



## Le reliquaire collectif de Roncevaux : une pièce d'orfèvrerie exceptionnelle au poinçon de Montpellier

*The collective reliquary of Roncevaux: an exceptional artwork, with Montpellier punch-work*

Anne Leturque

---



**Édition électronique**

URL : <http://journals.openedition.org/pds/482>

DOI : 10.4000/pds.482

ISSN : 2494-2782

**Éditeur**

Conseil régional Occitanie

**Référence électronique**

Anne Leturque, « Le reliquaire collectif de Roncevaux : une pièce d'orfèvrerie exceptionnelle au poinçon de Montpellier », *Patrimoines du Sud* [En ligne], 7 | 2018, mis en ligne le 01 mars 2018, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/pds/482> ; DOI : 10.4000/pds.482

---



La revue *Patrimoines du Sud* est mise à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

## Patrimoines du sud – 7, 2018

# Le reliquaire collectif de Roncevaux : une pièce d'orfèvrerie exceptionnelle au poinçon de Montpellier

Anne LETURQUE

Le reliquaire collectif d'argent et émaux translucides sur basse taille, conservé au musée de la collégiale de Roncevaux (Navarre), daté de la première moitié du XIV<sup>e</sup> siècle, est certainement l'œuvre encore conservée la plus remarquable de la production montpelliéraine de cette époque. Ce « tableau-reliquaire de la Vraie Croix », alterne des *loculi*, cases destinées à contenir des reliques, et des plaques émaillées déployant un programme iconographique complexe. Les émaux figurant sur cette œuvre ne sont pas séparés par des cloisons mais juxtaposés sur la surface de la plaquette d'argent gravée en bas-relief. *À vrai dire, cette innovation avait été précédée de variations sur la technique du champlevé qui jouaient subtilement des contrastes entre parties réservées et parties gravées puis remplies de filets d'émail. Mais les*

nouveaux effets d'ombre et de lumière, de modulation des coloris, obtenus par l'application de couleurs translucides sur ces bas-reliefs, justifient l'expression employée deux siècles plus tard par Vasari : une peinture mélangée avec la sculpture<sup>1</sup>. La technique de fabrication des émaux de basse-taille relève, en effet, à la fois de celle du champlevé et de la gravure<sup>2</sup>.

Cette contribution se propose de faire le point sur le contexte de production montpelliérain ayant permis l'émergence d'une œuvre telle que le reliquaire de Roncevaux. L'étude spécifique de cette pièce met en lumière, quant à elle, toute une série de questionnements relatifs à cette typologie d'objet et aux techniques d'orfèvrerie et d'émaillerie sur métaux, en l'occurrence l'émaillerie translucide sur basse-taille développée à Montpellier.



Fig. 1. Roncevaux (Navarre, Espagne), musée-trésor de la collégiale royale Sainte-Marie. © A. Leturque.

## L'orfèvre montpelliérain au Moyen Âge

Au XIII<sup>e</sup> siècle, pouvait être orfèvre à Montpellier qui désirait l'être, pourvu qu'il fût honnête, et sût travailler. Les statuts se bornent alors à insister sur la qualité du métal travaillé. L'artisan devait se cantonner dans le « sixain », et la rue du sixain qui lui était désignée. Il devait se soumettre aux inspections des gardes de sa corporation, chargés de s'assurer de la qualité de ses ouvrages. Ces artisans, organisés en corporation, prêtent serment aux consuls de métier. En regard de ces contraintes et garanties demandées à l'artisan (serment, poinçon), la charte le protège, c'est-à-dire qu'elle protège sa personne, sa famille, ses biens, son enrichissement<sup>3</sup>.

1 - TABURET-DELAHAYE, Élisabeth. « L'art de l'émail en Occident depuis l'origine jusqu'au XV<sup>e</sup> siècle », *Émaux sur métal du XI<sup>e</sup> au XIX<sup>e</sup> siècle*. Dans *Histoire, technique et matériaux* (Dir. Isabelle Biron). Paris, éditions Faton, 2015, p.53.

2 - BIRON, Isabelle (Dir.). *Émaux sur métal du XI<sup>e</sup> au XIX<sup>e</sup> siècle. Histoire, technique et matériaux*. Paris, éditions Faton, 2015, p. 277.

3 - THUILE, Jean. *L'orfèvrerie en Languedoc du XII<sup>e</sup> au XVIII<sup>e</sup> siècle : Généralité de Montpellier (I)*. Castelnau, Imprimerie Causse, 1966, p. 41-42. Les rois et seigneurs ne pouvaient rien tenter contre lui, y compris s'il était étranger et que la commune entraînait en guerre contre son pays. C'est à lui que revenait le choix, soit de quitter la ville en emportant ses biens, soit de rester et de continuer à travailler, sans qu'aucun tort ne lui soit fait. Les statuts de 1292 font état de clauses purement professionnelles, destinées à renforcer la cohésion de la corporation, et à affirmer qu'en dépit des changements politiques intervenus dans la structure de la ville, les argentiers ne se reconnaissent d'autres maîtres que ceux auxquels ils ont déjà prêté serment. Ces statuts ressemblent à tous les statuts de confrérie de l'époque (distributions d'aumônes, consécration de chapelles, cotisations et obligations pieuses etc.). Il n'est pas question ici de serment mais d'une entrée fort intéressante dans l'organisation même de la corporation (ses membres solidaires se réunissent à la demande de leurs gardes, votent, délèguent, cotisent, détiennent des fonds substantiels).

Le *Petit Thalamus* a conservé diverses formes des serments que tous les artisans étaient tenus de prononcer lors de leur admission<sup>4</sup>. Jean Thuile a essayé de les contextualiser, à défaut de pouvoir les dater précisément. Pour lui, le premier daterait du règne de Pierre d'Aragon et de Marie de Montpellier (1204-1213), le second, de l'avènement de Jacques II (1276), avant qu'il ne soit officiellement feudataire du roi de France en 1282, lorsque Philippe IV acquiert Montpellier<sup>5</sup>. Dans ce dernier, ceux qui travaillent d'argent *sobr el senhal del ponchor*, prêtent serment devant *lo senhor lo Rey de Malhorquas, senhor de Montpeylier*<sup>6</sup>. Pour Jean Thuile, le *senhal* de 1276 est probablement le fameux poinçon MOP décrit dans les sources, retrouvé sur certaines œuvres, et apposé par les gardes pour garantir et attester de leur qualité. Joan Domenge retient une mise en circulation du poinçon avant 1355, et Élisabeth Taburet-Delahaye évoque la plus ancienne mention de pièces au poinçon de Montpellier, c'est-à-dire celle relevée par Marc Bompaire dans un texte daté du 23 janvier 1309, conservé aux archives départementales de l'Hérault (EE 559) : *6 tassei argenti signati signo Montispesulani*<sup>7</sup>. Il paraît étrange que le poinçon soit en vigueur, au moins à partir de 1309, sans qu'aucun document n'y fasse référence d'autant plus que la phrase du second serment retranscrit par Jean Thuile fait explicitement référence à un poinçon. La contextualisation du second serment, lors de l'avènement de Jacques II semble, en effet, la plus probable. Il reste néanmoins difficile d'affirmer à quel moment précis a été mis en circulation le poinçon de ville, même s'il paraît cohérent de le faire coïncider avec le couronnement de Jacques II de Majorque<sup>8</sup>. L'insculpation MOP demeure vraisemblablement en vigueur jusqu'à l'ordonnance de 1355, date où l'on ajoute le poinçon de maître, dont nous ne possédons aucune représentation. Ce dernier semble avoir perduré jusqu'en 1404<sup>9</sup> (fig.2 et 3).

Diverses occurrences sont utilisées pour désigner celles et ceux travaillant l'or et l'argent<sup>10</sup>. Au XIII<sup>e</sup> siècle, ils sont ordinairement

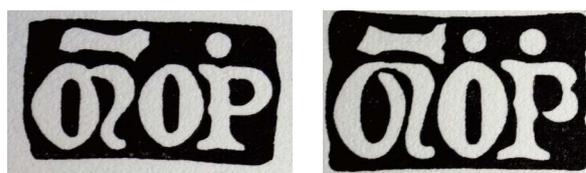


Fig. 2, 3. Poinçon MOP surmonté d'un point ; poinçon MOP surmonté de deux points ; reprises graphiques d'une gravure tirée de l'ouvrage de Jean Thuile (THUILE, 1966, *op.cit.*, I, p. 135). © A. Leturque.

4 - THUILE, 1966, *op. cit.*, I, p. 37.

5 - Cf. [Le petit Thalamus](#) à ce sujet.

6 - Les transcriptions des premier et second serments sont reproduits dans THUILE, 1966, *op. cit.*, I, p. 37.

7 - TABURET-DELAHAYE, Élisabeth. « L'émaillerie translucide à Montpellier et Avignon au XIV<sup>e</sup> siècle », *Annali della scuola normale superiore di Pisa*, 1997, IV, 2, p. 57. On trouve une autre mention du poinçon montpelliérain en 1324 dans les journaux du trésor de Charles IV le Bel. Voir également GOURON, André. *La réglementation des métiers en Languedoc au Moyen Age*. Genève, librairie E. Droz, et Paris, librairie Minard, 1958, p. 323-324.

8 - Pour avoir un ordre d'idée, le poinçon parisien est attesté à partir de 1272, le perpignanais en 1297, le valencien en 1298, l'avignonnais en 1317, ce qui situe le poinçon montpelliérain immédiatement après celui des premières maisons communes d'orfèvres de Paris.

9 - THUILE, 1966, *op. cit.*, p. 41-60.

10 - Les femmes peuvent exercer le métier d'orfèvre. Notons la présence de *Dona Lucia*, désignée comme *argenteria* en 1347 dans le livre des dépenses de l'hôpital Saint-Lazare, ou *Bonafossia*, fille de Jean Rigaud, mise en apprentissage pour 4 ans avec le *deaurator* Pierre Bérenguier qui devra lui apprendre à filer et tailler l'or (*filandi et talhandi auri*) mais aussi la loger, la nourrir et la vêtir. À la différence d'autres contrats d'apprentissage, Bonafossia n'est pas rémunérée (archives départementales de l'Hérault, EE 145, Jean Holanie, not. du clergé f° 135 v°). THUILE, Jean. *Histoire de l'orfèvrerie du Languedoc. Généralités de Montpellier et de Toulouse. Répertoire des orfèvres depuis le Moyen Age jusqu'au début du XIX<sup>e</sup> siècle (I-III)*. Paris, éditions Théo et Florence Schmied, 1964-1969, p. 253.

appelés *dauraire, dauratores, deuratores*, ce sont des ouvriers travaillant l'or (*auri fabri, auri sellerii*), et sans doute aussi l'argent et les pierreries, avec lequel ils sont bientôt confondus sous le nom d'argentiers, comme ils le sont aujourd'hui sous le nom d'orfèvres<sup>11</sup>. Dans les contrats cités par Jean Thuile, l'*aurifaber* et l'*argenterius* travaillent tous deux les métaux précieux, l'or comme l'argent. Cependant, aux XIII<sup>e</sup> et XIV<sup>e</sup> siècles, le travail de l'argent étant prédominant, il semble donc logique que le terme argentier prenne le dessus pour désigner l'orfèvre<sup>12</sup>. À la fin du XIV<sup>e</sup> et au XV<sup>e</sup> siècle, on voit apparaître de plus en plus souvent dans les sources l'appellation *argenterius sive campsor*, appuyant sur une des facettes du métier d'argentier ou d'orfèvre, comme étant également un changeur au sens où le définit le dictionnaire de Du Cange, c'est-à-dire l'*escampsor*, le changeur de bagues, de ceintures, de colliers, de guirlandes d'argent etc. On peut donc en effet considérer que les termes *argenterius* et *aurifaber* sont des dénominations génériques pour désigner l'orfèvre, et que tous deux travaillent l'argent et l'or, avec une prédominance de l'utilisation de l'un sur l'autre suivant les périodes.

Apparemment, l'argentier comme le doreur peuvent aussi être *batitori foliorum auri et argenti*, apprendre à d'autres à filer et tailler l'or, s'associer entre eux pour effectuer ou déléguer ces tâches. Le nombre de ces *batitori* augmente dans la seconde moitié du XIV<sup>e</sup> siècle. On peut déduire de leur nom que beaucoup d'entre eux viennent d'Italie. Au moins un des *batitori* cités dans les actes, Jean de Manso, est aussi batteur d'étain<sup>13</sup>. Les orfèvres sont également appelés à graver, à travailler le cuir et à sertir des pierres sur leurs œuvres<sup>14</sup>. D'autres métiers connexes sont aussi évoqués : celui d'anelier c'est-à-dire le fabricant d'anneaux (bagues) qui travaille aussi bien les métaux précieux que le fer ou le cuivre ; celui de laveur d'argent. Les *lavator argenterii* achetaient les lavures ou déchets des argentiers qu'ils refondaient en lingots pour les vendre généralement à la Monnaie<sup>15</sup>. Enfin, les argentiers pouvaient également fabriquer des émaux. Ainsi, Jacques Vercueil, argentier à Montpellier en 1367, exécute les émaux du chef de saint Benoît qui décorait le retable en argent de Jacques Baroncelli<sup>16</sup>. Au Moyen Âge, l'orfèvre fabrique en métaux précieux des objets utilisés pour la décoration, le service de la table, l'éclairage ou l'exercice du culte. Ces objets sont souvent rehaussés de pierres précieuses et d'émaux.

Certains de ces émaux sont produits à Montpellier. Un contrat est passé entre Guillaume Chauzel, marchand montpelliérain, et Petro de Nicholo de Todi en Toscane, qui reconnaît lui avoir vendu *vingt livres d'émaux bleus, verts, jaunes, violets et noirs à poser sur argent...*<sup>17</sup>.

---

11 - RENOUVIER, Jules ; RICARD, Adolphe. *Des maîtres de pierre et des autres artistes gothiques de Montpellier*. Montpellier, Jean Martel Aîné, Imprimeur de la société archéologique, 1844, p. 84.

12 - BAILLY-MAÎTRE, Marie-Christine. « L'argent au Moyen Âge. Des techniques au service des ambitions seigneuriales ». *Mélanges de l'École française de Rome - Moyen Âge*, 122-2, 2010.

13 - THUILE, 1964-1969, *op. cit.*, III, p. 14.

14 - Pierre Montpellier (à Paris) grave en 1324 le sceau de Charles-le-Bel (THUILE, 1964-1969, *op. cit.*, III, p. 106). Le 4 janvier 1388, Corinhon achète du « cuir blanc », sans doute pour le travailler à la façon de Cordoue, ou par incrustations de fils d'or et d'argent (THUILE, 1964, *op. cit.*, I). Le 17 août 1333, Raymond Sabatier achète au lapidaire Raymond de Podio 4100 pierres vert pâle et rouges au prix de 4 sols 6 deniers le cent (THUILE, 1964-1969, *op. cit.*, III, p. 293).

15 - Guillaume Montayron, *lavator argenterii* à Montpellier, est cité le 5 novembre 1342 dans un acte du notaire G. Nogaret (THUILE, 1964-1969, *op. cit.*, III, p. 103).

16 - GUIRAUD, Louise. *Le monastère Saint-Benoît et ses diverses transformations depuis son érection en cathédrale en 1536 : étude archéologique accompagnée d'un plan du monastère au XVI<sup>e</sup> siècle*. Montpellier, J. Martel Aîné, 1891, p. 49 et 51.

17 - THUILE, 1964-1969, *op. cit.*, III, p. 123.

Cet acte de vente a donné lieu à toutes sortes d'interprétations, on a dit notamment que Montpellier était au XIV<sup>e</sup> siècle un centre commercial important de l'émaillerie ; mais aussi que des œuvres exécutées à Todi, à cette date, peut-être même par Cataluccio, ont pu l'être avec des émaux de provenance montpelliéraine<sup>18</sup>.

Montpellier était vraisemblablement au XIV<sup>e</sup> siècle un centre de production important pour l'orfèvrerie émaillée, comme le prouve le nombre d'œuvres conservées et leur qualité ; ce contrat ne dit cependant rien de cette production et encore moins de la destination de cette commande effectuée par l'acheteur domicilié à Todi. L'interprétation du passage de ce contrat peut aussi s'entendre comme un achat de pâtes de verres. Il faut en effet distinguer avec soin ces dernières des émaux véritables. Les pâtes de verre sont préalablement fondues et refroidies, puis fixées à froid sur le métal comme une sorte de mosaïque.

Il peut aussi s'agir d'une vente de fondant coloré en poudre. Ce dernier s'obtient en mélangeant en proportions variables, suivant le métal sur lequel on veut l'appliquer, du sable siliceux très pur, de l'oxyde de plomb, de la soude ou de la potasse dont la fusion au creuset donne un produit incolore et transparent que l'on pulvérise après refroidissement. On y mêle alors, pour le colorer, des poudres d'oxydes métalliques divers selon la teinte désirée : oxyde de cobalt pour le bleu, oxyde d'antimoine pour le jaune, oxyde de chrome ou de cuivre pour le vert, chlorure d'or pour le rouge, oxyde de manganèse pour les violets et les noirs, oxyde d'étain pour le blanc, etc. Après un mélange intime du fondant incolore et d'un oxyde métallique, la poudre obtenue est transformée à l'aide d'un peu d'eau en une pâte qu'on étale sur la portion du métal qu'on veut orner. On chauffe fortement la plaque et la poudre qu'elle supporte ; on obtient alors un verre coloré ou l'émail qui fait corps avec le métal.

Si l'orfèvre travaille de manière privilégiée l'or et l'argent, il semble néanmoins faire preuve d'une certaine polyvalence : il lui arrive de battre le métal, d'en faire du fil, de le tailler, le colorer, de dorer au mercure ses œuvres d'argent, de fabriquer et sertir des émaux etc. Pour autant, cette polyvalence n'est pas non plus l'unique possibilité d'organisation du travail dont dépend un certain nombre de paramètres (personne seule dans sa boutique, atelier plus ou moins important, approvisionnement, production et délais etc.).

Les sources étudiées par les historiens font état de 122 mentions d'artisans travaillant les métaux précieux à Montpellier entre 1276 et 1349, et de 52, *a minima*, entre 1350 et 1427. Grâce aux sources exploitées par Jean Thuile, on comprend qu'il existait toute sorte d'associations souvent temporaires permettant de mener à bien une production en orfèvrerie. Neuf contrats d'apprentissage et un contrat de compagnonnage ont été exhumés des archives. Ils ne comportent pas tous les mêmes informations. Certains citent seulement chez qui le père, ou la mère, met son fils ou sa fille en apprentissage. D'autres font succinctement apparaître ce que le maître apprendra à son apprenti : toutes choses honnêtes et licites, à filer et tailler l'or (*filandi et talhandi auri*). Ces apprentis sont le plus souvent logés, nourris, vêtus. Certains

---

18 - Jean Thuile pense notamment au buste-reliquaire de saint Donato de l'église d'Arezzo (1346), au calice, sa patène et les quatre patènes aux émaux translucides de la Galerie Nationale de l'Ombrie, à Pérouse. Il faut souligner cependant que la naissance et la diffusion de l'émail translucide sur basse-taille sont généralement situées à Sienne à la fin du XIII<sup>e</sup> siècle. Ce moment majeur pour l'histoire de l'émaillerie occidentale est symbolisé par deux œuvres insignes : le calice exécuté par Guccio di Mannaia à la demande du pape Nicolas IV, et celui signé « Duccio di Donato e soci » conservé à Gualdo Tadino (TABURET-DELAHAYE, 2015, *op. cit.*, p. 53-56).

artisans louent les services de leurs collègues ou contractualisent avec des sous-traitants<sup>19</sup>. Pour clore sur le point de la transmission du métier et des associations qui ponctuent son exercice, il est important de mentionner les transmissions familiales.

La famille Raynaud s'illustre grâce à Simon, quatrième du nom. Le 11 juin 1327, à la fête de la Pentecôte, il donne à l'église Notre-Dame-des-Tables une statue d'argent représentant la Vierge. On parle encore de cette œuvre dans l'éphéméride des chroniques en 1374. Voici la manière dont le retranscrit d'Aigrefeuille au XVIII<sup>e</sup> siècle : *C'est devant ce chef d'œuvre exécuté par Raynaut en argent massif que, pour combattre une mortalité excessive, on fit brûler en 1374 un cierge qui avait 1900 cannes de long (3 888 m), de la grosseur d'un doigt et qui était enroulé sur un cylindre et brûlait jour et nuit. Il y avait eu deux tremblements de terre à Montpellier en 1373, présages de malheurs. Et, en effet, la mortalité fut très grande en 1374 entre le carnaval et la St-Jean [...]. La bougie avait la longueur de l'enceinte, mesurée de la ville aux faux bourgs*<sup>20</sup>.

La réussite de la famille des *Montpellier*, connue pour avoir immigré à Paris, est aussi à souligner. Elle est parfois considérée comme révélatrice de l'exportation du savoir-faire montpelliérain. Le premier, Pierre, grave en 1324 le sceau de Charles-le-Bel, mais il est signalé pour la première fois à Paris en 1292, année où Philippe le Bel acquiert Montpelletet. Le second, Ernoul, exécute en 1316 pour le Roi : *troys henaps, sartis d'esmaux, pesant 15 marcs 2 onces 7 estellins et maille, valant 76 livres 10s. 7d. ;* et pour la Reine, *un hanaps à couvercle cizelé... pesant 3 marcs à 4 livres 5 sols le marc*<sup>21</sup>. Le troisième, Jean, exécute pour la reine Clémence de Hongrie, veuve de Louis le Hutin – objet qui échut à Jeanne de Bourgogne, première épouse de Philippe de Valois – un reliquaire sur lequel il travailla pendant plus de dix ans. Le quatrième et dernier, Guillaume, est Maître à Paris et garde en 1345.

## L'émaillerie translucide à Montpellier au XIV<sup>e</sup> siècle : l'exemple remarquable du reliquaire de Roncevaux

La description effectuée par Élisabeth Taburet-Delahaye des émaux de basse-taille montpelliérains attribuée à cette production d'orfèvrerie une certaine homogénéité, à la fois dans le style et la couleur des émaux : *La gamme colorée est dominée par les bleus, verts, mauves, jaunes et bruns, tons les plus répandus dans l'émaillerie translucide de la première moitié du XIV<sup>e</sup> siècle. L'intensité des coloris et le goût pour les jeux décoratifs, notamment les rayures des robes ou des ailes, pourraient distinguer ces émaux montpelliérains. Leur personnalité tient cependant surtout à leur style. Celui-ci se distingue par un traitement très graphique des figures, dont les drapés, disposés transversalement sur la moitié supérieure des corps, tombent sous la ceinture en chutes verticales animées de volutes simplifiées ou de plis « en écuelle » saillants [...]. Les visages offrent la même indication sommaire des traits, dominés par des grands yeux lourdement cernés, allongés en angle vers la tempe, les mêmes coiffures*

---

19 - Pour consulter toutes ces sources, cf. le répertoire produit par Jean Thuile (THUILE, 1964, *op. cit.*, III, p. 27, 133, 137, 253, 297, 325, 362, 325, 411).

20 - THUILE, 1964-1969, *op. cit.*, III, p. 216.

21 - THUILE, 1964-1969, *op. cit.*, III, p. 106.

aux longues mèches légèrement ondulantes<sup>22</sup>. Elle en a également proposé, en 1997, un inventaire comprenant les pièces encore conservées mais aussi celles figurant dans les comptes de chancellerie, les inventaires et les actes notariés<sup>23</sup>.

En 1317, le hanap d'Ernoulf de Montpellier apparaît dans les comptes de la chancellerie angevine, tout comme une coupe d'argent dorée et émaillée *de opre montispessulani* en 1327<sup>24</sup>. On peut aussi retenir l'inventaire de la vaisselle d'argent du dauphin Humbert dressé en 1347, où figurent notamment deux bassins d'argent destinés à l'ablution des mains, émaillés, en partie dorés à l'intérieur, et insculpés du poinçon de Montpellier. On dispose également de l'inventaire de la léproserie Saint-Lazare de Montpellier, mais dans lequel la provenance des pièces n'est pas indiquée. Des livraisons, ou des ventes sont enregistrées dans les actes notariés, comme la Vierge à l'Enfant d'argent de Simon Raynaud déjà évoquée, ou la vente de l'argenter Raymond Saurel en 1347 à Jean Benezech de Lattes, d'une *garlande argenti* pour le prix *légal* de 6 livres 10 sols tournois<sup>25</sup>. Les archives les plus intéressantes datent des années 1366 et 1387<sup>26</sup>. L'inventaire de Louis d'Anjou, alors gouverneur du Languedoc, dressé en 1379-1380, mentionne des œuvres montpelliéraines<sup>27</sup>. Si l'on s'attache aux œuvres d'orfèvrerie conservées datant de la première moitié du XIV<sup>e</sup> siècle – fourchette chronologique à laquelle appartient le reliquaire de Roncevaux –, neuf pièces sont insculpées du poinçon MOP<sup>28</sup>. La Croix de procession d'Oreilla (fig.4), provenant de Saint-Martin-du-Canigou et l'encensoir dit de Félix V, conservé au trésor de l'abbaye de Saint-Maurice-d'Agaune (Suisse) ne sont pas ornés



Fig. 4. Oreilla (Pyrénées-Orientales), église Sainte-Marie, croix de procession, argent repoussé, ciselé et doré, début du XIV<sup>e</sup> siècle, Poinçon MOP. Dinh Thi Tien © CG66 / CCRP, 2012.

22 - TABURET-DELAHAYE, 1997, *op. cit.*, p. 47-62.

23 - TABURET-DELAHAYE, 1997, *op. cit.*, p. 47-62.

24 - TABURET-DELAHAYE, 1997, *op. cit.*, p. 49-50.

25 - AD. Hérault. Not. du Clergé, Bernard Gilles f<sup>o</sup> 72 v<sup>o</sup>. Voir THUILE, 1966, *op. cit.*, I, p. 314.

26 - Voir THUILE, 1964, *op. cit.*, II, p. 88, p.101, p. 96, p. 87.

27 - MORANVILLÉ, Henri. « L'inventaire de l'orfèvrerie et des bijoux de Louis I<sup>er</sup>, duc d'Anjou », *Bibliothèque de l'école des chartes*, 62, 1901, p. 181-222 ; ROBIN, Françoise. « L'orfèvrerie art de cour : formes et techniques d'après l'inventaire de Louis I<sup>er</sup> d'Anjou », *Gazette des beaux-arts*, 102, 1983, p. 60-74.

28 - TABURET-DELAHAYE, 1997, *op. cit.*, p. 47-51 ; Joan Domenge i Mesquida a aussi évoqué des liens avec d'autres pièces, cette fois conservées sur l'île de Majorque ; DOMENGE I MESQUIDA, Joan. *L'argenteria sacra a les esglésies de Mallorca (segles XIV-XVI)*. Palma de Mallorca, José de Olañeta, 1991 ; DOMENGE I MESQUIDA, Joan. « L'argenteria en el regne de Mallorca ». Dans *De la création à la restauration, travaux offerts à Marcel Durliat*, Toulouse, Atelier d'histoire de l'art médiéval, 1992, p. 463-479.

d'émaux<sup>29</sup>. Les deux hanaps du « trésor de Rouen-Gaillon », décorés d'un animal fantastique pour le premier, d'un pélican pour le second, sont conservés respectivement au Victoria and Albert Museum de Londres et au musée de l'Ermitage de Saint-Petersbourg<sup>30</sup>. Citons la croix-reliquaire d'Algaida (fig.5), le reliquaire du Taft Museum de Cincinnati, également orné d'émaux translucides sur basse-taille, tout comme la croix de Recoullès-Prévinquière (Aveyron) et, bien évidemment, le reliquaire de Roncevaux<sup>31</sup>. Ce tableau-reliquaire de la Vraie Croix mesure 46 centimètres de hauteur, 57 de largeur et 3,8 d'épaisseur. Il est composé de 32 *loculi* dans lesquels sont conservées différentes reliques, et de 51 plaquettes utilisant la technique de l'émaillerie translucide sur basse-taille. La composition générale du reliquaire est très symétrique. Sur les deux montants verticaux du cadre, sont représentés, dans huit compartiments en hauteur, des personnages en pied placés chacun sous une arcade. Sur les deux montants horizontaux, l'orfèvre a disposé des personnages vus à mi-corps dans six compartiments en largeur. Les personnages sont placés sous des arcatures, simples ou doubles, ornées de feuillages stylisés. Tous se détachent sur un fond d'émail translucide bleu semé de fleurs roses et vertes. Les écoinçons des arcatures sont décorés d'émaux opaques rouge et vert foncé. Sur le fond du reliquaire, les émaux sont disposés sur sept lignes horizontales en alternance avec les logettes contenant des reliques.

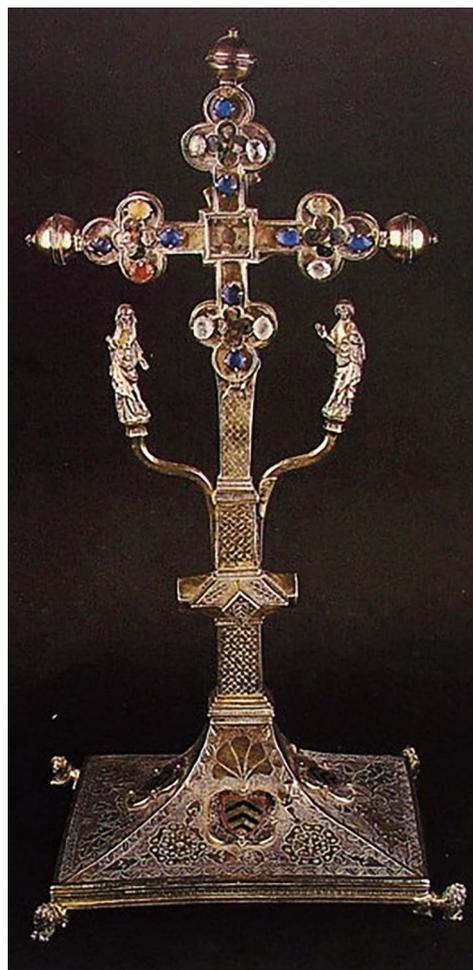


Fig. 5. Algaida (Majorque), église paroissiale, croix reliquaire de la Vraie Croix, premier quart du XIV<sup>e</sup> siècle, plaque d'argent repoussé et ciselé, émaux translucides de basse-taille, poinçon MOP.  
© J. Domenge i Mesquida.

Le reliquaire apparaît dans un inventaire de l'abbaye de Roncevaux réalisé par le Frère Diego de Pereda en 1578<sup>32</sup>. Les autres mentions du reliquaire datent du XX<sup>e</sup> siècle. Cette œuvre magistrale est malgré tout restée longtemps méconnue puisqu'il faut attendre 1908 et l'exposition de Saragosse pour que l'on remarque que le

29 - L'encensoir est reproduit dans l'ouvrage de Jean Thuile (THUILE, 1966, *op. cit.*, I, pl. X, fig.14 et 15).

30 - Le hanap du musée de l'Hermitage de Saint-Petersbourg (1320-1340) est présenté dans l'ouvrage de Jean Thuile (THUILE, 1966, *op. cit.*, I, pl. VII, fig. 8, 9, 10).

31 - Le reliquaire du Christ ressuscité conservé au Taft Museum de Cincinnati (Ohio - USA - 1330) est publié dans l'ouvrage de Jean Thuile (I, 1966, *op. cit.*, pl. XV, XVI, XVII, fig. 28, 29, 30, 31, 32) tout comme la croix-reliquaire de Recoullès-Prévinquière (THUILE, 1966, *op. cit.*, I, pl. XI, fig. 16, 17, 18, 19, 20, 21 et 22). D'autres pièces, non inscrites sont également attribuées à la production montpelliéraine comme la croix de Torralba de Ribota (Saragosse), et la monstrance de Fanjeaux (Aude) dont l'image figure dans la [base mémoire](#) de la Médiathèque de l'architecture et du patrimoine. Au sujet de ces deux derniers objets, voir également : DOMENGE I MESQUIDA, 1991, *op.cit.*, p. 468-472 et 1992, *op. cit.*, p. 463-479 ; TABURET-DELAHAYE, 1997, *op. cit.*, p. 47-51 ; HEREDIA MORENO, Maria del Carmen. « La croix procesional de Torralba de Ribota (Zaragoza) », *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, XXXVI, 1989, p. 39-46.

32 - Archives de la Collégiale de Roncevaux, Boîte 15, Liasse 3.

reliquaire est insculpé au poinçon de Montpellier<sup>33</sup>. Ainsi, l'article de Jean-Joseph Marquet de Vasselot, dans la *Gazette des beaux-arts* de 1897, ne mentionne pas cette origine<sup>34</sup>.

Cette pièce a d'abord été nommée « Échiquier de Charlemagne », la disposition en alternance des *loculi* et des émaux renvoyant à la disposition d'un échiquier, mais aussi parce qu'on a longtemps cru à un don personnel de l'empereur à l'abbaye de Roncevaux<sup>35</sup>. Des thèses ont aussi mis en relation l'échiquier et la figure de Don Francisco de Navarre, prieur du monastère entre 1523 et 1542. Si certains historiens acceptent l'idée que chaque relique ou groupe de reliques peut avoir une origine différente et que le reliquaire a bien été créé au XIV<sup>e</sup> siècle, pour eux, il n'en demeure pas moins que le prieur est le responsable du regroupement ayant évité leur perte<sup>36</sup>.

La ville de Montpellier, les royaumes catalano-aragonais et celui de Navarre ont eu des relations continues au cours des XIII<sup>e</sup> et XIV<sup>e</sup> siècles. Il est tout à fait envisageable que le reliquaire ait fait partie des biens que la collégiale possédait à Montpellier. Vraisemblablement, à une date inconnue, un certain Garcia Pontario et sa femme firent don à l'abbaye de Roncevaux d'une église Notre-Dame et de tous les autres biens qu'ils détiennent à Montpellier<sup>37</sup>. Le 20 février 1364, les consuls reconnaissent devoir au prieur de Notre-Dame de Roncevaux la somme de 30 florins d'or pour le prix et la valeur de pierres provenant de la mise à bas de la maison que ce prieuré possédait à Montpellier, pierres qui furent utilisées pour le renforcement de la Palissade<sup>38</sup>. Ce document fait écho aux propos de Maria del Carmen Heredia selon qui la collégiale de Roncevaux possédait à Montpellier une « commanderie », qu'elle a conservée jusqu'en 1364. Elle précise qu'un an après son extinction, l'édifice, d'abord acquis par Charles II de Navarre, est confié à la maison d'Évreux-Navarre jusqu'en 1382<sup>39</sup>. Ces circonstances, ajoutées à la renommée des orfèvres montpelliérains au XIV<sup>e</sup> siècle, ont contribué à encourager la collégiale à commander une pièce d'une telle valeur.

Les inscriptions sur les étiquettes des reliques montrent des caractères paléographiques homogènes de la fin du XIV<sup>e</sup> siècle, même si leur disposition primitive a pu être modifiée lorsque les tissus d'emballage des reliques ont été remplacés au XIX<sup>e</sup> siècle<sup>40</sup>. Stylistiquement, ce tableau-reliquaire originaire de la France méridionale est généralement daté du milieu du XIV<sup>e</sup> siècle.

---

33 - GUDIOL, Josep. « L'orfebrerie en l'Exposició Hispano-Francesa de Saragoo », *Anuari del Institutí d'Estudis Catalans*, 1908, p. 103-149 ; *Exposición retrospectiva de arte*, Organizada bajo los auspicios del Arzobispo de Zaragoza, por la Real Junta del Centenario de los Sitios de 1808-1809, Introducción de Mariano de Pano y Ruata, Prólogo de Francisco de Paula Moreno, Texto histórico y crítico d'Émile Bertaux, Zaragoza, Paris, La Editorial/Librairie Centrale des Beaux-Arts (texte bilingue espagnol et français), 1910, p. 23 ; ALTADILL TORRENTAS DE SANCHO, Julio. « La exposición de arte retrospectivo », *Boletín de la Comisión de Monumentos de Navarra*, 1920, p. 297-310.

34 - MARQUET DE VASSELLOT, Jean-Joseph. « Le trésor de l'abbaye de Roncevaux », *Gazette des beaux-arts*, 1897, p. 323-332.

35 - HEREDIA MORENO, Maria del Carmen. *Orfebrería en Navarra, Edad Media (I)*. Pamplona, Caja de Ahorros de Navarra, 1986, p. 41-43.

36 - HEREDIA MORENO, 1986, *op. cit.*, p. 41-43.

37 - MIRANDA-GARCIA, Fermin. *Roncesvalles. Trayectoria patrimonial (siglos XII-XIX)*. Pamplona, Gobierno de Navarra, 1993, p. 92.

38 - AC Montpellier, BB 4, fol. 73. Remerciements à M. Vincent Challet, maître de conférences en histoire médiévale à l'université Paul-Valéry de Montpellier pour le signalement de cette référence.

39 - HEREDIA MORENO, Maria del Carmen. « Precisiones sobre el mecenazgo artístico de D. Francisco de Navarra en la Colegiata de Roncesvalles », *Príncipe de Viana*, 11, 1988, p. 235-247.

40 - HEREDIA MORENO, 1986, *op. cit.*, p. 41-43.

Les historiens français actuels ont été peu prolixes sur le contexte de réalisation du reliquaire et sur son arrivée à Roncevaux. En 1964, les recherches menées par Jean Thuile sont publiées et donnent alors accès à une somme importante d'informations, mais elles n'abordent pas cet aspect. Les sources collectées par ce chercheur dans les fonds d'archives départementales et municipales nous racontent le métier d'orfèvre, l'organisation communale de cette corporation en Languedoc. Jean Thuile dresse également le premier inventaire des œuvres inscrites de la région, notamment du poinçon de Montpellier, entre le XII<sup>e</sup> et le XVIII<sup>e</sup> siècle<sup>41</sup>. Plus récemment, les travaux d'Élisabeth Taburet-Delahaye et ceux de Joan Domenge i Mesquida nous aident à mesurer l'importance de la production des orfèvres montpelliérains au XIV<sup>e</sup> siècle<sup>42</sup>. En 2011, le catalogue *Mémoires d'orfèvre* édité par la Direction régionale des affaires culturelles du Languedoc-Roussillon permet de refaire le point sur l'orfèvrerie classée au titre des monuments historiques des églises du Languedoc-Roussillon<sup>43</sup>. Dernièrement, une journée d'étude consacrée à la production artistique sous le règne des rois de Majorque a permis de renouveler les apports au sujet de la production des orfèvres à Montpellier, Perpignan et Palma<sup>44</sup>.

Mais l'étude qui nous donne un nombre d'informations inestimables au sujet de cette œuvre est celle effectuée en 1999 par l'*Instituto del Patrimonio Histórico Español*. Cette dernière, commandée par la collégiale de Roncevaux et actuellement consultable dans ses archives, comporte des éléments significatifs<sup>45</sup>. Le support est une âme de bois (noyer) de 5 centimètres d'épaisseur. Au revers du reliquaire, on observe un assemblage très simple : deux montants verticaux sont fixés à une pièce centrale grâce à des clous de forge rendus invisibles par un système de caches. Le tout a ensuite été renforcé avec deux tasseaux horizontaux. À un moment de son histoire, ce revers a été peint. Des traces de couleur rouge et du jaune, ainsi que des résidus de colle animale ont été mis en évidence.

Un cadre formé de pièces d'argent dorées est fixé sur la pièce de bois. Techniquement, on sait qu'au Moyen Âge la dorure des pièces d'argent était essentiellement obtenue grâce à la dorure au mercure<sup>46</sup>. Le poinçon MOP a été embouti sur les deux tranches verticales du cadre

---

41 - THUILE, 1964-1969, *op. cit.*, et 1966, *op. cit.*

42 - DOMENGE I MESQUIDA, 1991, *op. cit.*, p. 468-472 ; 1992, *op. cit.*, p. 463-479 ; TABURET-DELAHAYE, 1997, *op. cit.*, p. 47-51.

43 - LANGUEDOC-ROUSSILLON. Conservation régionale des monuments historiques. *Mémoires d'orfèvre. L'orfèvrerie classée monument historique des églises du Languedoc-Roussillon*, Hélène Palouzié (dir.), Paris, éditions Somogy, 2011.

44 - Journée d'études du 12 mai 2017, *Un aperçu de la production artistique dans le royaume de Majorque. Nouveaux apports, nouveaux regards*, tenue au Centre d'études médiévales de Montpellier (CEMM EA 4583) de l'Université Paul-Valéry – Montpellier 3.

45 - HERRAEZ MARTIN, Isabel. « Restauracion del relicario perteneciente a la real colegiata de Santa Maria de Roncevalles, conocido como ajedrez de Carlomagno », *Instituto del Patrimonio Histórico Español, Servio obras de arte*, n° de registre A-4984, mai 1999. Nous tenons à remercier chaleureusement l'administration de la collégiale de Roncevaux qui nous a permis de consulter et de photographier, mais aussi de rendre compte de cette étude.

46 - L'objet métallique est recouvert par l'amalgame, puis chauffé pour faire évaporer le mercure jusqu'à sa complète disparition. Après refroidissement, l'or en dépôt est écrasé avec un brunissoir pour obtenir sur les reliefs des reflets lumineux. Ce brunissage souligne les volumes et les détails que le ton monochrome de l'or avait unifiés. Voir aussi DUBOSCQ Bertrand, « Étude métallographique », *Revue suisse d'art et d'archéologie*, 65, 2005, p. 44-54. Se référer également aux traités anciens : DE L'ESCALOPIER, Charles, *Théophile, prêtre et moine. Essai sur divers arts*. Nogent-le-Roi, Librairie des Arts et métiers éditions, 1977 ; CELLINI, Benvenuto, *Traité de l'orfèvrerie et de la sculpture*. Paris, École des Beaux-Arts, 1992.

du reliquaire. (fig.6) Posée à même ce cadre, se succèdent des émaux translucides sur basse taille, jointés grâce à des rubans d'argent doré orné d'un motif de fleur exécuté au repoussé.

Sur la partie centrale du reliquaire, on peut observer une alternance de plaques d'argent émaillées et de cases renfermant des reliques. À la différence de celles du cadre, les plaques émaillées du corps central du reliquaire sont posées sur une lame de métal clouée (fig.7). Une série de feuillets de parchemin permet probablement de caler les surfaces émaillées au même niveau que les casiers à relique, ou alors d'amortir les vibrations imposées à l'objet. Au moins deux des plaques émaillées, démontées à l'occasion de l'étude de 1999, ont été réutilisées. On y observe, au revers, des débuts de tracés et l'absence de contre-émail.

Le verre employé pour réaliser les émaux du reliquaire est potassique. Se pose donc dans le résultat de ces analyses la question de sa provenance. Le verre est fabriqué à partir de silice pour 59 à 75%, de produits alcalins et de chaux<sup>47</sup>. Les produits alcalins (soude, potasse sous forme de carbonates) sont utilisés comme fondants pour réduire le point de fusion du mélange vitrifiable et allonger la durée pendant laquelle le mélange reste malléable pour façonner la pièce. Ces fondants sont d'origine variée. Dans l'ouest de la Méditerranée, les verriers utilisent les plantes marines comme la salicorne. Dans le nord de la France et en Angleterre, on emploie le varech et des algues. Tous ces fondants sont dits sodiques. Dans l'intérieur du continent les plantes marines sont remplacées par des fougères, voire des cendres de sapin ou de hêtre comme en Allemagne et en Bohême. Il s'agit alors de fondants potassiques.

Les verres sodiques analysés dans le cadre de fouilles à l'abbaye de Psalmodi (Gard) et à celle de Saint-Félix-de-Montceau (Gigean, Hérault) montrent en effet que les verriers ont pu employer « la soude de bon salicor » que l'on trouvait principalement dans la ville languedocienne de Frontignan à partir de 1327 au moins. *Le salicor ou Kali poussait sur toute la côte méditerranéenne, peut-être même poussait-il dans les marais qui entouraient l'abbaye de Psalmodi*<sup>48</sup>. Les analyses des verres rouges des deux abbayes languedociennes révèlent



Fig. 6. Roncevaux (Navarre, Espagne), musée-trésor de la collégiale royale Sainte-Marie ; poinçon MOP insculpé sur le cadre du reliquaire de Roncevaux. © Assunta Recarte.

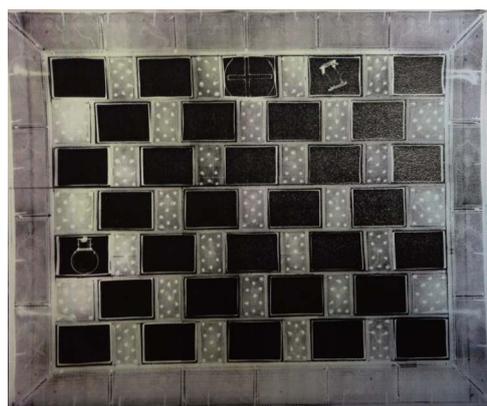


Fig. 7. Roncevaux (Navarre, Espagne), musée-trésor de la collégiale royale Sainte-Marie ; radiographie permettant d'observer l'assemblage du reliquaire. Dossier d'étude et de restauration du reliquaire de mai 1999. (Instituto del Patrimonio Histórico Español, Servicio de obras de arte, n° de registre A-4984). © Archives de la collégiale de Roncevaux.

47 - La chaux permet au verre de ne pas se dissoudre dans l'eau. Elle est utilisée sous forme de sable comportant des coquillages, de cendres de végétaux ou de roche calcaire.

48 - FOY, Danièle, « Vitraux découverts dans les fouilles du sud-est de la France », *Annales du 7<sup>e</sup> congrès International d'Étude Historique du Verre - Berlin-Leipzig, 15-21 août 1977*, Éditions du Secrétariat Général de Liège, 1978, p. 189-222.

néanmoins l'emploi d'un fondant potassique et peut-être une origine nordique. *Tous les vitraux languedociens, sodiques et potassiques, ont une teneur en manganèse importante, la proportion la plus grande se trouvant dans les verres violets. Le manganèse colore ici les verres en violet*<sup>49</sup>. Les résultats de ces fouilles ont également montré *qu'entre les vitraux du début du XIII<sup>e</sup> siècle et ceux de la première moitié du XIV<sup>e</sup> siècle, des changements apparaissent dans les couleurs*<sup>50</sup>. Les ateliers locaux utilisant un fondant sodique emploient vraisemblablement *fréquemment les teintes bleue, jaune et violette au détriment du vert émeraude, rare à Psalmodi et absent à Saint-Félix-de-Montceau*<sup>51</sup>.

Les couleurs, obtenues par l'addition d'oxydes métalliques et de différentes atmosphères de cuisson, sont le bleu, le violet, le jaune doré, l'ocre (mélange de couleurs donnant une coloration plus brune que le jaune doré), le vert émeraude et le vert citron (mélange de couleurs). Les différentes intensités de couleur sont dues au pourcentage d'utilisation de chacun des oxydes et au découpage des plaques de base. Dans l'élaboration de la couleur bleue, le cobalt a été utilisé avec de petites quantités de cuivre et des traces de manganèse. Le jaune doré est composé de fer et de manganèse. Le vert émeraude est élaboré avec du cuivre, du fer et du manganèse, avec une teneur en sodium plus élevée que le reste des couleurs. Le vert citron est un verre jaune avec des inclusions de verre vert (fer et cuivre). La couleur ocre est constituée de manganèse, de fer et de cuivre, le violet est élaboré avec du manganèse et le rouge opaque avec du cuivre et du phosphore. Le noir n'a pas été analysé<sup>52</sup>.

Les logettes renfermant des reliques ont été creusées dans le bois. Chacune d'entre elles est habillée d'un taffetas de soie rouge, au-dessus duquel un emporte-pièce rectangulaire en argent a été placé. Elles sont closes par un couvercle de cristal de roche coulissant dans des sortes de gouttières en argent<sup>53</sup>.

Des radiographies du reliquaire montrent des contenants enfermant des reliques. Des ampoules et des récipients en verre et argent sont identifiables (fig.8).

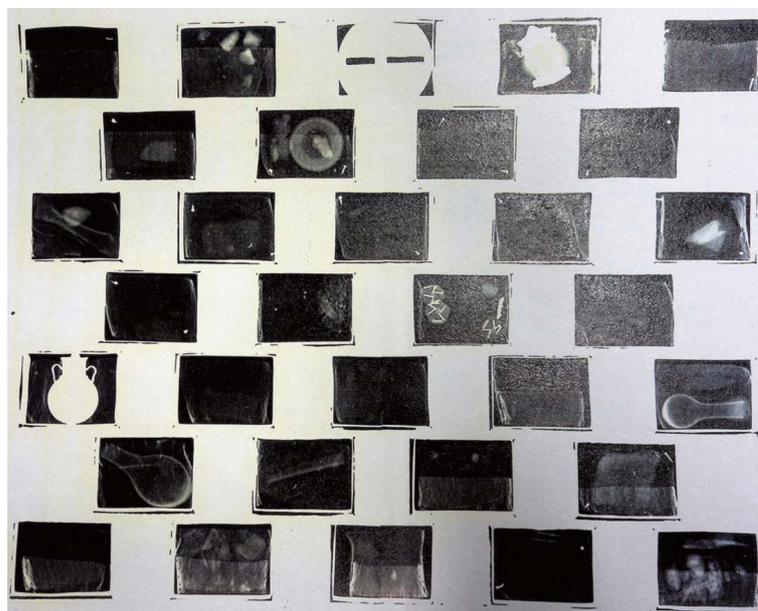


Fig. 8. Roncevaux (Navarre, Espagne), musée-trésor de la collégiale royale Sainte-Marie ; radiographie du reliquaire montrant des contenants enfermant des reliques, ampoules et récipients, sachets ; dossier d'étude et de restauration du reliquaire de mai 1999. (Instituto del Patrimonio Histórico Español, Servicio de obras de arte, n° de registre A-4984). © Archives de la collégiale de Roncevaux.

49 - FOY, 1978, *op. cit.*, p. 207.

50 - FOY, 1978, *op. cit.*, p. 208.

51 - *Ibidem*.

52 - HERRAEZ MARTIN, 1999.

53 - Les rubans d'argent qui cernent logettes et plaques émaillées sont aujourd'hui déformés et fracturés, et les couvercles de cristal de roche sont parfois incomplets et fissurés.

Parmi ces contenants, un petit récipient en cristal de roche de forme légèrement triangulaire, est décoré de garnitures en argent doré, et fermé d'un couvercle. Sur le cristal de roche, de petites virgules ou des larmes ont été sculptées. La monture en argent dorée se compose d'une plaque de fond, perforée, et d'une bande qui borde l'ouverture du récipient. Les deux sont décorés avec des éléments végétaux. Ils sont joints par des côtes lisses soudées à la base et attachées au col du récipient avec des goupilles aveugles. Le couvercle est conique et est joint par deux petites charnières au corps.

Un des autres récipients est une petite fiole en argent avec un corps globulaire, deux poignées, et le dos plat, sans décoration. Il est recouvert d'un couvercle qui se ferme avec une petite charnière. Un décor niellé est appliqué sur le corps du récipient. Le motif décoratif central est un oiseau entouré de rouleaux végétaux. Le dessin est encadré par deux cercles entre lesquels court une ligne en zig zag<sup>54</sup> (fig.9). D'après les auteurs de l'étude de 1999, les motifs décoratifs et la forme globulaire présentent certaines similitudes avec les médaillons couronnés du retable de San Miguel de Aralar (XII<sup>e</sup> siècle), bien que ceux-ci soient en cuivre doré et émaillé de couleurs. Forme et décor pourraient aussi correspondre à un flacon de parfum ou d'onguent d'origine hispano-musulmane datable des XI<sup>e</sup>-XII<sup>e</sup> siècles, réutilisé ici dans une fonction et un cadre différents.



Fig. 9. Roncevaux (Navarre, Espagne), musée-trésor de la collégiale royale Sainte-Marie ; petite bouteille de verre avec un corps globulaire et deux poignées ; un décor niellé est appliqué sur le corps du récipient ; le motif décoratif central est un oiseau entouré de rouleaux végétaux (case n° E1).

A. Leturque © Archives de la collégiale de Roncevaux.

La plupart des autres logettes renferment des ossements enveloppés dans des tissus qui sont identifiés grâce un petit morceau de vélin sur lequel est décrit le contenu de ces petits paquets. Le contenu de la logette G4 retient particulièrement l'attention. Toujours selon les auteurs de l'étude de 1998, le tissu de soie et d'or qu'elle renferme est semblable aux tapisseries d'ameublement fabriquées dans les ateliers hispano-musulmans au XIII<sup>e</sup> siècle<sup>55</sup>. Les motifs d'entrelacs sont formés par des bandes de fils de couleur beige délimitées en rouge, formant deux figures polygonales liées entre elles. Le motif de droite a un noyau central de plus grand diamètre avec un motif intérieur étoilé et celui de gauche une fleur à quatre pétales. Il offre une grande variété de couleurs : rouge, bleu-vert, noir et beige sur un fond d'or de Chypre<sup>56</sup>.

54 - Catherine ARMINJON en a donné [une définition](#).

55 - HERRAEZ MARTIN, 1999, *op. cit.*

56 - TRÉLAT, Philippe. « [Le goût pour Chypre](#). Objets d'art et tissus précieux importés de Chypre en Occident (XIII<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècles) », *Cahiers du Centre d'Études Chyprites*, 43, 2013, p. 455-472. Cf. p. 460, l'auteur stipule : *On dispose de renseignements détaillés sur l'utilisation du fil d'or grâce à la série des comptes de l'argenterie du royaume de France. L'officier chargé des achats d'étoffes pour la chambre royale enregistre pour la deuxième moitié du XIV<sup>e</sup> siècle des quantités importantes de fils d'or, draps d'or, broches d'or et rubans d'or de Chypre, achetés auprès de marchands parisiens. Voir également : DOUËT D'ARCQ, Louis. *Comptes de l'Argenterie des rois de France au XIV<sup>e</sup> siècle*. Paris, J. Renouard et Cie, 1851, p. 109, 133, 139, 146, 158, 326, 393 ; DOUËT D'ARCQ, Louis. *Nouveau recueil Comptes de l'Argenterie des rois de France au XIV<sup>e</sup> siècle*. Paris, J. Renouard et Cie 1874, p. 25, 78, 146-147, 192-196, 206 ; DELISLE, Léopold. *Mandements et actes divers de Charles V (1364-1380) recueillis dans les collections de bibliothèque nationale*. Paris, Imprimerie nationale, 1874, p. 339, 423, 676.*

## Des reliques et des images

L'ensemble des *loculi*, hormis celui du *Lignum Crucis*, sont recouverts d'un tissu doré décoré de différents motifs (ondulations, zig zag, pointes de diamant etc.), et d'une bande de vélin, avec inscription, détaillant le contenu de la logette. Le tissu est quasi systématiquement cousu sur un fragment de satin rouge vif. Ces aménagements ne sont pas d'origine. Ils ont probablement eu lieu lors d'une restauration du reliquaire dont nous n'avons pas de trace. En annexe 1, un tableau présente le détail du contenu des logettes et les inscriptions qui les accompagnent.

Parmi les reliques les plus significatives figure celle du *Lignum Crucis* (fig.10, logette A3). Elle peut s'intégrer dans la longue tradition des tableaux reliquaires de la Vraie Croix, nombreux en Occident au Moyen Âge<sup>57</sup>. Ces

*Lignum Crucis* forment à eux seuls une typologie singulière, réminiscence des reliquaires byzantins de la Vraie Croix<sup>58</sup>. Un nombre important de ces reliquaires a été rapporté du pillage de Constantinople en 1204, tel celui de l'ancien monastère du Mont-Saint-Quentin (Somme) révélé dès 1668 par les travaux de Du Cange<sup>59</sup>. On peut également envisager quelques parallèles entre l'œuvre conservée à Roncevaux et la manière dont se présentent les reliquaires de Séville et de Majorque (fig.11). Celui de la Sainte-Épine de Bouillac, le diptyque de Pognac, le reliquaire de Montpezat-de-Quercy – et même si ces deux derniers sont de facture bien plus modestes –, ne sont pas non plus sans rappeler la composition et la destination de tableaux-reliquaires plus prestigieux.

Le cadre du tableau-reliquaire de la Vraie Croix conservé à



Fig. 10. Roncevaux (Navarre, Espagne), musée-trésor de la collégiale royale Sainte-Marie ; case reliquaire du *Lignum Crucis* (case A3). A. Leturque © Archives de la collégiale de Roncevaux.



Fig. 11. Palma (Majorque), cathédrale ; reliquaire collectif. © Joan Domenge i Mesquida.

57 - GARCIA DE LA BORBOLLA, Angeles. « Relicas y relicarios : una aproximacion al estudio del culto a los santos en la Navarra », *Hispania Sacra*, LXVI, 2014, p. 89-118.

58 - MARQUET DE VASSELOT, 1897, *op. cit.*, p. 329-330 ; FROLOW, Anatole. *Les reliquaires de la Vraie Croix*. Paris, Institut d'Études Byzantines, 1965 ; VAUCHEZ, André, « Du culte des reliques à celui du Précieux Sang », *Tabularia*, 2008.

59 - DURAND, Jannic. « Le reliquaire byzantin du moine Timothée à l'abbaye du Mont-Saint-Quentin », *Études d'histoire de l'art offertes à Jacques Thirion. Des premiers temps chrétiens au XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, École des chartes, 2001, p. 51-70.

Roncevaux est composé de 20 plaques émaillées. L'analyse iconographique communément admise pour le reliquaire de Roncevaux est celle d'un Jugement dernier<sup>60</sup>. Huit personnages sont représentés sur chacun des montants verticaux du cadre, parmi eux, des apôtres. Sur la partie supérieure horizontale du cadre sont disposés des prophètes et précurseurs de l'Ancien Testament<sup>61</sup>. Sur la partie horizontale inférieure, on reconnaît nettement le martyr de saint Étienne, des apôtres et les ancêtres du Christ. Sur la partie centrale du reliquaire, on peut observer en alternance 31 plaquettes d'argent émaillées et 32 *loculi*. Sur le corps central des personnages se succèdent ligne par ligne, semblant chacun correspondre à la mise en scène de ce Jugement dernier comme par exemple les symboles des évangélistes, les hiérarchies célestes ou la résurrection des morts (annexe 2).

La mise en relation des plaques émaillées avec les reliques juxtaposées ne permet pas de dresser des liens formels et d'affirmer que l'iconographie et le contenu des logettes aient été pensés de manière concomitante, hormis peut-être pour le *Lignum Crucis*. En effet, les deux personnages qui l'entourent (l'archange Gabriel et la Vierge) semblent montrer la relique au spectateur. L'effet dynamique créé par les gestes des personnages se retrouve finalement sur tout le reliquaire, qu'il s'agisse ou non d'inviter le spectateur à diriger son regard vers la relique à proximité. La plupart des figures du tableau sont dans l'action. Sur le cadre, les personnages, face à face, semblent communiquer et donnent l'impression de commenter ce qui est inscrit sur leur phylactère. Sur une des plaques, deux protagonistes se dirigent en marchant vers la scène représentant le martyre de saint Étienne. Les apôtres paraissent eux-aussi en mouvement, tournés vers le reliquaire et semblant s'avancer à grands pas. Les protagonistes sont d'ailleurs tous inscrits dans ce cheminement. Qu'ils portent ou non un objet symbolique permettant de les identifier, ils donnent tous l'impression de se mettre en marche, comme s'ils s'affranchissaient d'une longue attente. Deux rangées entières de ressuscités sortent de leur tombeau, les mains en prières et le visage tourné vers le Christ qui s'élève dans les nuées. L'intensité des fonds bleus des émaux translucides, associée à la transparence des couvercles en cristal de roche laissant apparaître flacons ouvragés et tissus somptueux, ainsi que la brillance de l'argent doré au mercure, renforce cet effet dynamique. Au mouvement induit par les personnages s'ajoute le rythme produit par l'alternance des plaques émaillées de couleurs et le reflet lumineux des logettes à reliques, ces deux perceptions étant, au Moyen Âge, intimement liées.

En effet, le regard posé par les encyclopédistes des XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles nous poussent à considérer la vision médiévale sur la couleur de manière bien différente de la nôtre. Pour Hugues de Saint-Victor, la couleur est ce qui recouvre, d'où la possibilité d'une double attitude à son égard, méfiante si elle cache et masque, confiante si elle s'accorde à la nature de ce qu'elle affecte. Pour autant, la lumière revêt une si grande importance que la couleur prime le plus souvent sur la forme, il n'y a pas de vision possible sans la lumière et la lumière crée la

---

60 - Tous les auteurs cités dans cet article reprennent cette interprétation. Assunta Recarte, conservatrice du musée de la collégiale de Roncevaux, suggère de se poser des questions concernant cette interprétation unanime. Le Christ représenté debout sur des nuées – et non trônant comme cela est souvent affirmé –, la répartition des personnages et des différents registres iconographiques, ainsi que le contexte de création de ce reliquaire (épidémie de peste bubonique) l'incitent à interpréter ce cycle comme une représentation de la Parousie, utilisée par les chrétiens pour désigner la seconde venue du Christ sur la Terre.

61 - Cf. le blog de la collégiale de Roncevaux.

couleur. La vision est donc avant tout perception des couleurs, et ce sont les couleurs qui informent l'objet. Sylvie Fazet a développé ce propos. Dans son étude du lexique latin employé au XII<sup>e</sup> siècle<sup>62</sup>, elle constate que, dans l'organisation des couleurs le reflétant, coexistent deux tendances fondamentales. La première, la plus ancienne, pousse à substituer aux catégories chromatiques des types de lumière. La seconde, en revanche, contribue à l'élaboration d'une taxinomie chromatique, plus proche de la notion d'échelle qui nous est aujourd'hui familière pour classer les couleurs.

Une fois posées les conditions générales d'existence de la couleur, les auteurs médiévaux se sont donc attachés à organiser rationnellement une échelle chromatique et à définir les couleurs en particulier. Vers 1230, Barthélemy l'Anglais consacre à une théorie des couleurs trente-sept chapitres du dernier livre de son encyclopédie *De proprietatibus rerum*<sup>63</sup>. Après avoir repris la notion traditionnelle selon laquelle la couleur vue est un aspect que prend la lumière au contact des objets, Barthélemy pose d'après Aristote le blanc et le noir comme les deux pôles d'une gradation chromatique définie par la clarté (*claritas*), de la « clarté plus subtile » (humide en rapport avec l'élément air) à la « clarté plus grosse » (sèche et en rapport avec la terre), le rouge tenant l'exact milieu entre les deux, puis distribue sur cette échelle quatre couleurs moyennes (*albus-pallidus-croceus-rubeus-purpureus-viridis-niger*). Dans cette gradation, le pourpre et le rose sont englobés dans le rouge, le bleu et le gris foncés sont considérés comme du noir, tout ce qui est argenté ou transparent est assimilé au blanc, ainsi que les nuances pâles et claires du jaune, du bleu et du gris.

Comme l'explique très bien Michel Pastoureau, la perception des contrastes est aussi très différente au Moyen Âge. Ainsi les associations rouge/vert, ou rouge/bleu ne sont pas choquantes. Ce type de contrastes est observable sur le reliquaire : émaux bleus/logettes en taffetas de soie rouge. La question de l'éclairage des œuvres est aussi une notion très importante dans la mesure où les bâtiments médiévaux étaient éclairés par des flammes. Or, les flammes bougent et font bouger les formes et les couleurs, ce qui a aussi des conséquences sur la perception. De plus, il est impossible d'éclairer de manière uniforme une grande surface, il y a toujours des zones davantage mises en lumière<sup>64</sup>.

Le développement économique de la ville de Montpellier aux XIII<sup>e</sup> et XIV<sup>e</sup> siècles a favorisé l'essor des arts somptuaires. Les orfèvres y sont prospères et leur profession est organisée. La demande, tant civile que religieuse d'œuvres orfévrées et émaillées tout au long du XIV<sup>e</sup> siècle, l'importante production et la maîtrise qui en découle, permet de donner naissance à une œuvre exceptionnelle, le tableau-reliquaire de la Vraie Croix conservée à la collégiale Sainte-Marie de Roncevaux.

Le poinçon de Montpellier certifie la provenance de l'œuvre, mais nous n'avons à ce jour aucune certitude au sujet du commanditaire. La piste actuellement la plus vraisemblable serait une commande de la collégiale, d'un de ses donateurs ou mécènes, par l'intermédiaire de ses

---

62 - FAZET, Sylvie. « Le regard scientifique sur les couleurs à travers quelques encyclopédistes latins du XII<sup>e</sup> siècle », dans *Bibliothèque de l'école des chartes*, 1992, t. 150, livraison 1, p. 51-70.

63 - SALVAT, Michel, « Le traité des couleurs de Barthélemy l'Anglais », *Les couleurs au Moyen Âge, Sénefiance*, 24, 1988, p. 361-385. Les différents chapitres du manuscrit forment un Traité des couleurs ayant eu une grande influence sur les théories ultérieures, et qui fut traduit en français en 1372 par Jean Corbechon.

64 - PASTOUREAU, Michel. *Une histoire symbolique du Moyen Âge occidental*, Points, Paris, 2014.

implantations montpelliéraines au sujet desquelles il convient de poursuivre les recherches. L'église Sainte-Marie, citée dans les sources comme une possession de l'abbaye de Roncevaux à Montpellier, pose en effet de nombreuses questions.

L'hypothèse d'un reliquaire commandé et élaboré à Montpellier, au milieu du XIV<sup>e</sup> siècle ou dans le troisième quart de celui-ci, semble à ce jour l'hypothèse la plus plausible. Les observations concernant l'iconographie et le contenu des *loculi* ne permettent pas complètement de séparer l'exécution du reliquaire et celle de ses plaques émaillées du garnissage des logettes aux reliques. La calligraphie sur les étiquettes entourant les reliques a été datée de la fin du XIV<sup>e</sup> siècle, mais certains accessoires servant à recueillir et conserver ces reliques dateraient des XI<sup>e</sup>, XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles. La réalisation de ce reliquaire, compte-tenu du coût qu'il représente, est probablement liée à une commande exceptionnelle, de la part d'un riche personnage, soucieux de son salut<sup>65</sup>.

Ce reliquaire pourrait aussi être envisagé comme un ex-voto. Si on considère la fonction qui lui est généralement accordée (offrande faite à un dieu en demande d'une grâce, ou remerciement d'une grâce obtenue), ainsi que le caractère exceptionnel du reliquaire, il paraît nécessaire d'associer sa commande et sa réalisation à un événement majeur de ce milieu du XIV<sup>e</sup> siècle. L'épidémie de peste noire qui frappe l'Europe à partir de 1347 pourrait être celui-ci. Elle débute à Marseille en novembre 1347, gagne rapidement Avignon en janvier 1348 puis Montpellier en février. Elle atteint l'Espagne la même année<sup>66</sup>. Si le reliquaire sert le dessein d'une demande de grâce, son exécution est peut-être intervenue avant l'arrivée de la peste à Montpellier en 1348, s'il s'agit d'un remerciement pour une grâce obtenue, cela repousse sa datation après cette année-là. D'autres investigations restent néanmoins à mener afin de préciser cette possibilité, notamment d'un point de vue iconographique.

Les émaux qui ornent cette œuvre sont réalisés à partir de verre potassique. Ce dernier emploi, conjugué à celui d'une âme de bois en noyer, sont deux éléments atypiques pour le midi méditerranéen au XIV<sup>e</sup> siècle<sup>67</sup>. Au sujet de la composition des verres languedociens, les fouilles menées à l'abbaye bénédictine de Psalmodi (Gard) et à l'abbaye Saint-Félix de Montceau (Hérault) ont révélé des vitraux du XIV<sup>e</sup> siècle, semblables dans leur composition. Sur les vingt-six analyses effectuées à l'époque, tous les vitraux, à l'exception des verres rouges montrant l'emploi d'un fondant potassique probablement venu du nord de la France (ou de l'Espagne ?), sont sodiques<sup>68</sup>.

On a pu constater, grâce au contrat déjà mentionné, passé entre Guillaume Chauzel et Petro de Nicholo, que les marchands domiciliés à Montpellier exportent parfois verres et émaux, il est donc tout aussi probable qu'ils puissent en importer. On peut aussi envisager

---

65 - GARCIA DE LA BORBOLLA, Angeles. « El culto y la devoción al *lignum crucis* en los reinos occidentales de la península Ibérica (VII-XV) », *Pecia*, 8-11, 2005, p. 565-600.

66 - GOURDON, Vincent. « [Arrivée de la peste noire en Méditerranée](#) », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 01 décembre 2017.

67 - Sur la question du bois, voir MARETTE, Jacqueline. *Connaissance des primitifs par l'étude du bois du XII<sup>e</sup> au XVI<sup>e</sup> siècle*, Éditions A. et J. Picard, Paris, 1961.

68 - FOY, 1978, *op. cit.*, p. 202. On pourrait nuancer ce propos car nous savons que, à partir du deuxième quart du XIII<sup>e</sup> siècle, le verre est un peu moins fortement dosé en sodium, la matière devient plus concentrée en magnésium et en potassium, les opacifiants ne sont plus les mêmes. Dans le sud de la France, les premiers verres sodo-potassiques apparaissent à cette même période (LAGABRIELLE, Sophie. « [La verrerie du XII<sup>e</sup> à la fin du XV<sup>e</sup> siècle : évolution d'une technique](#) », *Médiévales*, 39, 2000, Techniques : les paris de l'innovation, p. 57-78).

qu'un commanditaire puisse fournir les matières premières à la réalisation d'une œuvre comme l'argent, le fondant en poudre ou le bois.

Si l'état des lieux proposé dans cet article suscite encore bien des questionnements, on peut néanmoins réaffirmer la qualité exceptionnelle de ce reliquaire, tant par les matériaux utilisés que par sa facture. L'emploi de matières précieuses et lumineuses laisse aisément imaginer l'effet que pouvait produire ce tableau somptueux sur ses contemporains. La clarté, la brillance, la transparence, les contrastes, les effets d'ombres et de lumières, les scintillements et les vacillements des formes dûs à l'éclairage, sont autant de perceptions qui ont vraisemblablement participé à la mise en scène du reliquaire, et à la réception que pouvaient en avoir les pèlerins.

Anne LETURQUE

Docteure en histoire de l'art médiéval, chercheuse indépendante,  
chargée de cours à l'université Paul-Valéry de Montpellier

---

**Pour citer cet article :**

Anne LETURQUE, « Le reliquaire collectif de Roncevaux : une pièce d'orfèvrerie exceptionnelle au pignon de Montpellier », *Patrimoines du sud* [en ligne], 7 / 2018, mis en ligne le 1<sup>er</sup> mars 2018, consulté le  
URL : <https://inventaire-patrimoine-culturel.cr-languedocroussillon.fr>

## ANNEXE 1

Inscription et contenus des *loculi* du reliquaire de Roncevaux

<i>Loculi</i>	Descriptif (de gauche à droite, de haut en bas)
A1	<u>Inscription</u> : "De pane cene domini et de pane [...] / de aceo quo dominus faciavit. v. mil [...] hominum et particula denario/ quibus reditus fuit christus dominus noster." <u>Contenu</u> : Bourse reliquaire en soie rouge avec à l'intérieur quatre petits paquets avec des reliques. Chacun d'eux a son cartouche correspondant, de tailles, formats et calligraphies différentes.
A2	<u>Inscription</u> : "De sepulcro christi et de arbore quam/ platavit Ihesus christus vt facerte um/bra matri sue." <u>Contenu</u> : Bourse reliquaire en soie rouge avec à l'intérieur de cinq petits paquets avec des reliques. Chacun d'eux a son cartouche correspondant, de tailles, formats et calligraphies différentes. Deux d'entre eux sont enveloppés d'un tissu de soie brute de couleur saumon, un autre, avec un tissu décoré de motifs géométriques bleu et jaune.
A3	<u>Inscription</u> : "Lignum Crucis." <u>Contenu</u> : Deux petits fragments de bois encastrés forment une croix sur une plaque d'argent doré. Cette dernière est de forme incurvée entaillée sur les parties supérieures et inférieures afin de s'adapter à l'espace de la logette. Une décoration incisée souligne l'incrustation, la même apparaît sur les bords latéraux externes de la pièce d'argent doré. Les fragments sont fixés par une bordure décorée. De petits fragments de corde de soie et de fil de métal, des restes de tissu rouge apparaissent à l'intérieur de la case.
A4	<u>Inscription</u> : "De sanguine christi." <u>Contenu</u> : A l'intérieur de la logette se trouve un petit récipient en cristal de roche de forme légèrement triangulaire décoré de garnitures en argent doré, et fermé d'un couvercle. Sur le cristal de roche, de petites virgules ou des larmes ont été sculptées. La monture en argent dorée se compose d'une plaque de fond, perforée, et d'une bande qui borde l'ouverture du récipient. Les deux sont décorés avec des éléments végétaux. Ils sont joints par des côtes lisses soudées à la base et attachées au col du récipient avec des goupilles aveugles. Le couvercle est conique et est joint par deux petites charnières au corps. Dans le fond du récipient se trouvent de petits fragments de tissu rouge.
A5	<u>Inscription</u> : "De lacte beate marie virginis/ et de ossibus beate anne/ matris eius." <u>Contenu</u> : Bourse reliquaire en soie rouge. A l'intérieur, un paquet en contient un plus petit enveloppé du vélin.
B1	<u>Inscription</u> : "De ossibus apostolorum petri /andree batholomei et / barnabe." <u>Contenu</u> : Bourse reliquaire.
B2	<u>Inscription</u> : "De lacte sancto thomas apostolo de / beato christoforo et de / sancto victore." <u>Contenu</u> : Bourse reliquaire.
B3	<u>Inscription</u> : "De beato stephano." <u>Contenu</u> : Bourse reliquaire.
B4	<u>Inscription</u> : "De beato laurentio et / exuperio." <u>Contenu</u> : Bourse reliquaire.
C1	<u>Inscription</u> : "De digito et ossibus beati / blasii martiris et episcopi." <u>Contenu</u> : Un os est grossièrement cousu sur la bourse reliquaire. A l'intérieur de cette bourse, se trouvent un fragment d'os, une petite enveloppe et un cartouche.
C2	<u>Inscription</u> : "De beato vincentio et de / beato laurentio." <u>Contenu</u> : Bourse reliquaire.
C3	<u>Inscription</u> : "De ossibus et capillis et / zona beati iohannis bap/tiste." <u>Contenu</u> : Bourse reliquaire.

C4	<u>Inscription</u> : "De sancto thoma martire cant[...]/ archiepiscopo." <u>Contenu</u> : Bourse reliquaire.
C5	<u>Inscription</u> : "De [...] misae et ab / de [...] pueris." <u>Contenu</u> : Bourse reliquaire contenant un emballage et un cartouche en vélin, reposant sur une boule de cire.
D1	<u>Inscription</u> : "De beato sebastiano." <u>Contenu</u> : Bourse reliquaire.
D2	<u>Inscription</u> : "De ossibus thebeorum / martirum." <u>Contenu</u> : Bourse reliquaire.
D3	<u>Inscription</u> : "De beato genesio / et pontio." <u>Contenu</u> : Bourse reliquaire.
D4	<u>Inscription</u> : "De felicissimo et aga/pito." <u>Contenu</u> : Bourse reliquaire.
E1	<u>Inscription</u> : "Chrisanti et darii." <u>Contenu</u> : Le tissu doré de cette case est percé d'un orifice circulaire, montrant une partie du contenant. A l'intérieur se trouve un petit récipient posé sur un lit de papier, recouvert d'un tissu rouge, et celui-ci à son tour recouvert d'un autre très abîmé. Le récipient est une petite bouteille de verre avec un corps globulaire et deux poignées. Le dos est plat, sans décoration. Il est recouvert d'un couvercle qui se ferme avec une petite charnière. Un décor niellé est appliqué sur le corps du récipient. Le motif décoratif central est un oiseau ou un dragon entouré de rouleaux végétaux. Le dessin est encadré par deux cercles entre lesquels court une ligne en zigzag. Les analyses du récipient conservé dans le reliquaire ont abouti à un mélange de soufre, d'argent, de plomb et de cuivre. Au microscope, la tonalité générale est bleu-gris. Des résidus de mercure ont également été détectés. Il s'agit probablement d'une dorure au mercure ultérieure dont on a conservé aucun reste. Le niellage nécessite une température proche de 800°C pour fondre, tandis que la dorure au mercure est travaillée à 350°C. L'application logique est donc d'abord d'appliquer le niellage puis la dorure de surface.
E2	<u>Inscription</u> : "De beatis /// crisogo/no et ypolito." <u>Contenu</u> : Bourse reliquaire.
E3	<u>Inscription</u> : "Beatorum prompti / et iacinti." <u>Contenu</u> : Bourse reliquaire.
E4	<u>Inscription</u> : "De beato gregorio papa / et de beato matino." <u>Contenu</u> : Bourse reliquaire.
E5	<u>Inscription</u> : "De beato nicolao / et eius oleo." <u>Contenu</u> : Bourse reliquaire et petite ampoule de verre épais obstruée à la cire avec un morceau de vélin enroulé sur le col. L'ensemble repose sur une boule de cire.
F1	<u>Inscription</u> : "De beata katherina et / eius oleo." <u>Contenu</u> : Bourse reliquaire.
F2	<u>Inscription</u> : "De brachio beate cecilie / et de beata lucia." <u>Contenu</u> : Bourse reliquaire.
F3	<u>Inscription</u> : "De [...] vestimento et de / sepulcro beate marie magdal[...] / et de capille eius." <u>Contenu</u> : Bourse reliquaire.
F4	<u>Inscription</u> : "De brachio sancti atonii / ermite. de. s. [ancti] albino / episcopo." <u>Contenu</u> : Bourse reliquaire.
G1	<u>Inscription</u> : "De sancta marina e de / sancta petronilla." <u>Contenu</u> : Bourse reliquaire. Casier comprenant également un morceau de vélin, un fragment de tissu rouge et un petit bloc de cire.

G2	<p><u>Inscription</u> : "De [...] emerenciana constancia / balbina. Sabina. Ursula. Doro/thea. Et xli mill virginum."</p> <p><u>Contenu</u> : Bourse reliquaire. Contient 7 petites enveloppes avec des reliques. A chaque paquet correspond un cartouche de différentes formes, tailles et calligraphies.</p>
G3	<p><u>Inscription</u> : "De beatis agnete artemia [...] / beatis felicitate et septem filii / eius de beata praxede."</p> <p><u>Contenu</u> : Bourse reliquaire. Contient 5 petites enveloppes avec des reliques chacune avec son cartouche posé sur une boule de cire, le tout calé avec un fragment de toile.</p>
G4	<p><u>Inscription</u> : "De costa beate agathe / virginis et martiris."</p> <p><u>Contenu</u> : Bourse reliquaire. Sur celle-ci est cousu un fragment d'os. Contient également 3 petits paquets avec des reliques et un fragment de tissu rouge.</p>
G5	<p><u>Inscription</u> : "De ossibus martirum de sanctis ma[...]is cesarauguste et beatorum inla/ni [...]n. meteriam. De beato dominico / et de beato quiro archiepiscopo et p[...]lari / morum sanctorum atque sanctarum."</p> <p><u>Contenu</u> : Bourse reliquaire de soie rouge et bourse reliquaire réalisée dans un fragment de tissu de soie et d'or hispano-musulman. La première garde quatre petits paquets de reliques, chacun avec son cartouche, de formes et calligraphie différentes. La seconde contient des fragments d'os et six petits sachets reliquaires.</p>

## ANNEXE 2

Liste des plaques émaillées et des reliques avec schéma de leur emplacement.

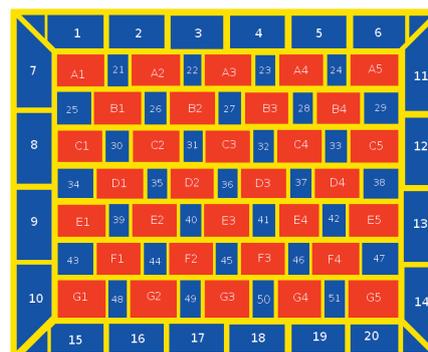
### Plaques émaillées

#### Corps central

- 21) *Saint Jean-Baptiste*
- 22) *Ange Gabriel*
- 23) *Vierge*
- 24) *Évêque*
- 25) *Symbole de Matthieu (Ange)*
- 26) *Sainte Catherine et sa roue*
- 27) *Sainte Marguerite et sa croix*
- 28) *Sainte Marie Madeleine et son flacon d'albâtre*
- 29) *Symbole de saint Jean (Aigle)*
- 30) et 33) *Séraphins debout sur une roue (Trônes)*
- 31) et 32) *ANGES portant des instruments de la Passion (croix et couronne d'épines)*
- 34) et 38) *Personnage barbu*
- 35) *Vierge couronnée*
- 36) *Christ de la Résurrection debout sur des nuées*
- 37) *Personnage aux mains jointes non identifié*
- 39) et 42) *ANGES sonnant les trompettes du Jugement Dernier*
- 40) et 41) *ANGES portant des instruments de la Passion (clous, lance, fouet ?)*
- 43) *Symbole de saint Marc (Lion)*
- 44), 45) et 46) *Personnages sortant de leur tombeau (évêque, homme barbu, roi)*
- 47) *Symbole de saint Luc (Taureau)*
- 48) à 51) *Personnages sortant de leur tombeau.*

#### Loculi

- A1) *De pane cene domini et de pane [...] / de aceo quo dominus faciavit. v. mil [...] hominum et particula denario/ quibus reditus fuit christus dominus noster*
- A2) *De sepulcro christi et de arbore quam/ platavit Ihesus christus vt facerte um/bra matri sue*
- A3) *Lignum Crucis*
- A4) *De sanguine christi*
- A5) *De lacte beate marie virginis/ et de ossibus beate anne/ matris eins*
- B1) *De pane cene domini et de pane [...] / de aceo quo dominus faciavit. v. mil [...] hominum et particula denario/ quibus reditus fuit christus dominus noster*
- B2) *De lacte sancto thomas apostolo de / beato christo foro et de / sancto victore*
- B3) *De beato stephano*
- B4) *De beato laurentio et / exuperio*
- C1) *De digito et ossibus beati / blasii martiris et episcopi*
- C2) *De beato vincentio et de / beato laurentio*
- C3) *De beato vincentio et de / beato laurentio*
- C4) *De [...] misae et ab / de [...] pueris*
- C5) *De [...] misae et ab / de [...] pueris*
- D1) *De beato sebasthiano*
- D2) *De ossibus thebeorum / martirum*



#### Cadre

- 1) *Deux prophètes ou précurseurs de l'Ancien Testament non identifiés*
- 2) *Daniel et Jérémie*
- 3) *Deux prophètes ou précurseurs de l'Ancien Testament non identifiés*
- 4) *Isaïe et David*
- 5) et 6) *Deux prophètes ou précurseurs de l'Ancien Testament non identifiés*
- 7) *Saint Paul et son glaive*
- 8) *Saint Jude et sa hallebarde ?*
- 9) *Saint Barthélémy et son coutelas*
- 10) *Saint André et sa croix ?*
- 11) *Saint Pierre*
- 12) *Saint Jacques et son bâton de pèlerin*
- 13) *Apôtre ou saint non identifié*
- 14) *Saint Jacques le Mineur et son livre ?*
- 15), 16) et 17) *Apôtres et ancêtres du Christ*
- 18) *Martyr de saint Étienne*
- 19) *Salomon et la reine de Saba*
- 20) *Apôtre ou ancêtre du Christ non identifiés.*

- D3) *De beato genesio / et pontio*
- D4) *De felicissimo et aga/pito*
- E1) *Chrisanti et darii*
- E2) *De beatis /// crisogo/no et ypolito*
- E3) *Beatorum prompti / et iacinti*
- E4) *De beato gregorio papa / et de beato matino*
- E5) *De beato nicolao / et eins oleo*
- F1) *De beata katherina et / eins oleo*
- F2) *De brachio beate cecilie / et de beata lucia*
- F3) *De [...] vestimento et de / sepulcro beate marie magdal[...] / et de capille eins*
- F4) *De brachio sancti atonii / ermite. de. s. [ancti] albino / episcopo*
- G1) *De sancta marina e de / sancta petronilla*
- G2) *De [...] emerenciana constancia / balbina. Sabina. Ursula. Doro/thea. Et xl mill virginum*
- G3) *De beatis agnete artemia [...] / beatis felicitate et septem filii / eins de beata praxede*
- G4) *De costa beate agathe / virginis et martiris*
- G5) *De ossibus martirum de sanctis ma[...]is cesa-rauguste et beatorum inla/ni [...]n. meteriam. De beato dominico / et de beato quiro archiepiscopo et p[...]lari / morum sanctorum atque sanctarum.*