

URTX

ELS MURALS HISPANS DE BORGONYA:
ELS EXEMPLES DE BURNAND I GOURDON

Juliette Rollier-Hanselmann

ELS MURALS HISPANS DE BORGONYA: ELS EXEMPLES DE BURNAND I GOURDON

Abstract

Hay que resituar el estudio de la pintura mural románica en Borgoña en el contexto histórico medieval. El Ducado de Borgoña corresponde aproximadamente a los cuatro departamentos actuales, y el Reino de Borgoña se extiende hasta Basilea y el sur de Francia. El corpus de más de 25 pinturas va desde Auxerre a Basilea, y de Nevers a Provenza. Un tercio de estas pinturas muestran características genuinas hispanas, que nunca antes se han estudiado. Se pueden hacer comparaciones precisas entre el ábside de Burnand y manuscritos como el Beato de Liébana y la Biblia de Roda. Se pueden hacer otras comparaciones específicas entre la iglesia de Gourdon y las pinturas catalanas de Santa Maria de Mur.

The Study of Romanesque Wall Painting in Burgundy needs to be replaced in the Historic Medieval Context. The Duchy of Burgundy corresponds approximately to the actual four departments, and the Kingdom of Burgundy goes till Basel and South of France. The corpus of more than 25 paintings goes from Auxerre to Basel, and from Nevers till the Provence. A third of these paintings show genuine Hispanic characteristics, which have never been studied before. Precise comparisons can be made between the apse of Burnand and manuscripts like the Liebana Beatus and the Roda Bible. Other specific comparisons can be made between the church of Gourdon and the Catalan paintings of Santa Maria de Mur.

Paraules clau

Pintures murals romàniques, fresc, tècniques de mescla, Cluny i Espanya, rutes de pelegrinatge.

El corpus de las pinturas murales de los antiguos territorios de Borgoña cuenta con unos veinticinco lugares, un tercio de los cuales está fuertemente influenciado por el arte de la península Ibérica.¹ Las relaciones históricas estrechas que estableció Cluny con los reinos ibéricos en el momento de la Reconquista son el origen de un intenso intercambio artístico, como reflejan las pinturas. Es este contexto histórico de la época lo que ayuda a explicar la intensidad de estas relaciones.

El texto que aquí se presenta es un extracto de una conferencia pronunciada en 2009 en un simposio sobre «Hug de Semur, Paray-le-Monial y la Europa cluniacense (siglos XI-XII)».²

1. Introducció

Les relacions entre Cluny i la península van començar amb l'abat Odiló (994-1049), que participà activament en la lluita contra els sarraïns. Al principi del segle XI, molts pelegrins van anar a Santiago i els llinatges principals de Màcon estan constantment presents en terres ibèriques.³

L'establiment del Camí francès es realitza amb Sanç III el Major (1000-1035), rei de Navarra, que va reunir sota la seva autoritat gairebé la totalitat del territori cristià. El camí a Compostel·la⁴ va ser assegurat a poc a poc, sobretot entre els anys 1050 i 1080, amb la instal·lació d'hospitals i cases religioses al llarg de la ruta.

Es van segellar diverses aliances entre els grans llinatges francesos i els sobirans de Lleó, especialment el «matrimoni de Borgonya». Així, Alfons VI es va casar amb Agnès (1074-1078), filla del duc Guillem VI d'Aquitània, que va morir aviat. La seva segona esposa va ser Constança, filla del primer duc capetià de Borgonya, Robert, i també neboda de l'abat Hug.

El rei Alfons VI també va provar de marcar la ruta de peregrinació amb construccions.⁵ La introducció del ritu romà, requerit pel papa Gregori VII, i el desenvolupament de la peregrinació a Santiago van portar la península a l'òrbita europea, la qual cosa va ajudar a restablir la situació enfront de l'islam.⁶

¹ J. ROLLIER-HANSELMANN, *Les peintures murales dans les anciens territoires de Bourgogne (XI-XII s.): De Berzé-la-Ville à Rome et d'Auxerre à Compostelle*, tesi doctoral, Dijon, Université de Bourgogne, 2009.

² Col·loqui organitzat per N. Reveyron, professor d'art i d'arqueologia medieval, Université de Lyon 2.

³ G. DUBY, *La société aux XI-XIIe s. dans la région mâconnaise*, París, SEVPEN, 1971, p. 355.

⁴ P. HENRIET, «Cluny et Saint-Jacques au XIIe siècle: Capitale de toute vie monastique, élevée entre toutes les églises d'Espagne», a *Saint Jacques et la France*, París, Cerf, 2003.

⁵ San Isidro de Dueñas l'any 1073, San Zoilo de Carrión de los Condes l'any 1076, Santa María de Nájera l'any 1079 i Santa Colomba de Burgos l'any 1081. P. HENRIET, «Un bouleversement culturel: Rôle et sens de la présence cléricale française dans la péninsule Ibérique (XIe-XIIe siècles)», *Société d'Histoire Religieuse de la France*, vol. 90, núm. 1 (2004), p. 65-80.

⁶ O. CALLAGHAN, «The integration of Christian Spain into Europe: The role of Alfonso VI of Leon-Castille», a *Santiago, Saint-Denis and Saint-Peter: The reception of the Roman liturgy in Leon-Castille in 1080*, Nova York, Fordham University Press, 1985, p. 101-120; G. LÉONET, «Cluny, une coquille vide? Cluny et le Chemin de Saint Jacques», *Iacobus: Revista de Estudios Jacobeos y Medievales*, núm. 5-6 (1998), p. 146; G. BOTO VARELA, «Monasterios catalanes en el siglo XI: Los espacios eclesiásticos de Oliba», a *Monasteria et territoria: Elites, edilicia y territorio en el Mediterráneo medieval (siglos V-XI)*, Oxford, John and Erica Hedges, 2007.

Les relacions amb la península Ibèrica són clarament visibles a Cluny, on una capella de l'església de l'abadia nova fou dedicada a sant Jaume el Major. Al gran creuer sud, una capella major dedicada a sant Gabriel ofereix oracions perpètuas als bisbes ibèrics. La dedicació esmenta un tal Pere, bisbe de Pamplona (1084-1114/1115), que va beneir la capella el 1109.⁷ Aquest prelat, Pere de Roda, va ser un important reformador de l'Església en terres ibèriques i va morir a Tolosa de Llenguadoc el 1114 en un motí, la qual cosa posa el nostre text amb anterioritat a aquesta data. El rei Pere I d'Aragó (mort el 1104) el va enviar l'any 1100 amb una donació per a Cluny. Diversos documents mostren la seva presència i els seus beneficis a Cluny.⁸

2. Cluny, Roma i Catalunya

Les relacions entre Cluny i Catalunya són velles. L'abat de Ripoll, Oliba, es va convertir en abat de Sant Miquel de Cuixà el 1011 i en bisbe de Vic el 1018. Aquest pot ser el model de Cluny que es va triar per reagrupar Ripoll i Cuixà (i la majoria dels monestirs catalans).⁹ Oliba va acumular els càrrecs, però va deixar un abat en cap a cada monestir. També va ser darrere de les noves fundacions, on va col·locar alguns monjos de Ripoll. El principal relé de Cluny a Aquitània era llavors Moissac,¹⁰ però la influència d'altres centres en altres regions també són evidents, com Saint-Victor de Marsella, per exemple. Sota la influència indirecta de Cluny, hi havia relacions entre monestirs catalans i d'altres situats al nord dels Pirineus fins al Loira i més enllà, a París, fins a les terres del nord i de l'est de França.¹¹ El Camí de Sant Jaume català és reduït, però s'estén cap a l'oest, a Aragó, Navarra i Castella, marcat per llocs cluniacencs.

Alguns monestirs de Catalunya estaven directament vinculats a Roma; alguns, fins i tot, amb relés de Sant Pere. Les biblioteques capitulars conserven diversos manuscrits italians dels segles XI i XII. A Girona hi ha una còpia dels *Diàlegs* de sant Gregori el Gran, copiada al centre d'Itàlia al segle XI; a l'Urgell hi ha textos diferents, inclosos fragments d'un comentari sobre les epístoles de sant Pau, de final del segle XI. Altres biblioteques, formades a partir del 1150, tenen textos de Farfa i Lucca. Les biblioteques monàstiques conserven també documents transcrits a partir de les obres d'Itàlia.¹² Els textos de la Reforma també van ser presents a Catalunya, incloses les obres de Bruno de Segni (1049-1123), també conegut com a Bruno d'Asti o de Monte Cassino.¹³

3. Transmissions i intercanvis

En qüestions de pintura, diversos estudiosos han demostrat que el comerç amb la península era important. La identificació per Meyer Schapiro del manuscrit de Cluny de Sant Ildefons (Biblioteca Palatina de Parma) permet il·lustrar-ho.¹⁴ Aquest manuscrit va ser escrit probablement per un patrocinador important, com el rei Alfons VI de Castella i Lleó (1072-1109), la qual cosa ens permet datar-lo.

Lorenza Cocchetti Pratesi¹⁵ ha posat de manifest la importància de les contribucions ibèriques a l'estil de pintura i les conciliacions establertes amb les pintures de Sant Climent de Taüll i Argolell i li permeten situar la realització del manuscrit al monestir de Sant Benet de Ripoll, aleshores fortament impregnat d'art otonià.

En aquestes circumstàncies no és sorprenent que al nord de Cluny, a la petita església de Saint-Martin d'Ougy,¹⁶ un retrat de sant

⁷ A. BAUD, *Cluny, un grand chantier médiéval au cœur de l'Europe*, París, Picard, 2003.

⁸ N. STRATFORD, «The documentary evidence for Cluny III», a *Studies in Burgundian Romanesque Sculpture*, Londres, s. n., 1998.

⁹ M. ZIMMERMANN, *Écrire et lire en Catalogne (IX-XIIe siècle)*, Madrid, Casa de Velázquez, 2003, p. 778.

¹⁰ A. M. MUNDÓ, «Moissac, Cluny et les mouvements monastiques à l'est des Pyrénées du Xe au XIIe s.», a H. DÉBAX, *La féodalité languedocienne, XI-XIIe siècles: Serments, hommages et fiefs dans le Languedoc des Trencavel*, Tolosa, Presses Universitaires du Mirail, 2003.

¹¹ M. ZIMMERMANN, *Écrire et lire en Catalogne (IX-XIIe siècle)*, Madrid, Casa de Velázquez, 2003, p. 801.

¹² M. ZIMMERMANN, *Écrire et lire en Catalogne (IX-XIIe siècle)*, Madrid, Casa de Velázquez, 2003, p. 786.

¹³ M. ZIMMERMANN, *Écrire et lire en Catalogne (IX-XIIe siècle)*, Madrid, Casa de Velázquez, 2003, p. 786.

¹⁴ W. CAHN, *Romanesque manuscripts: The twelfth century*, vol. II, Londres, Harvey Miller, 1996, p. 69-70; M. SCHAPIRO, *The Parma Ildefonsus: A Romanesque illuminated manuscript from Cluny, and related works*, Nova York, College Art Association of America, 1964; J.-P. ANIEL, «Le scriptorium de Cluny aux Xe et XIe s.», a *Le gouvernement d'Hugues de Semur à Cluny: Actes du colloque scientifique*, Cluny, Ville de Cluny i Musée Ochier, 1988, p. 265-282, esp. p. 275.

¹⁵ L. COCCHETTI-PRATESI, *Il Parma Ildefonsus*, 1979; G. ZANICHELLI, «Strutture narrative a Cluny: Il Parma Ildefonsus», a *Medioevo: Immagine e racconto*, Milà, Electa, 2000.

¹⁶ La imatge es troba sobre la porta d'entrada, a la façana inversa. La pintura, restaurada per Anne Féton, es troba en un bon estat de conservació i no ha estat ni repintada ni retocada. La inscripció fragmentada «...OS(ET) MORTVOS IND...US», autor del medalló, sembla que fa al·lusió als ritus funeraris.

Felip recordi l'art de Sant Climent de Taüll, on les pintures daten dels volts del 1123. Aquestes similituds són part d'un període d'intercanvis estrets entre els territoris de Borgonya i els Pirineus. L'església de Sant Climent de Taüll és del temps de Raymond (1104-1126), que també va ser el prior de Saint-Sernin de Tolosa (1100). Els murals es deuen a un artista que incorpora diverses influències de la Llombardia i l'escultura de Tolosa.¹⁷

Els patrons de transmissió i els processos artístics van ser facilitats pels viatges de persones entre monestirs i per les rutes de peregrinació. L'expansió de Cluny cap al sud-oest de França va anar de la mà del desenvolupament de la peregrinació a Santiago. Les relacions artístiques properes han estat establertes pels especialistes d'art ibèric i de murals, en particular, de Poitou.¹⁸ Saint-Savin-sur-Gartempe s'ha relacionat amb les pintures de Bagues, per exemple. El paper dels pintors de l'oest de França també s'ha de tenir en compte en la creació artística a Aragó i Catalunya, especialment a Sant Joan de la Penya, on les obres donen fe de les relacions amb Poitou, Llemotges i Cluny.¹⁹

Els llocs pintats que hem triat per presentar aquí permeten tractar el problema de noves maneres i obrir noves vies d'investigació. Constaten que la transmissió de tècniques i estils es propaguen a llargues distàncies, especialment a Borgonya. La petita església de Burnand i el monestir de Gourdon, encara que situats prop de Cluny, no depenien de la gran abadia, però demostren la xarxa de relacions amb les terres ibèriques. Aquests edificis mostren a la perfecció el ric intercanvi i transferència de coneixements entre tallers.

4. El Crist a la façana de Saint-Nizier de Burnand (Saône-et-Loire)

L'església de Burnand,²⁰ situada a pocs quilòmetres al nord de Cluny, de mida petita, té una sola nau i un intercolumni que prece-



Detall de figura.
Processó apostòlica.
Saint-Nizier de Burnand
(Saône-et-Loire).

deix l'absis semicircular. L'edifici data de mitjan o de la segona meitat del segle xi.²¹

Les pintures a l'absis es van descobrir durant uns treballs d'electricitat. Estaven ocults sota capes de calç.²² En la petxina una capa romànica està parcialment coberta amb pintura del segle xv i això ha complicat la intervenció. La restauradora²³ ha optat per deixar la major part de les pintures al seu lloc, alhora que garanteix la llegibilitat del conjunt. Altres fragments s'han dipositat i es presenten en panells separats (les reserves del Museu Arqueològic de Dijon).

4.1. Iconografia i estil de les pintures

El Crist en Majestat de l'època romànica es troba en una màndorla doble en forma de vuit, el cercle inferior del qual li serveix de seient. És parcialment cobert pel Crist gòtic,

¹⁷ M. PAGES I PARETAS, *Sobre pintura romànica catalana*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2005, p. 147-158.

¹⁸ G. FERNÁNDEZ SOMOZA, *Pintura romànica en el Poitou, Aragón y Cataluña: La itinerancia de un estilo*, Múrcia, Nausicaa, 2004; M. PAGES I PARETAS, *Sobre pintura romànica catalana*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2005.

¹⁹ G. FERNÁNDEZ SOMOZA, *Pintura romànica en el Poitou, Aragón y Cataluña: La itinerancia de un estilo*, Múrcia, Nausicaa, 2004.

²⁰ L'església s'esmenta en el cartulari de Saint-Vincent de Màcon al segle xi (l'església Sanctorum Martini et Nicetii de Burnand) i llavors depenia del bisbe de Màcon. La documentació emmudeix fins al segle xvii.

²¹ J. VIREY, *Les églises romanes de l'ancien diocèse de Màcon*, Màcon, Protat, 1934, p. 112-113, i observacions de Gilles Rollier, arqueòleg.

²² Han estat restaurades de forma exemplar, entre els anys 1985 i 1988, sota la direcció d'Anne Féton (de l'associació Intérieurs Historiques de Bourgogne), en quatre campanyes amb voluntaris.

²³ A. FÉTON, «Les peintures murales de Burnand», *Images de Saône-et-Loire*, núm. 72 (1987), p. 14.



Crist. Absis.
Saint-Nizier de Burnand
(Saône-et-Loire).

envoltat pels atributs del seu martiri (la Creu, els instruments de la passió). Els quatre símbols dels evangelistes de l'època romànica es conserven. Dos personatges es troben als extrems de l'absis, elements que estan coberts pels dos evangelistes gòtics (l'àngel de sant Mateu a l'esquerra i l'àguila de sant Joan a la dreta). Afortunadament, la restauradora Anne Feton va realitzar un estudi de dos estrats pintats a l'absis que permet separar les capes.

Malgrat algunes deficiències en l'aplicació de la composició, amb una màndorla a mà alçada,²⁴ l'interès de l'absis rau en la iconografia històrica molt especial del Crist, que sosté una falç. Aquest tipus de composició és única a Borgonya i sembla un model iconogràfic ibèric que es troba en un comentari sobre l'apocalipsi de Beat de Liébana. La biblioteca de la catedral de Burgo de Osma (Sòria, Castella i Lleó) manté un Beat de Liébana²⁵ que conté un full (ms. 1, f. 131 v) on hi

ha el Crist entronitzat en un núvol, amb una falç a la mà esquerra. Està acompanyat d'àngels fent el treball de la recollida i la collita. Aquest manuscrit, atribuït al bisbe Etherius, data del 1086 (f. 10v) i està signat per l'escrivà Pere, al f. 138v («Petrus, clericus scripsit») i el pintor Martí és citat al f. 163 («Martini peccatoris»).

Tal com s'indica al *titulus* del f. 131v, es tracta d'una escena de verema («HIC ANGELUS VINDEMIAT VINEAM»)²⁶ que correspon a un extracte de la història de l'apocalipsi (XIV, 14-20).

Més detalls pintats a l'absis de Burnand ens tornen a Catalunya, com ara el brau de peatge ondulat de sant Lluç que trobem a la Bíblia de Rodes (Biblioteca Nacional de França, ms. lat. 6), al full que representa la vida de Daniel (vol. III, f. 66), on un lleó té un pèl molt ondulat. Aquesta Bíblia data de la primera meitat del segle XI.²⁷

La processó apostòlica de Burnand, que conserva vuit caràcters en bones condicions, també s'assembla a la part frontal de l'altar de la Seu d'Urgell (Catalunya), de la primera meitat del segle XII. Els apòstols tenen principalment un llibre tancat.²⁸ Algunes mans velades s'amaguen en els plecs que formen una mena de bulb, com un principi en vigor al davant de l'altar esmentat. En ambdós casos, les posicions són sòlides, gairebé escultòriques,²⁹ amb plecs rectes. La roba es pinta en blocs uniformes, en groc, vermell o gris, i destaquen els plecs gruixuts. El pintor de Burnand dona poc moviment als teixits i representa una sèrie de punts usant la mateixa tècnica de pictòrica que a la part frontal de l'altar esmentat. Tot i el desgast dels murals, veiem que el pintor ha simplificat alguns de-

²⁴ La pintura romànica és una mica maldestra en l'ús de l'espai. Els símbols dels evangelistes es toquen i trenquen les proporcions coherents entre si (l'àngel de sant Mateu sembla molt fina, al costat del toro de l'àguila).

²⁵ J. WILLIAMS, *The illustrated beatus: A corpus of the illustrations of the commentary on the Apocalypse*, vol. IV: 11-12th cent., Londres i Turnhout, Harvey Miller, 2002; P. de PALOL i M. HIRMER, *L'art en Espagne: Du royaume wisigoth à la fin de l'époque romane*, París, Flammarion, 1967, catàleg núm. 83.

²⁶ P. de PALOL i M. HIRMER, *L'art en Espagne: Du royaume wisigoth à la fin de l'époque romane*, París, Flammarion, 1967, p. 160. Al costat de Crist, llegim a la falç el següent: «DNS REGNEO SUB NUBO». La imatge es refereix directament a un passatge de l'Apocalipsi 14, 14-20, que diu el següent: «I vet aquí que se'm va aparèixer un núvol blanc en el qual estava assegut com un fill de l'home [...] i en la seva mà una falç aguda. Després, un altre àngel va sortir del temple i va cridar el que estava assegut sobre el núvol: "Agafa la falç i sega, perquè és el moment de recollir la collita, la terra està madura"».

²⁷ W. CAHN, *La Bible romane: Chefs-d'oeuvre de l'enluminure*, Friburg, Office du Livre, 1982, p. 72; Klein (1972) situa el manuscrit entre el segon terç i el tercer quart del segle XI: J. YARZA LUACES, «Peregrinación a Santiago y la pintura y miniatura románicas», *Compostellarum*, núm. 30 (1985), p. 369-393.

²⁸ Les seves dimensions (H1, 65 × 0,23 m) corresponen a les d'un individu de mida mitjana. Els caps fan 33 cm (amb barba) d'alçada i 19 cm d'amplada. La mà s'estén uns 17 cm, aproximadament (sense incloure la nina que està oculta per la roba).

²⁹ El reliquiari d'ivori de sant Joan Baptista i sant Pelai (col·legiata de San Isidro de Lleó, 1059) és un exemple en el qual els personatges es presenten en posició vertical i simple, amb els plecs de la roba que trobem a Burnand. Les posicions de les mans que sostenen els llibres són comparables.

talls en relació amb el panell de fusta. Si el mestre de l'Urgell va aprofitar tots els avantatges d'un treball d'estudi, el muralista va treballar en condicions més precàries en una obra perduda al camp, amb materials menys refinats. La pintura de Burnand és més modesta i manca d'organització en la seva composició, tal com dictaminen els registres irregulars (ascendents i descendents), que no han estat traçats amb guix.

Les cares i els ulls grans ben oberts són molt esquemàtics, amb un fons de color rosa i accentuades línies roses més sostingudes i un contorn negre simple, sense degradats. Els detalls facials estan marcats amb un pinzell gruixut de color rosa mitjà (galtes de color rosa, i el front i el mentó). La tècnica pictòrica de les cares i de les mans és similar a la del front de l'altar català, amb les característiques que persisteixen a Sant Martí de Sescorts (segona meitat del segle XII).³⁰ És evident que el nostre pintor es va formar en un taller ibèric. La simple còpia de models no produeix tantes similituds en termes de tècnica pictòrica.

La primera datació de les pintures és del primer quart del segle XII,³¹ mentre que les semblances en diverses obres ibèriques amplien el rang cronològic des de final del segle XI (Bíblia de Rodes) i la primeria del segle XII (davant de l'altar de la Seu d'Urgell). La maçoneria va ser represa a la segona meitat del segle XI (muntatge al voltant de la badia axial), la qual cosa podria indicar una renovació interior. Recordem que l'absis de Cluny III va ser construït entre els anys 1088 i 1095, i que la decisió de parar l'obra gegantina el 1120 va promoure la difusió de molts artesans per la regió, la qual cosa potser explicaria la presència d'un artista ibèric a Burnand.

Una recerca més profunda en la literatura pot aclarir la relació entre Burnand i la pe-

nínsula Ibèrica, alhora que les condicions de realització de les pintures. La qualitat de l'obra pot semblar secundària, però l'activitat d'aquest pintor és molt interessant per la seva inusual iconografia i estil únic.

5. Gourdon, església de Notre-Dame (Saône-et-Loire)

La capella major de Gourdon conserva un dels conjunts de pintures murals més importants de Saône-et-Loire, tant per les superfícies pintades (uns 200 m²) com per la qualitat de les seves pintures.³² Aquestes van ser descobertes per casualitat el 1971 i restaurades en diverses ocasions.³³ El seu interès iconogràfic i estilístic és molt particular en la producció pictòrica dels antics territoris de Borgonya.³⁴

5.1. El programa iconogràfic

La iconografia de l'absis és tradicional, amb el Crist en Majestat envoltat pels símbols dels quatre evangelistes. Una sèrie de bisbes sants, gairebé totalment esborrada, ocupa les raconeres entre la volta de *cul-de-four* i les finestres de l'absis.³⁵

Els marcs de les tres finestres conserven elements d'interès: al centre, potser un donant; al nord, dos ocells híbrids, i al sud, una serp amb ales i una mena de diable faune designat amb la inscripció «FAUNUS».³⁶ Aquest déu protector dels ramats i pastors d'origen antic té un cos humà nu, un cap amb barba i banyes al front.

Els eixamplaments de la finestra nord són habitats per dos éssers híbrids amb cap humà i cos d'au, una reminiscència de les sirenes-aus, el significat dels quals pot variar significativament depenent de si es tracta d'una sirena, una harpia, un solraig o un drac.³⁷ Es coneixen exemples de sirenes a les

³⁰ J. SUREDA, *La pintura románica en Cataluña*, Madrid, Alianza, 1995.

³¹ L. BLONDAUX, «Burnand», a *D'ocre et d'azur: Peintures murales en Bourgogne*, Dijon, Conseil Régional de Bourgogne i Réunion des Musées Nationaux, 1992, p. 212-213.

³² J. KAGAN, «Gourdon, église de l'Assomption de la Sainte Vierge», a *D'ocre et d'azur: Peintures murales en Bourgogne*, Dijon, Conseil Régional de Bourgogne i Réunion des Musées Nationaux, 1992; J. ROLLIER-HANSELMANN, «Iconographie, style et technique des peintures murales de l'église Notre-Dame de Gourdon», a *Le renouveau des études romanes*, Paray-le-Monial, DDB, 2000, p. 267-282.

³³ M. Raffin l'any 1971, G. Delaval els anys 1987 i 1988, H. Takahashi l'any 1991 i declaracions d'A. Lanci l'any 1991.

³⁴ J. ROLLIER-HANSELMANN, «Gourdon, les peintures murales», a *Congrès Archéologique de France*, Saône-et-Loire, Bresse Bourguignonne, Chalonnais, Tournugeois, 2011.

³⁵ La seva identificació és impossible, ja que, per desgràcia, les inscripcions estan molt deteriorades.

³⁶ J. SCHMIDT, *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, París, Larousse, 1986, p. 125. En l'antiguitat, la fauna era representada en forma d'éssers híbrids, meitat home, meitat cabra, i protegien els conreus, vigilaven als ramats i els oracles.

³⁷ J. LECLERCQ-MARX, *La sirène dans la pensée et dans l'art de l'Antiquité et du Moyen Age: Du mythe païen au symbole chrétien*, Brussel·les, Académie royale de Belgique, 2002.

Crist en Majestat.
Absis. Gourdon,
église Notre-Dame
(Saône-et-Loire).



zones properes a Gourdon, especialment al portal Montceaux Etoile (c. 1125-1130), on l'au-dona està dreta davant de la marquesina del guerrer.³⁸ Altres variants probablement fan referència al text de l'*Apocalipsi* 18 sobre els pecats del món i la lluita contra el mal.³⁹

El lapse del cor està marcat per grans arcs cecs que conserven pintures que representen els primers anys de vida de Crist (anunciació i nativitat) i un miracle *post mortem* (sopar a Emmaús). Al costat nord, l'anunciació és situada a la part superior d'un elefant, una mica capritxosa, que retorna a Sant

Baudeli de Berlanga,⁴⁰ el baldaquí de Toses (Museu Nacional d'Art de Catalunya)⁴¹ i l'arc triomfal de Sant Just de Segòvia (final del segle XII).⁴² Per a Hugues de Saint-Victor, l'elefant simbolitza no només la lluita contra el mal, sinó també la lluita de l'home i la dona davant del pecat original.

A França, hi ha exemples tallats que han sobreviscut, en especial a l'atri de Perrecy-les-Forges, Saint-Pierre d'Aulnay, Notre-Dame-la-Grande, a Poitiers, i al deambulatori de Saint-Jean de Montier-neuf.⁴³ El potent animal protegeix l'entrada a l'edifici o al cor. Als mosaics de Notre Dame de Ganagobie (1122-1126),⁴⁴ l'elefant és a prop de l'altar.

El sopar a Emmaús (paret sud) il·lustra l'episodi de la fracció del pa, en al·lusió a l'últim sopar i al sacrifici eucarístic celebrat a l'altar proper. El desenvolupament d'aquesta escena particular potser respon al moviment herètic que va florir al sud de França durant la primera meitat del segle XII. Recordem que Pierre de Bruys (c. 1119-1120) va impugnar el valor i el significat de l'eucaristia, i l'abat de Cluny, Pere el Venerable, va respondre en el seu llibre *Contra Petrobusianos* (c. 1130-1140) reafirmant la importància dels ritus. Per a ell, aquest sacrament, en algunes circumstàncies, podria estar relacionat amb els miracles i les transformacions que tenen lloc a prop de l'altar.⁴⁵ Les pintures de Gourdon probablement formen part d'aquest tipus de preocupació, com les de Vendôme (sala capitular)⁴⁶ i Chalivoy-Milon.⁴⁷

³⁸ M. ANGHEBEN, *Les chapiteaux romans de Bourgogne: Themes et programmes*, Turnhout, Brepols, 2003, p. 361; J. LECLERCO-MARX, *La sirène dans la pensée et dans l'art de l'Antiquité et du Moyen Age: Du mythe païen au symbole chrétien*, Brussel·les, Académie royale de Belgique, 2002, p. 169.

³⁹ M. ANGHEBEN, *Les chapiteaux romans de Bourgogne: Themes et programmes*, Turnhout, Brepols, 2003, p. 368-369; J. ROLLIER-HANSELMANN, «Gourdon, les peintures murales», a *Congrès Archéologique de France*, Saône-et-Loire, Bresse Bourguignonne, Chalonnais, Tournugeois, 2011.

⁴⁰ L. GRAU LOBO, *Pintura románica en Castilla y León*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 2001, p. 102. A San Baudelio de Berlanga (Castella i Lleó), al voltant del 1125, l'elefant té un santuari i forma part d'un joc d'animals situat davant d'una tribuna.

⁴¹ J. SUREDA, *La pintura románica en Cataluña*, Madrid, Alianza, 1995, p. 194-195.

⁴² L. GRAU LOBO, *Pintura románica en Castilla y León*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 2001, p. 1254; G. FERNÁNDEZ SOMOZA, «Martirio e *inventio* de los Santos Niños de Compluto: Las pinturas murales de San Justo de Segovia», *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, núm. 80 (2000), p. 123-140; M. MARTÍNEZ BARGUENO, *Las pinturas murales de San Justo de Segovia* (en línia), agost de 2009, <file://Users/juliette/Desktop/las-pinturas-románicas-de-san-justo-en.html>.

⁴³ R. FAVREAU, J. MICHAUD i E.-R. LABANDE, *Corpus des inscriptions de la France médiévale*, vol. 3, núm. 4, París, CNRS, 1975, p. 81.

⁴⁴ J. THIRION, «Ganagobie et ses mosaïques», *Revue Artistique de France*, núm. 49 (1980), p. 81-86.

⁴⁵ D. LOGNA-PRAT, *Ordonner et exclure: Cluny et la société chrétienne face à l'hérésie, au judaïsme et à l'islam: 1000-1150*, París, Aubier, 2000, p. 212.

⁴⁶ H. TOUBERT, «Les fresques romanes de Vendôme: Étude iconographique», *Revue de l'Art*, núm. 53 (1981), p. 23-38; H. TOUBERT, «Les fresques de la Trinité de Vendôme, un témoignage sur l'art de la réforme grégorienne», *Cahiers de Civilisation Médiévale*, vol. 104 (1983), p. 297-326.

⁴⁷ B. FRANZÉ, «Une œuvre de la renaissance du XII^e siècle: Les peintures de Chalivoy-Milon (Cher)», *Hortus Medievalium*, núm. 16 (2010).

No existeix cap pintura romànica que representi els pelegrins d'Emmaús encara a Borgonya, però diverses escultures representen el tema (Chalon-sur-Saone, Laizy)⁴⁸ a l'entrada del cor. Durant els anys en què l'activitat herètica era més virulenta, el tema ocupa tota la llinda d'un portal a l'entrada de la Madeleine de Vézelay (1120-1130).⁴⁹ La fracció del pa és particularment evident sota d'una arcada, d'acord amb una tipologia semblant a la de Gourdon.

A Gourdon, al lapse abans de l'absis, una monumental processó apostòlica de gairebé sis metres de llarg és liderada per sant Pere amb les claus (paret nord) i sant Pau (paret sud). Alguns noms, pintats en grans majúscules blanques, sobreviuen entre els caps.⁵⁰ El seu desenvolupament, en particular, el lapse del cor, es diferencia de la tipologia habitual dels apòstols col·locats a l'absis, que són coneguts als Pirineus,⁵¹ a l'oest de França (Arienes, Cloyes, Lutz-en-Dunois),⁵² i que van arribar als límits de l'antic Regne de Borgonya, als absis de Montcherand (Suïssa, cantó de Vaud) i Chalières (Suïssa, cantó del Jura).

La tipologia dels apòstols de Gourdon probablement reflecteix una pràctica comuna menys coneguda a causa de la desaparició de nombroses pintures, però que a poc a poc es va traslladar a altres parts de l'església, al creuer sud de Magnils-Reigniers (església de Sant Nicolau),⁵³ al segle XIII, i a l'atri de Payerne.

5.2. Tècnica i estil de les pintures

La principal tècnica de la pintura de Gourdon és mixta, amb grans subcapes amb frescos i moltes capes posades sobre guix sec, la qual cosa explica la desaparició de la majoria dels detalls negres dels rostres.



Detall de les pintures de l'absis.
Gourdon, église Notre-Dame (Saône-et-Loire).

Aquest és particularment el cas a la volta en *cul-de-four* on s'ha utilitzat la pintura en moltes de les restauracions amb més o menys èxit. Els símbols dels evangelistes foren àmpliament repassats durant l'última intervenció. Crist té els ulls vermells a causa del restaurador i el seu rostre ha perdut molts realços.

Al lapse del cor, els acabats de la capa de pintura estan molt ben conservats, tot i els molts forats. Els vestits dels apòstols encara conserven les llums molt característiques i els detalls als tons de pell que indiquen que l'artista coneixia bé els models ibèrics.

El grup d'apòstols de la paret nord permet sorprenents paral·lelismes amb les pintures de Santa Maria de Mur (Catalunya).⁵⁴ En efecte, la posició dels personatges, la inclinació dels caps i les tècniques de pintura són molt similars.

A més, l'organització esquemàtica de la roba, les línies gruixudes posades sobre grans superfícies uniformes, sembla venir

⁴⁸ A. SALIS, *Cathédrale Saint-Vincent de Chalon-sur-Saône*, Chalon-sur-Saône, s. n., 1965, p. 40; M. ANGEHEN, *Les chapiteaux romans de Bourgogne: Themes et programmes*, Turnhout, Brepols, 2003, p. 107, nota 197; vegeu també N. STRATFORD, «Romanesque sculpture in Burgundy: Reflections on its geography, on patronage, on the status of sculpture and on the working methods of sculptors», a *Artistes, artisans et production artistique au Moyen Âge*, vol. III: *Fabrication et consommation de l'oeuvre*, Paris, Picard, fig. 22, p. 257.

⁴⁹ Tres episodis se succeeixen: la trobada al camí a Emmaús, la fracció del pa i el retorn dels peregrins a Jerusalem.

⁵⁰ Encara es pot llegir «SCS PETRUS» i «SCS IUDAS» i «SYMON» (paret nord). Al costat sud, les inscripcions han desaparegut del tot.

⁵¹ J. OTTAWAY, *Saint-Lizier au premier âge féodal: Entre Adriatique et Atlantique*, Saint-Lizier, Office du Tourisme de Saint-Lizier, 1994.

⁵² C. DAVY, V. JUHEL i G. PAOLETTI, *Les peintures murales romanes de la vallée du Loir*, Vendôme, Cherche-lune, 1997.

⁵³ C. DAVY, *La peinture murale romane dans les Pays de la Loire: L'indicible et le ruban plissé*, Laval, Société d'Archéologie et d'Histoire de la Mayenne, 1999.

⁵⁴ Pintures realitzades durant l'estiu del 1919 sense el coneixement de les autoritats espanyoles. S. MEISLER, *Smithsonian Magazine*, abril de 1998; M. PAGES i PARETAS, *Sobre pintura romànica catalana*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2005, p. 129.



Emaús.
Gourdon, église
Notre-Dame
(Saône-et-Loire).

del mateix model català. Una vora que consta de tres línies paral·leles blanques, col·locada sobre la cuixa d'un apòstol (paret sud), sembla presa d'una tècnica similar al mantell de Crist de Santa Maria de Mur. Les comparacions, però, continuen sent puntuals i no es pot estendre a totes les pintures a l'absis, com si el pintor hagués tingut a les mans un llibre ple de detalls dels models de diversos llocs de la seva època.

A l'escena dels pelegrins d'Emmaús, el cap de Crist se situa en un halo negre que només és la subcapa d'una base de color blau de lapislàtzuli.⁵⁵ Aquí, però, encara podem gaudir dels realços negres i els acabats que ja no existeixen a la volta en *cul-de-four*.

El cercle vermell que apareix a la barbata de les cares (els bisbes i pelegrins d'Emmaús) és una tècnica de pintura coneguda a Sant Martí de Sescorts i a Sant Pere de la Seu d'Urgell. La grafia molt esquemàtica de les cares i els ulls molt oberts vinculen el nostre artista amb Santa Maria de Mur⁵⁶ i l'absis de la Seu d'Urgell. L'aspecte angulat de les cares, la forma dels ulls, amb uns grans anells vermells, i la barbata marcada amb un cercle vermell són elements únics del mestre de Gourdon, que es troben en la pintura ibèrica i en diverses pintures de la conca del Loira i el Berry (Méobecq,⁵⁷ Chailvoy-Milon i Montoire).⁵⁸ L'ull està envoltat per un anell gruixut que és una característica que perdura i que es reflecteix en els murals de Sant Just a Segòvia (Castella i Lleó), que daten de final del segle XII;⁵⁹ d'altra banda, la iconografia està vinculada amb l'absis de la catedral de Nevers.



El cos nu de la fauna de Gourdon⁶⁰ es pot comparar amb els nus de Maderuelo (capella de la Vera Creu) i de Sant Martí de Sescorts (dipositats al Museu de Vic, Catalunya).⁶¹ Veiem les mateixes convencions

Faunus.
Gourdon, église
Notre-Dame
(Saône-et-Loire)

⁵⁵ J. ROLLIER-HANSELMANN, «D'Auxerre à Cluny: Technique de la peinture murale entre le VIII^e et le XII^e siècle en Bourgogne», *Cahiers de Civilisation Médiévale*, núm. 40 (1997), p. 57-90.

⁵⁶ M. PAGÉS I PARETAS, *Sobre pintura romànica catalana*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2005, p. 126. Les pintures daten d'entre els anys 1069 i 1100.

⁵⁷ E. VERGNOLLE, «Peinture et architecture: L'ancienne église abbatiale de Méobecq», *Cahiers de l'Inventaire*, s. núm. (1988).

⁵⁸ Il·lustracions a C. DAVY, V. JUHEL i G. PAOLETTI, *Les peintures murales romanes de la vallée du Loir*, Vendôme, Cherche-lune, 1997; vegeu altres exemples a C. DAVY, *La peinture murale romane dans les Pays de la Loire: L'indicible et le ruban plissé*, Laval, Société d'Archéologie et d'Histoire de la Mayenne, 1999.

⁵⁹ L. GRAU LOBO, *Pintura romànica en Castilla y León*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 2001, p. 1254; G. FERNÁNDEZ SOMOZA, «Martirio e *inventio* de los Santos Niños de Compluto: Las pinturas murales de San Justo de Segovia», *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, núm. 80 (2000), p. 123-140; M. MARTÍNEZ BARGUENO, *La pinturas murales de San Justo de Segovia* (en línia), agost de 2009, <file://Users/juliette/Desktop/las-pinturas-romanicas-de-san-justo-en.html>.

⁶⁰ Adam sobre l'arc triomfal; Faune a la finestra sud.

⁶¹ Otto DEMUS i Max HIRMER, *La peinture murale romane*, París, Flammarion, 1970, fig. 173, p. 156.

Les pintures de Maderuelo daten de la primeria del segle XII.

gràfiques en la segmentació de les peces anatómiques, els efectes lineals o la posició de les mans.

Quant a la datació de les pintures, els estudis de l'arquitectura i l'escultura de Gourdon han situat la construcció de l'església al principi del segle XII.⁶² Les comparacions amb les pintures ibèriques no contradiuen aquesta datació: les pintures de Santa Maria de Mur són d'entre els anys 1112-1124 i 1151, segons els experts.⁶³ L'establiment de Mur està sota la protecció de Roma des del 1100, i és Urbà II qui en va encomanar la gestió a l'abat Pons de Roda, que era un rival del bisbe Ot d'Urgell (final del segle XI-principi del segle XII). El seu successor va ser Ramon de Roda (1104-1126), antic prior de Saint-Sernin de Tolosa. Existeixen també relacions entre Santa Maria de Mur i la tradició pictòrica de la cort de Poitiers (Sant Polycarpe de Rases, d'Arles-sur-Tech, Serrabona, Estavat i Alet).⁶⁴ Es manifesten estrets vincles entre els establiments monàstics d'ambdós costats dels Pirineus durant aquest període, i el cas de Gourdon es troba en l'extensió d'aquesta xarxa.

Però si l'absis de Sant Just de Segòvia data del final del segle XII, podria retardar una mica la datació de les pintures de Gourdon cap a mitjan segle XII.⁶⁵ Les comparacions amb l'absis de Nevers, on la datació es discuteix,⁶⁶ ara han de ser revisades.

Si la formació del pintor de Gourdon sembla estar en terra ibèrica, els viatges del pintor

també es noten a l'església de Sant Ferréol Curgy, prop d'Autun, on l'absis conserva un Crist en Majestat envoltat del tetramorf. Les similituds entre els dos llocs indiquen clarament que aquest és el mateix taller, si no el mateix artista.

6. Conclusió

L'estil hispà en una sèrie de murals de Borgonya planteja noves qüestions sobre l'intercanvi i la transferència de models entre monestirs. Les relacions observades entre els antics territoris de Borgonya i els diversos regnes ibèrics requereixen noves investigacions històriques per determinar els vincles que existien entre les persones i els llocs. La reforma de l'Església i l'enfortiment de la peregrinació a Compostel·la van contribuir a la freqüència d'aquests intercanvis i als moviments dels pintors.

Probablement els artistes d'estil hispà van veure una argila Borgonya són de l'obra de construcció massiva de l'abadia de Cluny III, que va mobilitzar les forces de diverses dècades. La finalització de la façana romànica és dels volts de l'any 1115-1120, i la continuació del nàrtex es va reduir significativament per la crisi financera que l'abadia va patir, en part, pel cessament del finançament per part dels reis ibèrics. Molts artesans van ser buscats per altres ordes prop de Cluny. El viatge de Pere el Venerable, l'any 1142, a l'oest dels regnes ibèrics pot marcar una fita en la transferència de les pràctiques artístiques.⁶⁷

⁶² J. REICHE, «Le décor sculpté de Gourdon et de Mont Saint-Vincent: Un atelier charolais du début du XIIIe s.», a *Le renouveau des études romanes*, Paray-le-Monial, DDB, 2000, p. 239-255.

⁶³ M. PAGÈS I PARETAS, *Sobre pintura romànica catalana*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2005, p. 127-128.

⁶⁴ G. FERNÁNDEZ SOMOZA, *Pintura romànica en el Poitou, Aragón y Cataluña: La itinerancia de un estilo*, Múrcia, Nausicaa, 2004; M. PAGÈS I PARETAS, «Les pintures de Santa Maria de Mur, seu d'una canònica fundada pels comtes de Pallars Jussà», a *El romànic i el gòtic desplaçats: Estudis sobre l'exportació i les migracions de l'art català medieval*, Barcelona, Universitat de Barcelona, 2007, p. 19-54. L'estil del pintor de Mur és molt diferent a altres produccions del mateix període català (Pedret, Taüll, Osormort), però hi ha similituds amb les de la Seu d'Urgell i San Miguel de Moror.

⁶⁵ G. FERNÁNDEZ SOMOZA, «Martirio e inventio de los Santos Niños de Compluto: Las pinturas murales de San Justo de Segovia», *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, núm. 80 (2000), p. 123-140; M. MARTÍNEZ BARGUEÑO, *Las pinturas murales de San Justo de Segovia* (en línia), agost de 2009, <file:///Users/juliette/Desktop/las-pinturas-románicas-de-san-justo-en.html>.

⁶⁶ Y. CHRISTE, «A propos de deux découvertes récentes: Les peintures de la cathédrale de Nevers et de Saint-Silvain de Chalivoy Milon», *Cahiers Archéologiques*, núm. 41 (1993), p. 91-98; l'autor proposa una datació cap a mitjan o la segona meitat del segle XII. B. FRANZE, «Des peintures de Nevers aux œuvres de la réforme du XIIIe siècle: Les témoins d'une tradition iconographique», *Bulletin du Centre d'Études Médiévales d'Auxerre*, núm. 12 (2008), p. 169-176; l'autor recull la datació de final del segle XI.

⁶⁷ J. SENRA, «L'influence clunisienne sur la sculpture castillane du milieu du XIIIe s.: San Salvador de Ona et San Pedro e Cardena», *Bulletin Monumental*, vol. 153, núm. 3 (1995), p. 263-302.

PEINTURES MURALES HISPANISANTES DE BOURGOGNE: LES EXEMPLES DE BURNAND ET GOURDON

Le corpus des peintures murales des anciens territoires de Bourgogne compte environ vingt-cinq sites, parmi lesquels un bon tiers est fortement influencé par l'art de la péninsule ibérique¹. Les relations historiques très étroites qui sont établies entre les Clunisiens et les rois ibériques au moment de la *reconquista* sont à l'origine d'échanges artistiques importants, dont témoignent les peintures. C'est le contexte historique de l'époque qui permet d'expliquer l'intensité de ces relations.

Le texte que nous présentons ici est extrait d'une conférence donnée en 2009, lors d'un colloque consacré à « Hugues de Semur, Paray-le-Monial et l'Europe clunisienne (XI-XIIe s.) »².

Cluny et la péninsule ibérique

Les relations entre Cluny et la péninsule sont déjà bien installées sous l'abbé Odilon (994-1049) qui participe activement à la lutte contre les Sarrasins. Au début du XIe siècle beaucoup de pèlerins partent vers Compostelle et les grands lignages du mâconnais sont constamment présents en terre ibérique³.

La mise en place du *camino francés* est réalisée sous Sanche III le Grand (1000-1035), roi de Navarre, qui réunit sous son autorité presque tout l'ensemble des territoires chrétiens. Le chemin vers Compostelle⁴ fut ainsi progressivement sécurisé, surtout entre 1050-1080, en plaçant des hospices et des maisons religieuses le long du parcours.

Diverses alliances sont conclues entre les grandes lignées françaises et les souverains de Léon, notamment par les « mariages bourguignons ». Ainsi Alphonse VI épousa d'abord Agnès (1074-1078), fille du duc Guillaume VI d'Aquitaine, qui mourut rapidement. Sa deuxième épouse fut Constance, fille du premier duc capétien de Bourgogne, Robert, mais également la nièce de l'abbé Hugues.

Le roi Alphonse VI chercha également à marquer la route du pèlerinage par des constructions⁵. L'introduction du rite romain, exigé par le pape Grégoire VII, et le développement du pèlerinage vers Saint-Jacques, ont fait entrer la péninsule dans l'orbite européenne, ce qui a permis de rétablir la situation face à l'Islam⁶.

¹ J. ROLLIER-HANSELMANN, *Les peintures murales dans les anciens territoires de Bourgogne (XI-XII s.) : de Berzé-la-Ville à Rome et d'Auxerre à Compostelle*, thèse de doctorat, Université de Bourgogne, Dijon, 2009.

² Colloque organisé par N. Reveyron, professeur d'art et d'archéologie médiévale, Université Lyon2.

³ G. DUBY, *La société aux XI-XIIe s. dans la région mâconnaise*, Paris, 1971, p. 355.

⁴ P. HENRIET, « Cluny et Saint-Jacques au XIIe siècle, Capitale de toute vie monastique, élevée entre toutes les églises d'Espagne », *Saint Jacques et la France*, dir. A. Rucquoi, 2003.

⁵ Saint-Isidore de Duenas en 1073, Saint-Zoilo de Carrion de los Condes en 1076, Santa Maria de Najera en 1079 et Santa Colomba de Burgos en 1081). P. HENRIET, « Un bouleversement culturel. Rôle et sens de la présence cléricale française dans la péninsule ibérique (XIe-XIIe siècles) », *Société d'histoire religieuse de la France*, vol. 90, 1, 2004, p. 65-80.

⁶ O. CALLAGHAN, « The integration of Christian Spain into Europe : the role of Alfonso VI of León-Castille », *Santiago, St Denis and St Peter. The Reception of the Roman Liturgy in Leon-Castille in 1080*, dir. F. Reilly, New York, 1985, p. 101-120 ; G. LÉONET, « Cluny, une coquille vide ? », 1998, op.cit., p. 146 ; G. Boto Varela, « Monasterios Catalanes en el siglo XI. Los espacios eclesiásticos de Oliba », *Monasteria et Territoria, Elites, edilicia y territorio nel Mediterraneo medieval (siglos V-XI)*, Madrid (2006), 2007.

Les relations avec la péninsule ibérique sont clairement visibles à Cluny où une chapelle de la nouvelle abbatale est consacrée à saint Jacques le Majeur. Dans le grand transept sud, une chapelle haute, dédiée à saint Gabriel, assure des prières perpétuelles aux évêques ibériques. La dédicace mentionne un certain Pierre, évêque de Pampelune (1084-1114/5), qui bénit la chapelle en 1109⁷. Ce prélat, Pedro de Roda, fut un important réformateur de l'église en terre ibérique, et mourut à Toulouse en 1114 dans une émeute, ce qui situe notre texte avant cette date. Le roi Pedro Ier d'Aragon (mort en 1104) l'envoya vers 1100 avec une donation pour Cluny. Divers documents attestent de sa présence et de ses bienfaits à Cluny⁸.

Cluny, Rome et la Catalogne

Les relations entre Cluny et la Catalogne sont anciennes. L'abbé de Ripoll, Oliba devint abbé de Saint-Michel de Cuxa en 1011, puis évêque de Vich en 1018. C'est peut-être sur le modèle de Cluny qu'il choisit de regrouper Ripoll et Cuxa, et le plus grand nombre d'abbayes catalanes⁹. Il cumula les charges abbatiales, tout en laissant un abbé diriger chacun des monastères. Il fut également à l'origine de nouvelles fondations, où il plaça parfois des moines de Ripoll. Le principal relais de Cluny en Aquitaine est alors Moissac¹⁰, mais l'influence d'autres centres dans d'autres régions sont également perceptibles, comme Saint-Victor de Marseille par exemple. Sous l'influence indirecte de Cluny, il y eut des relations entre les abbayes catalanes et les monastères situés au nord des Pyrénées, jusqu'à la Loire et au-delà, vers Paris, les terres du nord et de l'est de la France¹¹. L'itinéraire catalan vers Compostelle est réduit, mais se prolonge vers l'ouest en Aragon, Navarre et Castille, ponctué de lieux clunisiens.

Certaines abbayes de Catalogne étaient en lien direct avec Rome, certaines étant même des relais de Saint-Pierre de Rome. Les bibliothèques capitulaires conservent toutes plusieurs manuscrits italiens des XI-XIIe siècles. A Gérone se trouve un exemplaire des *Dialogues* de Grégoire le Grand, copié en Italie centrale au XIe siècle ; à Urgell il y a différents textes, dont les fragments d'un commentaire sur les épiîtres de Paul, de la fin du XIe siècle. D'autres bibliothèques, formées à partir de 1150, possèdent des textes de Farfa et de Lucques. Les bibliothèques monastiques conservaient aussi des documents transcrits à partir d'œuvres d'Italie¹².

Les textes de la réforme étaient également présents en Catalogne, notamment les œuvres de Bruno de Segni (1049-1123), appelé aussi Bruno d'Asti ou du Mont-Cassin¹³.

Transmissions et échanges

En matière de peinture, différents spécialistes ont montré combien les échanges avec la péninsule étaient importants. L'identification par Meyer Schapiro du manuscrit clunisien de Saint Ildefonse (Bibl. palatine de Parme) permet de l'illustrer¹⁴. Ce manuscrit a probablement été réalisé pour un commanditaire important, comme le roi Alphonse VI de Castille et Léon (1072-1109), ce qui permet d'en situer la date.

Lorenza Cocchetti Pratesi¹⁵ a montré l'importance des apports ibériques dans le style du peintre et les rapprochements qu'elle établit avec les peintures murales de S. Clemente de Tahull et Argolell lui permettent de situer la réalisation du manuscrit au monastère de Saint-Benoît de Ripoll, alors fortement imprégné d'art ottonien.

Dans ces conditions, il n'est pas étonnant de constater qu'au nord de Cluny, dans la petite

⁷ A. BAUD, *Cluny, un grand chantier médiéval au coeur de l'Europe*, Paris, 2003.

⁸ N. STRATFORD, « The Documentary Evidence for Cluny III », *Studies in Burgundian Romanesque Sculpture*, Londres, 1998.

⁹ M. ZIMMERMANN, *Ecrire et lire en Catalogne (IX-XIIe siècle)*, Bibliothèque de la Casa de Velasquez, vol. no 23, Madrid, 2003, p. 778.

¹⁰ A.M. MUNDO, « Moissac, Cluny et les mouvements monastiques à l'est des Pyrénées du Xe au XIIe s. » ; H. DEBAX, *La féodalité languedocienne, XI-XIIe siècles. Serments, homages et fiefs dans le Languedoc des Trencavel*, Toulouse, 2003.

¹¹ M. ZIMMERMANN, op.cit., 2003, .801

¹² M. ZIMMERMANN, op.cit., 2003, 786.

¹³ M. ZIMMERMANN, op.cit., 2003, . 786.

¹⁴ W. CAHN, *Romanesque Manuscripts*, op.cit., 1996, vol. II, p. 69-70; M. SCHAPIRO, *The Parma Ildefonsus*, op.cit., 1964; J.-P. ANIEL, « Le scriptorium de Cluny aux Xe et XIe s. », *Le gouvernement d'Hugues de Semur à Cluny*, Actes du colloque scientifique, Cluny, 1988, p. 265-282, notamment p. 275.

¹⁵ L. COCCHETTI-PRATESI, *Il Parma Ildefonsus*, 1979. G. Zanichelli, « Structure narrative a Cluny: Il Parma Ildefonsus », *Medioevo: immagine e racconto*, 2000.

église Saint-Martin d'Ougy¹⁶, un portrait de saint Philippe rappelle l'art de Saint-Clément de Tahull, dont les peintures sont datées vers 1123. De telles similitudes s'inscrivent dans une période d'échanges étroits entre les territoires de Bourgogne et les Pyrénées. L'église de Saint-Clément de Tahull se situe à l'époque de Raymond (1104-1126), qui fut également prieur de Saint-Sernin de Toulouse (1100). Les peintures murales sont dues à un artiste qui intègre des influences diverses, venant de Lombardie et de la sculpture toulousaine¹⁷.

Les transmissions de modèles et de procédés artistiques ont été facilitées par les voyages des personnes entre monastères et le long des voies de pèlerinage. L'expansion de Cluny vers le sud-ouest de la France alla de pair avec le développement du pèlerinage vers Saint-Jacques. Des relations artistiques étroites ont été constatées par les spécialistes entre l'art ibérique et les peintures murales du Poitou notamment¹⁸. Saint-Savin-sur-Gartempe a été mis en relation avec les peintures de Bagues par exemple. Le rôle des peintres de l'ouest de la France a également été pris en compte dans la création artistique aragonaise et catalane, notamment à San Juan de la Pena, dont les peintures attestent de relations avec le Poitou, Limoges et Cluny¹⁹.

Les sites peints que nous avons choisi de présenter ici permettent de poser le problème de façon inédite et d'ouvrir de nouvelles voies de recherches. Nous constatons que la transmission des techniques et des styles est diffusée sur de très longues distances, jusqu'en Bourgogne notamment. La petite église de Burnand et le monastère de Gourdon, bien que situés à proximité de Cluny, ne dépendaient pas de la grande abbaye, mais attestent du réseau de relations avec les terres ibériques. Ces édifices illustrent parfaitement

la richesse des échanges et le transfert de connaissances entre ateliers.

Le Christ à la faucille de Saint-Nizier de Burnand (Saône-et-Loire)

L'église de Burnand²⁰, située à quelques kilomètres au nord de Cluny, de petites dimensions, comporte une nef unique et une travée précédant l'abside semi-circulaire. L'édifice date du milieu ou de la seconde moitié du XIe siècle²¹.

Les peintures de l'abside ont été découvertes à l'occasion de travaux d'électricité. Elles étaient cachées sous plusieurs couches de badigeon²². Dans la conque une couche romane est partiellement recouverte d'une peinture du XVe siècle, ce qui a compliqué l'intervention. La restauratrice²³ a choisi de laisser une majeure partie des peintures en place, tout en assurant la lisibilité de l'ensemble. D'autres fragments ont été déposés et sont présentés sur des panneaux séparés (réserves du musée archéologique de Dijon).

Iconographie et style des peintures

Le Christ en majesté d'époque romane est assis dans une double mandorle en forme de huit, dont le cercle inférieur lui sert de siège. Il est partiellement recouvert par le Christ gothique, entouré des attributs de son martyre (croix, instruments de la Passion). Les quatre symboles des évangélistes d'époque romane sont bien préservés. Deux personnages se trouvaient aux extrémités de l'abside, éléments qui sont recouverts par les deux évangélistes d'époque gothique (ange de saint Matthieu à gauche et aigle de saint Jean à droite). Fort heureusement la restauratrice Anne Féton a effectué un relevé des deux strates peintes de l'abside, ce qui permet de dissocier les couches.

¹⁶ L'image se trouve au-dessus de la porte d'entrée, au revers de façade. La peinture, restaurée par Anne Féton, est en bon état de conservation et n'a pas été repeinte, ni retouchée. L'inscription fragmentaire ...OS(ET) MORTVOS IND...US, autour du médaillon, semble faire allusion à des rites funéraires.

¹⁷ M. PAGES I PARETAS, *Sobre pintura romanica catalana, Abbaye de Montserrat, 2005*, p.147-158.

¹⁸ G. FERNÁNDEZ SOMOZA, *Pintura romanica en el Poitou, Aragon y Cataluna. La itinerancia de un estilo*, Seminario de Arte Medieval, Nausicaa, 2004 ; M. PAGES I PARETAS, *Sobre pintura romanica catalana, Abbaye de Montserrat, 2005*.

¹⁹ G. FERNÁNDEZ SOMOZA, *Pintura romanica en el Poitou, Aragon y Cataluna. La itinerancia de un estilo*, Nausicaa, 2004.

²⁰ L'église est mentionnée dans le cartulaire de Saint-Vincent de Mâcon au XIe siècle (*ecclesia Sanctorum Martini et Nicetii de Burnand*), dépendait alors de l'évêque de Mâcon. La documentation est ensuite muette jusqu'au XVIIe siècle.

²¹ J. VIREY, *Les églises romanes*, 1934, p. 112-113 et observations de Gilles Rollier, archéologue.

²² Elles ont été restaurées de manière exemplaire, entre 1985 et 1988, sous la direction d'Anne Féton (Chantier de l'association « Intérieurs Historiques de Bourgogne ») en quatre campagnes avec des stagiaires bénévoles.

²³ A. FÉTON, « Les peintures murales de Burnand », *Images de Saône-et-Loire*, no 72, 1987, p. 14.

Malgré quelques faiblesses dans la mise en place de la composition, avec une mandorle tracée à main levée²⁴, l'intérêt de cette abside réside dans l'iconographie très particulière du Christ roman, qui tient une faucille. Ce type de composition est unique en Bourgogne et semble issue d'un modèle iconographique ibérique, que l'on trouve dans un commentaire de l'Apocalypse de Beatus de Liébana. La bibliothèque de la cathédrale de Burgo de Osma (province de Soria, Castille-Leon) conserve un Beatus de Liebana²⁵ qui contient un feuillet (ms 1, fol. 131v) où le Christ trône sur un nuage, tenant une faucille dans sa main gauche. Il est accompagné par des anges occupés aux travaux de vendanges et de moisson. Ce manuscrit attribué à l'évêque Etherius, est daté de 1086 (fol. 10v) ; il est signé par le scribe Pierre, au fol. 138v (*Petrus, clericus scripsit*) et le peintre Martin est cité au fol. 163 (*Martini peccatoris*).

Comme l'indique le titulus du feuillet 131v il s'agit d'une scène de vendange (HIC ANGE-LUS VINDEMIAT VINEAM)²⁶ qui correspond à un extrait du récit de l'Apocalypse (XIV, 14-20).

D'autres détails peints dans l'abside de Burnand nous ramènent en Catalogne, comme le pelage ondulé du taureau de saint Luc que nous retrouvons dans la Bible de Roda (Bibl. nat., ms. lat. 6), dans le feuillet illustrant la vie de Daniel (vol. III, fol. 66) où un lion présente une même fourrure ondulée. La datation de cette Bible se situe dans la première moitié du XI^e siècle²⁷.

Le cortège apostolique de Burnand, qui conserve huit personnages en bon état, ressemble aussi au devant d'autel de la Seu d'Urgell, daté de la première moitié du XII^e siècle (Catalogne). Les apôtres tiennent

pour la plupart un livre fermé²⁸. Certaines mains voilées sont dissimulées dans des plis formant une sorte de bulbe, selon un principe en vigueur sur le devant d'autel évoqué. Dans les deux cas les positions sont massives, presque sculpturales²⁹, avec des plis rectilignes. Les vêtements sont peints en aplats uniformes, jaune, rouge ou gris, rehaussés de plis épais. Le peintre de Burnand donne peu de mouvement aux tissus et pose des rehauts en série de points, selon la même technique picturale que celle du devant d'autel mentionné. Malgré l'usure des peintures murales, nous constatons que le peintre a simplifié certains détails par rapport au panneau sur bois. Si le maître d'Urgell a profité de tous les avantages d'un travail en atelier, le muraliste a œuvré dans des conditions plus précaires, sur un chantier perdu en pleine campagne, avec des matériaux moins raffinés. Le peintre de Burnand est plus modeste et manque d'organisation dans sa composition, comme l'indiquent les registres irréguliers (montants et descendants) qui n'ont pas été tracés au cordeau.

Les visages, aux grands yeux écarquillés, sont très schématiques, avec des fonds roses, rehaussés de lignes roses plus soutenues et de contours noirs simples, sans dégradé. Les détails du visage sont marqués avec un pinceau épais, en rose moyen (pommettes roses, front, menton). La technique picturale des visages et des mains est similaire à celle du devant d'autel catalan, avec des caractéristiques qui perdurent à Saint-Martin de Sescorts (2^eme moitié XII^e s.)³⁰. De toute évidence notre peintre a été formé dans un atelier ibérique. La simple copie de modèles n'aurait pas produit autant de similitudes au niveau de la technique picturale.

²⁴ Le peintre roman est quelque peu malhabile dans l'utilisation de l'espace. Les symboles des évangélistes se touchent et ne respectent pas de proportions cohérentes entre eux (l'ange de saint Matthieu paraît bien grêle aux côtés du taureau et de l'aigle).

²⁵ J. WILLIAMS, *The Illustrated Beatus. A Corpus of the Illustrations of the Commentary on the Apocalypse*, vol. IV, 11-12th cent., Londres-Turnhout, 2002; P. de Palol, M. Hirmer, *L'art en Espagne*, Paris, 1967, catalogue no 83.

²⁶ P. DE PALOL, M. HIRMER, *L'art en Espagne*, op.cit., 1967, p. 160. A côté du Christ à la faucille on lit: DNS REGNEO SUB NUBO. L'image rappelle directement un passage de l'Apocalypse (XIV, 14-20) qui dit ceci : « Et voici qu'apparut à mes yeux une nuée blanche sur laquelle était assis comme un Fils d'homme... et dans la main une faucille aiguisée. Puis un autre Ange sortit du temple et cria à celui qui était assis sur la nuée : « Jette ta faucille et moissonne, car c'est l'heure de moissonner, la moisson de la terre est mûre ».

²⁷ W. CAHN, *La Bible romane*, Fribourg, 1982, p. 72 ; Peter Klein (1972) situe le manuscrit entre le second tiers et troisième quart du XI^e s ; J. YARZA LUACES, « Peregrinacion a Santiago y la pintura y miniatura romanicas », *Compostellarum*, 30, 1985, p. 369-393.

²⁸ Leurs dimensions (H1,65 m.x0,23 m. l) correspondent à celles d'un individu de taille moyenne. Les têtes, légèrement de trois quart, mesurent 33 cm. (avec la barbe) de hauteur et 19 cm de largeur. La main s'étire sur 17 cm. environ (sans compter le poignet qui est caché par le vêtement).

²⁹ Le reliquaire en ivoire de saint-Jean-Baptiste et de saint Pelayo (1059, León, collégiale Saint-Isidore) offre un exemple où les personnages sont présentés dans des positions droites et simples, avec des plis de vêtements que nous retrouvons à Burnand. Les positions des mains tenant des livres sont comparables.

³⁰ J. SUREDA, *La pintura románica en Catalunya*, Madrid, 1995.

Une première datation des peintures a été située au premier quart du XIIe siècle³¹, tandis que les ressemblances avec diverses œuvres ibériques élargissent la fourchette chronologique, entre la fin du XIe siècle (Bible de Roda) et le début du XIIe siècle (devant d'autel de la Seu d'Urgell). La maçonnerie a été reprise dans la seconde moitié du XIe siècle (remontage autour de la baie axiale), ce qui pourrait indiquer une rénovation intérieure. Rappelons que le chevet de Cluny III fut mis en construction entre 1088-1095, et que l'arrêt du gigantesque chantier vers 1120, a pu favoriser la dissémination de nombreux artisans dans la région, et peut-être expliquer la présence d'un artiste ibérique à Burnand.

Une recherche documentaire plus approfondie permettrait peut-être d'éclaircir les relations entre Burnand et la péninsule ibérique, ainsi que les conditions de réalisation des peintures. La qualité de l'œuvre peut paraître secondaire, mais l'activité de ce peintre est extrêmement intéressante pour son iconographie rare et son style très particulier.

Gourdon, église Notre-Dame (Saône-et-Loire)

Le chœur de Gourdon conserve l'un des ensembles de peintures murales parmi les plus importants de Saône-et-Loire, tant par les surfaces peintes (près de 200 m²), que par la qualité de ses peintures³². Celles-ci ont été découvertes fortuitement en 1971 et restaurées à plusieurs reprises³³. Leur intérêt iconographique et stylistique est bien particulier dans la production picturale des anciens territoires de Bourgogne³⁴.

Le programme iconographique

L'iconographie de l'abside est traditionnelle, avec son Christ en Majesté, entouré des

symboles des quatre Évangélistes. Une série de saints évêques, dont la croce est presque complètement effacée, occupe les écoinçons entre le cul-de-four et les fenêtres de l'abside³⁵.

Les montants des trois fenêtres conservent des éléments intéressants : au centre, peut-être un donateur, au nord, deux oiseaux hybrides, et au sud, un serpent ailé et une sorte de diable désigné par l'inscription FAUNUS³⁶. Ce dieu protecteur des troupeaux et des bergers, d'origine antique, a un corps humain nu, une tête barbue et des cornes sur le front.

Les ébrasements de la fenêtre nord sont habités par deux êtres hybrides à tête humaine et corps d'oiseaux, qui sont des réminiscences des sirènes-oiseaux, dont la signification peut varier sensiblement selon s'il s'agit d'une sirène, d'une harpie, d'une lamie ou d'un dragon³⁷. Des exemples de sirènes sont connus dans les régions proches de Gourdon, notamment au portail de Montceaux l'Etoile (vers 1125-1130), où la femme-oiseau se tient debout, face au chapiteau du guerrier³⁸. D'autres variantes renvoient probablement au texte de l'Apocalypse 18 relatif aux péchés du monde et à la lutte contre le mal³⁹.

La travée de chœur est rythmée de grandes arcatures aveugles qui conservent des peintures illustrant le début de la vie du Christ (Annonciation, Nativité et un miracle post-mortem (Pèlerins d'Emmaüs). Du côté nord, l'Annonciation est placée au-dessus d'un éléphant un peu fantaisiste, qui renvoie à Tan Baudelio de Berlanga⁴⁰, au baldaquin de Toses (Musée national d'art catalan)⁴¹ et à l'arc triomphal de San Justo de Segovie (fin XIIe s.)⁴². Pour Hugues de Saint-Victor, l'éléphant symbolisait non seulement la lutte contre le mal, mais éga-

³¹ L. BLONDAUX, « Burnand », *D'ocre et d'azur-Peintures murales en Bourgogne*, 1992, p. 212-213.

³² J. KAGAN, « Gourdon, église de l'Assomption de la Sainte Vierge », *D'ocre et d'azur, Peintures murales en Bourgogne*, Dijon, 1990 ; J. Rollier-Hanselmann, « Iconographie, style et technique des peintures murales de l'église Notre-Dame de Gourdon », *Le renouveau des études romanes* (dir. N. Reveyron), 2^{ème} colloque scientifique international de Paray-le-Monial, 2000, p. 267-282.

³³ M. Raffin en 1971, G. Delaval en 1987-1988, H. Takahashi en 1991, relevés d'A. Lanci en 1991.

³⁴ J. ROLLIER-HANSELMANN, « Gourdon, les peintures murales », *Congrès archéologique de France, Saône-et-Loire, Bresse bourguignonne, chalonnais, tournugeois*, 2011.

³⁵ Leur identification est malheureusement impossible, les inscriptions étant très altérées.

³⁶ J. SCHMIDT, *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, Paris, 1986, p. 125. Dans l'Antiquité, les faunes étaient représentés sous la forme d'êtres hybrides, mi-hommes, mi-chèvres, et protégeaient les cultures, veillaient sur les troupeaux, rendaient des oracles.

³⁷ J. LECLERCQ-MARX, « La sirène dans la pensée et dans l'art de l'Antiquité et du Moyen Age, Du mythe païen au symbole Chrétien », Académie royale de Belgique, Bruxelles, 2002.

³⁸ M. ANGHEBEN, *Les chapiteaux romans, op.cit.*, 2003, p. 361 ; J. Leclercq-Marx, *La sirène dans la pensée op.cit.*, 2002, p. 169.

³⁹ M. ANGHEBEN, *Les chapiteaux romans, op.cit.*, 2003, p. 368-369 ; J. Rollier-Hanselmann, « Gourdon, les peintures romanes », *Bulletin de la société française d'archéologie*, 2011.

lement la lutte de l'homme et de la femme avant la faute originelle.

En France ce sont des exemples sculptés qui nous sont parvenus, notamment dans l'avant-nef de Perrecy-les-Forges, Saint-Pierre d'Aulnay, Notre-Dame-la-Grande à Poitiers, et dans le déambulatoire de Saint-Jean de Montierneuf⁴³. Le puissant animal protège soit l'entrée de l'édifice, soit le chœur. Dans les mosaïques du pavement de Notre Dame de Ganagobie (1122-1126)⁴⁴, l'éléphant est placé près de l'autel.

Le repas des Pèlerins d'Emmaüs (mur sud) illustre l'épisode de la Fraction du pain, faisant allusion à la Cène et au sacrifice eucharistique célébré sur l'autel situé à proximité. La mise en valeur particulière de cette scène répond peut-être au mouvement hérétique qui se développa dans le sud de la France, durant la première moitié du XII^e siècle. Rappelons que Pierre de Bruys (vers 1119-1120) contesta la valeur et le sens de l'eucharistie, et que l'abbé de Cluny, Pierre le Vénérable répondit dans son ouvrage *Contra Petrusianos* (vers 1130-40) en réaffirmant l'importance des rites. Pour lui ce sacrement pouvait dans certaines circonstances être mis en relation avec les miracles et les mutations qui s'accomplissent près de l'autel⁴⁵. Les peintures de Gourdon s'inscrivent probablement dans ce type de préoccupations, comme celles de Vendôme (salle capitulaire)⁴⁶ et de Chalivoy-Milon⁴⁷.

Aucune peinture romane illustrant les Pèlerins d'Emmaüs ne subsiste en Bourgogne, mais plusieurs sculptures présentent le thème (Chalon-sur-Saône, Laizy)⁴⁸ à l'entrée du chœur. Dans les années où l'action hérétique de Pierre de Bruys est la plus virulente, le thème occupe tout le linteau d'un portail à l'entrée de la Madeleine de Vézelay (1120-1130)⁴⁹. La Fraction du pain est particulièrement mise en évidence sous une arcature, selon une typologie analogue à celle de Gourdon.

A Gourdon, dans la travée précédant l'abside, un monumental cortège apostolique, long de près de six mètres, est dirigé par saint Pierre portant les clés (mur nord) et saint Paul (mur sud). Certains noms, peints en grandes capitales blanches, subsistent entre les têtes⁵⁰. Leur mise en valeur particulière dans la travée de chœur se distingue de la typologie habituelle des apôtres placés dans l'abside, que l'on connaît dans les Pyrénées⁵¹, dans l'ouest de la France (Areines, Cloyes, Lutz-en-Dunois)⁵² et qui a été reprise jusqu'aux limites de l'ancien royaume de Bourgogne, dans les absides de Montcherand (Suisse, canton de Vaud) et de Chalières (Suisse, canton du Jura).

La typologie des apôtres de Gourdon reflète probablement une pratique courante, moins connue en raison des nombreuses disparitions de peintures, mais qui va être progressivement déplacée dans d'autres parties de

⁴⁰ L. GRAU LOBO, *Pintura románica en Castilla y Leon*, Valladolid, 2001, p. 102. A San Baudelio de Berlanga (Castille-Leon), vers 1125, l'éléphant porte un édicule et s'insère dans une suite animalière placée contre une tribune.

⁴¹ J. SUREDA, *La pintura románica en Catalunya*, Madrid, 1995, p. 194-195.

⁴² L. GRAU LOBO, *Pintura románica en Castilla y Leon*, Leon, 2001, p. 1254 ; G. FERNÁNDEZ SOMOZA, « Martirio e inventio de los Santos Niños de Compluto : las pinturas murales de San Justo de Segovia », *Boletín de I museo e instituto Camon Aznar*, no 80, 2000, p. 123-140 ; M. MARTÍNEZ BARGUEÑO, *Las pinturas murales de San Justo de Segovia*, article en ligne, août 2009, file:///Users/juliette/Desktop/las-pinturas-románicas-de-san-justo-en.html

⁴³ R. FAVREAU, J. MICHAUD, E.-R. LABANDE, *Corpus des inscriptions de la France médiévale*, t. 3, no 4, 1975, p. 81.

⁴⁴ J. THIRION, « Ganagobie », op. cit., 1980, pp. 81-86.

⁴⁵ D. IOGNA-PRAT, *Ordonner et exclure*, Paris, 2000, p. 212.

⁴⁶ H. TOUBERT, « Les fresques romanes de Vendôme. Etude iconographique », *Revue de l'art*, 1981, no 53, p. 23-38 ; H. TOUBERT, « Les fresques de la Trinité de Vendôme, un témoignage sur l'art de la réforme grégorienne », *Cahiers de civilisation médiévale*, 1983, t. 104, p. 297-326.

⁴⁷ B. FRANZE, « Une œuvre de la renaissance du XII^e siècle : les peintures de Chalivoy-Milon (Cher) », *Hortus Medievalium*, no 16, 2010.

⁴⁸ A. SALIS, *Cathédrale Saint-Vincent de Chalon-sur-Saône*, Chalon-sur-Saône, 1965, p. 40. ; M. ANGHEBEN, *Les chapiteaux romans*, op. cit., p. 107, note 197 ; voir aussi N. STRATFORD, « 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*, III, Fabrication et consommation de l'œuvre, fig. 22, p. 257.

⁴⁹ Trois épisodes se succèdent : la Rencontre sur le chemin d'Emmaüs, la Fraction du pain et le Retour des Pèlerins à Jérusalem.

⁵⁰ Nous lisons encore SCS PETRUS et SCS IUDAS et SYMON (mur nord). Du côté sud, les inscriptions ont totalement disparu.

⁵¹ J. OTTAWAY, *Saint-Lizier au premier âge féodal, Entre Adriatique et Atlantique*, Saint-Lizier, 1994.

⁵² C. DAVY, V. JUHEL, G. PAOLETTI, *Les peintures murales romanes de la Vallée du Loir*, Vendôme, 1997.

l'église, dans le transept sud de Magnils-Reigniers (église Saint-Nicolas)⁵³ au début du XIIIe siècle et dans l'avant-nef de Payerne.

Technique et style des peintures

La technique picturale du maître de Gourdon est mixte, avec de larges sous-couches peintes à fresque et de nombreuses finitions posées sur l'enduit sec, ce qui explique la disparition de la plupart des détails noirs dans les visages. Ceci est particulièrement le cas dans le cul-de-four où la peinture est usée par les multiples restaurations plus ou moins réussies. Les symboles des évangélistes ont été largement repris lors de la dernière intervention. Le Christ a les yeux rouges, ce qui dû au restaurateur, et son visage a perdu de nombreux rehauts.

Dans la travée de chœur, les finitions de la couche picturale sont nettement mieux préservées, malgré les nombreux trous de buchage. Les vêtements des apôtres conservent encore des rehauts très caractéristiques et des détails dans les carnations qui indiquent que l'artiste connaissait bien les modèles ibériques.

Le groupe des apôtres de la paroi nord permet des rapprochements frappants avec les peintures de Santa Maria de Mur (Catalogne)⁵⁴. En effet, la position des personnages, l'inclinaison des têtes et la technique picturale sont très ressemblants.

De plus l'organisation schématique des vêtements, aux lignes épaisses posées sur de grands aplats uniformes, semble issue de ce même modèle catalan. Un rehaut constitué de trois traits blancs parallèles, posé sur la cuisse d'un apôtre (paroi sud) semble être repris d'une technique similaire sur le manteau du Christ de Santa Maria de Mur. Les

comparaisons restent cependant ponctuelles et ne peuvent être étendues à l'ensemble des peintures de l'abside, comme si le peintre avait eu entre les mains un carnet de modèles remplis de détails issus de plusieurs chantiers de son époque.

Dans la scène des Pèlerins d'Emmaüs, la tête du Christ se détache sur un nimbe noir qui n'est que la sous-couche d'une couleur bleue à base de lapis-lazuli⁵⁵. Ici cependant nous pouvons encore apprécier des rehauts noirs et des finitions qui n'existent plus dans le cul-de-four.

Le cercle rouge qui apparaît sur les mentons des visages (évêques et pèlerins d'Emmaüs) est une technique picturale connue à Saint-Martin de Sescorts et à San Pedro de la Seu d'Urgell. La graphie très schématique des visages, aux yeux écarquillés, relie notre artiste à Santa Maria de Mur⁵⁶ et à l'abside de la Seu d'Urgell.

L'aspect anguleux des visages, la forme des yeux, soulignés par un large cerne rouge, et le menton marqué d'un cercle rouge, sont des éléments propres au maître de Gourdon, que l'on retrouve dans la peinture ibérique et dans diverses peintures du bassin de la Loire et du Berry (Méobecq⁵⁷, Chalivoy-Milon et Montoire)⁵⁸. Le regard entouré d'un épais cerne est une caractéristique qui perdure et qui se retrouve dans les peintures murales de Saint-Just à Ségovie (Castille-Leon) datées de la fin du XIIe siècle⁵⁹, dont l'iconographie a d'ailleurs été mise en relation avec l'abside de la cathédrale de Nevers.

Le corps nu du faune de Gourdon⁶⁰ peut être comparé aux nus de Maderuelo (chapelle de la Vera Cruz) et de Saint-Martin de Sescorts (déposées au Musée de Vic, Catalogne)⁶¹. Nous observons les mêmes

⁵³ C. DAVY, *La peinture murale romane dans les Pays de la Loire, L'indicible et le ruban plissé*, Laval, 1999.

⁵⁴ Peintures déposées durant l'été 1919 à l'insu des autorités espagnoles. S. MEISLER, *Smithsonian Magazine*, avril 1998. M. PAGES I PARETAS, *Sobre pintura romanica*, op.cit., 2005, p. 129.

⁵⁵ J. ROLLIER-HANSELMANN, « D'Auxerre à Cluny : technique de la peinture murale entre le VIIIe et le XIIe siècle en Bourgogne », *Cahiers de civilisation médiévale*, 40, Poitiers, 1997, p. 57-90.

⁵⁶ M. PAGES I PARETAS, *Sobre pintura romanica catalana*, Abadia di Montserrat, 2005, p. 126. Les peintures sont datées entre 1069 et 1100.

⁵⁷ E. VERGNOLLE, « Peinture et architecture : l'ancienne église abbatiale de Méobecq », *Cahiers de l'inventaire*, 1988.

⁵⁸ Illustrations dans C. DAVY, V. JUHEL, G. PAOLETTI, *Les peintures murales de la vallée du Loir, Vendôme, 1997* ; voir d'autres exemples dans C. Davy, *La peinture murale romane dans la Pays de la Loire*, Laval, 1999.

⁵⁹ L. GRAU LOBO, *Pintura románica en Castilla y León*, León, 2001, p. 1254 ; G. FERNÁNDEZ SOMOZA, « Martirio e inventio de los Santos Niños de Compluto : las pinturas murales de San Justo de Segovia », *Boletín del museo e instituto Camon Aznar*, no 80, 2000, p. 123-140 ; Manuel MARTÍNEZ BARGUENO, *La pinturas murales de San Justo de Segovia*, article en ligne, août 2009, file:///Users/juliette/Desktop/las-pinturas-románicas-de-san-justo-en.html

⁶⁰ Adam sur l'arc triomphal, Faunus de la fenêtre sud

⁶¹ Otto DEMUS, Max HIRMER, *La peinture murale romane*, Paris, 1970., fig. 173, p. 156. Les peintures de Maderuelo sont datées du début du XIIe siècle.

conventions graphiques dans la segmentation des parties anatomiques, des effets linéaires ou de la position des mains.

Quant à la datation des peintures, les études sur l'architecture et la sculpture de Gourdon ont conduit à situer la construction de l'église au début du XII^e siècle⁶². Les comparaisons avec les peintures ibériques ne contredisent pas cette datation, les peintures de Santa Maria de Mur étant situées entre 1112-1124 et 1151 selon les spécialistes⁶³. L'établissement de Mur a été placé sous la protection de Rome à partir de 1100, et c'est Urbain II qui en confia la gestion à l'abbé Pons de Roda, qui était un rival de l'évêque Ot d'Urgell (fin XI-début XII^e s.). Son successeur fut Ramon de Roda (1104-1126), ancien prieur de Saint-Sernin de Toulouse. Des relations existent d'ailleurs entre Santa Maria de Mur et la tradition picturale de la cour de Poitiers (Saint Polycarpe de Rases, Arles-sur-Tech, Serrabone, Estavat et Alet)⁶⁴. Des liens étroits sont attestés entre les établissements monastiques des deux côtés des Pyrénées durant toute cette période, et le cas de Gourdon se situe dans le prolongement de ce réseau.

En revanche si l'abside de St-Just de Ségovie se situe à la fin XII^e siècle, il conviendrait peut-être de retarder un peu la datation des peintures de Gourdon vers le milieu du XII^e siècle⁶⁵. Les comparaisons avec l'abside de Nevers, dont la datation est discutée⁶⁶, doivent maintenant être revues.

Si la formation du peintre de Gourdon semble se situer en terre ibérique, l'itinérance du peintre est également perceptible à l'église

Saint-Ferréol de Cury, près d'Autun, dont l'abside conserve un Christ en majesté, entouré du tétramorphe. Les similitudes entre les deux sites indiquent clairement qu'il s'agit du même atelier, pour ne pas dire du même artiste.

Conclusion

Le style hispanisant d'une série de peintures murales de Bourgogne soulève de nouvelles questions concernant les échanges et la transmission des modèles entre monastères. Les relations observées entre les anciens territoires de Bourgogne et les différents royaumes ibériques nécessitent de nouvelles recherches historiques pour déterminer les liens qui existaient entre les personnes et les lieux. La réforme de l'église et le renforcement du pèlerinage vers Compostelle ont contribué à la fréquence de ces échanges et à l'itinérance des peintres.

Probablement que les artistes au style hispanisant que nous avons repéré en terre bourguignonne sont issus du gigantesque chantier de la troisième abbatale de Cluny qui a mobilisé des forces vives pendant plusieurs décennies. L'achèvement de la façade romane se situe vers 1115-1120 et la poursuite de l'avant-nef fut fortement ralentie par la crise financière de l'abbaye qui souffrit entre autres de l'arrêt des financements par les rois ibériques. De nombreux artisans ont cherché d'autres commandes à proximité de Cluny. Le voyage de Pierre le Vénérable en 1142 dans les royaumes ibériques occidentaux marque peut-être une étape importante dans ces transferts de pratiques artistiques⁶⁷.

⁶² J. REICHE, « Le décor sculpté de Gourdon et de Mont Saint-Vincent : un atelier charolais du début du XII^e s. », dans N. REVEYRON (dir.), *Le renouveau des études romanes*, 2^eme colloque scientifique international, Paris-le-Monial, 2000, p. 239-255.

⁶³ M. PAGES I PARETAS, *Sobre pintura*, op cit., 2005, p. 127-128.

⁶⁴ G. FERNÁNDEZ SOMOZA, *Pintura románica en el Poitou, Aragón y Cataluña. La itinerancia de un estilo*, Nau-sicaa, 2005 ; M. PAGES I PARETAS, « Les pintures de Santa Maria de Mur, seu d'una canonica fundad pels comtes de Pallars Jussa », éd. R. ALCOY i P. BESARAN, *El romànic i el gòtic desplaçats. Estudis sobre l'exportació i migracions de l'art català medieval*, Université de Barcelone, 2007, p. 19-54. Le style du peintre de Mur diffère sensiblement des autres productions catalanes de la même époque (Pedret, Tahull, Osormort), mais des ressemblances existent avec celle de la Seu d'Urgell et S. Miguel de Moror.

⁶⁵ G. FERNÁNDEZ SOMOZA, « Martirio e inventio ... », op.cit., 2000, p. 123-140 ; M. MARTÍNEZ BARGUEÑO, *Las pinturas murales de San Justo de Segovia*, article en ligne, août 2009, las-pinturas-románicas-de-san-justo-en.html

⁶⁶ Y. CHRISTE, « A propos de deux découvertes récentes ; les peintures de la cathédrale de Nevers et de Saint-Silvain de Chalivoy Milon », *Cahiers archéologiques*, 41, 1993, p. 91-98. L'auteur propose une datation vers le milieu ou dans la seconde moitié du XII^e s. ; B. FRANZE, « Des peintures de Nevers aux œuvres de la réforme du XII^e siècle : les témoins d'une tradition iconographique », *Bulletin du Centre d'études médiévales d'Auxerre*, no 12, 2008, p. 169-176. L'auteur recule la datation à la fin du XI^e siècle.

⁶⁷ J. SENRA, « L'influence clunisienne sur la sculpture castillane du milieu du XII^e s. : San Salvador de Ona et San Pedro e Cardena », *Bulletin monumental*, no 153/3, 1995, p. 263-302.