

# Mikroarchitektur im Mittelalter

Ein gattungsübergreifendes Phänomen  
zwischen Realität und Imagination

Beiträge der gleichnamigen Tagung  
im Germanischen Nationalmuseum  
Nürnberg vom 26. bis 29. Oktober 2005

herausgegeben von  
Christine Kratzke und Uwe Albrecht



Kratzke Verlag für Kunst- und Kulturgeschichte  
Leipzig 2008

## Microarchitectures dans les arts plastiques en Espagne autour de 1200 et leurs relations avec l'architecture monumentale

Fernando GALVÁN FREILE † et José Alberto MORÁIS MORÁN

Le titre du travail que nous présentons ici définit avec précision le cadre chronologique et géographique auquel nous faisons référence. Cependant, nous croyons utile de faire quelques considérations à ce sujet.

Nous n'avons volontairement pas établi de façon concrète la chronologie, puisque avec le terme „1200” nous avons l'intention de faire une référence historique aussi bien que stylistique. Le style dénommé „1200” a été défini par Louis Grodecki dans l'*Encyclopedia Universalis* comme une création artistique aux caractéristiques particulières et différenciées pour ce qui concerne le roman et le gothique.<sup>1</sup> Nous n'entrons pas dans la discussion du concept de style.<sup>2</sup> Malgré tout, nous considérons qu'il présente certaines particularités que nous désirons prononcer, tout spécialement quelques caractéristiques comme le classicisme et le byzantinisme qu'on peut observer dans la plupart des œuvres classées dans ce contexte. Il faudrait situer les centres les plus importants en Angleterre, en France et dans les régions du Rhin et de la Meuse.<sup>3</sup> Ces centres vont avoir une influence considérable sur la production des arts plastiques occidentaux, entre les années 1160/70 et 1230. Ainsi, par exemple sur la Péninsule Ibérique, on observe une influence très nette des modèles anglais et français, tout particulièrement dans la sculpture, la peinture, la miniature et dans les arts précieux.<sup>4</sup>

En ce qui concerne le cadre géographique, nous nous limiterons aux arts des royaumes chrétiens occidentaux, plus précisément le royaume de León et celui de Castille, étroitement liés à la monarchie Plantagenet, ce qui aura une grande répercussion dans les arts.<sup>5</sup>

1 GRODECKI 1986, 385–398. Auparavant, en 1970, avaient eu lieu un congrès et une exposition à New York intitulés: *The Year 1200*, au cours desquels avaient été posés les problèmes théoriques qui pourraient définir le nouveau style et dont la chronologie devrait se situer entre le dernier quart du douzième siècle et le premier quart du siècle suivant (*The Year 1200. A Centennial Exhibition at The Metropolitan Museum of Art 1970*, les actes du congrès ont été publiés sous les titres: *The Year 1200. A Background Survey 1970 et The Year 1200. A Symposium 1975*). Pour une révision actualisée du problème hispanique, voir: GALVÁN FREILE 1999, 49–56.

2 A ce sujet, voir: BANGO TORVISO 1995, 15–28.

3 En ce qui concerne le cas espagnol il y a un grand nombre d'œuvres, surtout en miniature, en peinture, en sculpture, en orfèvrerie et en émail qu'on peut classer dans ce style: GALVÁN FREILE 1999, 52–56.

4 A ce sujet, la bibliographie pourrait être très vaste; un état de la question dans: GALVÁN FREILE 1999, 52–56.

5 A titre d'exemple on peut citer le travail d'OCÓN ALONSO 1992, 307–320.

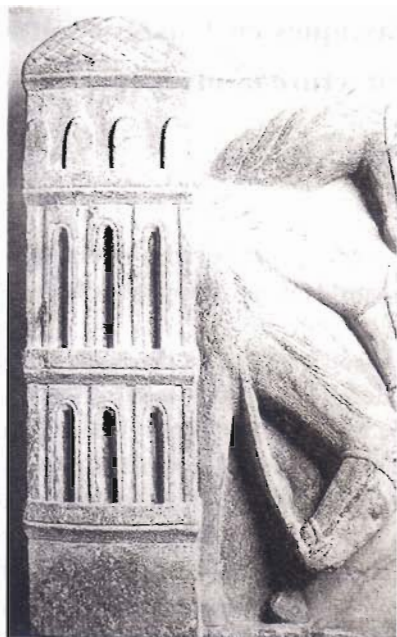


Fig. 1a Santiago de Compostela, Musée de la Cathédrale, relief du chœur en pierre du Maître Mateo (ill.: auteurs).

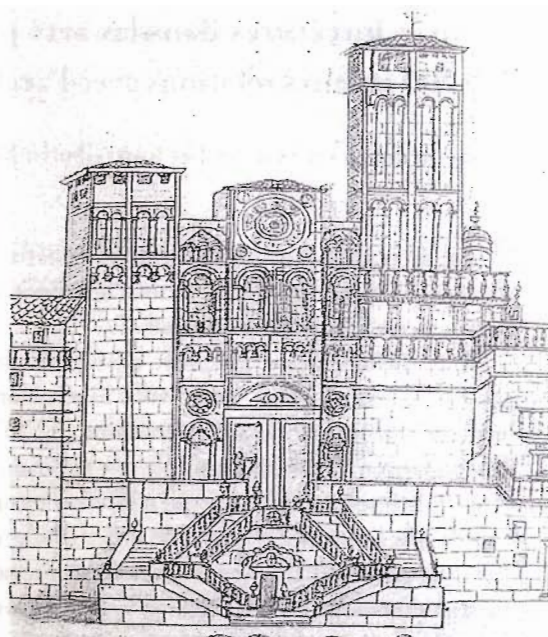


Fig. 1b Santiago de Compostela, dessin de la façade de la cathédrale de José Vega y Verdugo (1655–1657) (ill.: auteurs).

Les études concernant les microarchitectures n'ont pas connu, sur la Péninsule Ibérique, un développement important. Cependant, au cours des dernières années plusieurs travaux ont été publiés, qui valorisaient surtout les représentations figurées dans les manuscrits enluminés.<sup>6</sup>

Depuis l'analyse des formes, jusqu'à l'étude des questions iconographiques ou symboliques les façons de poser le problème ont été très différentes. Quoi qu'il en soit, les possibilités d'étude que les microarchitectures offrent au chercheur d'art médiéval sont très riches et diverses, et se concentrent sur des aspects comme le degré de réalisme que les différentes morphologies architectoniques nous offrent ou, au contraire, sur des formules fantastiques qui n'ont rien à voir avec les modèles construits.

De plus, nous devons tenir compte que les microarchitectures ont comme support, en général, des œuvres d'art aisément transportables et qui circulent avec facilité; c'est le cas des miniatures ou des œuvres de l'orfèvrerie. Les représentations, dans de nombreux cas, ont été de vraies maquettes, à échelle réduite, d'architectures réelles et pour

6 BOTO VARELA 1996, 15–30; DÍAZ Y DÍAZ 1972–1974, 251–263; FERNÁNDEZ GONZÁLEZ/GALVÁN FREILE 2005, 137–147 et FERNÁNDEZ GONZÁLEZ/GALVÁN FREILE [sous presse]; GALTIER MARTÍ 2001; VALDÉS FERNÁNDEZ 1999, 207–218.

cela d'hypothétiques voies de transmission de modèles.<sup>7</sup> En tout cas, nous constatons qu'il faut prendre des précautions pertinentes pour ne pas concéder à toutes ces représentations un caractère archéologique indubitable, et éviter de tomber dans des lectures simplistes qui considèrent comme réalité tout ce qui est représenté.<sup>8</sup>

Le choix des œuvres qui font l'objet d'étude est ainsi nécessairement limité. Le nombre d'exemples de microarchitectures qui existent dans les différents arts plastiques espagnols est très important et la réalisation d'un simple catalogue dépasserait les possibilités de ce congrès. Pour cette raison, nous nous pencherons uniquement sur quelques créations que nous considérons spécialement remarquables.

Parmi les œuvres entre lesquelles nous pouvons, à notre avis, établir un lien net entre le modèle figuré et le construit, se détachent les bas-reliefs de la cathédrale de Saint Jacques de Compostelle et qui feraient partie du chœur en pierre.<sup>9</sup> Il s'agit d'un ensemble de bas-reliefs qui conformeraient, fondamentalement, les fauteuils de cérémonie du chœur, que se trouverait situé dans la nef principale.

Cette structure originale en pierre continuera, à l'époque gothique, dans des formes réalisées en bois. Pour notre étude nous soulignerons l'importance des intéressantes représentations architectoniques qui figurent sur les couronnements supérieurs des sièges et certaines de situation plus incertaine comme les tours circulaires des façades du chœur et un bas-relief exceptionnel avec la représentation possible des chevaux du cortège des Rois Mages derrière une tour (fig. 1a).<sup>10</sup>

De ces bas-reliefs que nous venons de citer, c'est précisément le dernier qui possède le plus grand intérêt. Il s'agit de la représentation d'une tour divisée en plusieurs étages sur lesquels ont été représentés des arcatures aveugles ou des fenêtres avec un arc en plein cintre et dont le couronnement supérieur est fait au moyen de créneaux et d'un toit à

7 Ce phénomène est particulièrement important dans l'orfèvrerie médiévale. On peut voir de nombreux exemples dans le catalogue de l'exposition: *Ornamenta Ecclesiae. Kunst und Künstler der Romanik* 1985.

8 Au Moyen-Âge, très fréquemment, on a représenté de nombreux objets dont la vraisemblance semble très discutable. C'est le cas de multiples architectures, meubles, etc. ... Les causes peuvent être très diverses et peuvent être dues à la fantaisie des artisans ou à l'inertie de formules du passé qui se maintiennent au cours des siècles.

9 L'ensemble des bas-reliefs qui composent le chœur en pierre de Santiago de Compostela, et qu'on attribue, traditionnellement, au Maître Mateo, a éveillé l'attention de nombreux chercheurs au cours de ces dernières années. L'ouvrage le plus exhaustif est sans doute celui d'OTERO TÚÑEZ/YZQUIERDO PERRÍN 1990. Avec les restes conservés et récupérés d'autres environnements a été faite une reconstruction du chœur dans les dépendances du musée de la cathédrale; au sujet de cette reconstruction, voir: YZQUIERDO PERRÍN 1999.

10 Dans l'art médiéval espagnol il existe des représentations similaires à celle-là; à titre d'exemple, nous pouvons mentionner le Grand Coffre du monastère de Santa María de Carrizo de la Ribera, conservé dans la cathédrale d'Astorga (FERNÁNDEZ GONZÁLEZ 2004, 67-80, tout particulièrement voir la page 73; PÉREZ GIL 2000, 279-280). - Il existe aussi des exemples dans l'environnement galicien, postérieurs, qui ont pu subir les influences de cette pièce de Santiago de Compostela: par exemple, le tympan de Santa María del Campo de la Coruña ou celui de la chapelle de la Corticela de Santiago (FERNÁNDEZ PÉREZ 2004[a], 189-191; FERNÁNDEZ PÉREZ 2004[b], 233-235).

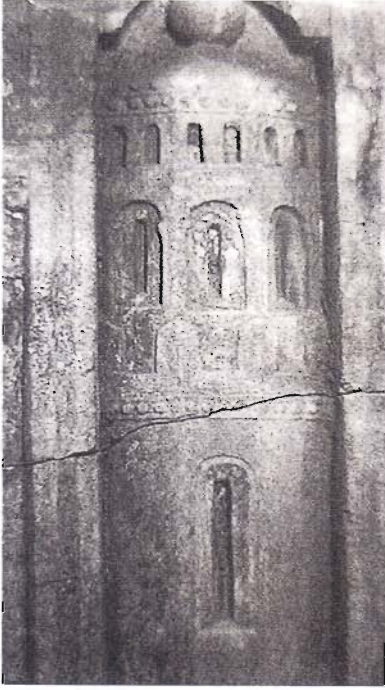


Fig. 2a Santiago de Compostela, Musée de la Cathédrale, relief du chœur en pierre du Maître Mateo (ill.: auteurs).

Fig. 2b Salamanca, cathédrale ancienne, ciborium (ill.: auteurs).

écailles.<sup>11</sup> La pièce conserve non seulement des restes intéressants de polychromie mais nous offre aussi une image architectonique qui se rapprocherait beaucoup des modèles construits. Pour cela il ne serait pas nécessaire de chercher les modèles d'inspiration en dehors de l'environnement de la cathédrale. Actuellement la cathédrale de St. Jacques de Compostelle apparaît masquée par un épiderme baroque qui ne permet pas de percevoir la fabrication romane. Les études réalisées pour connaître la structure originale de l'édifice et quelques-unes de ses reconstructions hypothétiques nous offrent des résultats très proches du modèle que nous analysons; nous parlons du travail de Conant,<sup>12</sup> dans lequel les dessins qu'il a fait des tours de la façade occidentale présentent

11 Ce type de couverture, qui apparaît dans les autres microarchitectures du chœur, est très fréquent dans la sculpture romane française, particulièrement dans la région du Poitou et, comme on verra plus loin, aussi dans l'architecture des grands centres religieux de la région du Duero.

12 CONANT 1926 (il existe une version espagnole, avec les notes de Serafin Moralejo Álvarez: CONANT 1993). – Conant fait ces études à partir des restes conservés jusqu'à ce jour et de quelques dessins du XVII<sup>ème</sup> siècle de la cathédrale: BANGO TORVISO 1997–1998, 56 et fig. 4. L'auteur de cet ouvrage fait remarquer que les sources anciennes peuvent constituer un document fondamental pour la reconstruction de l'aspect originel des édifices qui, dans de nombreux cas, a été extrêmement modifié au cours des dif-

des similitudes évidentes avec la tour du bas-relief du chœur en pierre (fig. 1b).<sup>13</sup> De la simple comparaison formelle entre le bas-relief et les dessins hypothétiques des tracés de ces tours, nous croyons pouvoir conclure qu'il existe une remarquable ressemblance, tant dans la structure que dans la division en corps ou dans leur articulation.

Aussi dans l'environnement de la cathédrale nous avons repéré quelques microarchitectures sur d'autres supports: par exemple, celles qui sont représentées dans le Tumbo A,<sup>14</sup> d'une manière plus précise dans la miniature où figure Alphonse IX.<sup>15</sup> Encadrant l'effigie du souverain à cheval on a représenté une structure couronnée par des microarchitectures; dans les extrémités se situent les deux tours avec une morphologie semblable au bas-relief du chœur en pierre, mais traitée beaucoup plus simplement, ce qui les éloigne des modèles proposés par Conant.

Sur les façades extérieures du chœur il y a une série de bas-reliefs, qui servaient d'éléments de séparation entre les figures, dans lesquels sont représentées des tours circulaires (fig. 2a); la typologie est très semblable dans tous les cas. De nouveau, le problème se pose de l'adéquation aux modèles architectoniques réels. Ce type de structures est très fréquent dans certains édifices romans, notamment dans les exemples poitevins. Sa présence dans le monde hispanique est moins habituelle; certains exemples, comme les tours circulaires de l'église de San Martín de Frómista, ont pu être le fruit d'interventions risquées. A nouveau, Conant nous offre dans ses reconstructions quelques formules architectoniques semblables, concrètement, dans les levés de la façade sud.<sup>16</sup> En tout cas, le modèle est assez éloigné des rares exemples qui se conservent de cette typologie sur la Péninsule Ibérique, à l'exception des petites tours circulaires du *ciborium* de la cathédrale de Salamanca (fig. 2b), dont le schéma se répète en toute fidélité.<sup>17</sup>

L'influence que le chœur en pierre de la cathédrale de Saint Jacques de Compostelle a eu dans son environnement géographique se manifeste dans de multiples œuvres; même quand nous faisons référence à des manifestations peu importantes, nous pouvons trouver ces influences dans des détails, apparemment, peu remarquables: c'est le

férents processus de restauration; dans ce sens nous pensons que l'attention vers ces microarchitectures peut aussi nous fournir des informations intéressantes.

13 BANGO TORVISO 1997-1998, illustration I et figure 44 (desin de JOSÉ VEGA Y VERDUGO, 1655-1657).

14 Il s'agit d'un manuscrit qui recueille les donations des souverains et de leur entourage en faveur de l'église de Santiago. Le codex a été constitué au cours des années: les documents et les miniatures qui correspondent à chaque souverain ont été ajoutés au fur et à mesure. La bibliographie dédiée à l'étude de ce livre est très abondante et nous nous limiterons donc à citer seulement deux œuvres très importantes: DÍAZ Y DÍAZ/LÓPEZ ALSINA/MORALEJO ÁLVAREZ 2000, 41-54.

15 Archive de la cathédrale de Santiago, Ms. I, f. 62<sup>v</sup>.

16 CONANT 1993, illustration IV et figure 43.

17 La coupole surmontant la croisée du transept de l'église collégiale de Santa María de Toro (Zamora) et celle de la cathédrale de Zamora présentent quelques similitudes avec celle de la cathédrale de Salamanca. Ces trois édifices forment un des ensembles les plus importants de l'architecture de la fin du roman sur la Péninsule Ibérique. On peut les situer autour de 1200. Les ressemblances formelles des coupes de ces édifices avec certaines œuvres du Poitou sont évidentes et de nombreux chercheurs les ont mises en relief. Cf. DUBOURG-NOVES 1980, 323-359; HERSEY 1937 et TORRES BALBÁS 1922, 137-153.



Fig. 3a Santiago de Compostela, Musée de la Cathédrale, soffites, détail du chœur en pierres du Maître Mateo (ill.: auteurs).



Fig. 3b Zamora, cathédrale, portail de l'Evêque (ill.: auteurs).

cas des microarchitectures représentées dans le sépulcre de Cotolay (vers 1300), situé dans le couvent de San Francisco de Santiago, où aux pieds de la ciste on a représenté une petite tour circulaire très semblable à celle que nous venons d'analyser.<sup>18</sup> Finalement, l'ensemble des bas-reliefs du chœur de la cathédrale de Saint Jacques de Compostelle nous offre un ensemble de soffites qui servent de couverture aux fauteuils de cérémonie qui présentent des ressemblances avec d'autres éléments architectoniques (fig. 3a): par exemple, certains des bas-reliefs du portail de l'Evêque de la cathédrale de Zamora (fig. 3b). Dans les deux cas il s'agit de structures circulaires qui imitent des coupoles avec des oves fleuronnées au milieu.<sup>19</sup> Mais on peut aussi apprécier cette ressemblance dans les modèles construits: nous faisons référence aux coupoles de l'église collégiale de Santa María de Toro, de la cathédrale de Zamora et de la vieille cathédrale de Salamanca.<sup>20</sup>

18 OTERO TÚÑEZ/YZQUIERDO PERRÍN 1990, 178.

19 Ce motif ornemental est fréquent dans les traditions architectoniques d'origine orientale comme le fait remarquer FERNÁNDEZ GONZÁLEZ 1988, 225-274; l'auteur met en relation ces «petites coupoles entourées de feuillage» avec des modèles similaires présents dans la zone de mirhab de la mosquée de Kairouan, sur les façades de la Bab al-Ruwah et sur celle de la Bab de la qasba de los Udaya, toutes les deux à Rabat, entre autres; en ce qui concerne la Péninsule Ibérique, elle cite la coupole de la chapelle de Villaviciosa dans la mosquée de Córdoba ou sur la façade du mirhab de la Aljafería de Zaragoza.

20 La même formule se répète, bien que plus tard, dans la coupole de la salle capitulaire de la cathédrale de Plasencia (Cáceres).

Il faut signaler, comme une ressemblance de plus, que les soffites des fauteuils de cérémonie de la cathédrale de Saint Jacques de Compostelle servent de couvertures, d'une façon très pareille aux structures en forme de coupoles dont nous venons de parler. Nous trouvons ces mêmes soffites, à la forme et fonction identiques, dans le sépulcre de la Madelaine à Zamora.<sup>21</sup>

Nous découvrons un nouvel exemple, qui confirme certaines des analyses que nous venons d'exposer, dans le Musée de la cathédrale de León. Il s'agit d'un groupe formé par la Vierge et l'Enfant avec un donateur; celui-ci offre à l'Enfant un édicule.<sup>22</sup> Malgré son mauvais état de conservation, on peut apprécier assez nettement quelques-unes des caractéristiques principales de cette édifice: il s'agit d'une structure quadrangulaire, au toit écaillé, avec des petites tours aux angles et des achèvements triangulaires sur le devant. Cette couverture s'appuie sur des piliers ou des colonnes;<sup>23</sup> la formule nous rappelle les coupoles des constructions déjà citées du Duero, bien qu'il est évident que la typologie ne soit pas absolument fidèle.<sup>24</sup> Il y a, cependant, quelques microarchitectures très similaires à celle que nous analysons, dans le couronnement des jambages du portail est de la cathédrale de Ciudad Rodrigo.<sup>25</sup>

Or, dans le cas de León nous ne disposons pas d'architecture dans l'environnement qui présente ces caractéristiques, comme cela arrive à Saint Jacques de Compostelle. Dans ce cas nous pouvons faire une double lecture: d'un côté, il s'agirait d'une formule complètement assumée et qui circule parmi les maîtres sculpteurs mais sans que soient connus les modèles architectoniques réels; de l'autre, León aurait participé aux mêmes expériences architectoniques que l'ensemble des constructions du Duero. A ce sujet, il faut rappeler que des œuvres importantes se font dans la cathédrale de León autour de 1200, comme le prouvent de nombreuses sculptures conservées de l'époque.<sup>26</sup> Nous ne

21 PITA ANDRADE 1953, 207–226 et RUIZ MALDONADO 1988, 33–59, tout particulièrement page 44. – Les similitudes avec le chœur de la cathédrale de Santiago de Compostela ne se bornent pas seulement à ces soffites, mais encore dans toute la sculpture en général, surtout dans les microarchitectures.

22 On peut consulter une analyse détaillée de cette œuvre dans le travail de VALDÉS/COSMEN/HERRÁEZ/CAMPOS/GONZÁLEZ-VARAS 1995, 71–85.

23 On ne peut pas définir avec précision les différents éléments à cause de la médiocre facture de l'œuvre.

24 Ainsi, Boto Varela formule plusieurs possibilités mais elle n'opte pas précisément pour sa ressemblance avec ces constructions (BOTO VARELA 1995, 73–74). Elle montre à juste titre que la présence des piliers éliminerait cette possibilité. Nous admettons cet argument, mais nous considérons, par contre, que beaucoup d'autres éléments peuvent être mis en rapport avec ces structures: nous voulons parler des achèvements triangulaires, des frontons triangulaires et de la couverture à écailles elle-même; justement sous les frontons triangulaires de la vieille cathédrale de Salamanca se trouve une structure à trois embrasures, très pareille à celle de la sculpture de León. Il est évident que sur une surface si petite et dans un travail pas trop soigné les détails ne se concrétisent pas avec une fidélité absolue.

25 Ainsi le fait remarquer: BOTO VARELA 1995, 75 et figure 27.

26 Sur cette phase de la construction de la cathédrale, voir: BOTO VARELA 1995, 55–113 et VALDÉS/COSMEN/HERRÁEZ/CAMPOS/GONZÁLEZ-VARAS 1994, 33–56.



sommes pas en état de pouvoir affirmer que la cathédrale de León aurait eu un *ciborium* de ces caractéristiques, mais il est évident que cela aurait pu être possible.<sup>27</sup>

Un siècle plus tard, vers 1300, s'achève le sépulcre de la comtesse Doña Sancha, dans la cathédrale de León aussi. Parmi les différentes scènes représentées autour de la ciste on remarque la donation que Sancha fait sous la forme d'une maquette à la Vierge et l'Enfant, et qui symbolise la cathédrale.<sup>28</sup> Cette structure édilitaire rappelle de nouveau celle de l'ensemble sculptural que nous venons d'analyser, même si le modèle a souffert une dégradation importante.

De l'ensemble des œuvres qui montrent des microarchitectures la plus significative est sans doute celle du tombeau de San Vicente, dans la basilique du même nom à Ávila. Il s'agit du monument funéraire le plus complexe de tous ceux qui nous sont parvenus de la fin de l'époque romane, tant du point de vue de la structure que de son remarquable programme iconographique, sans parler de sa facture soignée.<sup>29</sup> La structure du cénotaphe ressemble à une basilique divisée en trois nefs, celle du milieu étant plus haute et pourvu d'un toit à deux pentes. L'élévation de la nef centrale nous offre sur les parties latérales, au lieu de présenter les baies correspondantes, un riche programme iconographique.<sup>30</sup> A cette architecture en miniature s'ajoutent une série de représentations architectoniques qui servent à encadrer et à diviser les scènes.<sup>31</sup>

A partir d'une observation détaillée de l'ensemble funéraire on peut dégager quelques lectures qui mettraient directement en relation le modèle, objet de notre étude, avec des formules architectoniques réelles. En ce sens le système des toits employés est très significatif. Pour les toits des nefs latérales, la pierre a été travaillée en imitant un dallage disposé en écailles. Comme nous l'avons signalé, il s'agit d'un moyen très habituel dans l'architecture d'une grande partie de l'Europe romane, très fréquent dans la région du Poitou, du Périgord ou de la Saintonge.<sup>32</sup> On peut suivre la piste de cette formule décorative depuis l'antiquité; on trouve les parallèles les plus évidents dans des monu-

27 Cette généralisation de l'usage de formules françaises de la zone sous la domination de la monarchie Plantagenet est mise en évidence comme nous l'avons déjà signalé dans les grandes constructions de la fin du roman dans la région du Duero. On décèle aussi ces influences dans d'autres créations artistiques, c'est le cas, par exemple, de la miniature, qui trouve une de ses expressions les plus réussies dans le Royaume de León (GALVÁN FREILE 1999).

28 TORRES-SEVILLA/GALVÁN FREILE 1995, 9–29.

29 L'étude la plus complète et la plus récente sur l'église de San Vicente de Ávila, y compris le tombeau, est celle de RICO CAMPS 2002.

30 RICO CAMPS 2002, 308–309.

31 Les caractéristiques formelles de ces architectures ressemblent beaucoup à celles qui figurent dans le chœur de pierre de Santiago de Compostela, le tombeau de la Madelaine à Zamora ou celles de l'église de Santiago de Carrión de los Condes; en tout cas il est important de prononcer que toutes présentent la même chronologie, et que la sculpture, dans son ensemble, présente des caractéristiques esthétiques très similaires.

32 Des exemples de la ville de Poitiers sont les églises de Notre-Dame-La-Grande et de St. Jean de Montierneuf, ajoutons en Saintonge l'église de Fenioux.

ments funéraires de l'époque romaine,<sup>33</sup> et on a même mis en relation ces monuments funéraires avec les structures des petites tours circulaires qui flanquent les façades et couronnent les *ciborium* des édifices romans de la région.<sup>34</sup> S'il est vrai qu'on situe toujours l'origine du modèle au territoire français, il ne faut pas oublier qu'une importante activité constructive a eu lieu aussi sur la Péninsule Ibérique à l'époque romaine qui, sans le moindre doute, a dû offrir des formules architectoniques similaires.<sup>35</sup> Dans le cas du tombeau de San Vicente, le rappel de ces formules architectoniques est évident dans d'autres détails, comme le réticulé qui couvre le toit de la nef centrale; l'artisan a différencié avec précision la couverture de la nef par rapport aux bas-côtés; il ne s'agit pas de cette typologie si courante dans les édifices réels. Cependant, de nouveau, Poitiers nous offre des modèles similaires, comme on peut l'apprécier sur la façade de Notre-Dame la Grande, notamment en ce qui concerne les toitures des contreforts latéraux et la couverture du clocher.<sup>36</sup>

Un troisième élément qui attire beaucoup notre attention sont les deux tours représentées aux pieds du tombeau et qui, une fois de plus, nous renvoient aux formules françaises; cette façade est aujourd'hui transformée à cause d'interventions postérieures qui ont défiguré l'aspect original.<sup>37</sup> Il s'agit de petites tours circulaires terminées par un crénelage. L'articulation des murs, aux nombreuses baies ajourées, nous renvoie aux formules déjà analysées, la principale différence est son caractère défensif.<sup>38</sup>

Pour terminer, il nous reste à parler de l'ensemble des microarchitectures qui encadrent les scènes du cycle hagiographique. Nous avons déjà mis en relief les ressemblances qu'elles présentent avec d'autres groupes sculpturaux péninsulaires, ce qui montrerait une certaine inertie dans la copie et la transmission de modèles. Il s'agirait, par conséquent, de formules d'archétypes, prises probablement de patrons et qui n'auraient aucun rapport, au moins de façon consciente, avec des formules de l'architecture réelle. En ce sens, la ressemblance qui existe entre le tombeau d'Ávila et les microarchitectures de l'église de Carrion de los Condes (Palencia) peut être très graphique,<sup>39</sup> de même que celles du tombeau de l'église de la Madelaine à Zamora.

33 A titre d'exemple on pourrait citer, entre autres, le Mausolée de Julii, à Saint-Rémy (Provence).

34 Sur ce sujet, voir: DUBOURG-NOVES 1980, 323-339.

35 C'est le cas de la Torre de Cartagena. Même si on ne conserve que le soubassement, on pourrait supposer qu'il s'agissait d'une structure d'une grande envergure architectonique: ABAD CASAL 1991, 14.

36 L'édifice a subi une restauration intégrale et, de cette façon, on peut apprécier les détails avec beaucoup plus de clarté; les résultats sont recueillis dans l'ouvrage Notre-Dame-La-Grande de Poitiers (sous la direction de Camus et Andrault-Schmitt (CAMUS/ANDRAULT-SCHMITT 2002).

37 RICO CAMPS 2002, 310.

38 Dans ce sens, Danil Rico prononce le caractère symbolique que peuvent avoir ces tours, qui font allusion à la Puerta de San Vicente. De ce fait on fait référence à la ville d'Ávila, considérant la partie pour le tout. Il ne faut pas oublier que la basilique de San Vicente se trouve juste en face de l'une des portes les plus importantes de l'enceinte de la ville (RICO CAMPS 2002, 322-329).

39 Au sujet des relations stylistiques entre Carrion et Ávila, voir: HERNANDO GARRIDO 2002, 1012-1023, particulièrement 1017-1022.

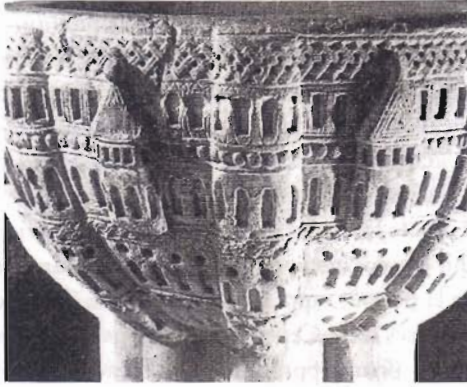


Fig. 4a Redecilla de Camino (Burgos), église de Nuestra Señora de la Calle, font baptismaux (ill.: auteurs).

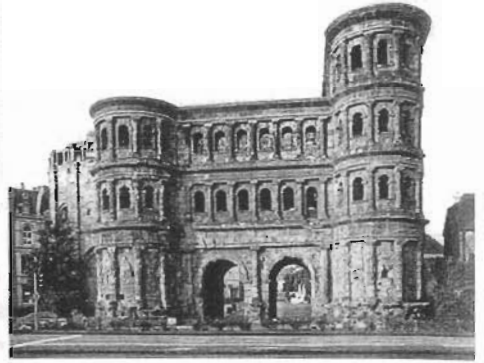


Fig. 4b Trèves/Trier, Porta Nigra (ill.: auteurs).

Les microarchitectures qui sacrifient le réalisme en faveur d'une lecture symbolique appartiennent à une autre catégorie. Nous nous trouvons, par conséquent, devant un niveau d'analyse différent. Un exemple concret aidera sans doute à éclaircir l'étude: c'est le cas des nombreux fonts baptismaux de l'époque romane, beaucoup d'entre eux sont des environs de 1200.<sup>40</sup> Ils apparaissent très souvent décorés de formes architectoniques qui vont des plus simples, comme les arcatures, aux plus compliquées, comme celle qui se conserve dans l'église de Nuestra Señora de la Calle (Redecilla del Camino, Burgos),<sup>41</sup> dans laquelle tout le socle est couvert d'une complexe décoration architectonique dont la lecture a été mise en rapport avec le Jérusalem Céleste (fig. 4a).<sup>42</sup>

Le thème se répète dans de nombreuses représentations plastiques et a atteint un grand développement dans des domaines comme la miniature, la sculpture ou l'orfèvrerie.<sup>43</sup> Il semble évident qu'il n'est pas possible d'analyser ces architectures en les mettant en parallèle avec les modèles d'une ville qui fait partie de l'imaginaire médiéval, mais qui n'est pas réelle; de cette façon on conformera une iconographie pour le Jérusalem Céleste facilement reconnaissable, mais fictive: une structure complexe, fortifiée, protégée par plusieurs tours, d'une grande richesse ornementale.<sup>44</sup> C'est avec ces caractéristiques qu'on nous montre le Jérusalem dans ces fonts baptismaux: les formes architectoniques sont nettement reconnaissables comme romanes; la division en registres et l'articulation des murs nous renvoient à des modèles comme celui de Saint Jacques de Compos-

40 L'ensemble le plus important se trouve dans les provinces de Palencia et Burgos et a été étudié par BILBAO LÓPEZ 1996.

41 RODRIGUEZ MONTAÑÉS 2002, 1392.

42 BILBAO LÓPEZ 1996.

43 BOTO VARELA 1996, 128–132 et GALTIER MARTÍ 2001, 128–132.

44 Nous ferons référence à quelques modèles peints en miniature plus loin.

telle. Or, si nous essayons de chercher des parallèles dans l'architecture contemporaine nous ne trouvons absolument rien; il faut aller dans d'autres pays et remonter à d'autres époques pour trouver les mêmes façons de poser les problèmes: Nous parlons de l'architecture romaine qui nous offre des échantillons comme la Porta Nigra de la ville de Trèves (fig. 4b).<sup>45</sup> Cependant, nous ne pensons pas que cette comparaison puisse apporter la moindre lumière sur les questions que nous analysons, puisque nous ne pouvons pas établir de lien entre un modèle et un autre.

Un dernier élément remarquable de cette pièce sont les petites structures rectangulaires terminées en un fronton couronné par une petite sphère et disposées à la manière de saillies; de nouveau nous attirons l'attention sur les ressemblances formelles qu'elles ont avec certains des éléments qui conforment les coupoles de la région du Duero (Zamora, Salamanca et Plasencia).<sup>46</sup>

S'il y a une pièce dans laquelle la présence des microarchitectures est particulièrement importante dans le cadre péninsulaire, c'est celle qui est connue comme le frontal de Silos.<sup>47</sup> Les deux panneaux qu'on conserve présentent des différences remarquables entre eux: le premier, fait en cuivre doré, ciselé, repoussé et gravé, se complète par des émaux réalisés avec la technique du champlévé et cloisonné. Dans le centre, inscrit dans une mandorle et entouré des symboles des quatre évangélistes, se trouve le Christ en Majesté, des deux côtés et encadrés par des arcatures se trouvent les douze apôtres. Pour faire ces arcatures on a travaillé très minutieusement les bases, les fûts des colonnes, les chapiteaux et le filet des arcs. Le tout se complète d'un grand déploiement de microarchitectures qui composent un mosaïque varié de structures et de motifs ornementaux,

45 Cette porte, qui définit le panorama monumental de la ville de Trèves, devait être un élément très dynamique dans la cité médiévale, comme le prouvent ses remodelages et adaptations à d'autres usages, y compris le liturgique. Nous ne voulons pas dire par là qu'il existe une relation directe entre cette porte et les bas-reliefs des fonts baptismaux; nous ne faisons que constater les ressemblances de certaines formules que nous ne sommes pas capables d'expliquer (ce n'est pas le moment de réviser la répercussion des formes anciennes sur les arts plastiques du Moyen Âge; nous nous bornerons à citer comme ouvrage de référence le travail de Adémar [ADHÉMAR 1996]).

46 On peut aussi suivre la piste de ces éléments dans le centre et l'est de la France.

47 Les doutes sur la fonction originelle de ces panneaux, conservés dans le musée de Burgos, n'ont toujours pas eu de réponse définitive. L'assignation de l'endroit dans lequel ces pièces ont été réalisées est aussi complexe; cependant, les spécialistes considèrent qu'elles ont été très probablement faites dans les ateliers de Burgos. On peut consulter les études les plus récentes et la mise à jour de la bibliographie sur ce sujet dans le travail de Martín ANSÓN 2001, 257-277 et VALDEZ DEL ÁLAMO 2001, 298-307, de même que les fiches des catalogues numéros 86 et 87 (308-309 et 310-312, respectivement). – La chronologie proposée pour les deux pièces présente de légères variantes selon les auteurs; pour le panneau en émail, on a proposé une chronologie entre 1150-1160, ce qui le situerait à la limite de notre étude: DEL ÁLAMO 2000, 401-402 et DEL ÁLAMO/VALDEZ DEL ÁLAMO 2001, 308-309. Pour le panneau en cuivre la chronologie proposée est retardée à 1160-1170 ou 1175 (DEL ÁLAMO 2000, 400-401 et DEL ÁLAMO/VALDEZ DEL ÁLAMO 2001, 310-312). Ceci dit, il existe des propositions chronologiques différentes et qui retardent encore plus l'élaboration de ces pièces; du point de vue stylistique on les a mises en relation avec des créations proches dans le temps, bien que un peu plus tardives, comme le *Beato de San Pedro de Cardena* ou le sépulcre de San Vicente de Ávila (DEL ÁLAMO/VALDEZ DEL ÁLAMO 2001, 312).

parmi lesquels ressortent les tours, les coupoles, ciborium et des jeux complexes de volumes des toits. Le deuxième panneau est très similaire: la partie centrale est occupée par la vision de l'agneau mystique et à sa gauche et à sa droite se répartit de nouveau le collège apostolique. Chacune des douze figures est encadrée, sous une structure architectonique complexe de trois arcs, en manière de baldaquin.

Le soin avec lequel ces microarchitectures ont été représentées est exceptionnel et montre beaucoup d'ornements, d'embrasures, avec leurs toits et achèvements.<sup>48</sup> Cependant, l'aspect prédominant, selon nous, est le caractère fantastique d'une forte empreinte byzantine qu'en général présentent ces constructions,<sup>49</sup> malgré l'intérêt de l'artisan pour représenter la perspective et doter de volume les compositions. Sauf sous des aspects précis, comme les types d'ornements et de toits, nous ne trouvons pas de rapports directs avec les modèles réels hispaniques de l'époque. Les formules se répètent seulement dans d'autres microarchitectures, comme certains bas-reliefs provenant de l'église de San Nicolás et qui se conservent actuellement dans la mairie de Tudela et dans le musée de Navarre.<sup>50</sup>

La même formule se répète dans les microarchitectures d'un ivoire exceptionnel conservé dans le Victoria and Albert Museum de Londres, de provenance incertaine mais traditionnellement attribué au nord de la Péninsule Ibérique.<sup>51</sup> Il n'est pas nécessaire de mettre de nouveau en relief les similitudes formelles entre les systèmes architectoniques de composition avec les bas-reliefs de Tudela et le frontal de Silos à cause des ressemblances évidentes.<sup>52</sup>

À présent, il resterait à analyser l'ensemble le plus ample du point de vue quantitatif et peut-être aussi qualitatif de représentation des microarchitectures: Nous voulons parler de l'ensemble des miniatures représentées dans les manuscrits espagnols de l'époque,<sup>53</sup> tout particulièrement, dans le groupe formé par les nombreux exemplaires qui ont été faits du *Comentario al Apocalipsis* de Beato de Liébana, aux environs de 1200. Il s'agit

---

48 On remarque surtout les fleurs de lys, les croix, des coqs en guise de girouette et d'autres éléments phytomorphiques et des sphères qui rappellent les achèvements de nombreux coffres en émail.

49 Comme on l'a déjà souligné il s'agit d'une des caractéristiques qui définissent habituellement les manifestations artistiques réalisées aux environs de 1200.

50 MELERO MONEO 1997, 179-184, figures 111 et 112.

51 Sa chronologie aussi pose un problème. On a proposé la première moitié du douzième siècle en le mettant en relation avec des œuvres importantes élaborées dans l'environnement de celui de San Isidoro de León: LITTLE 1993, 287-288.

52 Il est peut-être possible de tenir compte de cet argument pour confirmer et préciser les questions qui concernent l'origine et la chronologie de la pièce.

53 Dans ce congrès est présenté un travail dans lequel est abordé le thème de la représentation du cycle apocalyptique des sept églises d'Asie. Nous renvoyons à cette étude pour une vision complète du thème.

des *beatus Rylands*<sup>54</sup>, de *Cardena*<sup>55</sup>, de *Lorvao*<sup>56</sup>, de *Navarre*<sup>57</sup>, de *Las Huelgas*<sup>58</sup> et de *San Andrés de Arroyo*<sup>59</sup>. Tous présentent un programme iconographique complexe qui continue la tradition hispanique d'enluminure de ces manuscrits.<sup>60</sup>

L'image de l'incendie de Babylone est l'une des iconographies les plus caractéristiques de ces *codices* et qui a atteint le développement le plus remarquable;<sup>61</sup> pour cela on a fait l'effigie d'une magnifique structure architectonique dans laquelle se combinent, avec de grandes portes et fenêtres et un ensemble de tours, des galeries et de multiples toits qui montrent une composition bigarrée; comme si en même temps on voyait une vue aérienne et frontale de la ville.<sup>62</sup> L'image qu'on pouvait avoir de cette ville mythique à l'époque médiévale ne pouvait être que fantastique et les miniaturistes ne se préoccupèrent absolument pas de rivaliser avec les environnements urbains les plus proches.

Une des autres scènes dans lesquelles les architectures prennent un grand développement est celle qui illustre le passage de la mort des deux témoins et l'antéchrist;<sup>63</sup> dans le cas particulier du *beatus de Cardena*,<sup>64</sup> la scène de la destruction de la ville a été réalisée de manière très graphique et montre les soldats qui abattent les murailles et les piliers. Des microarchitectures représentées dans la partie postérieure ressort le curieux traitement qui a été fait de la perspective, pas très éloigné de celui qu'on peut observer dans le frontal de Silos. Cet intérêt naturaliste, cependant, ne confère pas de réalisme à la représentation.

Pour la représentation de Babylone entourée de serpents,<sup>65</sup> ont été utilisées des formules architectoniques d'un grand intérêt. La structure est très pareille à celle de l'incendie de la ville, mais dans certains manuscrits on peut observer des détails aussi suggestifs que ceux qui apparaissent dans le *beatus de Las Huelgas*;<sup>66</sup> nous parlons des grandes arcatures doubles qui nous introduisent dans un espace voûté et nous offrent une vision intérieure qui n'est pas fréquente dans ce type de représentations, et qui est très loin du schématisme et de la frontalité auxquels nous ont habitué les manuscrits

54 Manchester, John Rylands University Library, Ms. Lat. 8.

55 Madrid, Museo Arqueológico Nacional, Ms. 2.

56 Lisboa, Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Ms. Lorvao 43.

57 Paris, Bibliothèque Nationale, Ms. nouv. acq. lat. 1366.

58 New York, Pierpont Morgan Library, Ms. 429.

59 Paris, Bibliothèque Nationale, Ms. nouv. acq. lat. 2290.

60 On peut trouver une révision récente de tous ces manuscrits dans le travail de WILLIAMS 2003.

61 Apoc. XVIII, 1–20.

62 C'est le cas du *beatus Rylands*, f. 181<sup>r</sup> ou le *beatus de San Andrés Arroyo*, f. 147<sup>r</sup>. (dans ce cas, le modèle architectonique est plus simple).

63 Apoc. XII, 7–10.

64 F. 106.

65 Dan. I.

66 F. 147.

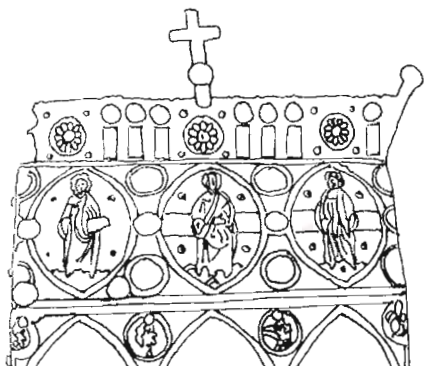


Fig. 5a Dessin du coffre reliquaire de Thomas Beckett (Paris, Musée National du Moyen Âge) (ill.: auteurs).

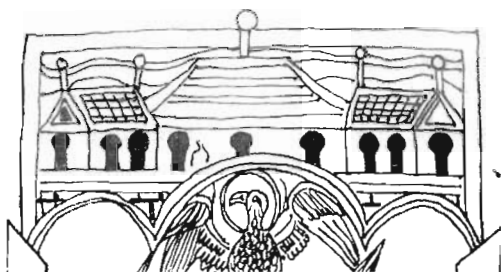


Fig. 5b Dessin du *Beatus Navarro* (Paris, Bibliothèque Nationale, Ms. nouv. acq. lat. 1366, f. 120) (ill.: auteurs).

enluminés des X et XI<sup>èmes</sup> siècles. Cette ville légendaire se caractérise par la richesse de son commerce qui lui concédait une grande magnificence.

Cette richesse à laquelle on fait allusion dans le texte de la destruction de Babylone a été reflétée dans la miniature du *beatus de San Andrés de Arroyo*<sup>67</sup>, où les deux files d'arcatures représentées nous offrent une curieuse vision de ses fonds, qui ont été traités comme s'il s'agissait de modèles de pavés différents, imitant des travaux d'incrustation, des motifs géométriques, écaillés, rouleaux, etc. Il n'est pas possible de définir avec précision les modèles qui sont copiés, ni même de savoir s'il s'agit d'images du sol; mais l'intérêt pour mettre en relief leur magnificence est très significatif.

Mais la ville par excellence est le Jérusalem Céleste,<sup>68</sup> dans les *beatus* du dixième siècle on avait déjà configuré une catégorie plastique pour cette iconographie.<sup>69</sup> La représentation est assez fidèle à la description que l'Apocalypse en donne, pleine de détails.

La cohérence entre ces images et le texte apocalyptique est très évidente; bien entendu, nous nous trouvons face à la vision fantaisiste d'une ville fantastique, mais peu de fois dans le Haut Moyen Âge nous trouvons une traduction d'images aussi fidèle à un texte.<sup>70</sup> La richesse chromatique décrite trouve une parfaite représentation dans les images; cependant, nous devons tenir compte du fait que dans le paysage architectonique monumental du Moyen Âge les édifices étaient souvent non seulement décorés et polychromes à l'intérieur, mais aussi à l'extérieur. Peut-être que tout ce riche chromatis-

67 F. 166.

68 Apoc. XXI, 1-27.

69 Les modèles, les influences possibles et les différentes lectures symboliques ont été traités par BOTO VARELA 1996, 15-30.

70 A titre d'exemple, la miniature du *beatus de San Andrés de Arroyo*.

me des miniatures n'est pas tout à fait étranger à la réalité.<sup>71</sup> Si, en général, nous faisons remarquer que les microarchitectures présentes dans ces manuscrits répondaient à des formules plus ou moins fantastiques, il faut nuancer cet aspect; tout particulièrement si nous analysons avec attention les représentations, étant donné que s'il est vrai qu'elles s'éloignent des modèles architectoniques construits, les différences ne sont pas toujours si grandes par rapport aux microarchitectures. En parlant des tours qui flanquent la façade du tombeau de San Vicente de Ávila nous signalions leur particularité avec un un crénelage et un toit; cette même formule se trouve dans les manuscrits du *Comentario al Apocalipsis*,<sup>72</sup> ce qui nous indique une généralisation des modèles.<sup>73</sup>

Les relations étroites entre des créations artistiques et d'autres sources d'inspiration trouvent leurs meilleures expressions dans le domaine de l'enluminure de manuscrits. Nous avons déjà parlé des similitudes entre les microarchitectures représentées sur les différents supports, mais dans certains cas la complexité arrive à des extrêmes vraiment curieux. Les ressemblances qui existent entre certaines pièces d'orfèvrerie et l'architecture se manifestent très clairement, par exemple, dans les coffrets d'émaux de Limoges (fig. 5).<sup>74</sup> Nous trouvons pourtant ces typologies de coffrets reliquaires avec leurs toitures correspondants aussi dans les miniatures, par exemple dans le *beatus Navarro*.<sup>75</sup> Dans ce cas, par conséquent, on ne peut pas parler d'influences ou de relations entre le modèle construit et le représenté, mais entre celui qui est représenté sur un support et sa copie, ce qui prouve une étroite relation entre les arts et tout particulièrement entre ceux qui ont été définis comme des arts de la couleur.

## Conclusion

Finalement, nous voudrions citer quelques manuscrits dans lesquels les enluminures qui représentent des architectures répondent à des archétypes absolument éloignés de la réalité et qui n'ont rien à voir avec les architectures réelles ni avec les stéréotypes généraux de l'architecture romane. C'est le cas, par exemple, de quelques manuscrits de la Couronne d'Aragon, comme le *Liber Feudorum Maior*.<sup>76</sup> Au dessus des arcs sous les-

71 Le sujet a été abordé dans: FERNÁNDEZ GONZÁLEZ GALVÁN FREILE [sous presse].

72 C'est le cas du bienheureux de San Andrés de Arroyo, plus précisément dans la miniature qui illustre la vision du Temple avec le Coffre et la Bête de l'Abîme. Apoc. XI, 19, f. 109.

73 La structure saillante de la partie supérieure pourrait être mise en relation avec des éléments architectoniques construits en bois à la manière d'échafauds; l'absence totale d'exemples dans le monde hispanique nous empêche d'établir la moindre comparaison, même si nous trouvons des solutions semblables dans d'autres territoires supérieurs, sa chronologie est plus tardive.

74 Des constructions très simples, parfois d'une seule nef et toit à deux pentes et achèvements circulaires à la crête; nous pouvons prendre comme exemple le coffret reliquaire de Thomas Becket du Musée National du Moyen Âge. Thermes et Hôtel de Cluny, Paris (CUADRON 2001, 242-244).

75 F. 120.

76 Barcelona. Archivo de la Corona de Aragón, Cancillería Real, Ms. I, ff. 1, 13<sup>v</sup> et 45<sup>v</sup>, entre autres.



quels se trouvent les scènes toute une série de microarchitectures absolument irréelles ont été représentées, disposées sans traitement spatial et sans perspective; les tours sont couronnées par des formes ovales qui n'ont rien à voir avec les architectures construites. Le phénomène n'est pas exclusif de ce *codices*, nous le trouvons dans d'autres manuscrits déjà cités, comme les *beatus Rylands*<sup>77</sup> ou celui de *Las Huelgas*.<sup>78</sup>

Il est difficile de dégager des conclusions valables à partir d'un travail aussi précis que celui-ci et sans que d'autres études semblables soient faites. Quoiqu'il en soit, nous avons surtout voulu ouvrir de nouvelles lignes de recherche. On observe, dans certains cas, une relation très nette entre les structures architectoniques construites et les microarchitectures représentées sur différents supports. Quelquefois, cela a lieu dans le même cadre chronologique et géographique; c'est le cas des bas-reliefs du chœur de la cathédrale de Compostelle. Ici, il faut en plus tenir compte du fait qu'il s'agit de la même fabrication et que les différents artisans –architectes ou sculpteurs – se souviendraient des mêmes modèles.

Aux environs de 1200 arrivent sur la Péninsule Ibérique certaines des formules qui connaissent un grand épanouissement dans les centres européens les plus importants. C'est le moment où l'on remarque le plus grand nombre de créations artistiques pourvues de microarchitectures. Ces mêmes modèles trouvent en plus des parallèles très nets dans les constructions monumentales de certaines régions péninsulaires, comme par exemple dans les grandes églises de la vallée du Duero. De façon parallèle, on détecte une forte empreinte byzantine commune aux arts plastiques européens et qui, au contraire, n'ont pas le même reflet dans les constructions, comme cela se voit dans de nombreux manuscrits enluminés. Ces formules, que nous pouvons considérer comme fantaisistes, se voient aussi sur d'autres supports et existent presque partout en Europe.

Finalement, il y a des cas où l'on peut établir des rapports directs entre les microarchitectures représentées sur différents supports, sans qu'il y ait de modèles dans les formules réelles. Dans ces situations l'analyse comparative entre les différents exemples peut nous aider à établir des filiations stylistiques et à délimiter les cadres chronologiques; en même temps, on mettrait en évidence une circulation intense de modèles ornementaux, comme s'il s'agissait de répertoires que les artistes connaissent et utilisent.

## Bibliographie

- ABAD CASAL, Lorenzo: *El arte funerario hispanorromano*, Madrid 1991.  
ADHÉMAR, Jean: *Influences antiques dans l'Art du Moyen Âge français*, Paris 1996.

77 F. 141.

78 Ff. 2<sup>o</sup>, 3, 3<sup>o</sup>, 4, 4<sup>o</sup>, 5, 5<sup>o</sup> et 6.

BANGO TORVISO, Isidro Gonzalo: »Crisis de una historia del arte medieval a partir de la teoría de los estilos. La problemática de la Alta Edad Media«, dans: *Revisión del Arte Medieval en Heuskal Herria, Cuadernos de Sección. Artes Plásticas y Monumentales* 15 (1995), 15–28.

BANGO TORVISO, Isidro Gonzalo: »El verdadero significado del aspecto de los edificios. De lo simbólico a la realidad funcional. La iglesia encastillada«, dans: *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte* (U. A. M.), 9–10 (1997–1998), 117–129.

BILBAO LÓPEZ, Garbiñe: *Iconografía de las pilas bautismales del románico castellano. Burgos y Palencia*, Burgos 1996.

BOTO VARELA, Gerardo: »Ciudades escatológicas fortificadas. Usos perspectivos en los beatos de Girona y Saint Sever«, dans: *Locvs Amoenvs* 2 (1996), 15–30.

BOTO VARELA, Gerardo: *La memoria perdida. La catedral de León (917–1255)*, León 1995.

CONANT, Kenneth John: *The Early Architectural History of the Cathedral of Santiago de Compostela*, Cambridge 1926.

CONANT, Kenneth John: *Arquitectura románica da catedral de Santiago de Compostela*, Santiago de Compostela 1993.

CUADRON, Simone: »Arqueta relicario de Santo Tomás Becket«, dans: *De Limoges a Silos* (exposition 15 de noviembre de 2001 – 28 de abril de 2002, Madrid, Bruselas, Santo Domingo de Silos), Madrid 2001, 242–244.

DEL ÁLAMO, Constancio: »Panel de la Urna de Santo Domingo de Silos«, dans: Bango Torviso, Isidoro G./Gonzalo, Isidoro (Ed.): *Maravillas de la España Medieval. Tesoro sagrado y monarquía*, Madrid 2000, 400–402.

DEL ÁLAMO, Constancio/VALDEZ DEL ÁLAMO, Elisabeth: »Panel de cobre de Silos«, dans: *De Limoges a Silos* (exposition 15 de noviembre de 2001 – 28 de abril de 2002, Madrid, Bruselas, Santo Domingo de Silos), Madrid 2001, 310–312.

DEL ÁLAMO, Constancio/VALDEZ DEL ÁLAMO, Elisabeth: »Retablo con esmaltes de Silos«, dans: *De Limoges a Silos* (exposition 15 de noviembre de 2001 – 28 de abril de 2002, Madrid, Bruselas, Santo Domingo de Silos), Madrid 2001, 308–309.

DÍAZ Y DÍAZ, Manuel Cecilio: »Tres ciudades en el Códice de Roda: Babilonia, Nínive y Toledo«, dans: *Archivo Español de Arqueología* 45–47 (1972–1974), 251–263.

DÍAZ Y DÍAZ, Manuel Cecilio/LÓPEZ ALSINA, Fernando/MORALEJO ÁLVAREZ, Serafín: *Los Tumbos de Compostela*, Madrid 1985.

DUBOURG-NOVES, Pierre: »Des mausolées antiques aux cimborios romans d'Espagne. Évolution d'une forme architecturale«, dans: *Cahiers de civilisation médiévale* 23/4 (1980), 323–359.

FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, Etelvina: *Artes suntuarias en la catedral de Astorga: culto y reliquias hasta los inicios del gótico*, Astorga 2004.

- FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, Etelvina: »Presencia de oriente y occidente en la portada del Obispo de la catedral de Zamora«, dans: *Estudios Humanísticos. Geografía, historia, arte* 10 (1988), 225–274.
- FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, Etelvina: »El retrato regio en los Tumbos de los tesoros catedralicios«, dans: *Maravillas de la España medieval. Tesoro sagrado y monarquía*, León 2000, 41–54.
- FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, Etelvina/GALVÁN FREILE, Fernando: »Un ejemplo de topografía urbana en el siglo X: la visión de la ciudad de Sevilla en el códice Emilianense«, dans: *Homenaje a Joaquín González Vecín*, León 2005, 137–147.
- FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, Etelvina /GALVÁN FREILE, Fernando: »Pintando arquitecturas/arquitecturas pintadas: las construcciones figuradas en el códice Albeldense«, dans: *Actas del XV Congreso Nacional de Historia del Arte (CEHA)*, Palma de Mallorca [sous presse].
- FERNÁNDEZ PÉREZ, Sonia: »Cabalos do cortexo dos Magos«, dans: *Luces de Peregrinación* (exposition Museo Arqueológico Nacional, Madrid, diciembre 2003 – marzo 2004; Museo Diocesano, Monasterio de San Martiño Pinario, Santiago de Compostela, abril – junio 2004), Santiago de Compostela 2004, 189–191.
- FERNÁNDEZ PÉREZ, Sonia: »Caballos del cortejo de los Magos«, dans: *Luces de Peregrinación. Sede real y sede apostólica*, Oviedo 2004, 233–235.
- GALTIER MARTÍ, Fernando: *La iconografía arquitectónica en el arte cristiano del primer milenio. Perspectiva y convención; sueño y realidad*, Huesca 2001.
- GALVÁN FREILE, Fernando: *La decoración de manuscritos en León en torno al año 1200*, León 1999.
- GRODECKI, Louis: »Le style 1200«, dans: *Le Moyen Âge retrouvé*, Paris 1986, 385–398.
- HERNANDO GARRIDO, José Luis: *Iglesia de Santiago*, dans *Enciclopedia del románico en Castilla y León. Palencia. Volumen 2*, Aguilar de Campoo 2002, 1012–1023.
- HERSEY, Carl Kenneth: *The Salmantine Lantern. Their origine and developement*, Cambridge 1937.
- LITTLE, Charles T: *Relief with adoration of the magi*, dans: *The Art of medieval Spain. A. D. 500–1200*, New York 1993, 287–288.
- MARTÍN ANSÓN, María Luisa: »Los esmaltes silentes: Problemática sobre su origen«, dans: *De Limoges a Silos* (exposition 15 de noviembre de 2001 – 28 de abril de 2002, Madrid, Bruselas, Santo Domingo de Silos), Madrid 2001, 257–277.
- MELERO MONEO, María Luisa: *Escultura románica y del primer gótico de Tudela*, Tudela 1997.
- Nôtre-Dame-La-Grande de Poitiers*, sous la direction de CAMUS, Marie-Thérèse/ ANDRAULT-SCHMITT, Claude, Poitiers 2002.

OCÓN ALONSO, Dulce: »Alfonso VII, la llegada de las corrientes artísticas de la Corte inglesa y el bizantinismo de la escultura hispana a fines del siglo XII«, dans: *Alfonso VII y su época*, Madrid 1992, 307–320.

*Ornamenta Ecclesiae. Kunst und Künstler der Romanik*, 3 vols, Köln 1985.

OTERO TÚÑEZ, Ramón/YZQUIERDO PERRÍN, Ramón: *El coro del Maestro Mateo*, La Coruña 1990.

PÉREZ GIL, Javier: »Arcón frontal«, dans: *Las Edades del Hombre. Encrucijadas*, Astorga 2000, 279–280.

PITA ANDRADE, José Manuel: »El arte de Mateo en las tierras de Zamora y Salamanca«, dans: *Cuadernos de estudios gallegos* 7 (1953), 207–226.

RICO CAMPS, Daniel: *El románico de San Vicente de Ávila (estructuras, imágenes, funciones)*, Murcia 2002.

RODRÍGUEZ MONTAÑÉS, José Manuel: »Iglesia de Nuestra Señora de la Calle«, dans: *Enciclopedia del románico en Castilla y León. Burgos. Volumen 2*, Aguilar de Campoo 2002, 1392.

RUIZ MALDONADO, Margarita: »Dos obras maestras del románico de transición: la portada del Obispo y el sepulcro de la Magdalena«, dans: *Studia Zamorensia (Anejos I), Arte medieval en Zamora* (1988), 33–59.

TORRES-SEVILLA, Margarita/GALVÁN FREILE, Fernando: »La condesa doña Sancha. Una nueva aproximación a su figura«, dans: *Medievalismo* 5 (1995), 9–29.

TORRES BALBÁS, Leopoldo: »Los cimborrios de Zamora, Salamanca y Toro«, dans: *Arquitectura* (1922), 137–153.

VALDÉS FERNÁNDEZ, Manuel: »Las representaciones arquitectónicas en la Biblia visigótica de San Isidoro«, dans: *Codex Biblicus Legionensis. Veinte estudios*, León 1999, 207–218.

VALDÉS, MANUEL/Cosmen, Concepción/VERRÁEZ, María Victoria/Campos, María Dolores/González-Varas, Ignacio: *Una historia arquitectónica de la catedral de León*, León 1994, 48–51.

VALDEZ DEL ÁLAMO, Elisabeth: »Retablo con esmaltes de Silos«, dans: *De Limoges a Silos* (exposition 15 de noviembre de 2001 – 28 de abril de 2002, Madrid, Bruselas, Santo Domingo de Silos), Madrid 2001, 298–307, 308–309 et 310–312.

WILLIAMS, John: *The Illustrated Beatus. A Corpus of the Illustrations of the Commentary on the Apocalypse. The Twelfth and Thirteenth Centuries*, London/Turnhout 2003. *The Year 1200. A Centennial Exhibition at The Metropolitan Museum of Art*, New York, 1970.

*The Year 1200. A Background Survey*, New York, 1970.

*The Year 1200. A Symposium*, New York, 1975.

YZQUIERDO PERRÍN, Ramón: *Reconstrucción del coro pétreo del Maestro Mateo*, La Coruña 1999.