI, *Wiligelmo e le origini della scultura romanica*, Milano, 1956, 106-107, n. 3.

(48) *Op. cit.*, 108-113.

(49) On trouvera des références abondantes à ces personnages dans E. PANOFSKY, *op. cit.*; J. ADHEMAR, *op. cit.*; W. OAKESHOTT, *op. cit.*, 77-78. Voir aussi F. von BEZOLD, *Das Fortleben der antiken Götter im mittelalterlichen Humanismus*, Aalen, 1922; P. E. SCHRAMM, *Kaiser, Rom und Renovatio*, Darmstadt, 1957, 296 et ss.

terme entre la présence nécessaire de modèles antiques et leur relative rareté, qui a fait d'eux l'objet d'une certaine vénération. Le grand impact du sarcophage de Husillos sur la sculpture de Jaca semble indiquer effectivement que les modèles antiques accessibles à ce moment-là n'étaient pas nombreux ; c'est peut-être à cause de cela qu'ils ont été si exhaustivement exploités. C'est donc le caractère relativement exceptionnel de la pièce qui a accru son impact, lui donnant au préalable une auréole de prestige et de mystère dont elle n'aurait pas jouie si elle avait simplement été l'un des éléments constitutifs de l'environnement quotidien.

3. — LE PROGRAMME ICONOGRAPHIQUE : LE PORTAIL OCCIDENTAL

Au cours des Journées de 1976, je me suis déjà intéressé aux programmes iconographiques des portails de la cathédrale de Jaca. Quelques-unes de mes remarques concernant la porte occidentale ont été publiées ailleurs⁽⁵⁰⁾, comme une avance d'une étude plus large qui, je l'espère, verra prochainement le jour. Dans cet « état des questions », je me bornerai donc à résumer mes conclusions touchant à la signification d'ensemble du programme : un problème encore insuffisamment fouillé, malgré l'information épigraphique exceptionnellement loquace qui accompagne les images.

De chaque côté du chrisme qui centre le tympan — un chrisme conçu comme un anagramme de la Trinité superposé à un schéma radial à signification probablement cosmique⁽⁵¹⁾ — nous trouvons un lion à allure héraldique, celui de droite foulant de ses pieds un basilic et un ours, celui de gauche protégeant un homme prosterné qui tient un serpent à la main (fig. 23). L'épigraphie prolixe du tympan nous éclaire de façon exhaustive sur le sens de ces scènes, en rapport avec la symbolique animale popularisée par les « bestiaires ». Dans les deux cas le lion représente le Christ ; à droite, comme « leo fortis », vainqueur de l'empire

(50) *Aportaciones a la interpretación del programa iconográfico de la catedral de Jaca*, dans *Homenaje a don José María Lacarra de Miguel*, I. Zaragoza, 1977, 173-198.

(51) J. M. CAAMAÑO MARTINEZ vient d'attirer l'attention sur le motif auquel le chrisme s'applique, en proposant d'y reconnaître une roue à signification trinitaire, abondant de ce fait dans le sens que l'inscription établit pour l'anagramme du Christ (*En torno al tímpano de Jaca*, dans *Goya*, n° 142, 1978, 200-207). La source textuelle qu'il présente fait pourtant allusion à la circonférence, aux rayons et au moyeu de la roue — images respectives des trois personnes de la Trinité — et ce dernier élément, le moyeu, manque sur la roue présumée du tympan aragonais. Je pense plutôt que nous avons à faire à une sorte d'*orbis* dont les rayons pourraient représenter la Croix et les quatre parties du monde, tout le schéma étant garni de rosaces astrales. Pour une composition semblable, dans l'art byzantin, voir K. LEHMANN, *The Dome of Heaven*, dans *The Art Bulletin*, XXVII, 1945, 1-27, fig. 12. C'est dans cette voie que je mène actuellement mon enquête.

de la mort — « imperium mortis conculcans »⁽⁵²⁾ — et à gauche, exerçant la miséricorde envers le pécheur repent, en accord avec l'interprétation mystique de la vertu qu'on attribuait au lion d'épargner l'homme qui se prosternait devant lui.

Considéré dans son ensemble, le tympan de Jaca ne nous offre pas tant, comme on le prétend souvent, un schéma doctrinal de contraste qu'un schéma de complémentarité. Il ne s'agit pas d'une ébauche de Jugement Dernier, mettant en opposition le Christ du salut avec le Christ du châtement, car le basilic et l'ours n'y figurent point les méchants, mais le Mal. L'inscription qui court sur la moulure inférieure du tympan, reliant physiquement et idéologiquement les deux côtés en un tout, nous rend bien compte d'une telle complémentarité : « Vivere si queris, qui mortis lege teneris, huc suplicando veni, renuens fomenta veneni. Cor vicis munda perea ne morte secunda ». C'est-à-dire, c'est ce lion-Christ, qui a démontré avoir du pouvoir sur la mort physique et spirituelle — représentée par l'ours et le basilic — le seul qui pourra en délivrer l'homme, celui-ci ayant renoncé au péché.

Aux Journées de 1976, j'avais conclu la lecture du programme avec ces mots : « Tout le message du tympan peut donc se résumer en une véhémence exhortation à la Pénitence. Un sacrement, seuil de l'Eglise en tant que communauté spirituelle, ne pourrait trouver une expression plus adéquate que dans la glose symbolique de la porte même de l'église matérielle ». C'est précisément sur cette signification pénitentielle que je veux insister ici en essayant de démontrer qu'elle s'établit non pas sur un vague niveau de pensée, mais plutôt dans les termes concrets et spécifiques de la praxis même sacramentelle, telle qu'elle se déroulait au Moyen Age.

En tant qu'une fonction pontificale, réservée aux évêques ou à leurs délégués, la Pénitence Publique avait généralement lieu dans les cathédrales⁽⁵³⁾. C'est devant l'une des portes, pourvue d'un porche ou d'un atrium, que se déroulait une grande partie du rituel, depuis l'accueil des pénitents, le Mercredi des Cendres, jusqu'à la réconciliation définitive, le Jeudi Saint ; les pénitents pouvaient même y demeurer pendant tout le Carême. Le porche occidental de la cathédrale de Jaca remplit les conditions pour une telle cérémonie, aussi bien sur le plan fonctionnel que sur le plan mystique (on se souviendra des connotations sombres attachées à l'Ouest dans la symbolique des points cardinaux). Si l'on considère par ailleurs que, selon le rituel en usage, les pénitents devaient se présenter « antes fores ecclesiae, sacco induti, nudis pedibus, vultibus in terris prostratis », comme le personnage du tympan qui se prosterne

(52) Je renvoie à mes remarques, au sujet de ce motif, dans *Pour l'interprétation...*, 163, n. 113 et fig. 17. Pour une reproduction d'ensemble du tympan, voir A. CANELLAS-LOPEZ - A. SAN VICENTE, *op. cit.*, fig. 36.

(53) Pour tout ce qui suit, concernant la liturgie pénitentielle, voir C. VOGEL, *Les rites de la Pénitence publique aux X^e et XI^e siècles*, dans *Mélanges offerts à René Crozet*, Poitiers, 1966, I, 137-144 ; *id.*, *Le pécheur et la pénitence au Moyen Age*, Paris, 1969, 207-213. Voir aussi l'article qu'on cite à la note 58, avec une bibliographie exhaustive.

devant le lion (fig. 23), les pieds nus, portant une tunique courte et sans manches — on dirait même un sac — il faut conclure que nous sommes devant une mise en scène allégorique de la liturgie pénitentielle⁽⁵⁴⁾.

En plus, nous trouvons de nets parallélismes avec d'autres points du programme aragonais dans les textes qui composaient ce rituel. Le ton d'exhortation véhémement au spectateur de l'épigraphie qu'on peut lire sur le bord inférieur du linteau — « huc suplicando veni » — rappelle l'invitation réitérée « venite » qui précédait l'entrée des pénitents dans le temple. Ceux-ci obtenaient leur pardon grâce à « la défaite du démon, auteur de leur mort », selon le *Pontifical romano-germanique* : voilà donc pourquoi les scènes de la miséricorde du lion-Christ avec sa victoire sur les forces du péché et de la mort se complètent au lieu de s'opposer. Au cours de la réconciliation, on mettait dans la bouche du pénitent, comme modèle de confession, la prière du prophète Daniel : « J'ai péché, j'ai mal agi, j'ai fait l'injustice, aie pitié de moi, Seigneur », et c'est précisément à Daniel qu'est consacré au moins l'un des chapiteaux du portail de Jaca.

Mon collègue David Simon⁽⁵⁵⁾ et moi-même sommes tombés d'accord pour reconnaître dans le chapiteau qui reçoit l'archivolte extérieure, du côté droit, l'épisode de Daniel dans la fosse aux lions, secouru par l'ange qui emporte Habacuc⁽⁵⁶⁾. La relation idéologique entre cette scène, qui présente le prophète respecté par les lions, et la miséricorde du lion-Christ représentée sur le tympan, est si évidente que tout commentaire semble être superflu. L'*exemplum* biblique vient illustrer, sur un plan narratif, la même idée que le tympan exprime *allegorico more*. D'autre part, la présence d'Habacuc portant la nourriture à Daniel — nourriture représentée par un pain rond particulièrement symbolique — donne à l'épisode un sens eucharistique⁽⁵⁷⁾. La « pénitence » de Daniel a donc pour récompense le *refrigerium* de l'Eucharistie, dont l'institution était célébrée précisément le Jeudi Saint, le jour où les pénitents étaient réadmis à la communion des fidèles.

- (54) Le fait que la scène représentée sur le tympan de Jaca ait sa source textuelle dans les « bestiaires » — et qu'on y trouve même des parallèles iconographiques — ne contredit aucunement la possibilité d'une signification pénitentielle. Bien au contraire, ce sont les « bestiaires » eux-mêmes qui proposent souvent des morales dans ce sens. Voilà, par exemple, ce que nous dit le Bestiaire toscan — je cite d'après M. GARVER — à l'égard de la miséricorde du lion : « if we ask mercy and pity of God he will pardon us our sins, as does the lion to the humble men » (*Symbolic Animals of Perugia and Spoleto*, dans *The Burlington Magazine*, XXXII, 1918, 159). Voir aussi le chapitre « Del Sagetaire et del Salvage Home », dans le Bestiaire de Pierre le Picard (Ch. CAHIER, *Le Physiologus ou Bestiaire*, dans *Mélanges d'archéologie, d'histoire et de littérature*, IV, 1856, 77), et le sermon *Quocienscumque peccator* qui est interpolé dans quelques éditions du même texte (voir T. H. WHITE, *The Bestiary. A Book of Beasts*, New York, 1960, 68-70).
- (55) Daniel and Habbakuk in Aragon, dans *Journal of the British Archaeological Association* XXXVIII (3^e s.), 1975, 50-54, pl. II.
- (56) S. MORALEJO, *Sobre la formación...*, 430 ; *id.*, *Aportaciones...*, 179-190, fig. 1, 2 et 7.
- (57) S. MORALEJO, *Aportaciones...*, 187-188.

Le programme de Jaca peut donc être justement rapproché de celui du portail Nord de Saint-Lazare d'Autun, dont le texte et contexte pénitentiels ont été si magnifiquement restitués et éclaircis par O.K. Werckmeister⁽⁵⁸⁾. Loin d'être une exposition doctrinale théorique et abstraite, notre programme s'insérait dans la vie même de la communauté, dans les fonctions liturgiques de l'église, en constituant le décor et la scène adéquats pour les rites de salut qui devaient y avoir lieu. On sait qu'au début du XVI^e siècle, des cérémonies semblables à celles qu'on vient de décrire se déroulaient encore dans la cathédrale aragonaise⁽⁵⁹⁾. Malheureusement, nous manquons de données sûres pour savoir depuis quand elles y étaient en vigueur. Mais dans la cathédrale toute voisine de Huesca, elles sont documentées au moins depuis le XIII^e siècle⁽⁶⁰⁾, et rien ne nous interdit de penser qu'elles remontent à l'époque de la décoration de notre portail, si l'on tient compte du fait que le royaume aragonais avait déjà adhéré alors aux usages liturgiques romains et que par ailleurs, des rituels semblables avaient existé dans la liturgie hispanique⁽⁶¹⁾.

Nous avons d'autre part le témoignage d'autres programmes hispaniques contemporains qui ont pu servir à des fonctions similaires. O.K. Werckmeister a attiré l'attention sur l'ancien portail Nord de la cathédrale de Compostelle, décoré avec un cycle du Pêché Originel qui nous fournirait l'ambiance appropriée pour la cérémonie de l'expulsion des pénitents, prescrite dans le rituel en question⁽⁶²⁾. J'y ajouterai la petite porte qui communiquait le Panthéon Royal avec l'ancienne église de San Isidoro, à León. Les chapiteaux qui la décorent nous racontent la Résurrection de Lazare et la Guérison du Lépreux⁽⁶³⁾, les deux sujets évangéliques les plus fréquemment invoqués dans les textes théologiques concernant la Pénitence⁽⁶⁴⁾. Une allusion dans ce sens semble claire dans la formule

(58) *The Lintel Fragment Reproducing Eve from Saint-Lazare, Autun, dans Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XXXV, 1972, 1-30. Je tiens à remercier le professeur John Williams d'avoir attiré mon attention sur cette étude.

(59) A. DURAN GUDIOL, *La Penitencia Pública en la catedral de Huesca*, dans *Argensola*, XXXV, 1952, 344.

(60) *Ibid.*, 336 et ss.

(61) Voir J. FERNANDEZ ALONSO, *La disciplina penitencial en la España romanivisigoda desde el punto de vista pastoral*, dans *Hispania Sacra*, IV, 1951, 243-311.

(62) *Op. cit.*, 21, n. 109. Pour ma part, j'avais déjà signalé un contexte de péché et de régénération dans le programme de ce portail. Voir mes articles *La primitiva fachade norte de la catedral de Santiago*, dans *Compostellanum*, XIV, 1969, 623-668 ; *Saint-Jacques...*, 91-98.

(63) Voir leurs reproductions dans M. GOMEZ-MORENO, *op. cit.*, pl. LXVI. Pour l'architecture et l'histoire du Panthéon, voir J. WILLIAMS, *San Isidoro in León. Evidence for a New History*, dans *The Art Bulletin*, LV, 1973, 170-184.

(64) Voir C. VOGEL, *Le pêcheur...*, 136, 139, 144, 157, 158, 164, 169, 170, 175 et 183. Pour Lazare en particulier, O. K. WERCKMEISTER, *op. cit.*, 12-22. Un contenu sacramentel, centré sur le Baptême et l'Eucharistie, semble être aussi l'idée unificatrice du programme de la Porte de l'Agneau, dans la même église (voir mon article *Pour l'interprétation...*, 165-169).

choisie à León pour le deuxième de ces épisodes : le lépreux adopte une attitude semblable à celle des pénitents et la touche du Christ devient l'imposition des mains fixée dans le rituel de l'absolution. On se souviendra d'ailleurs que c'est dans cette église que le *Silense* place, quelques années avant la réalisation de ce petit programme, la mort de Ferdinand I en pénitent⁽⁶⁵⁾.

4. — LES CHAPITEAUX DE L'INTERIEUR

Dès que le fidèle ou le pénitent était entré dans la cathédrale de Jaca, le premier chapiteau historié qu'il voyait, adossé au pilier mural de droite, lui offrait une scène qui était sans doute en rapport avec le contexte idéologique tracé sur le portail. On y voit un personnage marchant entre deux lions⁽⁶⁶⁾ que deux accompagnateurs ou protecteurs semblent calmer. L'insistance sur le thème du respect du lion envers l'homme se renforce avec une autre correspondance avec l'imagerie du tympan : le personnage tient un serpent à la main, signifiant peut-être son pouvoir, son contrôle sur le péché. L'auréole qui entoure sa tête semble d'ailleurs le caractériser comme un juste. Même si le sens précis que peut avoir cette représentation nous échappe, nous pouvons au moins entrevoir quelque chose de son fond doctrinal : il s'agit peut-être d'un jalon dans le chemin mystique de la réconciliation qui conduisait le pénitent vers le sanctuaire.

Sur les autres chapiteaux de l'intérieur, je n'ai pu trouver d'interprétation satisfaisante que pour l'un de ceux qui décorent le quatrième pilier du côté méridional (fig. 5). Il représente l'Annonciation, avec des traits particuliers — comme la présence de deux anges et le fait que l'un d'eux porte une croix — qui reviennent sur un chapiteau au même sujet, de la Porte Miègeville de Saint-Sernin de Toulouse⁽⁶⁷⁾. La scène est flanquée de représentations au caractère négatif clair, en correspondance antithétique avec Marie. A gauche c'est une espèce d'« annonciation démoniaque » constituée par un diable menaçant avec deux serpents et une femme qui porte autour du cou un autre reptile. A la place de cette inhabituelle « femme aux serpents » — qui vient préfigurer un contraste développé sur les contreforts du portail de Moissac⁽⁶⁸⁾ — on s'attendrait à voir une représentation d'Eve. Cependant, l'allusion au Péché Originel, contrefigure usuelle de l'Incarnation, n'est pas absente du chapiteau : telle semble être la fonction symbolique du singe ou guenon accroupi, très abîmé, qui occupe l'autre angle (fig. 6).

Quand j'ai publié l'interprétation de ce chapiteau, j'ai cru que l'animal faisait le geste de cacher ses yeux⁽⁶⁹⁾ ; mais une analyse plus serrée de la pièce m'a amené à conclure qu'en réalité il porte la main à la bouche, comme s'il la mordait ou était en train de manger quelque chose. Nous avons donc à Jaca un exemple précoce d'un motif iconographique dont

(65) *Historia Silense*, ed. F. SANTOS COCO, Madrid, 1921, 90-91.

(66) Voir sa reproduction dans J. GUDIOL-RICART - J. A. GAYA NUÑO, *op. cit.*, fig. 212.

(67) S. MORALEJO, *Aportaciones...*, 190-198, fig. 5 et 6.

(68) Voir M. VIDAL, *Quercy roman*, La Pierre-qui-Vire, 1969, fig. 22 et 23.

(69) S. MORALEJO, *op. cit.*, 196 et fig. 9.

le développement et le sens ont été étudiés par H.W. Janson⁽⁷⁰⁾ : le singe accroupi, mangeant parfois un fruit, qu'on trouve dans quelques représentations d'« Adam donnant leurs noms aux animaux »⁽⁷¹⁾, comme un prélude ironique au péché de celui-ci — et un souvenir d'un motif similaire de l'iconographie d'Orphée⁽⁷²⁾ — qui apparaît par la suite à côté d'Adam et Eve au Paradis et associé enfin à l'Annonciation, comme une parodie du Péché Originel⁽⁷³⁾.

H.W. Janson a très bien exposé les traits, réels ou supposés, du singe qui en ont fait une image privilégiée de la dégénération de l'homme pour le monde médiéval⁽⁷⁴⁾. Il y avait en premier lieu son instinct d'imitation, dont on a même cru qu'il expliquerait l'étymologie de son nom — *simia* = *similitudo* — et qui favorisait son utilisation comme élément parodique de toute la comédie humaine. Ce même instinct, interprété comme une manifestation de l'orgueil, correspondait à la prétention qui conduisit Adam et Eve au péché : le singe essaie de ressembler à l'homme tout comme celui-ci essaya de ressembler à Dieu. D'autre côté, le folklore médiéval a déjà pressenti quelque parenté biologique entre l'homme et le singe, mais à l'inverse du darwinisme vulgaire, il a conçu la relation en termes d'involution ou — pour reprendre le mot de H.W. Janson — de « dévolution » : le singe était présenté ainsi comme la métaphore de la dégradation physique et morale de l'homme après sa chute. Certaines fables attribuaient d'ailleurs au singe une sorte de péché originel qui lui était propre et qui l'aurait fait dégénérer à l'intérieur même de l'échelle animale, la perte de la queue étant le châtement.

Le singe ou guenon du chapiteau que nous sommes en train de commenter doit être situé dans ce contexte de croyances. On reprochera peut-être à notre interprétation le fait que les parallèles iconographiques connus pour l'association du singe à l'Annonciation sont très tardifs : il faudrait faire appel à l'Annonciation Friedsam, attribuée à Van Eyck ou à Petrus Christus, ou à celle d'Aix-en-Provence⁽⁷⁵⁾. Cependant, il y a un autre exemple roman possible qui, comme celui de Jaca, semble être passé inaperçu : sur la façade de Saint-Jouin de Marnes, en Poitou, un chapiteau à deux singes accroupis voisine avec une Annonciation⁽⁷⁶⁾.

(70) *Apes and Ape-Lore in the Middle Ages and Renaissance*, London, 1952, 107-136.

(71) *Ibid.*, 107 et pl. XII b. Voir aussi, sur cette iconographie d'Adam, X. MURATOVA, *L'iconografia medievale e l'« ambiente » storico*, dans *Storia dell'Arte*, n° 28, 1976, 171-179 et fig. 8.

(72) H. W. JANSON, *op. cit.*, 108 et pl. XII C. Voir les singes accroupis qui apparaissent à côté du chanteur thrace, sur la pyxis de Bobbio et sur deux reliefs en marbre conservés au Musée Byzantin d'Athènes et au Musée de Sabratha (W. F. VOLBACH, *Arte paleocristiana*, Firenze, 1958, pl. 84 ; A. GRABAR, *El primer arte cristiano* (200-395), Madrid, 1967, 104, fig. 101 ; *Enciclopedia dell'Arte Antica*, V, Roma, 1963, 746 et fig. 908.

(73) H. W. JANSON, *op. cit.*, 117-128, fig. 3 et 4, pl. X b, XIV b, XVIII et XIX a.

(74) *Ibid.*, 90-99 et 109.

(75) Voir la note 73. Sur l'Annonciation Friedsam, voir J. M. RUSSELL, *The Iconography of the Friedsam Annunciation*, dans *The Art Bulletin*, LVIII, 1978, 24-27.

(76) Voir sa reproduction dans R. OURSEL, *Haut-Poitou roman*, La Pierre-qui-Vire, 1975, fig. 102 et 107.

Même si l'on admet que cette association n'est que le fruit du hasard, le chapiteau de Jaca ne reste pas un cas absolument isolé. A Saint-Gaudens, dans une église dont les rapports étroits avec l'art de Frómista et de Jaca sont bien connus, le chapiteau racontant la chute d'Adam et Eve fait pendant à un chapiteau qui présente un singe et une guenon accroupis, celle-ci portant sa main droite à la bouche et tous deux faisant des gestes obscènes⁽⁷⁷⁾. Le geste de porter la main à la bouche caractérise d'ailleurs l'être simiesque — le diable ? — qui sur un chapiteau de Frómista semble inciter Eve au péché⁽⁷⁸⁾. On ne s'étonnera pas de ces intrusions de la parodie animalière dans les récits bibliques, qui ne constituent en réalité que l'application iconographique des *exempla* profanes dont se servaient les prêcheurs. C'est précisément à Frómista que l'on trouve un chapiteau consacré à la fable du renard et du corbeau, dont la morale serait aussi facilement comprise par rapport au Péché Originel : nous avons là également un *exemplum* de tentation à laquelle on succombe par orgueil, et l'arbre qui y centre la composition viendrait rendre sensible, même sur le plan formel, la correspondance idéologique entre la fable et l'épisode biblique⁽⁷⁹⁾.

5. — LA RESTITUTION DU PORTAIL SUD

Le portail méridional de la cathédrale de Jaca a très peu attiré l'attention des chercheurs en tant qu'ensemble. Il est vrai que du point de vue de l'iconographie, il n'atteint pas l'intérêt du portail occidental. Mais en ce qui regarde la composition architectonique, il mérite une place d'honneur dans le développement du décor de portail dans le milieu

(77) Voir T. W. LYMAN, *The Pilgrimage...*, 36, fig. 13 et 14 ; M. DURLIAT, *The Pilgrimage...*, 117, fig. 14. L'allusion évidente à la luxure contenue dans ce chapiteau ne s'oppose nullement à notre interprétation. On se souviendra à cet égard des connotations sexuelles que l'exégèse et même l'iconographie médiévale ont toujours relevées dans le Péché Originel : la cause de celui-ci aurait été la *concupiscentia* en général, pas la *gula*, et parmi ses conséquences, on soulignait spécialement le développement de la sexualité. Cela nous explique que la guenon ou singe de Jaca soit le pendant d'une « femme aux serpents » — (voir, pour cette association, H. W. JANSON, *op. cit.*, 46-47 et 51) — qui pourrait en même temps faire allusion, avec la présence du démon, à la tentation d'Eve. D'autre part, H. W. JANSON a remarqué que l'accroupissement des singes connote à la fois *luxuria* et la déchéance engendrée par le péché (*ibid.*). Un ivoire de Metz, des environs de l'an 1000, nous montre par ailleurs un Adam accroupi étrangement évocateur des singes hispano-languedociens (voir A. GOLDSCHMIDT, *Die Elfenbeinskulpturen aus der Zeit der karolingischen und sächsischen Kaiser*, I, Berlin, 1914, n° 78).

(78) Voir sa reproduction dans M. GÓMEZ-MORENO, *op. cit.*, pl. CX, 4. T. W. LYMAN a justement reconnu dans ce chapiteau « a mirror image » d'un des chapiteaux de Saint-Gaudens dont on vient de parler (*op. cit.*, 36).

(79) Voir sa reproduction dans A. GÓMEZ-MORENO, *op. cit.*, pl. CXI, 4. A. RODRIGUEZ - L. M. de LOJENDIO, *op. cit.*, I, fig. 148. On remarquera aussi, sur l'angle gauche de ce chapiteau, la présence d'un singe faisant un geste semblable à celui de l'être simiesque qui incite Eve au péché, sur le chapiteau qu'on vient de commenter.

hispano-languedocien : il nous offre d'une part la tête de série possible d'un parti qui n'atteindra postérieurement qu'un statut d'exception ; d'autre part, on y reconnaît le reflet d'un type d'agencement qui aura par contre un succès considérable.

L'écusson papal qui centre aujourd'hui le tympan est le fruit de remaniements qui eurent lieu au XVI^e siècle. Dans les deux tympanons qui le flanquent (fig. 24), abritant deux des symboles des évangélistes — Bœuf et Lion — Manuel Gómez-Moreno avait déjà reconnu les restes d'une organisation primitive à deux petits tympanons juxtaposés articulant le champ compris sous l'arcade⁽⁸⁰⁾ — un type de structure dont Emile Mâle avait cherché l'origine dans les cadres architectoniques des tables de canons des Évangiles⁽⁸¹⁾. Bien qu'on ne croie plus aujourd'hui, avec le savant iconographe français, que tout le décor roman ait été dessiné sur le parchemin avant de prendre corps dans la pierre, sa thèse demeure sur ce point absolument valide et reçoit encore un support notable avec la restitution hypothétique qu'on peut faire du portail aragonais (fig. 7).

En effet, vue la largeur modeste de la porte, il n'est pas nécessaire d'y supposer, comme l'avait fait M. Gómez-Moreno, l'existence d'un trumeau⁽⁸²⁾. L'absence de cet élément ne nous éloignerait pas des sources proposées dans le décor des manuscrits ; bien au contraire, la composition du tympan manquerait en conséquence de toute justification d'ordre fonctionnel ou structural pour se présenter comme la transposition gratuite, purement sculpturale, d'une architecture dessinée.

D'autre part, l'iconographie que les deux morceaux conservés nous permettent de conjecturer pour le tympan aragonais, ne manque pas de précédents dans le décor des architectures des manuscrits. L'Espagne, les chrétientés celtiques et le monde carolingien ont partagé une tradition particulière de décoration des tables de canons avec les symboles des évangélistes et, au moins dans le milieu carolingien, avec des théophanies⁽⁸³⁾. Mais dans les exemples que je connais, les petits arcs restent souvent vides ou adoptent des dispositions qui auraient difficilement pu inspirer les tympanons de Jaca. Et en tout cas, c'est l'espace compris entre l'arcade majeure et les petits arcs qui y retient l'attention des enlumineurs. C'est pour cela que je proposerais aussi de compter sur le concours possible d'une autre tradition d'enluminure, plus générale et qui fut également connue en Espagne⁽⁸⁴⁾ : les portraits des évangélistes

(80) *Op. cit.*, 74. Pour sa reproduction, voir *ibid.*, pl. LXXVII.

(81) *L'art religieux du XII^e siècle en France*, Paris, 1928, 41-42. Pour le décor des canons évangéliques, voir C. NORDENFALK, *Die spätantike Kanontafeln*, Göteborg, 1938. Le type que cet auteur appelle « kombinierte-m-n-Typus » (*ibid.* 77), au caractère très tectonique et d'origine orientale, est le plus proche de la structure présumable pour le portail aragonais. Pour un autre cas d'influence évidente des architectures figurées des manuscrits sur l'architecture monumentale, voir G. ZARNECKI, *The Early Sculpture of Ely Cathedral*, London, 1938, 31, fig. 23 et 27-29.

(82) Voir la note 80.

(83) Voir A. M. FRIEND Jr., *The Canon Tables of the Book of Kells*, dans *Medieval Studies in Memory of A. Kingsley Porter*, Cambridge (Mass.), 1939, II, 611-666.

(84) Voir J. WILLIAMS, *A Castilian Tradition of Bible Illustration*, dans *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XXVIII, 1965, 75 et ss.

encadrés dans des arcades dont les tympans abritent leurs symboles respectifs. L'important pour notre objet c'est que cette tradition semble avoir été occasionnellement influencée par les formules propres aux tables de canons. Sur deux plaques en ivoire, du groupe Ada, que A. Goldschmidt repéra dans la collection Harrach, en Bohême⁽⁸⁵⁾, les évangélistes s'accouplent deux par deux et leurs cadres, avec les tympanons garnis de leurs symboles, fusionnent dans une structure commune. Il ne manquait plus qu'emprunter aux tables de canon l'idée de l'arcade supérieure intégrant l'ensemble pour arriver au schéma présumable du portail aragonais, et c'est ce qui s'est accompli dans le manuscrit *Lat.* 11959 de la Bibliothèque Nationale de Paris (fig. 8), au début du IX^e siècle.

La possibilité de l'existence à Jaca d'un portail de ce type, mise en question par G. Gaillard⁽⁸⁶⁾, trouve un soutien notable avec les portails béarnais de Sainte-Marie d'Oloron et de Sainte-Foy de Morlaas⁽⁸⁷⁾, qui en seraient probablement les reflets aussi libres que directs. C'est celui de Morlaas qui nous intéresse en particulier : mon collègue Jacques Lacoste vient justement de signaler l'empreinte de Jaca dans la première campagne de décoration de cette église⁽⁸⁸⁾, dont le portail nous offre d'ailleurs les restes d'un programme abondant dans le sens des indices que présente celui de la cathédrale aragonaise, bien que d'une façon toute problématique. Car ce sont les deux symboles manquant à Jaca — l'Aigle et l'Homme — qu'on y voit sculptés sur la partie supérieure du tympan, refait au XIX^e siècle, tandis qu'au Lion et au Bœuf représentés sur les tympanons de Jaca se substituent à Morlaas deux épisodes de l'enfance du Christ⁽⁸⁹⁾. J. Lacoste a sans doute raison quand il conclut, d'après l'état de la maçonnerie du tympan avant les restaurations, qu'aucune place n'y fut prévue pour les symboles qui manquent⁽⁹⁰⁾. Mais ne pourrions-nous pas être placés ailleurs, par exemple sur les archivoltes ? Je crois même arriver à reconnaître leurs restes, sur une photographie ancienne⁽⁹¹⁾, sur les claveaux inférieurs de l'archivolte interne du portail : le Bœuf à gauche et ce qui pourrait être le Lion, ailé, à droite. La confirmation apparente que le portail de l'église catalane de Covet apporterait pour la réduction des symboles à ceux de Jean et de Mathieu⁽⁹²⁾, devient ainsi une confirmation effective dans le sens contraire, car le même parti y fut adopté pour le Lion, placé sur le départ gauche de l'archivolte, et le taureau a pu y occuper une place homologue de l'autre côté⁽⁹³⁾.

(85) *Op. cit.*, I, n° 18.

(86) *Op. cit.*, 111. Son analyse du portail Sud n'a pas dû être trop serrée. Il y découvre même une archivolte « polylobée » qui est en réalité un décor de palmettes.

(87) Voir, sur ces portails, J. LACOSTE, *Le portail roman de Sainte-Marie d'Oloron*, dans *Revue de Pau et du Béarn*, 1973, 45-78 ; *id.*, *Sainte-Foy de Morlaas*, Jurançon, 1976.

(88) *Op. cit.*, 9-14.

(89) Voir la reproduction du tympan, après les restaurations, dans A. K. PORTER, *Romanesque Sculpture of the Pilgrimage Roads*, Boston, 1923, fig. 458.

(90) *Op. cit.*, 23.

(91) Je tiens à remercier M. Marcel Durliat de me l'avoir fournie.

(92) J. LACOSTE, *op. cit.*, 23-24.

(93) Voir sa reproduction dans J. GUDIOL RICART - J. A. GAYA NUÑO, *op. cit.*, fig. 81.

Quoi qu'il en soit, je ne crois pas que nous ayons à Jaca le parallèle, ainsi que la contrepartie, pour la représentation tout à fait exceptionnelle et suspecte d'un couple seul des signes des évangélistes. Les remaniements dont le portail aragonais a fait l'objet et l'absence de restaurations romantiques comme celles qui ont défigurés Morlaas, nous y accordent quand même le privilège du doute et de compter sur le disparu. La restitution des deux tympanons à leur position vraisemblablement originale (fig. 7) laisserait l'espace suffisant pour les signes de Jean et de Mathieu et même pour une Majesté ou quelque symbole équivalent qui centrerait l'ensemble. Ce schéma iconographique n'était par ailleurs pas inconnu dans l'orbite d'influence de notre monument⁽⁹⁴⁾.

D'autre part, je veux ici attirer l'attention sur un autre élément, jusqu'à présent inaperçu ou dédaigné dans la bibliographie, qui nous autorise à des hypothèses plus solides sur l'agencement primitif de la partie supérieure du portail. Il s'agit d'un relief, très abîmé, représentant un personnage debout, un livre à la main, qui se trouve sur l'écoinçon droit (fig. 24 et 25). Des traces de remaniements dans la maçonnerie de l'autre écoinçon délimitent clairement la place que son pendant disparu a dû autrefois occuper (fig. 7). Nous aurions donc là le plus ancien témoignage hispanique d'un parti qui semble avoir été essayé pour la première fois à la Porte des Comtes de Saint-Sernin de Toulouse, et dont les exemples connus jusqu'à présent en Espagne se reliaient à la Porte Miègeville⁽⁹⁵⁾.

Quant à son identification, le très mauvais état de conservation du relief ne nous permet d'y reconnaître qu'un « saint », peut-être un apôtre. Mais en tenant compte du fait que l'église de Jaca était sous le vocable de saint Pierre, dont les rois aragonais étaient les vassaux, c'est lui que vise toute probabilité. On se souviendra que ce sont aussi les saints patrons respectifs qui occupent les écoinçons à la Porte des Comtes

(94) Voir le portail du château de Loarre (S. MORALES, *Une sculpture...*, fig. 6), le tympan de l'église paroissiale d'Agüero (R. del ARCO, *Catálogo...*, fig. 758) et le tympan de l'église de Botaya M. GOMEZ DE VALENZUELA, *Estudios de Románico Aragonés*, dans *Seminario de Arte Aragonés*, XIII-XV, 1968, 43-44, fig. 3). On remarquera que le Lion et le Bœuf de Loarre et d'Agüero ne manquent pas de relations morphologiques avec ceux de Jaca. Un autre témoignage important nous est fourni par le tympan très frustre, de l'église de Navasa : à une composition reflétant celle du tympan du portail occidental de Jaca, avec un chrisme flanqué de deux animaux, s'y ajoutent un homme et un oiseau — les symboles de Mathieu et de Jean — qui doivent être le souvenir de l'imagerie de notre portail (pour sa reproduction, voir G. BORRAS GUALIS - M. GARCIA GUATAS, *La pintura románica en Aragón*, Zaragoza, 1978, fig. 144).

(95) Pour la typologie et l'évolution des portails romans hispano-languedociens, voir M. DURLIAT, *L'apparition du grand portail historié dans le Midi de la France et le Nord de l'Espagne*, dans ces *Cahiers*, VIII, 1977, 7-24, avec bibliographie. Nous devons souligner que le portail d'Oloron, auquel nous avons déjà fait allusion pour le motif des tympanons juxtaposés (voir la note 87), présente aussi deux figures sur les écoinçons.

toulousaine et à celle de l'Agneau de San Isidoro de León⁽⁹⁶⁾, deux églises qui ont d'ailleurs accordé à saint Pierre une place d'honneur, sur des écoinçons aussi, à la Porte Miègeville et à celle du Pardon. Le patronage particulier de l'apôtre et l'accroissement général de son rôle dans les programmes de l'époque, inspirés par l'idée de la primauté effective romaine, plaident donc ensemble pour sa présence dans la porte méridionale de Jaca.

Le relief en question ne manque pas par ailleurs d'intérêt sur le plan stylistique. Il vient opportunément illustrer nos remarques au sujet de la partialité des sources antiques exploitées par les sculpteurs de Jaca et des si différents succès qui en résultaient selon les formats et les milieux où leur activité se déroulait. Voici donc un art qui trahit tout ce qu'il y a eu d'insurpassable même pour le génie de nos sculpteurs. Manquant du secours des poncifs tirés de l'antique et du canevas aisé offert par l'architecture du chapiteau, ils demeurent attachés à une taille en méplat, même en cuvette, et leur dessin apparaît pauvre et monotone dans son rythme. Ce sont bien les traits d'un art des débuts que, malgré l'avance spectaculaire représentée par les chapiteaux voisins, on ne saurait mener au-delà de 1100.

A cet égard, il faut signaler la possibilité que l'exécution du portail Sud ait précédé, bien que de peu de temps, celle du portail occidental. Se basant sur un ordre aussi logique qu'archéologique de développement des travaux, M. Gómez-Moreno n'en doutait pas⁽⁹⁷⁾, et sa conclusion trouve un appui notable dans ce qu'on connaît aujourd'hui sur la carrière possible du maître sculpteur ou de son atelier. C'est sur les chapiteaux de la porte méridionale que la main et la personnalité du « maître de Jaca » se définissent au mieux et c'est aussi sur l'un d'eux, celui du Sacrifice d'Abraham, que l'on découvre les souvenirs les plus intenses du sarcophage de Husillos (fig. 13, 15 et 26), dont la connaissance fut un jalon décisif dans la constitution même du style.

Du point de vue de l'iconographie, ce sont aussi les chapiteaux du portail Sud qui étaient seuls censés lisibles jusqu'à présent. Du côté gauche, il s'agit de Balaam sur son ânesse arrêté par l'ange⁽⁹⁸⁾. Mais il y a plus. Quelques-uns des chapiteaux de Jaca ont même été taillés sur les faces restées invisibles après la pose. A l'aide du touché, lorsque le regard n'y arrive plus, on peut déchiffrer sur la face occulte du chapiteau de Balaam, un Sanson ou un David aux prises avec le lion (fig. 9).

Quant au Sacrifice d'Abraham (fig. 15), il reste à préciser la filiation et le sens de deux traits tout à fait exceptionnels qui y concourent : la présence du bélier sur un autel et la figure aussi énigmatique qu'imposante qui le porte dans ses bras (fig. 26). Sa poitrine nue, sa tête échevelée — dont le profil est un emprunt aux Erinyes du sarcophage de Husillos (fig. 13) — et l'absence d'ailes nous empêchent d'y reconnaître

(96) Pour la porte toulousaine, voir T. W. LYMAN, *The Sculpture Programme of the Porte des Comtes Master at Saint-Sernin in Toulouse*, dans *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XXXIV, 1971, 12-39 ; Pour celle de León, J. WILLIAMS, *Generatio- nes Abrahæ : Reconquest Iconography in León*, dans *Gesta*, XVI, 1977, 3-14.

(97) *Op. cit.*, 75.

(98) *Ibid.*, pl. LXXIX, 3.

un ange, en accord avec la tradition iconographique qu'a étudiée Meyer Shapiro⁽⁹⁹⁾ et qui fut suivie à San Isidoro de León⁽¹⁰⁰⁾. D'autre part, le bélier sur l'autel semble déjà faire allusion au deuxième acte, rarement représenté, du drame biblique en question : le sacrifice de la victime envoyée par Dieu pour épargner Isaac — c'est-à-dire, le Christ qui se substitue à l'Humanité sur l'autel du Golgotha. Sur la face droite d'un chapiteau du chevet de Saint-Benoît-sur-Loire, représentant aussi le Sacrifice d'Abraham, ce sont probablement Abraham et Isaac qui apparaissent en train de mettre le bélier sur un autel⁽¹⁰¹⁾, nous offrant ainsi la version littérale, historique, du même sujet qu'à Jaca s'exprime dans les termes d'une allégorie dont le sens précis nous échappe. Aurions-nous là quelque iconographie en rapport avec l'esotérique porteuse du *signum arietis* de Toulouse ? La caractérisation physionomique de la figure nous invite pourtant à lui accorder un rôle négatif, équivoque en tout cas, comme celui qu'y pourrait jouer une personnification de la Synagogue ou du sacrifice de l'Ancienne Loi⁽¹⁰²⁾.

Même si le thème en question a l'air d'être une véritable création iconographique⁽¹⁰³⁾, il ne manque pas de précédents partiels. Deux sarco-

- (99) *The Angel with the Ram in Abraham's Sacrifice : A. Parallel in Western and Islamic Art*, dans *Ars Islamica*, X, 1943, 134-147. Voir aussi R. STICHEL, *Zur Ikonographie der Opferung Isaaks in der romanischen Kunst Spaniens und in der Byzantinischen Welt*, dans *Actas del XXIII... cit.* à la note 16, 528-534.
- (100) *Ibid.* ; J. WILLIAMS, art. cit., 5 et fig. 4 et 7.
- (101) Voir sa reproduction dans G. CHENESSEAU, *L'abbaye de Fleury à Saint-Benoît-sur-Loire*, Paris, 1931, pl. 59 c.
- (102) C'est à titre d'hypothèse que je propose cette lecture, dont je ne peux offrir pour le moment que des pistes possibles à suivre. Je pense d'une part, aux représentations de la Synagogue sacrificiant un animal, où la nudité partielle devient occasionnellement un trait caractéristique (voir par exemple l'illustration du Ms. 19 de la Bibliothèque de Verdun, reproduite par E. PANOFSKY, *Estudios sobre iconología*, Madrid, 1972, fig. 79). D'autre part, l'association de ce thème au Sacrifice d'Abraham ne manque pas de sens ni de parallèles, même dans la propre tradition de Jaca. J. WILLIAMS vient de démontrer que le Sacrifice d'Abraham constitue à León, sur le tympan du portail de l'Agneau, l'axe idéologique de l'opposition traditionnelle entre l'*Ecclesia* et la *Synagoga*, dont les rôles respectifs sont joués par Sara et Agar (*op. cit.*). Au sujet de l'Ismaël archer qui y semble décocher sa flèche à l'Agneau présidant à l'ensemble, j'ai déjà attiré l'attention sur un texte de Bède qui explique la condition de « *sagittarius* » d'Ismaël en tant qu'image du peuple juif « *iugulando hostias legis* ». Les victimes des sacrifices de l'Ancienne Loi seraient, d'après saint Ambroise, la préfiguration de l'Agneau de Dieu « *qui occisus est ab omni populo Iudaeorum* » (voir S. MORALEJO, *Pour l'interprétation...*, 142-143 et n. 25).
- (103) Voir l'étude, très fouillée, de I. SPEYART VAN WOERDEN (*The Iconography of the Sacrifice of Abraham*, dans *Vigilae Christianae*, XV, 1961, 214-225), qui n'enregistre rien de pareil. Signalons pourtant que le motif du bélier sur l'autel revient dans le Sacrifice d'Abraham figuré sur un écoinçon du Temple de Jérusalem, dans *Le Mariage de la Vierge* du Maître de Flémalle, au Prado. L'allusion aux sacrifices de l'Ancienne Loi, hypothétique dans le cas du chapiteau aragonais, devient évidente dans le contexte d'une « architecture moralisée » comme celle qui se déploie sur le tableau flamand.

phages aquitains, ceux de Lucq-de-Béarn et Saint-Orens d'Auch⁽¹⁰⁴⁾, nous présentent le bélier du sacrifice, respectivement, dans un édicule et sur une éminence qui ressemble à un autel; une femme robuste, Sara, s'y tient tout à côté (fig. 27). Voilà donc une composition qui a pu féconder l'imagination — la force créatrice d'images — de notre sculpteur. La possibilité d'une telle influence se renforce avec des concordances sur le plan stylistique : on remarquera notamment les types faciaux fougueux et les chevelures en casque que présentent l'Isaac de Jaca et les personnages sculptés sur le sarcophage d'Auch⁽¹⁰⁵⁾.

En tant qu'ensemble, on ne devine qu'un fil conceptuel vaguement sotériologique qui pourrait lier les trois sujets bibliques, sculptés sur les chapiteaux : délivrance d'Isaac de la mort par l'Ange, délivrance implicite du peuple juif de la malédiction de Balaam — délivrance opérée elle aussi par un ange — et enfin la victoire soit de David soit de Sanson sur le lion-diable, signifiant également la libération du chrétien par le Christ. Il faut remarquer que deux de ces sujets, le Sacrifice d'Abraham et Balaam sur son ânesse, voisinant aussi dans le porche de San Isidoro de León⁽¹⁰⁶⁾.

6. — UN MOT SUR LE CLOITRE

De façon accidentelle, j'ai fait allusion à quelques questions qui concernent la sculpture du cloître de la cathédrale de Jaca, notamment le point de repère qu'elle pourrait offrir sur le plan de la chronologie et la synthèse stylistique que quelques-unes de ses pièces décèlent (fig.

(104) Voir leurs reproductions dans E. LE BLANT, *Les sarcophages chrétiens de la Gaule*, Paris, 1886, pl. XXV et XXVIII.

(105) Pour d'autres parallèles que ce sarcophage trouve dans l'art de nos sculpteurs, à León, voir S. MORALESJO, *op. cit.*, 138 et n. 5, et *infra* la note 106.

(106) Voir leurs reproductions dans M. GOMEZ-MORENO, *op. cit.*, pl. LXV. A León, Balaam sur son ânesse partage le chapiteau avec une représentation de l'Exode. Les deux épisodes ne constituent en réalité qu'une seule scène ou, si l'on veut, les deux termes d'un même récit elliptique : on se souviendra que Balaam est arrêté par l'ange quand il allait jeter sa malédiction sur le Peuple de Dieu venant d'Égypte (Num. 22, 1-33). Ce procédé narratif peut d'ailleurs nous rendre compte de deux personnages, encore inexpliqués, qui apparaissent à côté de l'ange sur le chapiteau voisin. Je suis tombé d'accord avec John Williams pour y reconnaître une synthèse du Sacrifice d'Abraham et l'épisode de la visite des trois hommes, dont les précédents possibles se trouvent, encore une fois, sur les sarcophages de Saint-Orens d'Auch et de Lucq-de-Béarn (voir la fig. 27, et S. MORALESJO, *op. cit.*, 138-139, n. 5). La scène de la Théophanie de Mambré, dans la Bible de Roda, nous offre d'ailleurs un parallèle supplémentaire pour un point de désaccord entre la représentation léonaise et ses précédents paléochrétiens. L'enlumineur a diversifié la caractérisation des trois hommes suivant la même tradition iconographique qui se manifeste à León : l'un d'eux — identifié avec le Christ — est barbu, le deuxième est imberbe et le troisième adopte l'apparence d'un ange (voir, pour sa reproduction, W. NEUSS, *Die katalanische Bibelillustration um die Wende des ersten Jahrtausends und die altspanische Buchmalerei*, Bonn-Leipzig, 1922, fig. 9).

9 et 18) : une synthèse qui nous inviterait à formuler à nouveau un problème trop souvent simplifié dans l'antinomie « Compostelle ou Toulouse ». Mais je n'ai pas l'intention d'aborder ici l'étude d'un ensemble sur lequel mon collègue David Simon a davantage de choses à dire. Je me contenterai simplement d'attirer l'attention sur une autre pièce qu'on pourrait attribuer à cet ensemble.

Il s'agit d'un chapiteau représentant la fuite en Egypte qui se trouve au Musée Diocésain de Jaca, classé comme une œuvre du XVII^e siècle (fig. 28 et 29). C'est évident qu'une telle datation ne convient qu'à la polychromie qui le recouvre et à la réfection dont il a été l'objet, sans doute à l'occasion de son remploi sur un autel fondé dans le cloître, à la même époque où l'on procédait à la démolition des galeries romanes ⁽¹⁰⁷⁾.

La disposition frontale et hiératique de la Vierge, ses proportions incorrectes seraient inconcevables sans la main forcée que suppose une sculpture romane antérieure. Peut-être parce qu'elle est moins visible, la réfection de la figure de Joseph a été moins radicale et de ce fait plus évidente : le sculpteur baroque, voulant unifier la composition au moyen du regard, a improvisé pour le patriarche un deuxième visage sur la nuque — lui conférant l'aspect involontaire d'un Janus antique — et sans doute parce qu'il disposait de peu de matériel pour remodeler ses extrémités inférieures, il les a laissées pratiquement intactes, nous offrant ainsi des éléments de jugement suffisants pour essayer de préciser la filiation stylistique de la pièce (fig. 29). Il faut remarquer tout spécialement les pieds, au profil forcé et placés à l'horizontale — ce qui n'est pas fréquent dans l'art roman, qui abonde en pieds qui pendent — et la solution de la tunique évasée et modelée en surfaces d'un effet métallique, avec un large tuyau aplati entre les jambes. Ce sont toutes des caractéristiques qui nous renvoient au style du « maître de doña Sancha » ⁽¹⁰⁸⁾. Le rattachement à cet atelier d'un chapiteau représentant l'Annonciation, l'Annonce à Joseph et la Nativité, dans la collection G. Lacasa ⁽¹⁰⁹⁾, et d'un autre avec l'Épiphanie, conservé dans l'abside méridionale de la cathédrale aragonaise, rend très probable la provenance de ce « chapiteau roman du XVII^e siècle », d'un cycle de l'Enfance qui a dû faire partie de la décoration du cloître ou de l'une de ses dépendances.

Serafin MORALEJO ALVAREZ.
Compostelle, Noël 1978.

(107) Sur l'astragale du chapiteau on lit le nom « Latas », qui, d'après des informations gentiment fournies par M. le chanoine Juan Aznárez López, correspond à une famille qui, au XVII^e siècle, demanda la permission au chapitre de Jaca pour établir un autel dans le cloître.

(108) Voir des pièces, issues de cet atelier dans A. CANELLAS-LOPEZ - A. SAN VICENTE, *op. cit.*, fig. 76, 82-84 et 120.

(109) Je tiens à remercier mon collègue David Simon de m'avoir envoyé une photographie de ce chapiteau. Quand j'étais justement en train de conclure cet article, il a eu l'obligeance d'attirer mon attention sur L. H. NELSON, *The Foundation of Jaca (1076) : Urban Growth in Early Aragon*, dans *Speculum*, LIII, 1978, 688-708, dont la référence serait indiquée aux notes 2 et 3.

MUSILLOS

FROMISTA

JAGA



Fig.1

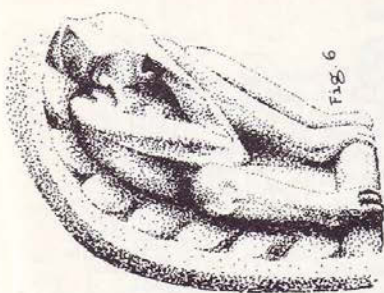


Fig. 6



Fig. 3

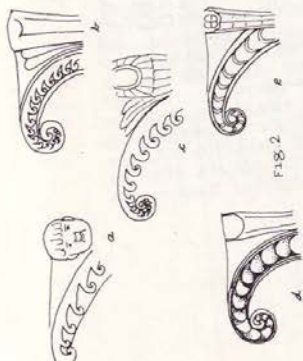


Fig. 2

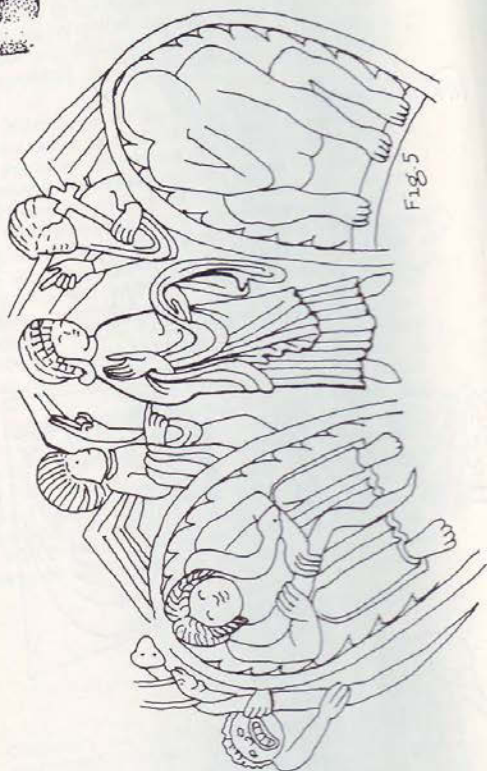


Fig. 5



Fig. 4

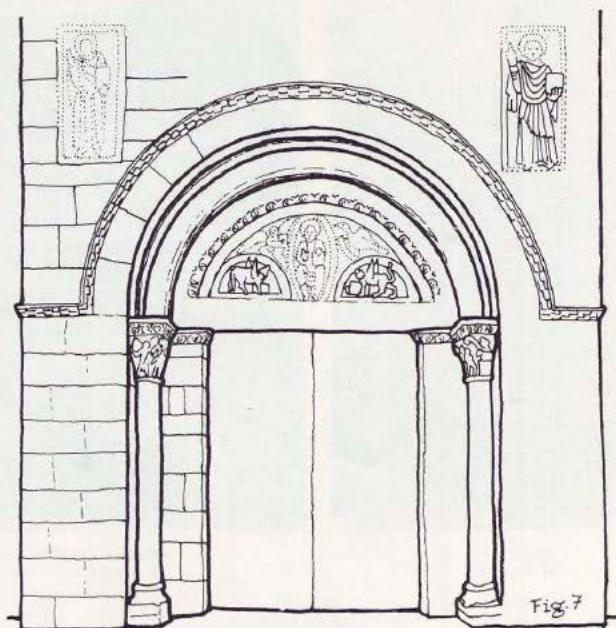


Fig. 7

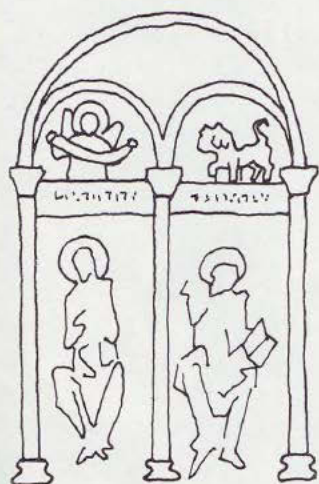


Fig. 8

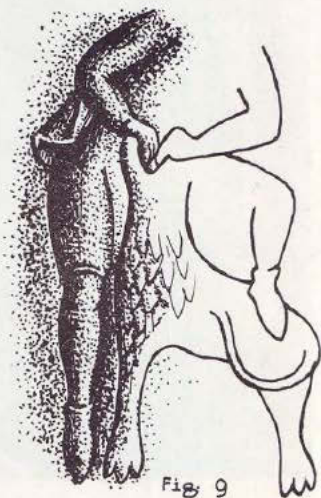


Fig. 9

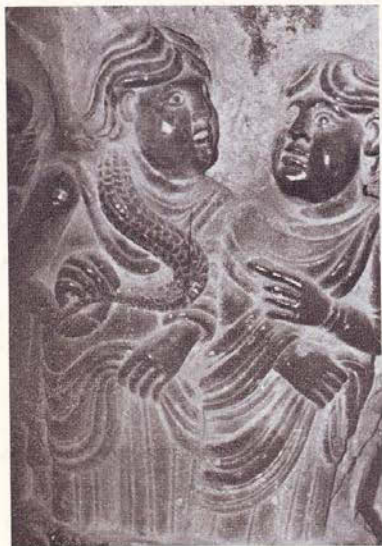


Figure 10



Figure 11



Figure 12



Figure 13



Figure 14



Figure 15



Figure 16



Figure 17

Jaco

Figure 18



Figure 19



Figure 20



Figure 21



Figure 22



Figure 23



Figure 24



Figure 25



Figure 26



Figure 27



Figure 28



Figure 29

