

## L'influence clunisienne sur la sculpture castillane du milieu du XIIe siècle : San Salvador de Oña et San Pedro de Cardeña

José Luis Senra

---

**Citer ce document / Cite this document :**

Senra José Luis. L'influence clunisienne sur la sculpture castillane du milieu du XIIe siècle : San Salvador de Oña et San Pedro de Cardeña. In: Bulletin Monumental, tome 153, n°3, année 1995. pp. 267-292;

doi : 10.3406/bulmo.1995.3608

[http://www.persee.fr/doc/bulmo\\_0007-473x\\_1995\\_num\\_153\\_3\\_3608](http://www.persee.fr/doc/bulmo_0007-473x_1995_num_153_3_3608)

---

Document généré le 22/03/2016

## **Résumé**

L'influence clunisienne sur la sculpture castillane du milieu du XXe siècle : San Salvador de Oña et San Pedro de Cardeña, par José Luis Senra.

Depuis les observations faites par Camille Enlard à propos de l'église Saint-Vincent d'Avila, les recherches sur l'influence bourguignonne dans les royaumes de Castille et de Léon au cours du dernier tiers du XIIe siècle se sont activement poursuivies. Tant Saint-Vincent d'Avila que d'autres édifices, comme la crypte du Porche de la Gloire à la cathédrale de Saint-Jacques de Compostelle peuvent être considérés comme des exemples paradigmatiques de cette phase ; ils sont, en effet, à l'origine de la diffusion d'un répertoire de motifs — qui ne sont pas tous de source bourguignonne — caractéristique de l'art roman tardif des deux royaumes. Mais, jusqu'ici, rien ne permettait de discerner le mode de transmission de ces motifs. Tout au plus pouvait-on alléguer la présence de nombreux bourguignons dans ces régions, ou l'importante influence qu'y exerçait Cluny depuis la fin du XIe siècle. En revanche, les œuvres retrouvées dans deux abbayes bénédictines de Castille — San Salvador de Oña et San Pedro de Cardeña (province de Burgos) — témoignent de la venue d'une première génération de sculpteurs bourguignons au début des années 1140. Le répertoire ornemental de la façade du réfectoire d'Oña (daté de 1141) est très voisin de celui de la dernière campagne de construction de Cluny III, tandis qu'à Cardeña, qui fut rattaché de manière éphémère à Cluny en 1142, l'une des galeries du cloître offre de multiples points de comparaisons avec le décor sculpté du chevet de Paray-le-Monial. Ainsi l'existence d'un « chaînon manquant » de l'histoire de la sculpture romane de Castille et de Léon est-elle établie ; il est également possible, désormais, de mieux apprécier le rôle joué par la Bourgogne dans le devenir artistique des deux royaumes hispaniques.

## **Zusammenfassung**

Der Einfluss Clunys auf die kastilianische Bildhauerei in der Mitte des 12. Jahrhunderts : San Salvador de Oña und San Pedro de Cardeña, von José Luis Senra.

Seit den Beobachtungen von Camille Enlard zu der Kirche des Heiligen Vincenz von Avila sind die Forschungen über den burgundischen Einfluss im den Königreichen von Kastilien und León im letzten Drittel des 12. Jahrhunderts aktiv weitergeführt worden. Sowohl Sankt-Vincenz von Avila, als auch andere Bauten, wie die Krypta des Ruhmesportals von der Kathedrale Santiago de Compostella können als paradigmatische Beispiele dieser Phase gelten ; sie sind tatsächlich an der Wurzel der Verbreitung eines Repertoires von Motiven, die nicht alle aus burgundischer Quelle kommen, das die spätromanische Kunst der beiden Königreiche kennzeichnet. Jedoch hatte man bisher keinerlei Hinweis auf die Art der Verbreitung dieser Motive. Man konnte lediglich die Anwesenheit zahlreicher Burgunder in diesen Gegenden anführen, oder auch auf den bedeutenden Einfluss hinweisen, den Cluny dort ab Ende des 11. Jahrhunderts ausübte. Jedoch zeugen die wiedetaufgefundenen Werke in den beiden benediktinischen Abteien Kastiliens, San Salvador von Oña und San Pedro von Cardeña (in der Provinz von Burgos) von der Ankunft einer ersten Generation burgundischer Steinmetzen zu Beginn der vierziger Jahre des 12. Jahrhunderts. Das Schmuckrepertoire der Refektoriumsfassade von Oña (auf 1141 datiert) ist dem der letzten Baukampagne von Cluny III sehr nahe, hingegen bietet eine der Galerien des Kreuzgangs von Cardeña, das 1142 vorübergehend von Cluny abhängig gemacht wurde, viele Vergleichsmöglichkeiten mit dem gemeisselten Dekor des Chorraumes von Paray-le-Monial. Somit ist die Existenz des « fehlenden Glieds der Kette » in der Geschichte der romanischen Skulptur von Kastilien und von León gesichert ; so ist von nun an ebenfalls eine bessere Würdigung der Rolle Burgunds im künstlerischen Werdegang der beiden spanischen Königreiche möglich.

## **Abstract**

Cluniac influence on Castilian sculpture from the middle of the twelfth Century : San Salvador de Oña and San Pedro de Cardeña, by José Luis Senra.

Since Camille Enlard published his remarks concerning the church of San Vincente de Avila, research on Burgundian influence in the kingdoms of Castile and Leon in the last third of the twelfth Century has been actively pursued. Just as much as San Vincente, other buildings such as the crypt of the Pórtico

de la Gloria at the cathedral of Santiago de Compostella can be considered as paradigmatic examples of that phase : they are, in fact, the source of diffusion of a repertory of motifs — which are not all of Burgundian origin — characteristic of late Romanesque art in both kingdoms. But, until now, the means of transmission of these motifs has not been discerned. At most, scholars have pointed to the presence of many Burgundians in these régions, or the important influence exercised by Cluny since the end of the eleventh Century. However, the works found in two Bénédictine abbeys in Castile, San Salvador de Oña and San Pedro de Cardeña (province de Burgos), indicate the arrival of a new generation of Burgundian sculptors at the beginning of the 1140s. The ornamental repertory of the façade of the refectory of Oña (dated 1141) is very close to that of the last campaign of construction at Cluny III, while at Cardeña, which was attached for a short time to Cluny in 1142, one of the galleries of the cloister offers many points of comparison with the chevet of Paray-le-Monial. Thus the existence of a missing link in the history of Romanesque sculpture in Castile and Leon has been established ; it is also possible henceforth to appreciate better the role that Burgundy played in the artistic development of the two Spanish kingdoms.

# L'INFLUENCE CLUNISIENNE SUR LA SCULPTURE CASTILLANE DU MILIEU DU XII<sup>e</sup> SIÈCLE : SAN SALVADOR DE OÑA ET SAN PEDRO DE CARDEÑA \*

par José Luis SENRA

---

Depuis longtemps les historiens de l'art espagnols se sont intéressés aux relations institutionnelles entre Cluny et les monastères bénédictins des anciens royaumes de Castille et León. Mais il a fallu attendre ces dernières années pour que soient mises en évidence les relations artistiques, qui, à l'apogée de l'art roman, ont indubitablement existé entre l'abbaye bourguignonne et son aire d'influence et les centres monastiques de Castille et León. C'est ainsi que Serafín Moralejo a insisté sur l'élan clunisien qui, à travers la Gascogne et le Languedoc, a créé, pendant le règne d'Alphonse VI (1), un courant qui devait influencer cette sculpture jusqu'au cœur du XII<sup>e</sup> siècle. Tel est le cas, par exemple, des chapiteaux de la cathédrale de Pampelune, qui entre 1130-1140, témoignent de ce courant gascon et languedocien (2).

Dans un récent travail, j'ai tenté de montrer l'existence d'une influence clunisienne directe, à partir du second quart du XII<sup>e</sup> siècle, dans deux monastères castillans : San Salvador d'Oña et San Pedro de Cardena (3). L'arcature orientale du réfectoire d'Oña présente un certain nombre de caractéristiques révélant l'influence d'un atelier formé à Cluny. On peut également trouver dans la sculpture de la Madeleine de Vézelay et de la cathédrale Saint-Lazare d'Autun, qui traduit une certaine évolution des ateliers bourguignons, des formes similaires à celles d'Oña. Les arcatures du cloître et de la salle capitulaire de San Pedro de Cardena reflètent, pour leur part, d'autres courants issus de Cluny.

## I. — LE MONASTÈRE D'OÑA

Le monastère de San Salvador d'Oña, situé à 65 kilomètres au nord de Burgos dans la région de la Bureba, a été fondé en 1011 par le comte castillan Sancho García (995-1017). Après avoir été à ses débuts un monastère mixte, il adopta la réforme bénédictine en 1033. Très vite, il acquit une immense notoriété en devenant le panthéon des comtes et des rois de Castille.

L'histoire des relations d'Oña avec Cluny, telle qu'elle a été traditionnellement présentée par les spécialistes, est tirée du texte sur la réforme de 1033, texte falsifié au milieu du XII<sup>e</sup> siècle. Dans ce document, on insiste sur le fait que Sancho III Garcés aurait introduit la règle clunisienne dans le monastère en éliminant la double communauté qui subsistait jusqu'alors (4). La réforme aurait été introduite par la « *congregatio monasterii cluniacensis* » — la plus parfaite de toutes les congrégations — alors dirigée par le « *venerando abbate Odilone* » (5). Oña, à l'instar de Cluny, tentait ainsi de s'affranchir de la juridiction épiscopale, en l'occurrence celle de l'évêque de Burgos, particulièrement pesante pendant les décennies du milieu du XII<sup>e</sup> siècle (6). Voilà qui pourrait justifier l'idée d'une falsification du document à l'occasion du séjour de Pierre le Vénérable en Espagne, en 1142 (7). La forte influence de Cluny sur le monastère d'Oña est manifeste dans l'un des rares manuscrits du monastère qui nous soit parvenu, conservé à la bibliothèque Ambrosiana de Milan (F. 105 Sup.) (8). Le calendrier de celui-ci mentionne plusieurs fêtes spécifiquement clunisiennes, et notamment celle du 11 mai qui commémore la mort

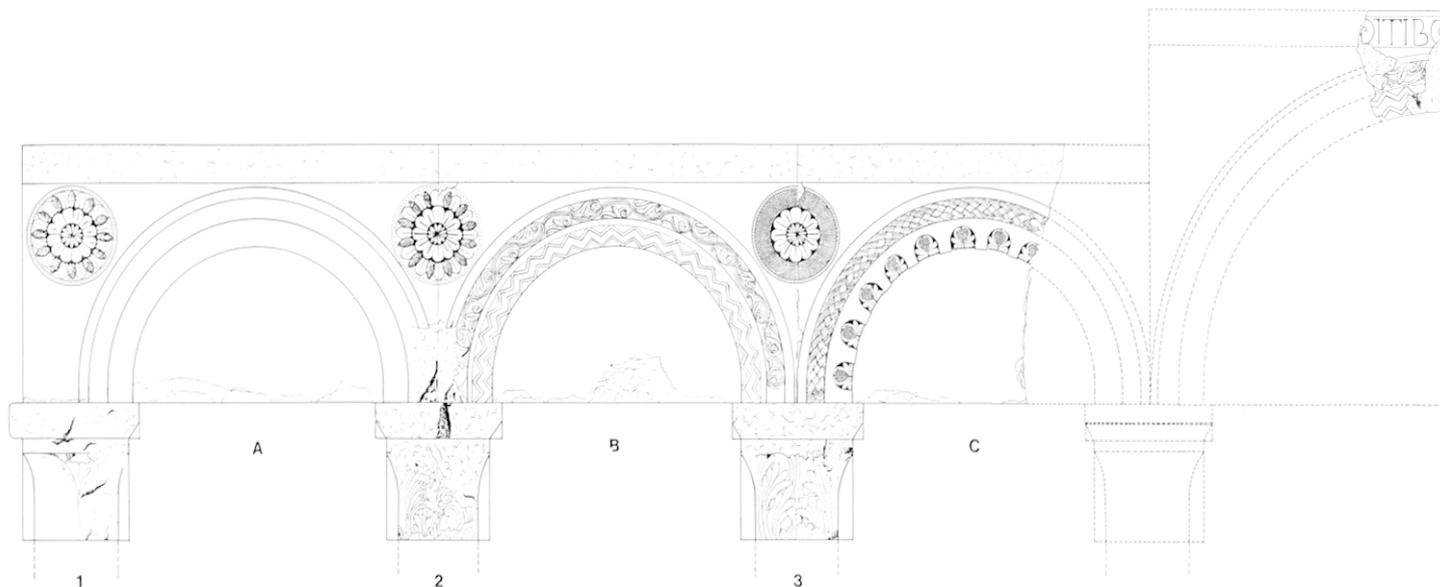
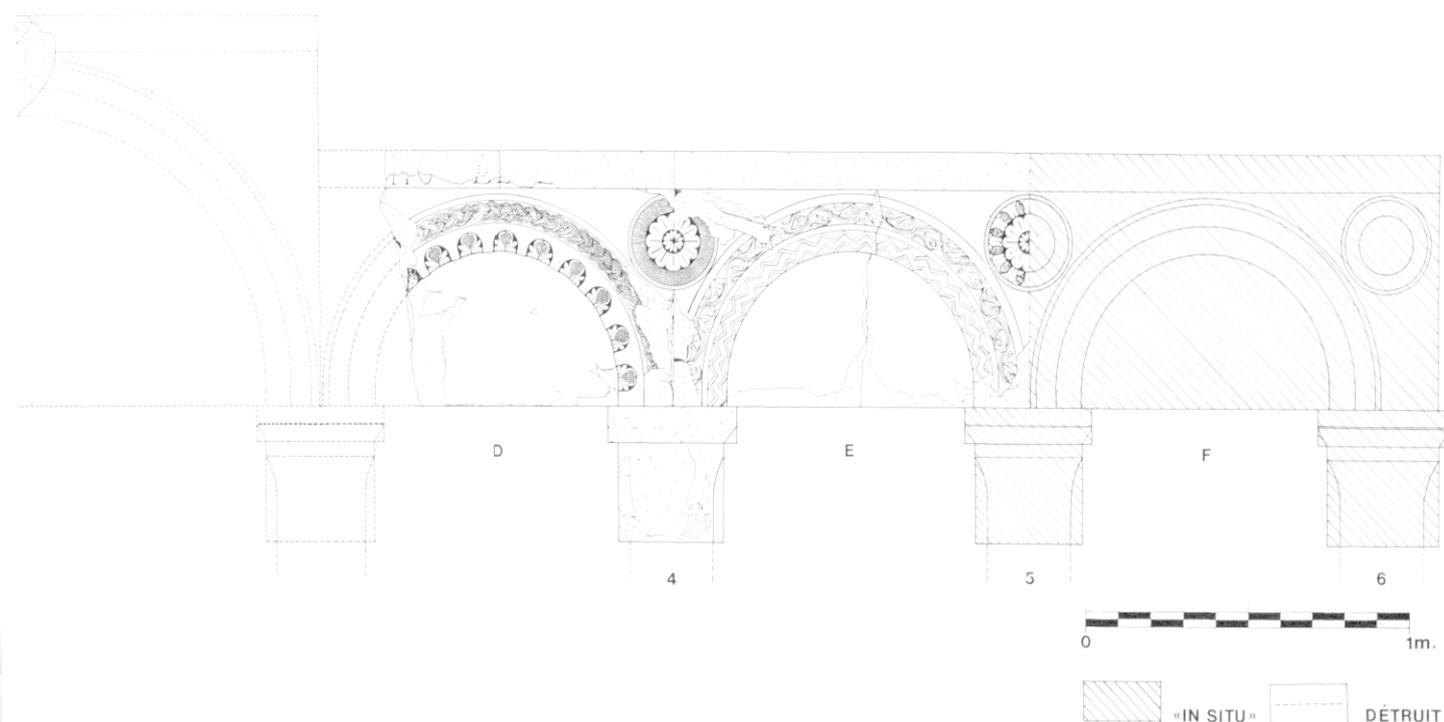


FIG. 1. — MONASTÈRE DE SAN SALVADOR D'OÑA (BURGOS), ARCATURE DU RÉFECTOIRE, RECONSTITUTION

du quatrième abbé de Cluny, saint Maïeul (963-992) (9). Le document de 1033 acquiert ainsi une certaine crédibilité, car le calendrier pourrait être issu d'un coutumier remontant au temps de la réforme. Maïeul, le premier des cinq grands abbés clunisiens à avoir eu ce privilège, fut en effet canonisé pendant l'abbatit d'Odilon (10). La présence d'un manuscrit « clunisien » à Oña, comme ensuite à Cardena, un siècle après le premier contact institutionnel — aussi éphémère que déterminant —, apparaît comme l'un des premiers signes tangibles de l'influence de Cluny en Castille. Il convient de rappeler que la présence des clunisiens dans la région ne fut pas significative avant le règne d'Alphonse VI (1072-1109) et l'abbatit d'Hugues de Semur à Cluny (1024-1109) (11). Lorsqu'en 1960 Georges Gaillard analysait le début des relations de l'abbaye avec l'Espagne il notait qu'il était peu probable que Cluny ait pu dès cette époque y exercer une influence artistique (12). Ce n'est que plus tard, au XII<sup>e</sup> siècle, que la Castille, restée très en retrait par rapport à l'éclosion romane de la fin du XI<sup>e</sup> siècle, devait s'ouvrir à la sculpture bourguignonne (13).

#### *La découverte des arcatures du réfectoire*

Au cours de l'année 1969, à la suite d'une série de travaux de réaménagements dans le réfectoire du monastère de San Salvador d'Oña, une arcature comportant des restes de peinture est apparue dans le mur est, à 3 mètres du sol (14). Cette salle, souvent vantée par les chroniqueurs du monastère pour son luxe, avait subi diverses rénovations qui en avaient progressivement altéré l'aspect original (15). Lors des transformations du monastère, aux XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles, cette arcature fut partiellement détruite. L'ouverture d'une porte entre le réfectoire et la cuisine — transférée de la galerie occidentale à la galerie orientale du cloître — occasionna la destruction de son arc central (fig. 1 et 2). C'est probablement à cette époque que les arcatures furent murées. Il est difficile d'évaluer l'importance des destructions subies par le monastère au XIX<sup>e</sup> siècle, avant son acquisition par la Compagnie de Jésus en 1880. On ignore aussi ce qu'il advint de la magnifique charpente de bois qui ornait le réfectoire, sans doute disparue avant l'arrivée des Jésuites. Nous connaissons cependant les travaux de rénovation qui ont affecté le réfectoire : la pièce fût voûtée et rétrécie au sud. En 1967, le monastère fut vendu à la Diputación Provincial de Burgos, qui après une série de travaux l'a transformé en clinique psychiatrique. Au cours de ces travaux, l'arcature jusque-là dissimulée sous un enduit, est réapparue de part et d'autre de la porte d'accès à la cuisine. Après une étude technique centrée exclusivement sur les peintures, on procéda à la dépose de l'ensemble, très dégradé (16), qui se trouve actuellement dans la galerie nord du cloître (17).



#### *Datation et contexte historique*

En 1675, frère Gregorio de Argáiz, moine et archiviste d'Oña (début du XVII<sup>e</sup> siècle-1679) (18) attribuait le réfectoire du monastère à l'abbé Juan de Castellanos (1137-1160) (19); en effet, selon une inscription alors visible sur le mur oriental de celui-ci, l'œuvre avait été achevée en 1141 (1179 de l'ère d'Espagne) :

IN ERA DECIES CENTENA. BIS QUINQUAGENA. SEPTIESDENA. TERTRINA FACTUM EST HOC OPUS,  
REGNANTE IMPERATORE DOMNO ALDEPHONSO IN TOLETO, ET PER OMNES HESPERIAS (20).

Gregorio de Argáiz ne localise pas précisément l'inscription, mais elle était sans doute située au-dessus de l'arcature; c'est du moins ce que suggèrent les vestiges de lettres sur une petite frise (10,5 cm de hauteur). Sur le premier arc du fragment droit (arc D), on peut lire « ...NO AL... »; « ... (DOM)NO AL(DEFONSO)... ? » (21). Argáiz a transcrit l'année en toutes lettres non en chiffres comme on pourrait s'y attendre dans une inscription médiévale. Sans doute, s'appuyait-il sur une source antérieure. Frère Iñigo de Barreda (1732-1781) reproduisit de nouveau ce texte (22). Malgré l'ampleur des lacunes — l'inscription est interrompue par l'arc central — et en tenant compte d'éventuelles abréviations, la date en chiffres romains (ERA MCLXXIX) pourrait aisément prendre place dans la frise. Par ailleurs, il convient de noter que la désignation du souverain comme régnant « *per omnes Hesperias* » très recherchée, trahit une culture monastique de haut niveau que révèlent également diverses inscriptions funéraires d'Oña transcrites par Berganza (23) ainsi que d'autres témoignages de la même époque (24) — auxquels on peut ajouter les inscriptions de Barreda concernant les comtes de la Bureba (25).

L'œuvre, achevée en 1141, aurait donc été réalisée pendant l'important abbatiat de Juan III de Castellanos (1134-1160). Cette période correspond à une phase de stabilité remarquable pour le monastère, après les désordres survenus à la mort d'Alphonse VI. Jusqu'à l'élection de Juan III, une série de brefs abbatiats s'étaient succédés, témoins d'un climat politique très agité. Mais dès son couronnement, en 1125, Alphonse VII, petit-fils d'Alphonse VI, fils d'Urraca et de Raymond de Bourgogne, entreprit une remise en ordre tandis qu'il redonnait un élan à la reconquête (26). Au cours de son règne, le monastère d'Oña fut, avec ceux de Sahagún et de Nájera, l'un des plus favorisés du royaume (27).



FIG. 2 — ARCATURE DU RÉFECTOIRE D'OÑA AUJOURD'HUI DANS LE CLOÎTRE GOTHIQUE

### *Analyse descriptive et stylistique*

L'arcature se compose de deux parties sculptées en calcaire, portant sur leur face visible des restes de polychromie. La partie de gauche mesure 3,17 m de long et celle de droite 2,03 m, pour une hauteur de 0,60 m et une profondeur de 0,27 m (28). Chacune d'entre elles est composée de trois blocs réunis par un joint vertical passant au milieu des écoinçons (29). La longueur du mur oriental du réfectoire — 8,90 m — déterminait celle de l'arcature. L'espace compris entre les deux parties conservées étant de 1,86 m, on peut estimer à cette dimension le diamètre de l'arc central, aujourd'hui disparu, à l'exception d'un fragment découvert dans un remblai après les travaux malheureux réalisés dans le bâtiment à la fin des années soixante. Ce fragment, conservé dans une collection particulière, permet de préciser le tracé de l'arc central (fig. 1 et 8), qui présentait deux voatures : l'une, intérieure, décorée d'un zigzag, et l'autre, extérieure, décorée d'un rinceau. Sa partie supérieure était ornée d'une frise plus étroite que la précédente (8,5 cm) comprenant une inscription sur laquelle on peut lire « ...DITIB... » (de *condo* ?). Il ne subsiste aucun vestige des fûts et des bases des colonnettes supportant cet arc.

On ne conserve, en Espagne, aucun ensemble comparable, bien que la présence d'arcatures décoratives sur le mur oriental des réfectoires se retrouve dans un certain nombre d'exemples de la même époque (30). Il est difficile de chercher des similitudes avec le réfectoire disparu de Cluny, car nous devons nous contenter, pour celui-ci, de quelques descriptions modernes qui évoquent seulement la peinture du mur oriental représentant le Jugement dernier (31). Au demeurant, la similitude de composition entre l'arcature d'Oña et certains fragments apparus au cours des fouilles de Cluny ne doit pas être poussée trop loin, ces derniers ayant été identifiés par Conant comme étant les vestiges de la clôture de chœur de la grande église (32). À une échelle un peu plus grande pour Oña, les éléments se répartissent cependant de manière identique entre bases, fûts et entablements (33). Ce



FIG. 3 — ARCATURE DU RÉFECTOIRE D'ONA, ARC B, DÉTAIL.

dernier comprend des arcs en plein cintre soulignés de motifs sculptés et des écoinçons décorés de rosaces (fig. 3). Il s'agit donc d'une composition classique d'un type très répandu depuis le haut Moyen Âge et particulièrement courante à Cluny.

Dans quelle mesure les tympanes et le fond de ces arcs étaient-ils peints ? Les fragments conservés mériteraient une étude technique permettant de déterminer l'existence d'éventuelles peintures du XII<sup>e</sup> siècle. Rappelons que, dans la clôture du chœur de Cluny, alternaient dans certaines de ses pièces arcades ouvertes et arcades aveugles dont les arcs étaient décorés de fleurs sculptées (34).

#### a) Chapiteaux

Il ne reste que six des huit chapiteaux que comptait l'arcature (H. = 0,28 m, L. = 0,24 m, P. = 0,12 m ; H. des abaque = 0,10 m). Ils ont été malheureusement quelque peu mutilés lors de leur découverte. Trois fragments correspondent à la partie gauche et un autre à la partie droite de chapiteaux presque totalement détruits. Les deux autres sont *in situ*. Comme les autres éléments de l'ensemble, les chapiteaux contribuent à la dynamique de l'arcature, dont la décoration apparaît comme de plus en plus complexe à mesure que l'on se rapproche de l'arc central. Les chapiteaux contribuent fortement à l'établissement de cette symétrie (35). Ainsi, le n° 4 est-il identique au n° 3 ; le n° 1 et son pendant, le n° 6, situés aux extrémités, sont les plus simples de tous et résument la composition des autres chapiteaux en de larges feuilles lisses encadrant une autre feuille, seulement visible dans sa partie supérieure et ornée d'une nervure centrale.

Le chapiteau n° 2, présente une composition très proche de celles réalisées par les derniers ateliers du grand chantier de Cluny III (fig. 4). Il offre une rigoureuse adaptation des éléments végétaux au cadre rectangulaire, avec des angles renforcés par l'amplification du motif choisi. Dans ce cas précis, il s'agit d'un motif très répandu en Bourgogne, constitué d'une gerbe de tiges terminées par des volutes. La composition s'équilibre grâce à des feuilles nervurées et à de larges tiges ramifiées qui, sur la face principale, se terminent en pommes de pin. Bien que cette composition ne se retrouve pas dans sa totalité à Cluny, l'analyse de chacune de ses composantes renvoie à la sculpture de la grande abbaye bourguignonne : des volutes issues de tiges biseautées apparaissent sur un chapiteau de la collection Rebillard (36) et sur une rosace appartenant à l'ultime phase romane conservée au Musée



FIG. 4. — ARCATURE  
DU RÉFECTOIRE D'OÑA, CHAPITEAU N° 2,  
FACE DROITE

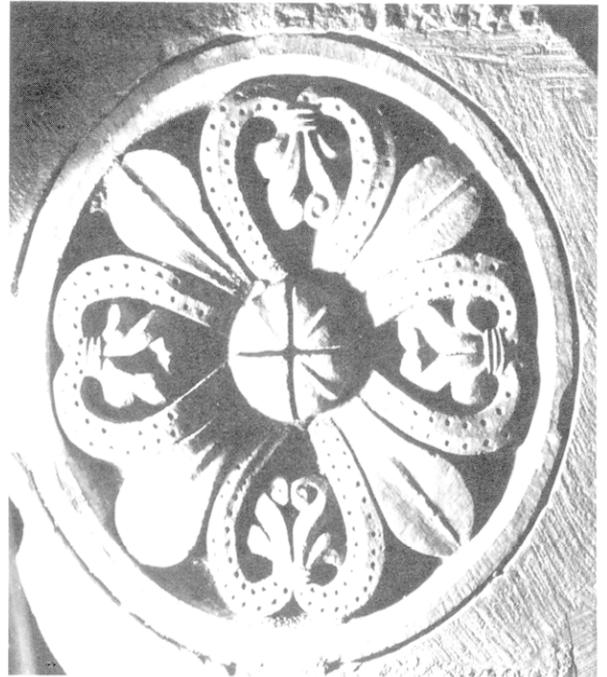


FIG. 5. — ROSACE  
PROVENANT DE LA FAÇADE OCCIDENTALE DE CLUNY III  
(Cluny, Musée Ochier, inv. 06.8).



FIG. 6. — ARCATURE DU RÉFECTOIRE D'OÑA,  
CHAPITEAU N° 3

Ochier (fig. 5) (37). Des pommes de pin disposées comme celles d'Oña apparaissent sur deux chapiteaux également associés aux travées occidentales et au narthex de Cluny III (38). Ces pommes de pin, constituées de lamelles superposées, sont composées de la même manière que les pétales de l'une des rosaces d'écoinçon d'Oña (fleurs 1 et 5) (fig. 10) et que les plis des draperies de certaines figures. Elles se rapprochent également, dans leur facture, des cheveux des têtes sculptées de l'aire Vézelay-Cluny (39). Le tailloir de ce chapiteau numéro 2 est malheureusement très mutilé ; on y discerne néanmoins une composition qui répète d'une certaine façon les éléments d'une corbeille à base de tiges et de volutes.

Le chapiteau n° 3, orné de feuilles d'acanthé obéissant à une composition similaire à celle du chapiteau précédent (fig. 6), est sans doute le plus proche du vocabulaire classique clunisien. Cette composition, simplification du type corinthien, a été précisément l'une des plus utilisées par les ateliers de l'abbaye bourguignonne (40). Les détails du chapiteau n° 3 affirment et renforcent la filiation Oña-Cluny : incisions entre les groupes de folioles par trois petits traits pour exprimer la vitalité des feuilles (41), taille profonde des feuilles pointues et, enfin, lignes douces pour les séparer. Une comparaison avec les chapiteaux de Cluny — mise à part la différence d'échelle — rend évidente cette relation. Ainsi, l'un des chapiteaux provenant du narthex de Cluny conservé au Musée du Farinier (inv. 06.1.83) présente-t-il une composition parfaitement identique à celle du chapiteau n° 3 d'Oña (fig. 7). Les acanthes y sont découpées de la même façon en cinq folioles (42). La gerbe concave ornée de fines feuilles qui s'épanouit au centre de la corbeille rappelle, pour sa part, à la gerbe convexe d'un chapiteau de la nef de la cathédrale d'Autun (43). Le tailloir du chapiteau n° 3, aussi mutilé que celui du chapiteau n° 2, était décoré de feuilles lancéolées disposées selon une composition de rinceau ondulé très proche de celle de la voussure externe du second arc (B) (fig. 8).

#### b) *Archivoltes*

Trois types d'ornement se répartissent sur les différents arcs. L'archivolte A, n'est pas décorée, et sa voussure externe est légèrement renflée. Celle de l'archivolte B (fig. 3) présente des palmettes trilobées alternant de part et d'autre d'une tige ondulée — motif roman très courant — et n'est pas sans rappeler la frise du grand portail de Cluny III. Il est plus difficile pour la voussure interne, décorée de zigzags, de trouver des similitudes avec Cluny, quoi que le recours à ce motif soit très courant dans les édifices du groupe Cluny-Paray, ainsi que l'attestent différents fûts de maisons romanes de Cluny (44) ou la voussure externe du portail méridional de Paray-le-Monial (45). Le fragment de l'arc central comprend, comme nous l'avons signalé, deux voussures dont l'une est décorée de zigzags et l'autre d'un rinceau de palmettes (fig. 8). Ces dernières sont plus complexes que celles des arcs B et E et, à l'instar des feuilles du chapiteau n° 3, elles sont soulignées par des incisions. Il est intéressant de noter combien cette archivolte rappelle la frise du grand portail de Cluny (c. 1130-1135) (46), bien que les cannelures de feuilles d'Oña soient traitées différemment. L'arc C, enfin, est décoré de tresses sur sa voussure externe — comme les portails de Cluny et de Paray-le-Monial (47) — tandis que sa voussure interne est polylobée (48) — les lobes étant occupés par de petits motifs végétaux (fig. 9) (49). Ce dernier ornement nous amène de nouveau, malgré la différence d'échelle, au portail occidental de Cluny III, dont les arcs polylobés de la voussure intérieure abritaient des figures d'anges (50).



FIG. 7. — CHAPITEAU PROVENANT DU NARTHEX DE CLUNY III (Cluny, Musée du Farinier, inv. 06.1.83).



FIG. 8 — FRAGMENT DE L'ARC CENTRAL DE L'ARCATURE  
DU RÉFECTOIRE D'OÑA  
(Coll. particulière).

c) *Rosaces*

On ne conserve que quatre rosaces entières et la moitié d'une autre sur les six au moins que comptait l'arcature. Elles sont toutes de mêmes dimensions (0,27 m de rayon) mais se répartissent en deux types par leur décor (fig. 10 et 11) (51). La différence entre ces deux types porte sur la couronne externe, qui combine des feuilles lisses et des feuilles striées en forme de pommes de pin pour le premier (rosaces 1, 2, 5 et 6), et qui est décorée d'un motif de petites billettes pour le second (3 et 4). La couronne médiane, constituée dans tous les exemples de pétales, est particulièrement proche du répertoire clunisien par son traitement. Enfin, les filets qui encadrent ces rosaces sont agrémentés de trous de trépan. La rosace, motif très fréquemment utilisé dans les principaux ateliers bourguignons, était déjà présente dans le transept de Cluny III, sur le chapiteau 174, où l'on note également l'usage du trépan sur le pourtour du motif. On retrouve ce type de cadre perforé dans les multiples fragments de la clôture de chœur (52) et sur le devant d'autel consacré par Innocent II (53). Les rosaces d'Oña sont cependant traitées de manière plus complexe. Mais ce raffinement se retrouve, il est vrai, à Cluny, dans une rosace un peu plus tardive, provenant de la façade occidentale

(fig. 5), qui combine pétales et motifs noués (54). Les trous de trépan sont également présents à Vézelay, notamment dans la sculpture du narthex (55).

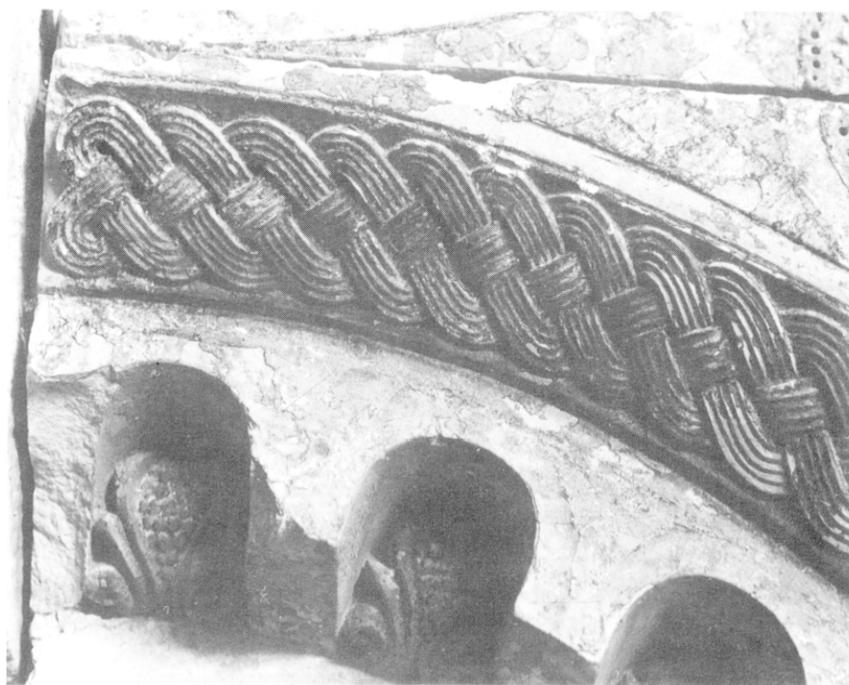


FIG. 9 — ARCATURE DU RÉFECTOIRE D'OÑA, ARC C, DÉTAIL



FIG. 10 - ARCATURE  
DU RÉFECTOIRE D'OÑA.  
ROSACE D'ÉCOINÇON N° 1

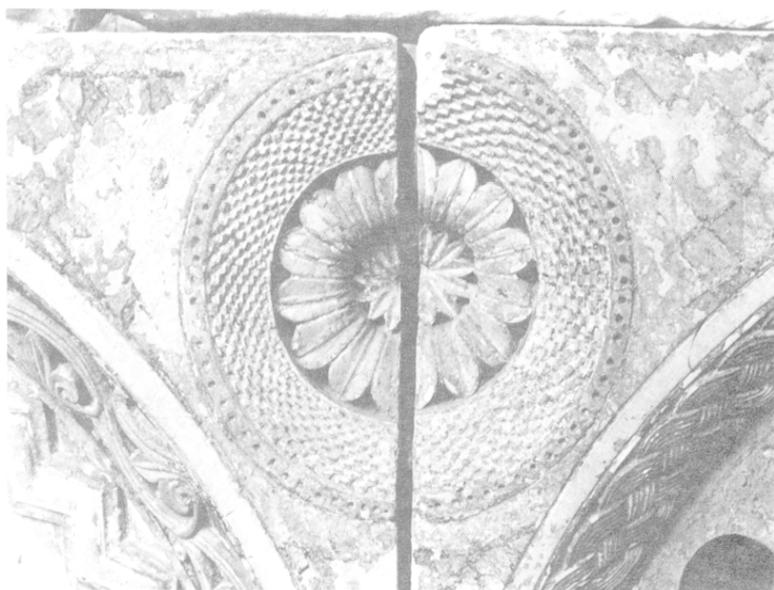


FIG. 11 - ARCATURE DU RÉFECTOIRE D'OÑA. ROSACE D'ÉCOINÇON N° 2

#### d) *Polychromie*

Le fait que l'arcature fut très tôt murée a permis la conservation d'une fine couche de peinture, complètement habituel de la sculpture médiévale. Il s'agit probablement de la polychromie d'origine, reprise ultérieurement, dans laquelle priment les tons verts (pour les chapiteaux), bleutés (pour les archivoltes) et rouges ; l'or est essentiellement limité aux fleurs. Dans les arcs polylobés, des petits motifs géométriques et végétaux occupent les écoinçons des lobes, compensant ainsi le vide créé par ces surfaces non sculptées (56).

#### *Les sculpteurs d'Oña*

L'arcature d'Oña constitue une variante de la clôture du chœur de Cluny, réalisée vers 1120-1130, à la fin de la période de construction de Cluny III. On peut en effet supposer que l'abbatiale bourguignonne était dotée de son mobilier liturgique lors de sa consécration par Innocent II en 1130 (57). Au cours des décennies 1120-1130, les grands ateliers bourguignons sont à leur apogée, et ils devaient encore poursuivre leur travail au cours de la décennie suivante. À titre de repère, rappelons que la façade ouest de Cluny III aurait été terminée avant 1135 (58), date *post quem* pour situer, avec les incertitudes qui résultent de l'absence de documentation, le début de la première campagne de construction de l'avant-nef au cours de laquelle furent édifiées les deux premières travées (59). La lenteur des travaux de cette ultime phase de construction, due à des difficultés économiques (60), est confirmée par le voyage de Pierre le Vénérable en Castille en 1142, destiné à percevoir le cens établi par Alphonse VI (61). Les royaumes occidentaux de la Péninsule Ibérique, sortis depuis deux décennies d'une période critique de luttes civiles, étaient alors en état de reprendre une reconquête fructueuse (62). La sculpture de la nef de Vézelay, pour sa part, aurait été réalisée à partir de 1120 (63) et celle d'Autun entre 1120-1130 (64). Or, nous avons vu que l'arcature d'Oña manifestait, aussi bien par son traitement que par certains de ses motifs, une réelle dépendance vis-à-vis de ces ateliers bourguignons du second quart du XII<sup>e</sup> siècle.

Nous ne disposons malheureusement d'aucune indication sur les auteurs de l'arcature d'Oña. Sans doute, compte tenu de son importance, n'est-elle pas l'œuvre d'un seul individu, mais plutôt d'une petite équipe de tailleurs de pierre formés pendant la dernière campagne de travaux de Cluny III. L'existence d'analogies avec les ateliers d'Autun et Vézelay doit également être prise en compte. Quoi qu'il en soit, force est de constater que les sculpteurs qui sont venus travailler à Oña connaissaient à la perfection les procédés mis au point à Cluny.

La découverte à Oña, sous le sol de la salle capitulaire romane et à côté du cloître gothique, de deux fragments qui présentent des caractères comparables à ceux de l'arcature du réfectoire, ouvre de nouvelles perspectives. Le premier est un médaillon de dimensions identiques à celles des rosaces de l'arcature, mais qui présente un cadre à entrelacs. Il semble, en dépit de ses mutilations, qu'on puisse y reconnaître un écoinçon. Le second fragment, mieux conservé, confirme cette identification. Toutefois il semble plus tardif — troisième tiers du XII<sup>e</sup> siècle. Ainsi, dans l'attente de fouilles indispensables, pouvons-nous d'ores et déjà envisager la possibilité que le cloître roman d'Oña offrait certaines similitudes avec les cloîtres bourguignons, à l'instar, nous allons le voir, de celui de San Pedro de Cardena.

## II. — LE CLOÎTRE ET LA SALLE CAPITULAIRE DE SAN PEDRO DE CARDEÑA

Le monastère de San Pedro de Cardena, fondé à la fin du IX<sup>e</sup> siècle, était, deux siècles plus tard, l'un des plus prospères de l'ancien comté castillan, grâce à un domaine monastique particulièrement vaste. Parmi les vestiges romans, le clocher de l'église a, jusqu'à présent, davantage retenu l'attention que le cloître et la salle capitulaire (65).

Vers le milieu du XV<sup>e</sup> siècle, l'abbé Pedro del Burgo (1446-1447), entreprit une restauration de l'ensemble monastique au cours de laquelle la vieille église romane allait être remplacée par une nouvelle construction, due à l'architecte Juan de Colonia (66). Cependant, certaines parties anciennes furent épargnées. C'est ainsi que furent sauvés, non sans subir quelques modifications, deux témoins emblématiques du monastère roman : le clocher et, surtout, le « Cloître des Martyrs » (fig. 12) (67). Dans ce dernier, trois chapiteaux et des bases en tronc de pyramide furent substitués à des éléments anciens. Plus tard, mais à une date indéterminée, les arcades furent cloisonnées, pour s'accorder avec celles de la « chapelle des martyrs » (68). À la fin des années cinquante elles furent réouvertes (69). Cette volonté affirmée de conserver des vestiges du monastère roman ne se comprend qu'en raison de l'aura de légende entourant un établissement qu'on supposait avoir été la première fondation bénédictine d'Espagne, le panthéon du Cid — héros castillan par excellence —, et le lieu de sépulture d'une communauté chrétienne anéantie par l'invasion islamique d'août 934 (70). Cet événement est souvent évoqué dans les chroniques du monastère, qui estiment à deux cents le nombre des martyrs mais situent la destruction du monastère en 834. Celle-ci fut le fait d'un détachement musulman qui, par la suite, devait être vaincu par les troupes chrétiennes guidées par l'apôtre saint Jacques lors de la légendaire bataille de Clavijo (71). Lors de la grande rénova-

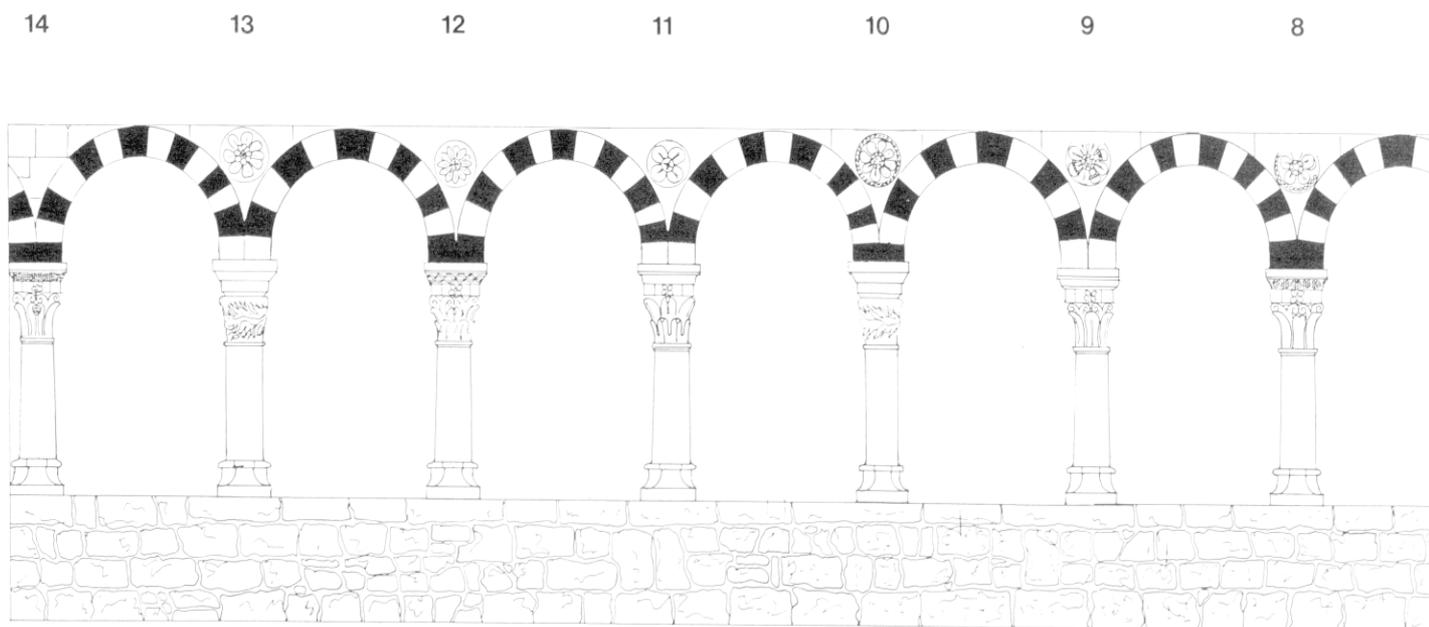


FIG. 12 — MONASTÈRE DE SAN PEDRO DE CARDEÑA (BURGOS), CLOÎTRE DIT « DES MARTYRS »

tion du XV<sup>e</sup> siècle, le monastère, relique vénérée depuis deux siècles, ne fut pas bouleversé, et l'on conserva quelques vestiges de ce que l'on croyait être le cadre de ce célèbre massacre, désormais sanctifié.

En août 1142, durant le séjour de Pierre le Vénérable dans la Péninsule Ibérique (72), le monastère fut rattaché à Cluny. Par ce don, Alphonse VII se libérait de la lourde charge que représentait le cens annuel institué par son arrière-grand-père, Ferdinand I<sup>er</sup> (73). L'abbé de Cluny obtint aussi, après sa rencontre avec l'empereur à Salamanque, quelques autres possessions et une petite rente de deux cents maravédis des bains de Burgos (74). Comme l'a signalé Bishko (75), il est difficile de supposer que Pierre le Vénérable ait pensé que ce projet d'annexion pouvait être viable (76). Le rattachement de Cardena à Cluny ne devait pas durer, en effet, plus de quatre ans, en raison de la résistance de l'ancienne communauté (77). Celle-ci multiplia les réclamations, au moins jusqu'au début des années 1160, pour faire confirmer l'annulation de son rattachement à Cluny, annulation en faveur de laquelle l'évêque de Burgos, Pedro Perez (1156-1181), s'était déjà prononcé en 1157 et 1163 (78). Aussi Cardena ne figure-t-il dans aucun des actes conservés de l'abbaye bourguignonne (79).

### *Analyse descriptive et stylistique*

Redécouvertes dans les années cinquante, les arcades et le portail de la salle capitulaire d'un côté, la galerie du cloître de l'autre, témoignent d'une filiation clunisienne indiscutable (fig. 12 et 13). Leur structure est semblable à celle de l'arcature d'Oña, avec des rosettes dans les écoinçons. Malheureusement le cloître de Cluny, commencé pendant l'abbatit de Pons (1109-1122) et construit sur l'emplacement de la nef de Cluny II n'a pas été conservé (80). Neil Stratford écrivait récemment qu'« il n'y a pas de raison de douter qu'il ait été achevé au cours de la décennie 1120-1130 ». Il attirait aussi l'attention sur la similitude entre certains chapiteaux appartenant à l'une des maisons romanes de Cluny (81), et les chapiteaux du cloître de l'abbaye, qui permettent aussi des comparaisons ponctuelles mais probantes avec ceux du cloître de Cardena. Aujourd'hui, nous ne pouvons imaginer le cloître de Cluny qu'à travers la galerie du palais épiscopal d'Auxerre, réalisée au cours du premier tiers du XII<sup>e</sup> siècle, pendant l'épiscopat d'Hugues II de Montaigny (1116-1136), et à travers ce qui reste de

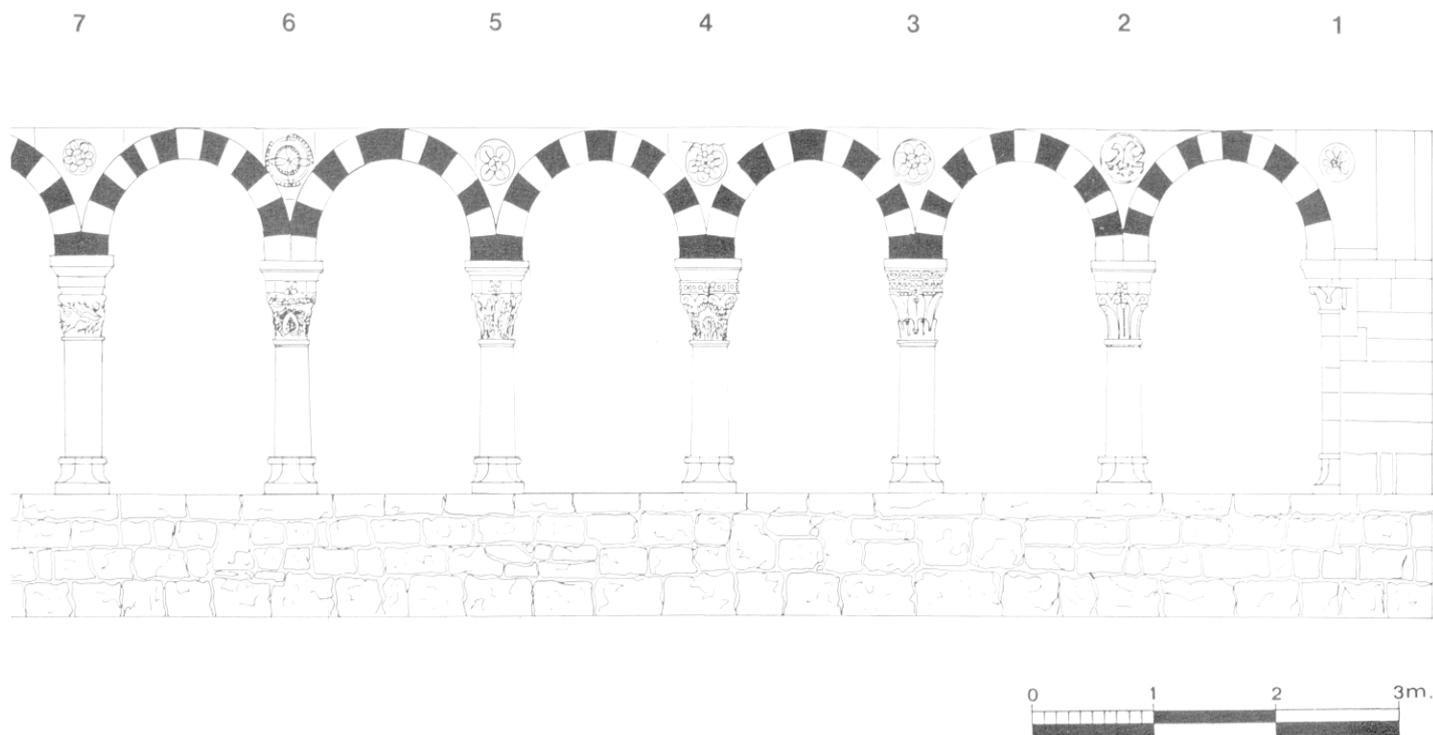




FIG. 13. — CLOÎTRE DE SAN PEDRO DE CARDEÑA, CHAPITEAUX N<sup>OS</sup> 3, 4, 5, 6, 7 ET 8



FIG. 14. — CLOÎTRE DE CARDEÑA, CHAPITEAU N<sup>O</sup> 1

cloître de Vézelay, aujourd'hui disparu, mais dont quelques fragments montrent la même similitude. En revanche, nous ne connaissons rien du cloître de la basilique de Paray-le-Monial, édifice sur lequel nous reviendrons plus tard. La galerie d'Auxerre dont la structure évoque celle des cloîtres bourguignons du deuxième quart du XII<sup>e</sup> siècle, et dont la datation est connue, est donc un monument d'une grande importance.

La structure du cloître de Cardena s'inscrit dans la même lignée que celle de la galerie d'Auxerre. Mais les arcades, décorées de perles à Auxerre, sont sans aucun ornement à Cardena. D'un autre côté, la présence de médaillons et des rosettes dans les écoinçons apparaît comme relativement fréquente dans les galeries claustrales depuis le XII<sup>e</sup> siècle (83). Les architectes bourguignons les incorporaient de façon systématique et constante dans la partie interne des arcatures comme décoration, en y sculptant surtout des fleurs.

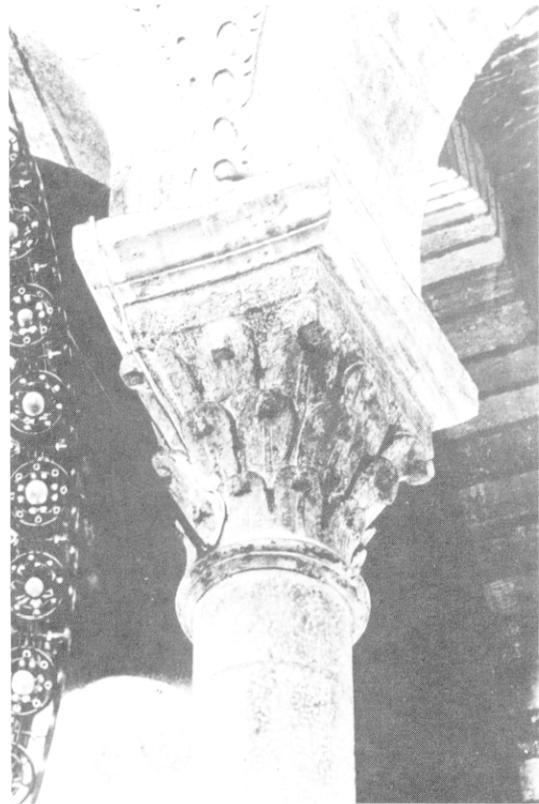
À Cardena, les colonnes doubles sont présentes uniquement aux extrémités de la galerie — seule l'une d'elles subsiste — et aux baies de la salle capitulaire (84). Cette absence de colonnes doubles n'a pas d'équivalent dans le contexte géographique de Castille-Léon. En revanche, les exemples de co-



FIG. 15. — PARAY-LE-MONIAL, CHAPITEAU DU CHOEUR



FIG. 16. — CLOÎTRE DE CARDEÑA,  
CHAPITEAU N° 11



Cl. Musée Ochier.

FIG. 17. — PARAY-LE-MONIAL,  
CHAPITEAU DU CHOEUR

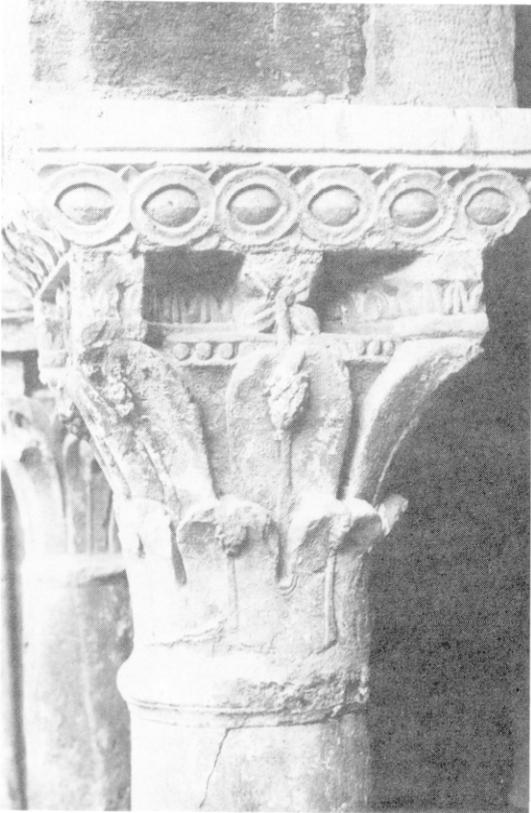
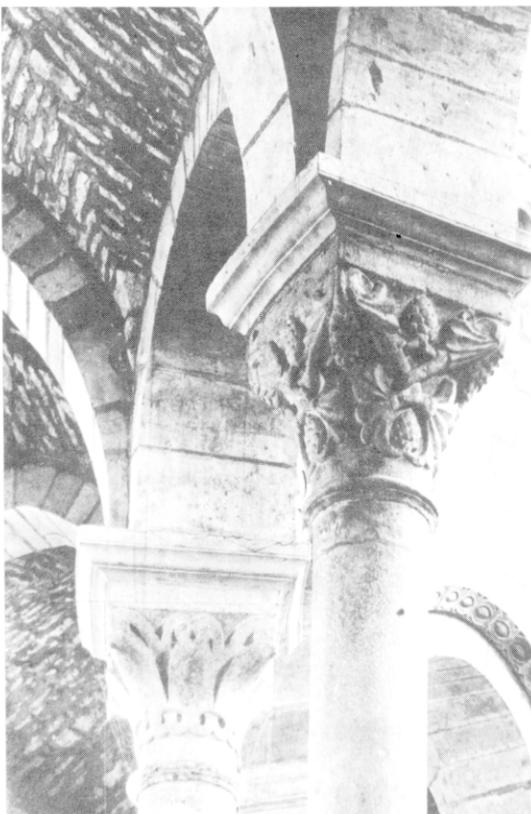


FIG. 18. — CLOÎTRE DE CARDEÑA, CHAPITEAU N° 3



FIG. 19. — CLOÎTRE DE CARDEÑA, CHAPITEAU N° 6



Cl. Musée Ochier.

FIG. 20. — PARAY-LE-MONIAL,  
CHAPITEAU DU CHOEUR

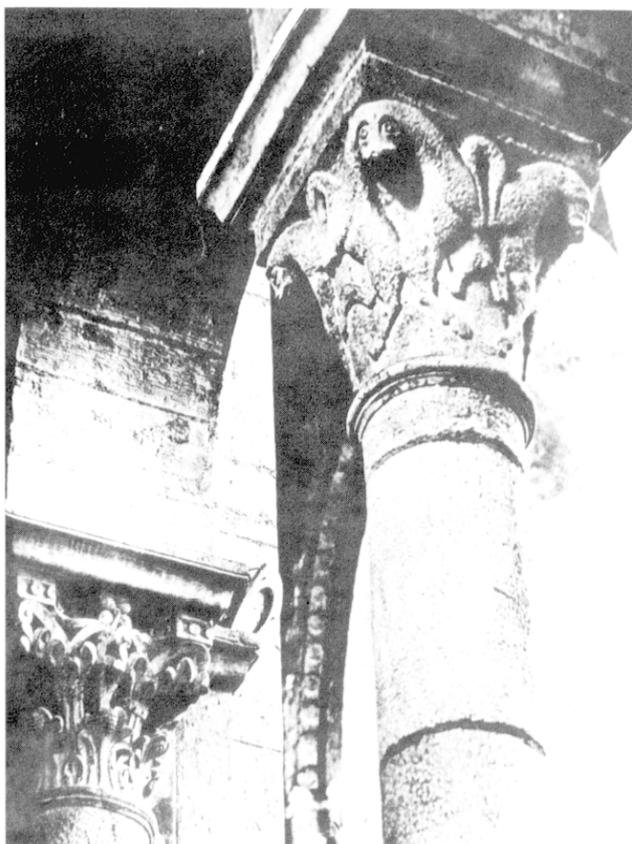
FIG. 21. — CLOÎTRE DE CARDEÑA, CHAPITEAU N° 4

lonnes simples, sans parler des vestiges de la cathédrale de Huesca (Aragón) (85), se trouvent en Catalogne et surtout dans le Roussillon comme le montrent le cloître de Cuxa ou celui d'Espira-de-l'Agly, tous deux aujourd'hui aux États-Unis. Le cloître d'Espira-de-l'Agly présente, d'ailleurs, les mêmes effets plastiques et la même bi-chromie que l'on observe aux claveaux à Cardaña (86).

Quant aux chapiteaux, à l'exception de quatre d'entre eux qui sont du XV<sup>e</sup> siècle, ils reproduisent, comme nous l'avons déjà mentionné, des modèles classiques « corinthisants » qui font partie des créations bourguignonnes et plus particulièrement clunisiennes, avec, cependant un traitement moins plastique. Dans une première analyse, j'avais constaté une similitude entre les chapiteaux de Cardaña et certains chapiteaux du monastère de Moûtiers-Saint-Jean (Côte-d'Or) qui sont datés du premier quart du XII<sup>e</sup> siècle et s'apparentent à ceux de Cardaña, précisément à cause d'une certaine sécheresse dans la facture par rapport aux



FIG. 23. — CLOÎTRE DE CARDEÑA, CHAPITEAU N<sup>o</sup> 5



Cl. Musée Ochier.

FIG. 22. — PARAY-LE-MONIAL, CHAPITEAU DU CHOEUR

modèles de Cluny. Actuellement, je pense plutôt à une relation directe avec l'ancien prieuré clunisien de Paray-le-Monial (fig. 14 et 15) (87). La basilique de Paray est, comme on le sait, un édifice complexe, qui pendant longtemps a été considéré comme une copie de la troisième église de Cluny (88). Il faut donc être prudent, en proposant, comme *terminus post quem* pour Cardaña, la fin des travaux de la première campagne de Paray centrée sur le chevet, campagne qu'Edson Armi a dernièrement située entre 1120 et 1130 (89). Cet auteur signale comme caractéristiques de la sculpture de l'atelier de Paray-le-Monial une surface plus lisse et corrélativement une diminution du relief, perceptible dans d'autres œuvres liées à cet atelier. Cette tendance était apparue lors de l'une des dernières campagnes de Cluny (90), où le nombre de feuilles se trouvait réduit par l'augmentation de la dimension de chacune d'elles et par l'allongement des nervures (91).

Le chapiteau corinthien à feuilles lisses, dont il existe sept variantes à Cardaña (chapiteaux 2, 3, 8, 9, 11, 12 et 14) se rencontre très souvent dans l'atelier de Paray (fig. 16 à 18) (92). Par ailleurs à Cardaña, le chapiteau n<sup>o</sup> 6 propose comme décor l'entrelacement de deux grappes de feuilles associées à une pomme de pin

centrale (fig. 19). Ce décor se retrouve aussi assez souvent à Paray (fig. 20) comme à Cluny (93), Saint-Lazare d'Autun (94), Moutiers-Saint-Jean (95) et partiellement au palais épiscopal d'Auxerre (96).

Le chapiteau numéro 4 offre une intéressante interprétation d'un type corinthien lui aussi très répandu dans les chantiers bourguignons (97) et qui conclut son évolution au chevet de Paray-le-Monial. À Cardaña, les tiges des feuilles de la zone supérieure de la corbeille sont liées par des caulicoles (fig. 21 et 22). Le numéro 5 se compose de feuilles d'acanthé isolées, sans caulicoles (fig. 23).

Au portail de la salle capitulaire (98), on peut observer deux chapiteaux d'un grand intérêt : celui de droite (numéro 4) avec ses deux couronnes de feuilles lisses à nervure centrale et son abaque décoré de chevrons horizontaux (99) et celui de gauche (numéro 5) avec deux feuilles à cinq folioles qui convergent au centre. Cette dernière composition est très fréquente tant dans le déambulatoire de Paray que dans les maisons romanes de Cluny (fig. 24 et 25) (100). De même, des disques superposés ont été introduits sur son abaque. Ces disques sont également visibles dans l'avant-nef de Cluny (101) et dans celles de Saint-Vincent de Mâcon (102) et de Moutiers-Saint-Jean (103).

D'autres détails sont également significatifs. Les chapiteaux 3 et 12 du cloître de Cardaña présentent sur leurs tailloirs un des motifs les plus courants du répertoire bourguignon : les oves et les pointes de flèche qu'on trouve sur les piédroits des arcades de Paray comme dans l'abbatiale de Cluny III, mais aussi sur l'abaque de l'un des chapiteaux que Conant attribuait au cloître de Cluny. L'abaque du chapiteau numéro 3 de Cardaña est orné des mêmes petites feuilles que certains des chapiteaux du chevet de Paray-le-Monial (104). Le numéro 14



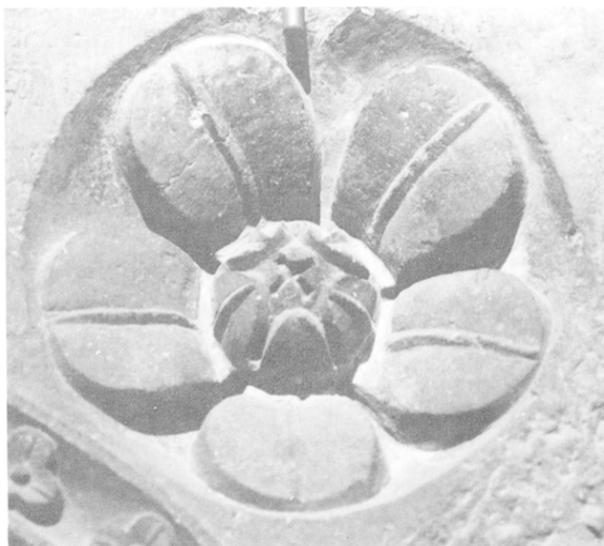
FIG. 24. — SALLE CAPITULAIRE DE SAN PEDRO DE CARDEÑA,  
CHAPITEAU N° 5



FIG. 25. — CLUNY, DÉTAIL DE LA MAISON  
12, RUE D'AVRIL



FIG. 26. — CLOÎTRE DE CARDEÑA, ROSACE D'ÉCOINÇON N° 10

FIG. 27. — MAISON DE CLUNY,  
LINTEAU À DOUBLE ARCATURE, DÉTAIL DE L'ÉCOINÇON  
(Cluny, Musée Ochier, inv. 977.31).

présente sur son abaque un motif de damier échelonné qui rappelle celui des arcs du chancel du chœur de Cluny. Le numéro 8 du cloître et le numéro 2 de la salle capitulaire sont décorés de feuilles (fig. 13), composées de tiges identiques à celles qui ornent plusieurs des chapiteaux de Paray (105). Le chapiteau numéro 11 de l'arcature du cloître, comme le numéro 2 de la salle capitulaire ont leurs feuilles lisses supérieures qui se prolongent vers les angles par des tiges nouées, se terminant par des petites feuilles trilobées. Ce motif est également visible sur divers chapiteaux du chevet de Paray-le-Monial, à l'extrémité des feuilles qui s'intercalent entre les fleurs de l'arcature de l'autel de Cluny III (vers 1130), sur un des chapiteaux du Musée du Farinier (inv. 06.1.83) et à Autun. De même, la fleur corinthienne inversée se retrouve aussi bien à Paray qu'à Cardaña, ainsi que sur les chapiteaux du chœur de Cluny et au moins sur l'un de ceux que Conant associe au cloître abbatial.

Les mêmes remarques sont valables pour l'ornementation des arcades de Cardaña, dont les médaillons fleuris offrent une ressemblance assez nette avec l'ensemble du répertoire bourguignon (106) et particulièrement avec le portail septentrional de l'église de Paray, les fragments du chancel du chœur de Cluny et ceux de quelques maisons romanes de la ville. Considérons, par exemple l'encadrement de deux de ces fleurs : celui de la rosette n° 6 et celui de la n° 10. Le premier, à base de petites feuilles, ressemble fort à ce que l'on trouve sur les fragments du chancel du chœur de Cluny III (107); le second, décoré d'entrelacs géométriques, se retrouve sur un des chapiteaux extérieurs de l'absidiole méridionale de Paray-le-Monial (108) et sur un des chapiteaux provenant d'une maison romane de Cluny (fig. 26 et 27) (109).

Le médaillon numéro 6 appelle une autre remarque. Après une simple analyse, il semble qu'il ait été encastré de force puisque sa partie inférieure a été cassée afin d'occuper l'angle de l'écoinçon (110). Sa forme carrée d'origine nous est confirmée par l'existence, dans la façade orientale du monastère, d'une pièce avec un motif similaire, scellée dans le mur.

De même qu'à Paray et que dans les dernières campagnes de Cluny, la sculpture figurée est, à Cardaña, réduite à sa plus simple expression (111). Le médaillon numéro 2 reprend la composition de quelques chapiteaux de Paray-le-Monial : celui situé à droite de l'arc d'entrée de l'absidiole méridionale et ceux du portail nord. Le motif de ce médaillon en est en fait une version réduite, dans laquelle les oiseaux sont disposés de la même façon, bien que le sculpteur de Cardaña ait adapté la composition au cadre du médaillon (fig. 28 et 29). D'autre part, l'exécution plastique de l'œuvre castillane (112) apparaît, malgré son usure, similaire à celle de Paray. Enfin, on peut ajouter à cet inventaire ce qui était probablement un autre médaillon, lui aussi fragmenté, découvert ces dernières années (113).



FIG. 28. — CLOÎTRE DE CARDEÑA,  
MÉDAILLON D'ÉCOINÇON N° 2

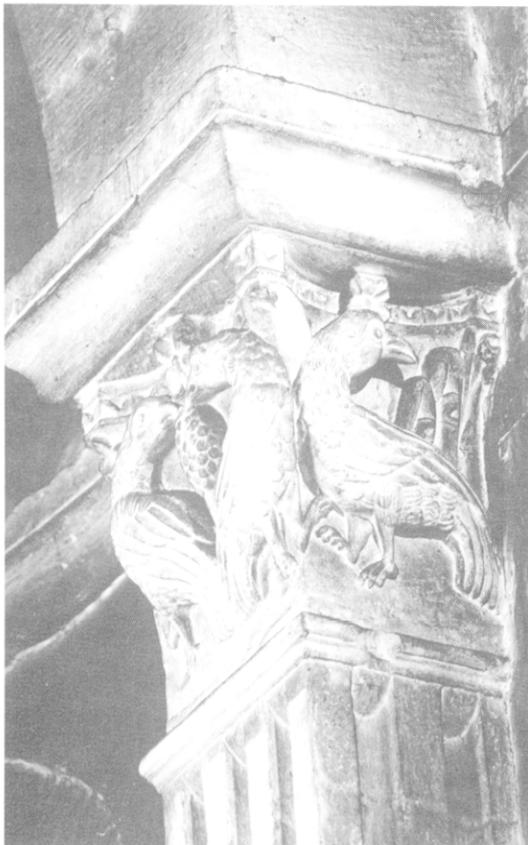


FIG. 29. — PARAY-LE-MONIAL, DÉAMBULATOIRE,  
CHAPELLE MÉRIDIONALE, CHAPITEAU DE DROITE

En résumé, la composition de l'unique arcade qui subsiste du cloître de San Pedro de Cardena reprend le schéma des ensembles claustraux bourguignons, illustré par la galerie du palais épiscopal d'Auxerre, alors que ses chapiteaux proposent des modèles très répandus à Cluny et dans son aire d'influence. Le chevet de Paray, le chancel du chœur et le portail de Cluny III ayant été datés des années 1130, on peut se servir de cette date comme *terminus post quem* pour Cardena. Bien qu'il soit indéniable que certains détails décoratifs apparaissent plus élaborés dans le monastère castillan, l'étroite liaison entre San Pedro de Cardena et le foyer bourguignon rend impossible une chronologie trop éloignée du milieu du XII<sup>e</sup> siècle. Associer l'ouvrage castillan à l'occupation des moines bourguignons, ce qui serait le plus logique, suscite quelques difficultés en raison de la brièveté de leur passage. Cependant, l'existence d'un chapiteau inachevé, semblable au numéro 14 et utilisé comme base dans le clocher, laisserait présumer que le cloître n'était pas achevé. D'autre part, le départ de la communauté bourguignonne et la réaction anticlunisienne des moines rendent difficile la réalisation d'une œuvre de filiation clunisienne à Cardena après 1146. Enfin, la minorité du nouveau souverain Alphonse VIII, qui correspond à une période d'instabilité, était peu favorable. Le monastère n'aurait donc repris son activité qu'à partir du dernier quart du XII<sup>e</sup> siècle avec le financement et la réalisation de la « Bible de Burgos » et d'un « Beatus » dans lesquels on perçoit le souffle de la puissante miniature anglaise (114).

On a récemment fait état d'une influence bourguignonne directe sur les huit chapiteaux du sanctuaire de Santa María de Estibaliz (Alava), qui dépendait du prieuré clunisien de Najera (La Rioja) depuis 1138, date à partir de laquelle les chapiteaux d'Estibaliz auraient été réalisés (fig. 30). Malheureusement, il est difficile d'évaluer avec exactitude cette filiation depuis la disparition de l'ensemble roman de Najera. Mais, ces liens ont conduit à attirer l'attention sur la possibilité d'une influence directe de la plastique de Cluny sur celle des royaumes péninsulaires (115). Les abaque des chapiteaux d'Estibaliz sont décorés d'une frise de perles, motif très courant sur les impostes du transept de Cluny, de Vézelay et dans l'ensemble des églises qui reprennent le modèle clunisien (116). Bien que le sanctuaire d'Estibaliz ait énormément souffert d'une restauration trop radicale (117), une analyse de son chevet permet d'affirmer sa filiation bourguignonne. En effet, les colonnes-contreforts de son abside centrale ne montent pas jusqu'à la corniche, et sont couronnées de chapiteaux avec un abaque échancré caractéristique des épannelages des églises bourguignonnes. À cela, il faut encore ajouter le décor de l'arc de la fenêtre de l'abside méridionale et de l'un de ses chapiteaux (118). Enfin, il faut aussi évoquer un fragment identifié comme un reste de chancel alors qu'il s'agit plutôt, me semble-t-il, d'un devant d'autel (119),



FIG. 30. — ÉGLISE DE SANTA MARÍA DE ESTÍBALIZ (ALAVA).  
CHAPITEAU DU PILIER SUD-EST DU TRANSEPT.  
L'ANNOCIATION

qui est décoré de fleurs d'un type proche de celles des rosettes de Cardaña, bien qu'elles témoignent d'un oubli progressif des modèles (120).

\* \* \*

En 1142, Pierre le Vénérable entreprenait un voyage dans les royaumes occidentaux d'Espagne afin de tenter de pallier l'effondrement économique imminent de Cluny. Dans un tel contexte, il semble possible d'envisager, au moment où les travaux de la grande abbaye s'achevaient, et où ceux de l'avant-nef étaient arrêtés, un mouvement parallèle d'artisans vers les royaumes hispaniques récemment sortis d'une guerre civile dévastatrice et dont les grands centres monastiques reprenaient rapidement leur élan initial.

\* Je souhaite exprimer une reconnaissance particulière à Bénédicte Fillion, pour sa patience dans la correction du texte ; à Juliette Hanselmann, Gilles Rollier, Dominique Vingtain, Philippe Bernardi, Anne Baud, Christian Sapin et Marcel Durliat, pour leur collaboration et leurs précieux conseils ; à Hélène Tomaszczyk et à tout le personnel du Musée Ochier pour leur grande gentillesse, ainsi qu'à Neil Stratford pour ses intéressantes suggestions.

(1) Les études les plus récentes sur ce sujet sont celles de : John Williams, *Cluny and Spain*, dans *Gesta*, XXVII 1 & 2/1988, p. 93-101 ; Serafin Morelajo, *Cluny et les débuts de la sculpture romane en Espagne*, dans *Le gouvernement d'Hugues de Semur à Cluny* (Cluny, septembre 1988), Mâcon, 1990, p. 405-434 ; *Cluny y los orígenes del románico palentino : El contexto de San Martín de Frómista*, dans *Jornadas sobre el arte de las órdenes religiosas en Palencia* (24 al 28 de Julio de 1989), Palencia, 1990, p. 7-33 ; Debra Hassig, *He Will Wake Alive Your Mortal Bodies : Cluniac Spirituality and the Tomb of Alfonso Ansures*, dans *Gesta*, XXX/2 (1991), p. 140-153.

(2) María Luisa Melero-Moneo, *La sculpture du cloître de la cathédrale de Pampelune et sa répercussion sur l'art roman navarrais*, dans *Cahiers de Civilisation médiévale*, XXXV (1992), p. 241-246 ; *La escultura románica en Navarra*, dans *Cuadernos de Arte Español*, n° 31, Madrid, 1992, p. 6-12.

(3) José Luis Senra-Gabriel y Galan, *La irrupción borgoñona en la escultura castellana de mediados del siglo XII*, dans *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte* (Universidad Autónoma de Madrid), vol. IV (1992), p. 35-51; *Un taller cluniacense en San Pedro de Cardena*, dans *Cluny y el Camino de Santiago en España, en los siglos XI-XII* (Sahagún-León, 27-29 de mayo de 1993) (sous presse).

(4) Signalons que Paterne, abbé de San Juan de la Peña (1027-1046), qui avait séjourné à Cluny, se rendit à Oña sur les instances de Sancho III el Mayor afin de réformer un monastère mixte dont la discipline s'était relâchée (Juan del Alamo, *Colección diplomática de San Salvador de Oña (822-1284)*, Madrid, 1950, t. I, doc. 26, p. 46-52). Sur les séjours des moines espagnols à Cluny aux temps d'Odilon à partir du témoignage de Raoul Glaber : Jacques Hourlier, *Saint Odilon abbé de Cluny*, Louvain, 1964, p. 68-69 et 105; Antonio Linage-Conde, *Los orígenes del monacato benedictino en la Península Ibérica*, León, 1973, t. II, p. 897-902.

(5) Bien que Paul Kehr ait exprimé des doutes quant à son authenticité (*El Papado y los reinos de Navarra y Aragón hasta mediados del siglo XII*, dans *Estudios de Edad Media de la Corona de Aragón. Sección de Zaragoza*, vol. II, Zaragoza, 1946, p. 81-82; traduction de *Das Papsttum und die Königreiche Navarra und Aragón bis zur mitte des XII Jahrhunderts*, dans *Abhandlungen der Preussischen Akademie der Wissenschaften, phil.-hist. Klasse*, nr. 4, 1928), c'est Luciano Serrano qui mit en évidence pour la première fois le but de cette falsification (*El obispado de Burgos y Castilla primitiva. Siglos V-XIII*, Madrid, 1935, t. I, p. 227), opinion qu'ont maintenu Justo Perez de Urbel (*Sancho el Mayor de Navarra*, Madrid, 1950, p. 314-316), A. Linage-Conde (*op. cit.*, n. 4), t. II, p. 627-629), Peter Seghl (*Königtum und Klosterreform in Spanien. Untersuchungen über die Cluniacenserklöster in Kastilien-León vom Beginn des 11. bis zur Mitte des 12. Jahrhunderts*, Kallmünz, 1974, p. 43-46) et Javier Faci-Lacasta (*Sancho el Mayor de Navarra y el monasterio de San Salvador de Oña*, dans *Hispania*, XXXVII (1977), p. 307-317).

(6) Luciano Serrano, *op. cit.*, n. 5, I, 360-363.

(7) Javier Faci-Lacasta, *op. cit.*, n. 5, 299-317. Ce même auteur a signalé la similitude entre la falsification d'Oña et celle, plus visible, d'un document de 1030 de San Millán de la Cogolla datant aussi au milieu du XII<sup>e</sup> siècle, dont l'objectif était identique : éviter le paiement des taxes épiscopales (p. 311). Sur ce sujet voir aussi l'exemple du monastère de San Salvador de Leire (Navarra) : Luis Javier Fortun, *Leire, un señorío monástico en Navarra (siglos IX-XX)*, Pamplona, 1993, p. 92-93.

(8) Manuel C. Diaz y Diaz, *Index Scriptorum Latinorum Medii Aevi Hispanorum*, Madrid, 1959, p. 235, n° 1055. Luis Vazquez de Parga découvrit dans ce codex la carte de l'un des « beatus » du monastère d'Oña (*Un mapa desconocido de la serie de los 'Beatos'*, dans *Actas del Simposio para el Estudio de los códices del « Comentario al Apocalipsis » de Beato de Liébana*, Madrid, 1978, vol. I, p. 271-278).

(9) Il faudrait ajouter à cela la célébration de sainte Consortia le 22 juin, et le 5 septembre, jour de la commémoration du transfert des reliques du pape saint Marcel à l'abbaye de Cluny, ainsi que d'un grand nombre de saints originaires de Bourgogne et du centre de la France (Balduin de Gaiffier, *Un calendrier franco-hispanique de la fin du XII<sup>e</sup> siècle*, dans *Analecta Bollandiana*, LXIX (1951), p. 282-323. Voir aussi D. G. Morin, *Rainaud l'ermite et Ives de Chartres : un épisode de la crise du cénobitisme au XI<sup>e</sup>-XII<sup>e</sup> siècle*, dans *Revue bénédictine*, XL (1928), p. 100-101, n. 4). La commémoration du transfert des restes de saint Marcel se célébrait à Cluny à l'époque de saint Odilon (Hourlier, *op. cit.*, n. 4, 159), et un autel lui était consacré dans Cluny III (Kenneth John Conant, *Cluny. Les églises et la maison du chef d'ordre*, Mâcon, 1968, p. 30, fig. 15). Est également conservé dans la bibliothèque de la Real Academia de la Historia (Madrid) un lectionnaire du XII<sup>e</sup> siècle (ms n° 9) provenant du monastère bénédictin indépendant de San Millán de la Cogolla et qui atteste aussi cette influence clunisienne. En effet, outre la commémoration de l'anniversaire de saint Maïeul, on y célèbre celui de son successeur saint Odilon (994-1048) ainsi que ceux d'autres saints français qui témoignent d'une influence clunisienne plus tardive (C. Perez-Pastor, *Indice por títulos de los códices procedentes de los monasterios de San Millán de la Cogolla y San Pedro de Cardena existentes en la Biblioteca de la Real Academia de la Historia*, dans *Boletín de la Real Academia de la Historia*, LIII, 1908, p. 469-470; Gaiffier, p. 284).

(10) L. J. Ojerdias, *Histoire de saint Mayol abbé de Cluny*, Moulins, 1877, p. 249 et suiv. Selon cet auteur, la canonisation aurait été effective avant 996, comme le montre une bulle de Grégoire V à l'abbé Odilon. Sur ce sujet, voir aussi D. Bruno Albers, *Le plus ancien coutumier de Cluny*, dans *Revue bénédictine*, XX (1903), p. 176; Adriaan H. Bredero, *La canonisation de saint Hugues et celle de ses devanciers. Le Gouvernement d'Hugues de Semur à Cluny* (Actes du Colloque scientifique international, Cluny, septembre 1988), Mâcon, 1990, p. 157-158. Sur saint Maïeul et son culte : Dominique Iogna-Prat, *Agni Immaculati. Recherches sur les sources hagiographiques relatives à saint Maïeul de Cluny (954-994)*, Paris, 1988, p. 311, 377 et suiv.

(11) Comme l'a signalé Charles Julian Bishko la *preparatio* clunisienne fut réalisée par des moines catalans dans le royaume de León pendant le règne de Ferdinand I<sup>er</sup> (*Fernando I y los orígenes de la alianza castellano-leonesa con Cluny. Cuadernos de Historia de España*, XLVII-XLVIII (1968-1969), p. 63 et suiv.; *Fernando I and the Origins of the Leonese-Castilian Alliance with Cluny*, dans *Studies in Medieval Spanish Frontier History Variorum Reprints*, London, 1980, II). Plus tard, pendant les dernières années du XI<sup>e</sup> siècle et la première moitié du XII<sup>e</sup>, presque tous les sièges épiscopaux du royaume de Castille et León furent occupés par des clunisiens.

(12) Georges Gaillard, *La pénétration clunisienne en Espagne pendant la première moitié du XI<sup>e</sup> siècle*. *Bulletin du Centre international d'Études romanes*, IV (1960), p. 8-15; *Études d'art roman*, Paris, 1972, p. 92; du même auteur, *Cluny et l'Espagne dans l'art roman du XI<sup>e</sup> siècle*, dans *Bulletin hispanique*, LXIII (1961), p. 159. Sur ce sujet voir également : Émile Magnien, *Le pèlerinage de Saint-Jacques de Compostelle et l'expansion de l'ordre de Cluny*, dans *Bulletin international d'Études romanes*, III (1957), p. 3-17. Pendant l'été 1930, Kenneth Conant a visité en vain l'Espagne, à la recherche de bâtiments de comparaison pour Cluny (Jean Virey, *Les travaux du professeur K. J. Conant à Cluny*, dans *Revue Mabillon*, 23 (1933), p. 14 du tirage à part, et *Annales de l'Académie de Mâcon*, 28 (1933). Plus tard, en 1959, il a regretté de n'avoir pu étudier l'expansion de l'architecture clunisienne en Espagne en raison de la disparition des principales églises abbatiales (Kenneth John Conant, *Carolingian and Romanesque Architecture, 800 to 1200*, Harmondsworth, 1959, p. 111).

(13) Sur le développement de la sculpture bourguignonne pendant la deuxième moitié du XII<sup>e</sup> siècle en Espagne après l'étude de Camille Enlart sur l'église Saint-Vincent d'Avila (*Les origines de l'architecture gothique en Espagne et au Portugal*, dans *Bulletin archéologique*, 1894, p. 168-188); Serafin Moralejo, *Esculturas compostelanas del último tercio del siglo XII*, dans *Cuadernos de Estudios Gallegos*, XXVIII (1973), p. 294-310; Michael Lower Ward, *Studies of the Portico de la Gloria at the Cathedral of Santiago de Compostela*, Dissertation Abstr. New York University, 1978; Jacques Lacoste, *Les grands sculpteurs romans du dernier tiers du XI<sup>e</sup> siècle dans l'Espagne du nord-ouest*, Université Toulouse-Le Mirail, 1986 (thèse non publiée); James d'Emilio, *Romanesque Architectural Sculpture in the Diocese of Lugo, East of the Miño*, Courtauld Institute of Art, University of London, 1988 (thèse non publiée); *Tradición local y aportaciones foráneas en la escultura románica tardía : Compostela, Lugo y Carrión*, dans *O Pórtico da Gloria e a Arte do seu Tempo* (Santiago de Compostela, 3-8 Octobre, 1988), La Coruña, 1991, p. 83-101; Neil Stratford, *Compostela and Burgundy? Thoughts on the Western Crypt of the Cathedral of Santiago*, dans *O Pórtico da Gloria e a Arte do seu Tempo*, p. 53-81).

(14) Anonyme, *Pinturas en el antiguo refectorio del Convento de Oña. Informe técnico*, dans *Boletín de la Institución Fernán Gonzalez*, 165 (1969), p. 386-387. Sur l'architecture romane du monastère d'Oña, voir Walter Muir Whitehill, *Spanish Romanesque Architecture*, Oxford, 1941, p. 200-201; José Luis Senra-Gabriel y Galan, *El monasterio de San Salvador de Oña. Del románico pleno al tardorrománico*, dans *II Curso de Cultura Medieval. Seminario : Alfonso VIII y su época* (Aguilar de Campoo, 1-6 Octobre, 1990), Madrid, 1992, p. 339-353; *Arquitectura en el monasterio de San Salvador de Oña durante los siglos del Románico*, dans *III Jornadas Burgalesas de Historia. Burgos en la plena Edad Media* (Burgos, 15-18 de Abril de 1991); *Monografías de Historia Medieval Castellano-Leonesa*, 6, Burgos, 1994, p. 483-502.

(15) *Acabòse en tiempo de Don Juan de Castellanos el Refectorio que es una de las obras mas costosas, y curiosas de Castilla...* (Fray Gregorio Argaiz, *La Soledad Laureada por San Benito y sus hijos en las iglesias de España*, Madrid, 1675, t. VI, p. 457). « La Pieza del Refectorio es muy antigua : pues fue concluida por los años de mill ciento y quarenta y uno. Es magnífica, y hermosa en grande manera como fabricada para una Comunidad tan quantiosa; pues tiene de longitud quarenta y ocho passos, y de ancho treinta y siete pies. Se ha renovado muchas veces, y hoy solo han quedado las Paredes, y un rico, y magestuoso artesonado, en forma de Boveda anaranxada » (Fray Iñigo de Barreda, *Historia de la Vida del Glorioso Aragonés, el gran P. S. Iñigo Natural, y Patrón de la Ciudad de Calatayud, y Abad del Real Monasterio á expensas de sus Devotos Hijos*, An 1771 (Ms., Diputación Provincial de Burgos), fol. 362-363; document partiellement publié par le père Enrique Herrera-Oria, *Oña y su Real Monasterio hoy Colegio de PP. Jesuitas según la descripción inédita del monje de Oña Fr. Iñigo de Barreda*, Madrid, 1917, p. 164-165).

(16) *Pinturas en el antiguo refectorio del Convento de Oña* (op. cit., n. 14), p. 386-387. On peut ainsi observer les restes des peintures de style gothique qui représentent les apôtres participant à la Cène, peintures qui ont sans doute remplacé des œuvres plus anciennes. De l'autre côté, l'arc le plus méridional est resté dans le réfectoire, à cause des difficultés qu'aurait posé son extraction. En effet, le mur sud, avancé au cours du XVIII<sup>e</sup> siècle afin de réduire la trop grande largeur du bâtiment — 8,90 m —, se situait à la hauteur du fragment. Une fois le reste de l'arcature libéré, le curé de l'époque réalisa une reconstruction arbitraire, actuellement visible dans le cloître.

(17) Felipe de Abajo-Ontañón, *Proyecto de restauración de la sala capitular, antesacristía y sacristía de la iglesia parroquial de San Salvador de Oña* (provincia de Burgos), juillet 1971, mémoire, p. 2 (I. R. C. B. C., Madrid).

(18) Sur ce personnage, voir Dom A. Lambert, Argaiz, dans *Dictionnaire d'Histoire et de Géographie ecclésiastiques*, t. IV, Paris, 1930, p. 2-3.

(19) Ernesto Zaragoza-Pascual, *Abadologio del monasterio de San Salvador de Oña (siglos XI-XIX)*, dans *Burgense*, 35/2 (1994), p. 562.

(20) Argaiz (op. cit., n. 15), p. 457.

(21) À la suite de ces lettres on voit encore les restes d'un cinquième mot dont seule est conservée la partie inférieure, ce qui rend difficile la lecture du nom du monarque. Néanmoins, les abréviations, très courantes dans les inscriptions médiévales, semblent évidentes (voir Senra, op. cit., n. 3, p. 38, fig. 3).

(22) Barreda, op. cit., n. 15, 1771, fol. 362; Herrera-Oria, op. cit., n. 15, p. 164-165. Après que l'œuvre ait été murée, on procéda à une minutieuse destruction de l'inscription du fronton; il semble donc difficile de penser qu'il puisse en subsister une quelconque partie. Dans son ouvrage, Barreda fait référence au *Livre des bienfaiteurs* qui se trouvait, avant sa disparition, dans les archives du monastère.

(23) Fr. Francisco de Berganza, *Antigüedades de España propugnadas en las noticias de sus Reyes y condes de Castilla la Vieja : en la Historia Apologética de Rodrigo Diaz de Bivar, dicho del Cid Campeador y en la Coronica del Real Monasterio de San Pedro de Cardena*, Madrid, 1719, t. I, p. 310-311, p. 314-315, p. 317-318, p. 435 et p. 567. Il convient de tenir compte du fait que la bibliothèque d'Oña possédait, au début du XIII<sup>e</sup> siècle, une collection de livres de grammaire (avec des auteurs comme Térrence, Juvénal, Virgile, Ovide, Lucain ou Saluste) qui supportait la comparaison avec celle de Ripoll (Manuel Sanchez-Mariana, *Notas sobre la biblioteca monástica de San Salvador de Oña*, dans *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, LXXXII (1979), p. 479-480). De même, sur la bibliothèque d'Oña : Fidel Fita, *El abad San Iñigo y dos códices del monasterio de Oña*, dans *Boletín de la Real Academia de la Historia*, XXXVIII (1901), p. 206-213; Manuel C. Diaz y Diaz, *Códices visigóticos en la monarquía leonesa*, León, 1983, p. 240-246; *La cultura altomedieval*, dans *Historia de Burgos*, II (Edad Media), Burgos, 1987, p. 229 et 235-236.

(24) Deux documents du cartulaire du monastère utilisent une formule similaire pour désigner le monarque. Le premier, de 1144, concerne les héritages concédés par Juan Morielles et sa femme Doña Haro au monastère : *Regnante Aldefonso imperatore in Toletto et in Almaria et in Baeça et per omnem Hispaniam* (Juan del Alamo, op. cit., n. 4, t. I, doc. 193, p. 229-231). Le second, de 1150, est la cession du droit de patronage d'un monastère à celui d'Oña : *Regnante imperatore Aldefonso in Baeça et in Almaria et in Toletto et per omnes esperianas partes* (id., I, doc. 208, p. 251-252).

(25) Au début du XVI<sup>e</sup> siècle, on rénova le cloître en réalisant de nouveaux tombeaux pour les comtes. L'abbé commandataire, frère Andrés de Zerezo, procéda alors au sauvetage des inscriptions médiévales en les reproduisant sur des plaques conservées actuellement sur les murs du cloître (Argaiz, op. cit., n. 15, p. 487). Sur le sépulcre du comte Gómez González († 1117) on pouvait lire : *Gumius Hisperias qui sic defenderat oras/ Hector ut illiacas, Coniuxque Urraca fidelis/ Hic gelidas hyemes, hic grati tempora veris/ Yre vident, calique, nihil constare sub axe*. Sur celui de Rodrigo Gomez, son fils († 1153) : *Clara temistoclis doctas subegit Athenas./ Gloria : totius Roderici fama replevit./ Hesperia fines, yacet hic, Elviraque coniux : qui super Astrigeri, letantur culmina cali* (Barreda, op. cit., n. 15, p. 345-346).

(26) Depuis 1137, Alphonse VII avait repris l'offensive sur le front musulman, pénétrant jusqu'à Cádiz; en 1138, il organisait une expédition contre Coria et Jaén; en 1139, il prenait Oreja et avec la conquête de Coria en 1142, il renforçait la protection de Tolède, jusqu'alors très faible (Manuel Recuero-Astray, *Alfonso VII el emperador. El imperio hispánico en el siglo XII*, Madrid, 1979, p. 171-183; Bernard F. Reilly, *Cristianos y musulmanes, 1031-1157*, Barcelona, 1992, p. 212-213 (*The Contest of Christian and Muslim Spain, 1031-1157*, Oxford, 1992)).

(27) Nous n'avons pas de preuve de sa présence à Oña en 1141, bien qu'elle ait été possible, car cette année-là, Alphonse VII parcourut l'axe est-ouest au moins à trois reprises (Recuero-Astray, op. cit., n. 26, p. 218-219). Nous savons, par ailleurs, qu'il s'est rendu à Oña cinq ans plus tard, en novembre 1146, quand l'infant García, dont la tutelle avait été confiée au comte de la Bureba Rodrigo Gómez et à son épouse Doña Elvira, fut enterré dans le monastère (Alamo, op. cit., n. 4, I, doc. 177, p. 211-213; Julio Gonzalez, *El reino de Castilla en la época de Alfonso VIII*, Madrid, 1960, t. I, p. 137-138; Félix Sagredo-Fernandez, *La tenencia de Bureba en la primera mitad del siglo XII*, dans *Homenaje a Fray Justo Pérez de Urbel (Studia Silensia III)*, Abadía de Silos, 1976, vol. I, p. 209-210).

(28) Bloc A : 1,28 m; bloc B : 1,12 m; bloc C : 0,76 m pour sa partie supérieure; bloc D : 0,90 m pour sa partie supérieure; bloc E : 1,12 m. La similitude entre les proportions de l'arcature d'Oña et certaines œuvres de l'abbaye bourguignonne, viendrait encore renforcer la filiation proposée. Le système modulaire de Cluny a été étudié par Kenneth John Conant dans différents travaux : *Les dimensions systématiques et symboliques à l'église abbatiale de Cluny*, dans *Annales de l'Académie de Mâcon*, t. XLV (1960-1961), p. 1-4; *Measurements and Proportions of the Great Church at Cluny*, dans *Beiträge zur kunstgeschichte und archäologie des Frühmittelalters* (Internationalen Kongrez für Frühmittelalterforschung, 21-28 sept. 1958), Graz-Köln, 1962, p. 230-238.

(29) On peut également observer les incisions des lignes maîtresses du travail préalable à la taille, dont la mécanique a été clairement expliquée par le travail de Danielle Valin Johnson, *The Analysis of Romanesque Architectural Sculpture : Verifying the Steps of a Methodology*, dans *Gesta*, XXVIII/1 (1989), p. 11-20. Nous connaissons, par ailleurs, grâce à un document de 1465, deux des carrières qui fournissaient la fabrique d'Oña : celle de Valdeperros et celle d'Escobados (M. Pilar Silva Maroto, *El monasterio de Oña en tiempos de los Reyes Católicos*, dans *Archivo Español de Arte*, XLVII (1974), p. 111).

(30) C'est le cas du réfectoire du monastère prémontré de Santa María la Real de Aguilar de Campoo (Palencia), bien que sa qualité soit nettement inférieure à celle de l'arcature d'Oña. En France, il convient de signaler le remarquable réfectoire de l'abbaye de Saint-Wandrille (Seine-Maritime).

(31) *Ista domus Refectorii habetur gloriosa in picturis tam noui quam veteris Testamenti, principum fundatorum & benefactorum Coenobii Cluniacensis cum immensa imagine Christi, & representatione magni ipsius iudicii : In quo foribuntur versus qui sequuntur* (*Chronicum Cluniacense*, dans M. Marrier/A. Quer-

cetanus, *Bibliotheca Cluniacensis*, Mâcon, 1915 (1614), p. 1640). Cit. : M. P. Lorrain, *Histoire de l'abbaye de Cluny, depuis sa fondation jusqu'à sa destruction à l'époque de la Révolution française*, Paris, 1845, p. 76-77 ; Fernand Mercier, *Les primitifs français. La peinture clunysienne en Bourgogne à l'époque romane. Son histoire et sa technique*, Mâcon, 1931, p. 87 ; A. et J. Talobre, *La construction de l'abbaye de Cluny*, Mâcon, 1936, p. 139-140. Il est facile d'imaginer à la suite de Conant (*Cluny, op. cit.*, n. 9, p. 110-111) et de Neil Stratford (*Les bâtiments de l'abbaye de Cluny à l'époque médiévale. État des questions*, dans *Bulletin monumental*, t. 150/IV (1992), p. 397), que l'augmentation du nombre des moines au temps de Pierre le Vénérable ait pu susciter l'agrandissement ou la reconstruction d'un des édifices essentiels pour la communauté, tels que le dortoir ou le réfectoire. Récemment, Philippe Bernardi a mis en lumière de nouveaux textes d'une grande importance pour l'histoire de l'abbaye mais qui, malheureusement, ne comportent pas de description (*Architecture médiévale et sources modernes : l'exemple de l'abbaye de Cluny*, dans *Bulletin monumental*, 151/III (1993), p. 469-496). L'examen de quelques-uns des grands prieurés dépendant de Cluny n'éclaire guère nos connaissances (Joan Evans, *The Romanesque Architecture of the Order of Cluny*, Cambridge, 1938, p. 143).

(32) Conant, *Cluny (op. cit., n. 9)*, fig. 184. Plus récemment, C. Edson Armi et Élisabeth Bradford Smith ont développé cette hypothèse dans un travail méticuleux (*The Choir Screen of Cluny III*, dans *Art Bulletin*, LXVI/4 (1984), p. 556-573). Actuellement, David Walsh (University of Rochester, U. S. A.) prépare une nouvelle étude dans le cadre du *Corpus* de la sculpture clunysienne dirigé par Neil Stratford. D'autre part, au printemps 1991 sont apparus les fragments d'une singulière pièce circulaire qui reproduit cette même composition (Dominique Vingtain, *Le nouveau musée d'art et d'archéologie du Moyen Âge*, dans *Archeologia*, 283 (1992), p. 50-51, fig. 3 ; Jean-Denis Salvègue, *Découvertes lapidaires à Cluny*, dans *Bulletin monumental*, 151 (1993), p. 413-415, fig. 1 et 2). En Espagne, l'unique clôture de chœur romane que nous connaissons, celle de maître Mathieu à Compostelle, offre la même structure que celle de Cluny ; elle a dû être commencée dans la dernière décennie du XII<sup>e</sup> siècle (Ramón Otero-Nuñez et Ramón Yzquierdo-Perrin, *Reconstruction de trois stalles de chœur*, dans *Santiago de Compostela. 1000 ans de Pèlerinage européen* (Catalogue de l'exposition organisée dans le cadre d'Europalia 85, Espagne). Bruxelles, 1985, p. 219-224. On trouvera une étude plus détaillée, dans *El coro del Maestro Mateo*, La Coruña, 1990).

(33) Haut d'un peu plus d'un mètre et pour des arcs larges de 1,09 m — en incluant les archivoltes — le chancel de Cluny a des fleurs sculptées de 0,16 m de rayon.

(34) Armi/Smith, *op. cit.*, n. 32, p. 572, fig. 3. D'autres travées présentent des arcs ouverts continus (Brigitte Maurice, *Éléments d'une clôture de chœur ou chancel (?)*, dans *Cluny III. La Maior Ecclesia*, Mâcon, 1988, p. 98-100, fig. 108).

(35) Le problème de la symétrie a été étudié en Bourgogne par Neil Stratford (*System of paired capitals*) à partir de la répartition des chapiteaux dans les églises de la zone d'influence de Cluny (*Romanesque sculpture in Burgundy. Reflections on its geography, on patronage, on the status of sculpture and on the working methods of sculptors*, dans *Artistes, artisans et production artistique au Moyen Âge*, vol. III : *Fabrication et consommation de l'œuvre*, Paris, 1990, p. 240 et suiv.). Sur cet aspect, voir aussi : Éliane Vergnolle, *Le rôle architectural des chapiteaux du haut Moyen Âge occidental : emplois, paires, groupes*, dans *Coloquio internacional de capiteles corintios, prerrománicos e islámicos*, Madrid, 1990, p. 53-69.

(36) *Cluny III. La Maior Ecclesia (op. cit., n. 34)*, p. 100, fig. 110. Cf. une rosette conservée au Musée Ochier (inv. 1906-8). Voir Lydwine Saulnier et Neil Stratford, *La sculpture oubliée de Vézelay*, Paris, 1984, pl. 134. Ces compositions à base de volutes, mais limitées aux abaque, sont particulièrement fréquentes dans les ateliers du Midi comme nous pouvons l'observer dans l'église abbatiale de Saint-Sever (Jean Cabanot, *Gascogne romane*, La Pierre-qui-Vire, 1978, fig. 31 ; Marcel Durliat, *La sculpture romane de la route de Saint-Jacques. De Conques à Compostelle*, Mont-de-Marsan, 1990, fig. 142 et 147).

(37) Musée Ochier, inv. 06.8. Sur cette rosette, voir Saulnier/Stratford (*op. cit.*, n. 36), p. 168, n. 23, pl. 134.

(38) Musée Ochier, inv. 58.2.1 (*Cluny III. La Maior Ecclesia, op. cit.*, n. 34, p. 92-93, fig. 96) et inv. 84.5.10 (id., p. 109, fig. 121 ; Senra, *op. cit.*, n. 3, p. 40, fig. 7).

(39) Voir Helen Kleinsmith, *The Cluny St. Peter*, dans *Studies Museum of Art* (Rhode Island School of Design), 1947, fig. 3 A, 3 C, 5 A et 5 B ; Edson C. Armi, *Masons and Sculptors in Romanesque Burgundy. The New Aesthetic of Cluny III*, Pennsylvania, 1983, surtout fig. 100 b.

(40) Denise Jalabert, *La flore sculptée des monuments en France*, Paris, 1965, p. 62-64. Comme l'a signalé Éliane Vergnolle, « le chantier de Cluny III offre donc un étonnant raccourci de toutes les spéculations des sculpteurs romans sur le thème corinthien » (*Fortune et infortunes du chapiteau corinthien dans le monde roman*, dans *Revue de l'Art*, 90 (1990), p. 28-30).

(41) Ce procédé simple qui consiste à plisser les jonctions des feuilles n'apparaît pas dans les chapiteaux des parties orientales de Cluny III — chœur et restes des deux transepts — mais en revanche apparaît dans les parties plus tardives, nef et narthex. Le premier chapiteau ayant cette caractéristique se trouve dans le bas-côté sud. De même, on rencontre ces incisions sur certains chapiteaux de Vézelay (Francis Salet, *La Madeleine de Vézelay*, Melun, 1948, p. 184 et pl. 27, n° 20 : *Le moulin mystique*), à Autun (chapiteau de l'*Arbre de Jessé*) et dans le chœur de Paray-le-Monial dont nous traiterons plus loin.

(42) Ces similitudes peuvent être étendues aux acanthes du chapiteau 78.25 du Musée Ochier, provenant aussi du narthex (*Cluny III. La Maior Ecclesia, op. cit.*, n. 34, p. 95, fig. 95), ainsi qu'à certains fragments trouvés lors des fouilles conduites par Conant (Réserve du Musée Ochier, PIT-II et X) correspondant à cette même zone de l'église et aussi à d'autres apparus lors des dernières campagnes dirigées par Gilles Rollier (1988-I-206 et 1988-I-227 entre autres), à qui je tiens à renouveler mes remerciements pour sa précieuse collaboration. Dossiers sur ces fouilles : Gilles Rollier, *La campagne de surveillance des travaux de mise en valeur du narthex de Cluny III, premiers apports aux fouilles anciennes*, dans *Cluny III. La Maior Ecclesia (op. cit., n. 34)*, p. 125-126 ; *Les nouvelles fouilles du narthex*, dans *Bulletin du Centre d'Études clunysiennes* (1988), p. 5-7 ; *Les fouilles à Cluny*, dans *Les Dossiers d'Archéologie*, 157 (1991), p. 65 ; Anne Baud et Gilles Rollier, *Fouilles archéologiques en l'abbaye de Cluny*, dans *Archeologia*, 283 (1992), p. 52 ; et plus largement : *Abbaye de Cluny : campagne archéologique 1991-1992*, dans *Bulletin monumental*, 151/III (1993), p. 453-468.

(43) Denis Grivot et George Zarnecki, *Gislebertus sculpteur d'Autun*, Paris, 1960, p. 62-63, pl. 15. Les deux auteurs désignent la période 1125-1135 pour la réalisation de la sculpture d'Autun. Récemment Armi considérerait comme très acceptable la période entre 1120-1130 pour la nef d'Autun (*Masons and Sculptors, op. cit.*, n. 39, p. 175).

(44) Maison de la rue Saint-Mayeul ; maison 12, rue d'Avril ; maison 7, rue Notre-Dame (Musée Ochier, inv. 896.45).

(45) Joan Evans, *Cluniac Art of the Romanesque Period*, Cambridge, 1950, fig. 54 ; Raymond Oursel, *Bourgogne romane*, La Pierre-qui-Vire, 1968 (5<sup>e</sup> éd.), pl. 63. Cependant — comme me l'a signalé Neil Stratford — à Cluny, on ne conserve aucun reste qui montrerait l'adaptation du zigzag à la surface d'un arc.

(46) Voir Conant, *Cluny, op. cit.*, n. 9, pl. XC, fig. 205 ; Armi, fig. 72 ; *Cluny III. La Maior Ecclesia, op. cit.*, n. 34, p. 98, fig. 105. Armi a défini cette nouvelle ligne esthétique des dernières campagnes de Cluny III à partir de la réduction du relief, qui devient plus plat (Armi, *op. cit.*, n. 39, App. 4, p. 165-166 ; Armi/Smith, *op. cit.*, n. 32, p. 565-568).

(47) Les tresses sont très courantes à Oña comme le prouvent deux des chapiteaux romans conservés et l'unique archivoltte de la porte intérieure du pignon. Elles sont aussi présentes sur les jambages du grand portail de Cluny (Kenneth John Conant, *Five Old Prints of the Abbey Church of Cluny*, dans *Speculum* (1928), p. 401-403, fig. 1-3). Pendant les fouilles du PIT-II et X (grand-portail), sont apparus six petits frag-

ments de tresses très proches de celles d'Oña (212-2, 232-15, 230-31, 1050-84, 1054-7 et 1054-8. Voir photo 1710, *Archive Photographique Conant*, Musée Ochier, Cluny). On trouve aussi des tresses sur les colonnettes des portails nord et sud de Paray-le-Monial.

(48) Les arcs polylobés, très communs à l'époque médiévale et dignes d'une étude systématique de caractère monographique, s'incorporent fréquemment au vocabulaire ornemental de l'architecture romane. Leur utilisation pendant cette période apparaît très tôt comme on peut le voir avec les décorations des tables d'autel de la région languedocienne (Paul Deschamps, *Tables d'autel de marbre exécutées dans le Midi de la France au X<sup>e</sup> et au XI<sup>e</sup> siècle*, dans *Mélanges d'Histoire du Moyen Âge offerts à M. Ferdinand Lot*, Paris, 1925, p. 137-168). L'origine hispanique et son incorporation au lexique de la construction clunisienne ont déjà été signalées par Émile Male (*Les influences arabes dans l'art roman*, dans *Revue des Deux Mondes*, 6 (1923), p. 312-329; aussi dans *Ars et artistes du Moyen Âge*, Paris, 1939, 3<sup>e</sup> édition, p. 39-88), après par Joan Evans (*Cluniac Art of the Romanesque Period*, Cambridge, 1950, p. 38-39, pl. 46-55). Récemment de façon plus spécifique dans l'ouvrage de Katherine Watson, qui de plus propose une classification systématique de ces arcs polylobés (*French Romanesque and Islam. Andalusian elements in French architectural decoration c. 1030-1180*, Oxford, 1989; cap. iv, p. 109-164). En Espagne, c'est la cathédrale de Saint-Jacques de Compostelle qui les introduit avec un caractère monumental sur les influences de l'art hispano-arabe : Francisco Anton, *Las influencias hispano-árabes en el arte occidental de los siglos XI y XII*, dans *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, vol. III (1934-1935), p. 221-257; Manuel Gomez-Moreno, *El arte románico español. Esquema de un libro*, Madrid, 1934; José Garcia-Romo, *La escultura del siglo XI (Francia-España) y sus precedentes hispánicos*, Barcelona, 1973). Son adaptation à un cadre plus modeste est visible dans le sépulcre dit de *Mudarra* provenant du monastère castillan de San Pedro de Arlanza et aujourd'hui conservé dans le cloître haut de la cathédrale de Burgos (Gomez-Moreno, lám. CXVIII; José Perez-Carmona, *Arquitectura y escultura románicas en la provincia de Burgos*, Burgos, 1974 (1959), p. 46-47, pl. 167; José Luis Senra, *La escultura románica y sus problemas de interpretación : el llamado sepulcro de Mudarra en el monasterio de San Pedro de Arlanza (Burgos)*, dans 2<sup>a</sup> *Setmana d'art i cultura als monestirs del Ripollès : treball i creació en l'escultura románica*, Ripoll-Sant Joan de les Abadesses-Camprodon del 13 al 15 de juliol de 1994 — dans la presse) ou dans l'arc sépulcral de l'infant Fernand († 1211), fils d'Alphonse VIII, dans le monastère de Las Huelgas (Manuel Gomez-Moreno, *El Panteón Real de Las Huelgas de Burgos*, Madrid, 1946, p. 13-14; Perez Carmona, id., p. 122, fig. 166), œuvres toutes deux plus tardives.

(49) Ces petits motifs sont également tous présents sur l'encadrement de la rosette déjà mentionnée provenant de la nef ou du narthex de Cluny (actuellement au Musée Ochier, voir n. 38) ainsi que sur un chapiteau de la même zone (voir *Cluny III. La Maior Ecclesia*, op. cit., n. 34, p. 92-93, fig. 96, Musée Ochier, inv. 58.2.1; Senra, op. cit., n. 3, p. 40, fig. 7). D'un autre côté, la présence de fruits composites à base de grains réguliers, est très fréquente sur les chapiteaux de Vézelay ou d'Autun (Grivot/Zarnecki, op. cit., n. 43, pl. 14 b, 16, 61, 65...; Jalabert, op. cit., n. 40, p. 67 et suiv.).

(50) Conant, *Five Old Prints of the Abbey Church of Cluny*, dans *Speculum* (1928), p. 401-403, fig. 1-3; *Cluny*, op. cit., n. 30, p. 103, pl. XXI, fig. 27-30 et 185; Jean Virey, *Les églises romanes de l'ancien diocèse de Mâcon. Cluny et sa région*, Mâcon, 1935, p. 223-225. Voir aussi Joseph Talobre, *La reconstitution du portail de l'église abbatiale de Cluny*, dans *Bulletin monumental*, 102 (1944), p. 229. Sur la présence de ce motif dans l'Espagne : José Carlos Valle, *Los corniches sur arcatures dans l'architecture romane du nord-ouest de la Péninsule Ibérique*, dans *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, XV (1984), p. 225-262.

(51) Ce procédé plastique qui, en apparence, n'est présent dans aucune sculpture *in situ* de Cluny avant le projet final de façade occidentale, est considéré par Armi et Smith comme étant une décoration typiquement clunisienne (*The Choir*, op. cit., n. 32, p. 568). En Espagne, à l'apogée de l'art roman, les rosettes offrant un certain développement semblent limitées aux métopes de la façade des Orfèvres de la cathédrale de Saint-Jacques-de-Compostelle (Gomez-Moreno, op. cit., n. 48, pl. CLXXXIII-CLXXXIV).

(52) Armi/Smith, op. cit., n. 32, p. 557; Charles T. Little, *Romanesque Sculpture in North American Collections. XXVI. The Metropolitan Museum of Art. Part VI. Auvergne, Burgundy, France, Meuse Valley, Germany*, dans *Gesta*, XXVI/2 (1987), p. 160-161, fig. 8.

(53) Considéré par Conant comme celui de la consécration définitive de l'église, célébrée en 1130 par Innocent II sous l'abbatit de Pierre le Vénéral (Conant, *Cluny*, op. cit., n. 9, p. 109-110, fig. 180). Le décor du chancel du chœur combine des fleurs de 0,42 et 0,19 m de rayon.

(54) Voir n. 37. Ce motif a un rayon de 36 cm à Cluny et de 27 cm à Oña, mais le traitement des feuilles et leur composition caractéristique les rapprochent.

(55) Jalabert, op. cit., n. 40, p. 67-68; Salet, op. cit., n. 41, pl. 43, n<sup>o</sup> XIX; Saulnier/Stratford, op. cit., n. 36, fig. 267.

(56) Les fragments du chancel clunisien n'ont pas eu la même chance, la polychromie ayant selon toute probabilité disparu après la destruction. Le fragment conservé au Musée des Cloîtres présente quelques restes (Little, *Romanesque Sculpture...*, p. 160-161, fig. 8). Il semble possible de rapprocher la polychromie des réalisations clunisiennes de celle de l'arcature d'Oña. Sur la polychromie de Cluny III : Helen Kleinschmidt, *Notes on the polychromy of the Great Portal at Cluny*, dans K. J. Conant, *Medieval Academy Excavations at Cluny, X*, dans *Speculum*, XLV (1970), p. 36-39; Conant, *Cluny*, op. cit., n. 9, p. 102.

(57) Armi/Smith, op. cit., n. 32, p. 558.

(58) Edson Armi place en 1130-1132 l'achèvement de la façade (*Masons and Sculptors*, op. cit., n. 39, p. 175). Pour Neil Stratford, se serait avant 1135 (*The Documentary Evidence for the Building of Cluny III*, dans *Le Gouvernement d'Hugues de Semur à Cluny* (Cluny, septembre 1988), Mâcon, 1990, p. 291).

(59) Conant les situait entre 1135 et 1145 (*La chronologie de Cluny III, d'après les fouilles*, dans *Cahiers de Civilisation médiévale*, XIV (1971), p. 345-346). Plus récemment, Neil Stratford pensait qu'elles avaient été commencées pendant la décennie 1130-1140 (*Les bâtiments de l'abbaye de Cluny*, op. cit., n. 31, p. 394).

(60) Georges Duby, *Le budget de l'abbaye de Cluny entre 1080 et 1155*, dans *Annales Économies, Sociétés, Civilisations*, 7 (1952), p. 164-171.

(61) Sur ce voyage : Charles Julian Bishko, *Peter the Venerable's Journey to Spain*, dans *Studia Anselmiana*, XL (1956), p. 163-175; voir également l'article plus approfondi, *Peter the Venerable's Traverse of Spain : Some Further Observations*, dans *Spanish and Portuguese Monastic History, 600-1300* (Variorum Reprints), London, 1984, XIII; P. Damien van den Eynde, *Les principaux voyages de Pierre le Vénéral*, dans *Benedictina*, XV (1968), p. 58-109; Denise Bouthillier et Jean-Pierre Torrell, *Pierre le Vénéral et sa vision du monde. Sa vie, son œuvre. L'homme et le démon (Spicilegium Sacrum Lovaniense. Études et documents, fasc. 42)*, Louvain, 1986, p. 59-62.

(62) Dès 1137, Alphonso VII reprenait l'offensive sur le front musulman (cf. *supra*, n. 26) (Bernard F. Reilly, *Cristianos y musulmanes, 1031-1157*, Barcelona, 1992, p. 212-213; *The Contest of Christian and Muslim Spain, 1031-1157*, Oxford, 1992, p. 208-209).

(63) 1120-1135 ou 1140 environ pour Salet (*La Madeleine*, op. cit., n. 41, p. 41); 1120-c. 1135 selon Saulnier et Stratford (op. cit., n. 36, p. 19). Dès 1120 le commencement de la nef aussi pour Armi, op. cit., n. 39, p. 175 et 186. Pour Salet vers 1140, on jeta les fondations de l'avant-nef ou narthex (id., p. 59). Selon Saulnier et Stratford, c. 1135-1145 la construction du rez-de-chaussée de l'avant-nef (id., p. 59).

(64) Armi, id.; Grivot et Zarnecki la plaçaient entre 1125-1135 (op. cit., n. 43, p. 152).

(65) Au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, Pascual Madoz attribuait ces arcades à la période de la fondation légendaire du monastère, au VI<sup>e</sup> siècle, les considérant comme l'unique exemple de cette architecture conservé en Espagne après les destructions musulmanes (*Diccionario Geográfico-*

*Estadístico-Histórico de España y sus posesiones de Ultramar*, Madrid, 1849, t. V, p. 554). En 1889, Rodrigo Amador de los Rios, nait cependant cette ancienneté et les situait à l'époque romane, bien que, pour lui, la plus grande partie des chapiteaux se situent dans la tradition *latino-byzantine* de la Reconquête qui commença dans les édifices pré-romans asturiens (*España, sus monumentos y artes, su naturaleza e historia*, Barcelona, 1888, p. 532-534). Plus tard, en 1908, Juan Menendez-Pidal avançait, influencé peut-être par la tradition qui faisait de cette galerie une œuvre contemporaine du martyr des moines (voir *infra*, n. 70), une date autour de la première moitié du IX<sup>e</sup> siècle. Cependant, il plaçait l'accès à la salle capitulaire dans la seconde moitié du XII<sup>e</sup> siècle ou au début du XIII<sup>e</sup> siècle. Il s'appuyait, pour ce faire, sur une inscription funéraire très abîmée située sur le piédroit méridional et gravée — selon lui — auprès de la construction. La lecture du nom de Michael l'avait, en effet, conduit à identifier celui-ci comme l'un des deux abbés qui présidèrent aux destinées du monastère pendant cette période (1157-1159 et 1194-1204). Cette attribution paraît cependant très risquée, d'une part en raison du mauvais état de conservation de l'inscription qui est fragmentaire dans l'extrême partie droite, et d'autre part à cause de l'absence d'une quelconque référence à la dignité abbatiale de ce personnage (*San Pedro de Cardena. Restos y memorias del antiguo monasterio*, dans *Revue Hispanique*, XIX (1908), p. 82-111). Un an plus tard, en 1809, Vicente Lamperez datait le cloître de la fin du XI<sup>e</sup> ou du début du XII<sup>e</sup> siècle et signalait l'existence de travaux dans les siècles suivants. Cependant, il acceptait la possibilité que les chapiteaux soient du IX<sup>e</sup> siècle et aient été réutilisés postérieurement (*Historia de la Arquitectura Cristiana Española*, Madrid, 1909, t. I, p. 378). En 1921, Narciso Sentenach pensait, pour sa part, que le portail de la salle capitulaire ne remontait qu'au début du XIII<sup>e</sup> siècle (*Catálogo monumental de la provincia de Burgos* (non publiée), t. IV). Ces propositions furent contredites au début des années cinquante par l'abbé du monastère de l'époque, Dom Jesús Alvarez, qui considérait la galerie comme une œuvre construite lors de l'importante transformation du XV<sup>e</sup> siècle, qui allait entraîner la construction de l'église actuelle. Les chapiteaux les plus anciens auraient appartenu à un cloître antérieur, datant certainement du milieu du XII<sup>e</sup> siècle. Quant à la salle capitulaire, dont l'arc d'accès est brisé, Dom Jesús Alvarez estimait qu'elle ne pouvait pas avoir été réalisée à la même époque que les arcatures du cloître. Il la situait plutôt au XIII<sup>e</sup> siècle (*Cardena y sus hijos*, Burgos s.a. — post. 1952 —, p. 178-179 et 188). Pour José Perez-Carmona, en 1959, enfin, la construction pouvait être de la seconde moitié du XII<sup>e</sup> siècle (*op. cit.*, n. 49, p. 99).

(66) ... viendo, que la Iglesia de nuestro Monasterio era pequeña, y que como tan vieja, y tan antigua amenazaba ruina... (Berganza, *op. cit.*, n. 23, II, p. 225).

(67) Les vestiges du cloître furent non seulement démantelés, mais placés plus haut, comme le suggère la position à un niveau nettement inférieur des deux travées de la galerie du cloître oriental.

(68) En 1835, après l'abandon du monastère par les moines, le cloître et les bâtiments tombèrent en ruines (voir l'illustration, dans Juan de Mariana, *Historia General de España* (ed. Eduardo Chao), Madrid, 1849, t. I, p. 440).

(69) Sur les vicissitudes qu'ont connues ces vestiges : Juan Menendez-Pidal, *op. cit.*, n. 65, p. 82-111, pl. 5 à 8, 14 à 16, et les mémoires des architectes : Francisco Iñiguez, *Obras de restauración del monasterio de San Pedro de Cardena* (1958), Ministerio de Cultura (Madrid), Archives centrales, caisse 70.926 ; et José Antonio Arenillas-Asin, *Obras de restauración en el monasterio de San Pedro de Cardena* (1964), Ministerio de Cultura, Archives centrales, caisse 71.191. Ces interventions ont été réalisées en vue de l'installation d'une communauté trappiste en 1942. L'ordre des rosettes fut modifié comme le montrent les photographies de l'ouvrage de J. Menendez-Pidal (p. 87 et 93). Il convient enfin de signaler qu'au cours de l'année 1965, on construisit selon des critères malheureux, la galerie orientale en imitant l'occidentale (Fr. M. Jesús Marrodan, *San Pedro de Cardena : historia y arte*, Burgos, 1985, p. 156).

(70) Le cloître des Martyrs tire son nom de la commémoration de la destruction du monastère par une expédition musulmane commandée par Abderrahman III (912-961) en août 934 (*Cronica del Califá Abdarrahman an-Nasir entre los años 912 y 942 (al-Muqtabis V)*, Ed. M<sup>a</sup> J. Viguera et F. Corriente, Zaragoza, 1981, p. 254). Avec l'apparition de cette source musulmane, l'hypothèse de Dozy, concernant la chronologie de cet événement prend toute sa valeur (Reinhardt Dozy, *Recherches sur l'histoire et la littérature de l'Espagne pendant le Moyen Âge*, Leyden, 1849, t. I, p. 168-170). Voir aussi : Ismael Garcia-Ramila, *Los mártires de San Pedro de Cardena*, dans *Boletín de la Comisión Provincial de Monumentos Histórico-Artísticos de Burgos*, n<sup>o</sup> 48 (1934), p. 97-109 ; Gonzalo Martinez-Diez, *Los mártires de Cardena (6-VIII-934)*, dans *Hispania Sacra*, 34 (1982), p. 321-328 ; Baudouin de Gaiffier, *Les martyrs de Cardena*, dans *Analecta Bollandiana*, 101 (1983), p. 281-286.

(71) Pour connaître l'ensemble des légendes du monastère, l'article, peut-être excessif, de Colin Smith est intéressant : *Leyendas de Cardena*, dans *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 179 (1982), p. 494-504.

(72) A. Bernard et A. Bruel, *Recueil des chartes de l'abbaye de Cluny*, Paris, 1894, t. V, doc. 4072, p. 423-426.

(73) *Ibid.*, t. V, p. 423-426. Pour la mise en place de ce cens au profit du monastère bourguignon par les souverains de Castille-Léon, voir Bishko, *Fernando I y los origenes de la alianza castellano-leonesa con Cluny*, *op. cit.*, n. 11, p. 31-135/50-135.

(74) Il est évident que ce don était inférieur à l'important cens doublé par son grand-père Alphonse VI, comme s'en plaignit l'abbé dans une lettre envoyée à Roger de Sicile (Marcel Defourneaux, *Les français en Espagne aux XI<sup>e</sup> et XII<sup>e</sup> siècles*, Paris, 1949, p. 48). Le monastère reçut encore en 1143 du monarque l'abbaye de Saint-Vincent de Salamanque (Bernard/Bruel, *op. cit.*, n. 71, t. V, doc. 4076, p. 428-430).

(75) Bishko, *Peter the Venerable's Journey to Spain*, *op. cit.*, n. 61, p. 174-175.

(76) Vers 1133-1134, dans une lettre envoyée au pape Innocent, où il signale les difficultés qu'imposait la restauration des monastères, il se montre favorable à de nouvelles fondations : ... *in negotio religionis facilius possunt noua fundari quam uetera reparari, quia secundum beatum Gregorium, hominibus aliter institutis durum ualde uidetur, in mente ueteri noua meditari. Qui enim noua tantum aedificat, eum in ueterum destructione non oportet laborare* (Giles Constable, *The Letters of Peter the Venerable*, Cambridge (Mass.), 1967, t. I, lettre 23, p. 43-44).

(77) L'ancienne communauté, dirigée par l'abbé Martín de Cobiellas (1140-1151) (Ernesto Zaragoza-Pascual, *Abadologio del monasterio de Cardena (siglos IX-XX)*, dans *Boletín de la Institución Fernán Gonzalez*, 207 (1993/2), p. 374), fit appel à Rome, mais la mort de Lucien II ne permit pas le succès de leurs réclamations. Son successeur, Eugène III se prononça contre les nouveaux occupants, qui, comme le signalait Berganza, abandonnèrent le monastère en emportant ses trésors (Julio Gonzalez, *El reino de Castilla en la época de Alfonso III*, *op. cit.*, n. 27, t. I, p. 495-496).

(78) Bernard/Bruel, *op. cit.*, n. 72, t. V, n<sup>os</sup> 4195 et 4196, p. 541-543 ; n<sup>o</sup> 4213, p. 560-561 ; Serrano, *op. cit.*, n. 5, t. II, p. 61-62 ; Salustiano Moreta-Velayos, *El monasterio de San Pedro de Cardena. Historia de un dominio monástico castellano (902-1338)*, Salamanca, 1971, p. 194-198 ; Seghl, *op. cit.*, n. 5, p. 102-110.

(79) Une chronique conservée dans le monastère, aujourd'hui perdue, et postérieure de deux ans au document du don à Pierre le Vénéral, signale l'événement accusant les moines clunisiens d'emporter le trésor du monastère de Cardena, puis d'abandonner l'abbaye après l'avoir occupée quatre ans (Berganza, *op. cit.*, n. 23, t. II, p. 578 et 588-589). Ce passage de la communauté clunisienne est associé à un intéressant document faux (1045) dans lequel est confirmé le pouvoir de l'abbé sur les habitants de certains lieux proches (Claudio Sanchez-Albornoz, *Falsificaciones en Cardena*, dans *Cuadernos de Historia de España*, XXXVII-XXXVIII (1963), p. 337-345. Aussi dans *Boletín de la Institución Fernán Gonzalez*, 163 (1964), p. 206-214 et *Miscelanea de Estudios Históricos*, León, 1970, p. 465-475).

(80) Conant le dateait entre 1115 et 1118 (*The Third Church at Cluny*, dans *Medieval Studies in Memory of A. Kingsley Porter*, New York, 1939 (1969 réimpr.), vol. II, p. 337, fig. 15; *Cluny*, *op. cit.*, n. 9, p. 107-108, pl. XCVIII, fig. 224-226). Cette opinion a été remise en question par Francis Salet (*Cluny III*, dans *Bulletin monumental*, 126 (1968), p. 279-280).

(81) Stratford, *Les bâtiments de l'abbaye de Cluny à l'époque médiévale*, *op. cit.*, n. 31, p. 396-397.

(82) Saulnier/Stratford, *op. cit.*, n. 36, p. 169-171, n. 40.

(83) Saulnier et Stratford, après avoir analysé la galerie d'Auxerre qui présente aussi cette structure, citent d'autres cloîtres pour illustrer des exemples qui utilisent ce motif : Aix-en-Provence, Saint-Donat-sur-l'Herbasse (Drôme), Ternay (Rhône) et plus tard au XIII<sup>e</sup> siècle, le Mont-Saint-Michel (*op. cit.*, n. 36, p. 167, n. 14). Les vestiges conservés du cloître de l'abbaye de Saint-Denis semblent s'inscrire dans cette même lignée (Danielle V. Johnson et Michaël Wyss, *Saint-Denis II. Sculptures gothiques récemment découvertes*, dans *Bulletin monumental*, 150/4 (1992), p. 355-381).

(84) Il est possible de rencontrer ce rythme 2-1-1 sur l'une des façades des maisons romanes de la ville de Cluny — la maison du 15, rue d'Avril (Pierre Garrigou-Grandchamp et Jean-Denis Salvègue, *Le patrimoine architectural civil de Cluny au XII<sup>e</sup> siècle*, dans *Le gouvernement d'Hugues de Semur à Cluny (Cluny, septembre 1988)*, Mâcon, 1990, p. 483, fig. 2 et 28). Il faudrait ajouter le même goût que la basilique de Paray montre pour l'utilisation de colonnettes doubles combinées avec des colonnettes simples dans le chevet. Nous ne savons rien de sûr en ce qui concerne la configuration du cloître de Cluny, qui aurait pu présenter la même combinaison (Conant, *Cluny*, *op. cit.*, n. 9, pl. XCVIII, fig. 225 et 226; Stratford, *Les bâtiments...*, *op. cit.*, n. 31, p. 396-397).

(85) Dans la cathédrale de Huesca (Aragón), il existait dans la première moitié du XII<sup>e</sup> siècle, un cloître dont il ne reste que trois arcs portés par des colonnettes simples (Antonio Duran-Gudiol, *Historia de la catedral de Huesca*, Huesca, 1991, p. 34-36).

(86) Marcel Durliat, *La sculpture romane en Roussillon*, Perpignan, 1954, t. IV, p. 84-90, fig. 57; Pierre Ponsich, *Chronologie et typologie des cloîtres romans roussillonnais*, dans *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 7 (1976), p. 75-79; Kathryn Horste, *Romanesque Sculpture in American Collections. XX. Ohio and Michigan*, dans *Gesta*, XXI/2 (1982), p. 125-127, fig. 17.

(87) Senra, *La irrupción...*, *op. cit.*, n. 3, p. 48-50, n. 2.

(88) Jean Virey (*Paray-le-Monial et les églises du Brionnais*, Paris, 1926, p. 16-18) et Charles Oursel (*Paray-le-Monial et Cluny*, dans *Art Studies* (1926), p. 31-50), réagissant contre la tendance à dater l'église de Paray du milieu du XII<sup>e</sup> siècle, ont émis l'hypothèse que celle-ci pourrait être une version réduite de Cluny III. Mais il pourrait ne s'agir que d'une copie limitée à quelques parties seulement de l'église-mère (Armi, *Masons and Sculptors...*, *op. cit.*, n. 39, p. 171-176).

(89) Armi, *ibid.*, p. 175. Une datation plus haute de cet édifice continue d'être acceptée par des auteurs comme Raymond Oursel en ce qui concerne le chœur, dont il situe l'achèvement vers 1100 (Raymond Oursel et Jean-Noël Barnoud, *Paray-le-Monial. Les 900 ans d'une basilique*, Lyon, 1992, p. 59). Le travail de Minott Kerr (University of Yale, U. S. A.) sur la construction de la basilique est malheureusement encore inédit.

(90) Armi et Smith reconnaissent cette nouvelle orientation de la sculpture « clunisienne » au chevet de Paray, au chancel de l'église-mère, dans la partie occidentale de la nef de Vézelay ou dans certaines parties du chevet d'Autun (Armi/Smith, *op. cit.*, n. 32, p. 565-566).

(91) Armi, *Masons and Sculptors*, *op. cit.*, n. 39, p. 175; Armi/Smith, p. 556 et suiv.

(92) On conserve un exemple, issu des ateliers clunisiens, qui entre dans cette typologie. Il s'agit d'un chapiteau trouvé dans les fouilles du narthex en 1964. Raymond Oursel pense que ce chapiteau proviendrait du narthex où il aurait déjà été réutilisé *in situ* (*Nouvelles fouilles et découvertes à Cluny*, dans *Archéologia*, 7 (1965), p. 65-66). Voir aussi : B. Maurice, *Cluny III. La Maior Ecclesia*, *op. cit.*, n. 34, p. 95-96, fig. 100).

(93) Il s'agit d'un fragment lapidaire conservé au Musée Ochier (inv. 84.5.10). Voir Linda Seidel, *Romanesque Sculpture in American Collections. IX. The William Hayes Fogg Art Museum*, dans *Gesta*, XI/1 (1972), p. 61 et 70, fig. 12. Conant, *Cluny*, *op. cit.*, n. 10, fig. 183. Découvert par l'archéologue américain en 1936, ce fragment fut attribué à la chapelle Saint-Michel, située au-dessus du portail principal de Cluny III, et par la suite identifié par Jean-Denis Salvègue comme étant le fragment d'un chapiteau provenant sans doute du narthex (Neil Stratford, *La sculpture médiévale de Moutiers-Saint-Jean (Saint-Jean-Réome)*, dans *Congrès archéologique de France, 144<sup>e</sup> session 1986, Auxois-Châtillonnais*, Paris, 1989, p. 170-173 et 197, n. 97; B. Maurice, *Fragment d'un chapiteau de demi-colonne*, dans *Cluny III. La Maior Ecclesia*, *op. cit.*, n. 34, p. 109, fig. 121).

(94) Grivot-Zarnecki, *op. cit.*, n. 43, fig. 60.

(95) Neil Stratford, *La sculpture médiévale de Moutiers-Saint-Jean (Saint-Jean-de-Réome)*, dans *Congrès archéologique de France. 144<sup>e</sup> session 1986. Auxois-Châtillonnais*, Paris, 1989, p. 170-171, fig. 20. Voir aussi : Neil Stratford et Jean Dupont, *Sculptures de Flavigny*, dans *Mélanges d'Histoire et d'Archéologie offerts au professeur Kenneth John Conant*, Mâcon, 1977, p. 107, fig. 30-32. Sur la sculpture de Moutiers voir aussi : Christian Sapin, *Contribution à l'étude de la sculpture romane en Bourgogne à propos de deux chapiteaux découverts près de Moutiers-Saint-Jean*, dans *Mémoires de la Commission des Antiquités du département de la Côte-d'Or*, XXXII (1980-1981), p. 315-325.

(96) Voir Paul Deschamps, *Notes sur la sculpture romane en Bourgogne*, dans *Gazette de Beaux-Arts*, 61 (1922), p. 67; Neil Stratford, *Sur quelques chapiteaux romans du Musée des Beaux-Arts de Troyes*, dans *Mélanges d'Archéologie et d'Histoire médiévales dans l'Aube* (Société archéologique de l'Aube), 1985, p. 116-117, fig. 10.

(97) De nombreux exemples sont conservés *in situ* dans le bras sud du transept : c. 111, c. 112, c. 119, c. 143, c. 144 et c. 152 (K. J. Conant, *Medieval Academy Excavations at Cluny. III-Drawings and Photographs of the Transept*, dans *Speculum*, IV (1929), plates I-II). De même parmi les chapiteaux du chœur, deux ont une structure identique (Conant, *Cluny*, *op. cit.*, n. 9, fig. 150 et 151).

(98) Voir Menendez-Pidal, *op. cit.*, n. 65, pl. 14, 15 et 16.

(99) Ces chevrons sont également visibles sur l'échine de l'un des chapiteaux du 7, rue Notre-Dame, exposés dans le Musée Ochier.

(100) Maison au 12, rue d'Avril; maison au 15, rue d'Avril.

(101) Musée Ochier, 84.5.10. Voir n. 93.

(102) Il s'agit de l'un des chapiteaux de l'arcature externe situé du côté occidental, à l'angle nord-ouest.

(103) Seidel, *Romanesque Sculpture in American Collection. IX. The William Hayes Fogg Museum*, *op. cit.*, n. 93, p. 59 et suiv.; Stratford, *La sculpture médiévale de Moutiers-Saint-Jean*, *op. cit.*, n. 95, p. 170, fig. 20.

(104) On retrouve ces petites feuilles dans une rosette à figures de Vézelay (Saulnier/Stratford, *op. cit.*, n. 36, pl. LV, fig. 283).

(105) Également présentes dans la composition d'un chapiteau de la maison du 7, rue Notre-Dame (Musée Ochier, inv. FA 896.39). Voir Neil Stratford, *Les bâtiments...*, *op. cit.*, n. 31, p. 397, fig. 19.

(106) Nous pouvons observer cette similitude notamment sur les fleurs de la Madeleine de Vézelay (Salet, *La Madeleine...*, *op. cit.*, n. 41, pl. 43, n° XIX).

(107) Voir *Cluny III. La Maior Ecclesia*, *op. cit.*, n. 34, fig. 109, p. 100.

(108) Voir R. Oursel/J.-N. Barnoud, *op. cit.*, n. 89, p. 32 gauche. Ici, ce motif a la forme d'un anneau apparaissant et disparaissant entre les feuilles du chapiteau de la même manière que sur la rosette 9 avec un ruban composé de perles.

(109) Voir de nouveau la maison du 7, rue Notre-Dame.

(110) Voir Senra, *op. cit.*, n. 3, p. 50, fig. 26).

(111) Sur l'iconoclasme à Cluny voir Stratford, *A Romanesque marble altar-frontal in Beaune and some Cîteaux manuscripts*, dans *The Vanishing Past. Studies of Medieval Art, Liturgy and Metrology presented to Christopher Hohler*, London, 1981, p. 227-228 ; *Les bâtiments...*, *op. cit.*, n. 31, p. 394-397.

(112) Voir R. Oursel/J.-N. Barnoud, *op. cit.*, n. 89, p. 51. Le motif des oiseaux se retrouve sur un fragment qui a été mis en relation avec la sculpture du chancel du chœur de Cluny (Musée Ochier, inv. 49.58, réserve).

(113) D'autres ensembles bourguignons situés dans la filiation de Cluny présentent divers fragments d'écoinçons dont le motif central est figuré. C'est le cas du cloître disparu de Vézelay auquel ont récemment été ajoutés quelques fragments de médaillons figurés conservés au Fogg Museum (Linda Seidel, *Romanesque Sculpture in American Collections. IX. The William Hayes Fogg Art Museum*, *op. cit.*, n. 93, p. 74-75 ; Saulnier/Stratford, *op. cit.*, n. 36, p. 167-168, fig. 282-283) ou dans l'église de Bussy-le-Grand (Neil Stratford, *L'église de Bussy-le-Grand*, dans *Congrès archéologique de France, 144<sup>e</sup> session (1986, Auxois-Châtillonnais)*, Paris, 1989, p. 23-39, fig. 28 et 29).

(114) Joaquín Yarza, *La miniatura Románica en España. Estado de la cuestión*, dans *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte* (Universidad Autónoma de Madrid), vol. II (1990), p. 16 et 22-23 ; *La miniatura en Galicia, León y Castilla en tiempos de Maestro Mateo*, dans *Actas Simposio Internacional sobre : « O Pórtico da Gloria e a Arte do seu Tempo* (Santiago de Compostela, 3-8 de Outubro de 1988), La Coruña, 1991, p. 321-322.

(115) Pour Moralejo, les chapiteaux historiés d'Estibaliz montrent une interprétation provinciale de l'art de Vézelay (*Cluny et les débuts...*, *op. cit.*, n. 1, p. 414-415, n. 61).

(116) D'un autre côté, le chapiteau septentrional de l'arc triomphal du sanctuaire, qui représente le Péché originel, comporte un arbre dont les feuilles sont très proches — malgré la grande dureté de traitement — de celles du chapiteau n° 6 de Cardaña — lui aussi une réinterprétation clunisienne.

(117) Á la fin du siècle dernier, son état de conservation était très mauvais (José Amador de los Rios, *La basílica de San Andrés de Arménia y la iglesia de Santa María de Estibaliz (Alava)*, dans *Museo Español de Antiquedades*, VII (1876), p. 383-393).

(118) Le portail méridional du transept, où l'on peut noter d'évidentes réminiscences bourguignonnes, est plus tardif.

(119) Voir Senra, *op. cit.*, n. 3, p. 50, fig. 27. Le fait de n'être sculpté que sur une de ses faces et la similitude des proportions — mais pas des mesures (Estibaliz : 1,37 × 0,82 × 0,15 ; Cluny : 2,49 × 0,91 × 0,23) — avec celui du Musée Farinier (voir *supra*, n. 53) va dans ce sens.

(120) José María Azcarate-Ristori, *Estibaliz*, dans *Catálogo monumental de la diócesis de Vitoria, IV*, Vitoria, 1984, p. 116-129, fig. 93-105 et 146 ; *Santuario de Ntra. Sra. de Estibaliz*, Vitoria, 1984, p. 5-7. Les fleurs de ce chancel incluent un motif d'entrelacs qui se rapproche de celui de l'un des médaillons du cloître de Cardaña. Ce motif est très répandu dans le répertoire ornemental roman.