

Zeitschrift: Genava : revue d'histoire de l'art et d'archéologie
Herausgeber: Musée d'art et d'histoire de Genève
Band: 4 (1956)
Heft: 1-4

Artikel: Le rôle du retable espagnol au XVI^e siècle
Autor: Bulla, J.-M.
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-727781>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 18.04.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

LE ROLE DU RETABLE ESPAGNOL AU XVI^{me} SIÈCLE

par J.-M. BULLA

C'EST aux portails de ses églises que le moyen âge français avait concentré les ensembles les plus complets de sa symbolique. Les porches des grands temples du XIII^e siècle en Ile-de-France sont des parvis imagés où chacun peut lire les épisodes de la Création et du Rachat de l'homme, ce sont des introductions aux rites qui se déroulent dans le sanctuaire.

En Espagne c'est au retable dès les débuts du XV^e siècle que cette tâche fut confiée. Primitivement meuble d'église, dans la péninsule ibérique le retable devint rapidement une mise en scène, un véritable théâtre où toute l'économie de la Rédemption est évoquée.

Parmi les premiers retables que nous trouvons en Espagne, nous pouvons citer celui de saint Marcel, provenant de l'église homonyme de la ville de León et que conserve actuellement le musée de San Marcos, dans cette vieille capitale. Il date de 1300 environ. Son ordonnance rappelle celle des frontaux de Catalogne, qui étaient des tables peintes décorées, au centre, de l'image du saint que l'on voulait honorer, et que flanquaient à droite et à gauche de petites scènes de sa légende. Nous y voyons saint Marcel, sa femme sainte Nona et un enfant qui se détachent devant une petite arcature basse, surmontée par un baldaquin assez saillant. Sur les côtés deux zones horizontales ornées de six arcatures dans lesquelles s'abritent les effigies des douze fils de ce pieux couple.

Au XIV^e siècle, c'est en Catalogne que nous trouverons des retables déjà plus importants. Le plus ancien, celui de sainte Pau près de Olat peut être daté de 1340. On connaît le nom de son auteur, un certain maître Ramón. D'une hauteur de 50 centimètres environ il représente des scènes de la Passion en petits bas-reliefs. De la même époque date le retable dit de Corbins. Il n'en reste plus que des fragments au musée de Lérida. Comme le précédent il était composé de petits bas-reliefs évoquant la vie de saint Pierre. Dans le retable de la cathédrale de Tortosa, exécuté en 1351 et que l'on attribue à maître Jaime Castayls, nous voyons apparaître une composition aux dimensions plus importantes. Il affecte la forme d'un triptyque :

au centre, dans une niche, la Vierge tenant l'Enfant que flanquent trois étages de bas-reliefs, puis deux volets latéraux ornés de même. L'ensemble retrace la vie du Christ et le déroulement de l'Histoire commence en haut et à gauche. Le style en est minutieux et soigné. Comme le remarque Lozoya, l'auteur dut s'inspirer, en amplifiant les formes, d'un de ces petits autels portatifs en ivoire tels que les ateliers de l'Ile-de-France en exportaient à cette époque dans tout l'Occident. C'est pourquoi, si les proportions de ce retable sont plus grandes que celles des œuvres citées jusqu'ici, on ne peut encore y voir une composition monumentale.

L'on croit habituellement retrouver la main de Castayls dans une autre œuvre similaire comme facture mais différente comme disposition et beaucoup plus vaste, l'autel de la Chapelle des Tailleurs dans la cathédrale de Tarragone. Comme dans celui de Tortosa, au centre se dresse une statue de la Vierge sous un baldaquin. La base forme une prédelle ornée de médaillons quadrilobes dans lesquels s'inscrivent des armoiries et des demi-figures de saints et de vertus. Le reste du retable est recouvert par une suite de vingt-deux bas-reliefs, de grandeur inégale, sur lesquels apparaissent des scènes de la Vie du Christ et de Marie.

Bien que cette composition n'affecte plus la forme du polyptyque mobile et contienne déjà en germe la forme type des grands retables du XVI^e siècle, nous devons encore remarquer sa parenté avec les petits autels en ivoire français de la même époque. C'est encore là simplement un petit objet magnifié et agrandi.

A Anglesola, petite ville située entre Manresa et Lérida, à Santa Coloma de Queralt en Aragon se voient des retables exécutés dans cette même tradition. Ce dernier, œuvre d'un maître local, assez connu, Jordi de Dieu, est consacré à saint Laurent. La statue du saint est sous un dais tandis que quatre bas-reliefs évoquent son martyre.

On continuait en Catalogne à faire des retables qui ne comportaient pas de statue centrale. Ce n'étaient que de petits tableaux divisés en compartiments souvent nombreux, chacun formant une scène séparée en relief. Le Musée épiscopal de Vich abrite maintenant deux spécimens de ce type provenant du monastère de Saint-Joan de las Abadesas dans les Pyrénées. De semblables autels devaient être très fréquents à l'époque. Leur exécution ne présentait pas un grand effort, leur valeur était réduite et ils servaient à décorer les églises de campagne et les oratoires privés.

Toutefois les chapitres de certaines riches métropoles ne renonçaient pas à la tradition des retables d'orfèvrerie, elle, beaucoup plus ancienne. Pour remplacer le parement d'autel, disparu au cours d'une invasion, que possédait la cathédrale de Gérone, l'archidiacre Arnal de Soler avait fait surmonter l'autel d'un dais de feronnerie en forme de coupole, et dont la concavité était revêtue de bas-reliefs d'argent. Quelques années plus tard un retable plus riche, en argent orné de stuettes, de petits bas-reliefs, et d'émaux, était placé sur ce même autel. Trois orfèvres

devaient y travailler successivement de 1325 à 1360. Ce magnifique ouvrage est non seulement de toute importance pour l'histoire de l'orfèvrerie espagnole mais doit être également considéré comme le véritable annonciateur des immenses retables que les artisans catalans vont entreprendre à l'aube du XV^e siècle.

C'est à Peire Johan de Valfogona et à Guillem de la Mota que l'on doit la première de ces compositions monumentales. En 1426 le chapitre de la cathédrale de Tarragone leur confiait l'exécution d'un retable dédié à sainte Thécla, patronne de l'église. Guillem de la Mota exécutait les bas-reliefs qui forment la partie propre du retable tandis que Peire Johan livrait la prédelle illustrant la vie de la sainte ainsi que les grandes statues, sainte Thécla, la Vierge et saint Paul, qui dominent l'ensemble.

Vers la même époque l'archevêque de Saragosse, Dalmau de Mur, appelait Peire Johan pour lui faire élever un retable derrière le maître autel de sa cathédrale. L'artiste n'en devait faire que la prédelle, consacrée au martyr des saints Laurent, Vincent et Valère. La partie supérieure est due au maître allemand Hans von Schwabish Gmünd, qui ne la termina qu'en 1480. C'est une œuvre importante, car nous y voyons pour la première fois le génie espagnol qui commence à donner libre cours à son inspiration dans la représentation des dogmes et des mystères de la foi, la première composition sculpturale dans laquelle l'influence française ne se fasse pas sentir. Nous avons là un triptyque solennel, la Transfiguration, l'Adoration des Mages, l'Ascension. Le motif central est plus haut que les deux autres. Bien qu'alourdis par des draperies inutilement gonflées, et malgré l'insuffisance de leurs expressions, les figures forment un ensemble homogène animé d'une grande piété.

Nous arrivons maintenant avec le retable de la cathédrale de Séville à la première réalisation complète d'un genre qui durera un demi-siècle, la mise au point définitive d'une machinerie que les artistes catalans n'avaient fait qu'ébaucher. Commencé en 1482 par le Flamand Dancart, le plus grand retable de la chrétienté, comme l'ont nommé plusieurs historiens, devait être achevé dans l'espace de dix ans. Toutefois la frise qui monte jusqu'à la naissance des voûtes, et les avant-corps semblables aux volets à demi ouverts d'un triptyque, ne sont pas son œuvre. Ils furent ajoutés au début du XVI^e siècle. Depuis le milieu du XV^e siècle, à l'influence française transmise par l'intermédiaire des ivoires et des autels portatifs, s'était substitué en Espagne l'art décoratif flamand-bourguignon. Aussi malgré son origine, il est remarquable de constater la manière avec laquelle Dancart sut conquérir sans hésitation, sans tâtonnement le génie du pays où se déployait son activité et donner à son œuvre un caractère purement espagnol. En effet, si l'artiste ne pouvait oublier les techniques propres aux ymagiers parmi lesquels il avait appris son art, il écarta l'ordonnance habituelle des retables flamands qui groupe toujours les personnages comme sur les tréteaux d'une représentation sacrée. Il préféra les distribuer en tableaux, logés dans quarante-cinq compartiments, qu'il sépara à l'aide de pilastres

recouverts par une multitude de statuetteS abritées chacune par un dais. Sur cette vaste composition nous voyons retracées la vie du Christ, celle de la Vierge et plusieurs légendes de saints.

Par ses dimensions, son ordonnance et sa conception, l'œuvre de Dancart, comme le fait remarquer Lozoya dans son histoire de l'art espagnol, allait créer une norme de composition nouvelle. Elle devait être pendant un siècle le modèle d'un genre qui se répandit dans toute la péninsule. A partir de ce moment le retable devint un évangile, un cours de théologie. Pour la première fois la narration du rachat de l'humanité est placée au lieu même du sanctuaire. Depuis les portails français du XIII^e siècle rien de semblable n'avait encore été créé. Mais si en France le but était resté toujours plus ou moins didactique, le retable espagnol devait non seulement servir d'enseignement mais aussi de glorification.

Nous allons voir maintenant les plus grands sculpteurs de la fin du XV^e et du début du XVI^e siècle mettre la main à des entreprises monumentales selon ces nouvelles règles.

Contemporaine du retable de Séville nous trouvons à Burgos dans la chapelle de la Conception, une autre œuvre considérable. Terminée en 1489, plusieurs historiens espagnols y voient la main de Gil de Siloé, l'auteur assez mystérieux du double tombeau des parents d'Isabelle la Catholique à la chartreuse de Miraflores. La composition offre une dizaine de scènes principales et une vingtaine de statues sous des baldaquins. Au centre, du corps géant et couché de Jessé sort un tronc dont les branches en s'élevant entourent le groupe d'Anne et de Joachim. Dans un des compartiments on voit agenouillé le donateur Luis de Acunha.

De la même époque nous trouvons en Nouvelle-Castille, à la Chartreuse de Paular, un retable fort important. Celui-ci au lieu d'être en bois est en albâtre polychrome, matière rarement employée à cet usage. On l'attribue à un maître germano-flamand. Les petites figures qui occupent ses seize compartiments sont traitées avec grande finesse. L'ordonnance en est sûre et équilibrée. Il est dépourvu de prédelle. Sur la table de l'autel se dresse une Vierge glorieuse tenant l'Enfant, dans une gloire de chérubins et d'anges musiciens. Les côtés du premier ordre sont percés des deux portes voûtées, ornées de pied-droits sculptés et cannelés. Cet ensemble forme une base à la fois légère et monumentale à la composition du retable proprement dit, dont les tableaux de dimensions diverses retracent, au deuxième ordre, la Vie de Marie et celle du Christ depuis la Circoncision jusqu'à la Résurrection dans les ordres supérieurs. C'est une œuvre belle et attachante à tous points de vue.

Nous arrivons maintenant à l'étude des deux plus remarquables et impressionnants retables qui atteignent sans doute le point culminant de cette expression artistique. L'autel de la Chartreuse de Miraflores et celui de Saint-Nicolas à Burgos.

Le retable de Miraflores a été commencé en 1496 par Gil de Siloé qui devait le

terminer en 1499. L'origine de ce sculpteur est assez incertaine. D'aucuns pensent qu'il se nommait en réalité Abraham et qu'il était fils d'un marchand juif, Samuel de Nuremberg. Il aurait étudié en Italie, puis l'évêque Alonso de Cartagena, qui avait assisté au concile de Bâle, l'aurait rencontré au cours d'un voyage en Allemagne et emmené avec lui en Espagne, non sans l'avoir baptisé et paré d'un nom de famille inspiré par la piscine miraculeuse de l'*Ancien Testament*. Mayer et Gómez Moreno affirment qu'il ne s'agit là que d'une légende. Pour ces deux critiques Gil de Siloé doit être identifié avec le maître Gil de Amberres, ou en français Gilles d'Anvers, dont on trouve la présence à Valladolid en 1501, où il est déjà considéré comme *grand entallador e ymaginador*. Quoi qu'il en soit, et en cela nous suivons l'opinion émise par le marquis de Lozoya, la façon de cet artiste rappelle beaucoup plus l'art allemand, particulièrement l'esthétique nurembergeoise, que l'art des Pays-Bas. Plus d'un détail de sa main fait penser aux sculptures de la Marien Kirche et parfois même évoque la forte personnalité d'un Adam Kraft.

Voici comment se présente le retable de Miraflores : Un Christ en croix avec la Vierge et saint Jean se détachent en relief sur un cercle dont la circonférence est faite d'anges. A l'intérieur comme à l'extérieur, d'autres cercles renferment des bas-reliefs. A l'intérieur nous en voyons quatre : l'Agonie au Jardin des Oliviers, la Flagellation, le Portement de Croix, la Pietà. Dans les cercles extérieurs sont inscrits les évangélistes au travail. Dans la partie inférieure du retable dont le centre est occupé par le tabernacle nous trouvons encore quatre autres cercles, l'Annonciation, l'Adoration des Rois, le Baiser de Judas, la Dernière Cène. Sur les côtés sont agenouillées les figures des parents de la reine Isabelle, Juan II de Castille et Isabelle de Portugal. La croix seule domine immobile et souveraine sur ce fond surprenant de cercles qui semblent animés d'un mouvement irrésistible. On se demande à quel mobile l'artiste a obéi en créant une œuvre semblable. S'agit-il d'une vaste conception mystique, des élans d'une imagination débordante ou seulement d'un simple jeu fantastique que la familiarité avec l'art mudéjar et musulman pouvait inspirer ?

Nous sommes loin du retable de Sainte-Anne que Gil de Siloé avait entrepris huit ans plus tôt. Si cette œuvre se détachait des modèles flamands, elle n'en possédait pas moins dans la conception du schéma une disposition basée sur des lignes générales très simples. A Miraflores notre artiste réussit avec cette œuvre parfaitement originale, à donner une de ces créations, dont l'inspiration la plus lointaine est difficile à établir et qui plus tard ne pourra inspirer personne, car elle est inimitable. Très en faveur au moyen âge, le cercle était toujours resté un élément lié à d'autres lignes géométriques. En faire la base unique d'un système décoratif aussi vaste dut paraître à l'époque un défi aux règles architectoniques connues jusqu'alors.

C'est à un Allemand, dont l'origine est connue, que nous devons le grand retable de l'église de Saint-Nicolas à Burgos. Francisco de Colonia, qui appartenait à une

dynastie de sculpteurs établie en Espagne depuis un certain temps et dont le plus célèbre, Simon, est responsable de la décoration de la chapelle du Connétable dans la cathédrale de Burgos.

L'autel de Saint-Nicolas occupe toute la largeur du chœur, il atteint le départ des hautes voûtes et comporte deux parties principales. La première située juste au-dessus de la table du sanctuaire retrace la légende du saint en douze compartiments, quatre par étage, sur lesquels se détache dans un axe central la figure de saint Nicolas. Quant à la seconde elle est illustrée par un thème d'origine toute française, le Couronnement de la Vierge dans une gloire céleste faite des neuf chœurs angéliques que l'on retrouve si souvent sous le pinceau d'un Fouquet. La qualité de ces innombrables sculptures est excellente, malheureusement le retable a été repeint plusieurs fois et beaucoup de figurines, spécialement les plus petites, ont subi un empâtement regrettable. Les cercles concentriques des hiérarchies célestes qui surplombent la partie inférieure marquent l'ascension progressive vers un monde supérieur et donnent à l'ensemble de cette paroi monumentale un élément indispensable de légèreté.

Dans les années où Francisco de Colonia exécutait l'autel de Saint-Nicolas, entre 1502 et 1504, plusieurs artistes espagnols et flamands parmi lesquels se détache la personnalité de Diego Copin entreprenaient d'après les dessins du Bourguignon Bigarny le retable du maître-autel de la cathédrale de Tolède, que flanquent les sépultures des *Reyes viejos*, une des manifestations les plus typiques du génie décoratif espagnol, due à la volonté du célèbre cardinal Cisneros. Il compte en plus de sa prédelle quatorze compartiments disposés sur des plans inégaux, qui retracent les principales scènes de la vie de Marie et du Christ, depuis l'Annonciation jusqu'à l'Assomption. C'est une représentation, un théâtre de la Rédemption où rien n'a été épargné pour glorifier les acteurs d'un tel drame, et où la puissance du souffle gothique vient se fixer en une dernière prière.

En 1511 l'évêque d'Oviedo, Ordóñez de Villaquirán, commandait au sculpteur Giralte de Bruxelles un retable que Gómez Moreno nomme le troisième d'Espagne, après Séville et Tolède. On ne peut donner à l'artiste belge la totalité de cette immense composition. On y voit parfois la main d'un autre sculpteur que l'esprit de la Renaissance touche déjà, Juan de Valmaseda, à qui l'on doit en tout cas le Calvaire qui domine l'axe central ainsi que l'Incrédulité de saint Thomas. Selon la disposition établie par Dancart pour le maître-autel de Séville, les deux artistes ont retracé en vingt-trois tableaux les scènes de la vie du Christ et de sa Mère. Terminée vers 1525, c'est une œuvre homogène et encore extrêmement gothique bien que certains détails laissent percevoir les faiblesses inhérentes à une esthétique qui touche à sa fin.

Si le retable d'Oviédo est bien le dernier des grands retables gothiques, cette tradition ne disparaît pas brusquement. Avec une statuaire Renaissance mais un

cadre architectonique encore gothique, Damian Froment dressera deux autels considérables, les retables de Notre-Dame du Pilier à Saragosse, 1515, et celui de la cathédrale de Huesca, terminé en 1533. En 1529 cet artiste avait tenté à Poblet, au maître-autel de la célèbre abbaye, d'adapter les vieilles formes structurales à l'esthétique nouvelle. Le résultat en fut malheureux. L'ornementation classique, pilastres et niches à coquilles, ne convient nullement à l'écran qui doit garnir le fond de l'abside. Il en résulte un effet maniéré et mesquin. Ce n'est plus qu'une simple paroi qui a perdu beaucoup de sa signification essentielle.

Désormais le retable va se transformer et si son but didactique reste important, son illustration n'a plus la même universalité ; aux grandes fresques succèdent des cycles plus restreints. Sur le plan esthétique il s'incorpore à la décoration générale du chœur devenant ainsi le cadre d'une statuaire qui tendra toujours à se dégager des limites architectoniques. Au début du XVIII^e siècle il se conforme aux lignes de l'architecture baroque et se transforme en un support pour un peuple de saints, sorte de gigantesque console. Enfin à l'avènement du style churriguéresque ce sera une grotte précieuse destinée à abriter le tabernacle ou la relique.



