

## RESEÑAS / REVIEWS

**Ricardo DE ORUETA, La escultura española de los siglos XI y XII, Valladolid: Museo Nacional de Escultura (Colección Estudios), 2015, 317 pp. CD [pp. 320-749 pp.] Figuras: 460 en b/n. 16,5x22 cm. ISBN: 978-84-606-7579-2**

La cubierta del libro se ilustra con un cliché que el mismo Ricardo de Orueta (1868-1939) tomó de la lápida de Alfonso Ansúrez en el cementerio de Sahagún, por aquel entonces sellando la sepultura de don Manuel Guaza, pero para obtenerlo tuvo que subirse a una banqueta, mostrando de paso sus lustrosos zapatos, perfectamente recortables tras un correcto positivado (la pieza, expatriada al Fogg Art Museum de la Universidad de Harvard en 1926, retornó a España en 1932, cuando fue canjeada por una de las columnas de San Payo de Antealtares, un capitel doble del claustro de Aguilar de Campoo y otros objetos ibéricos, siendo Orueta a la sazón Director General de Bellas Artes). Tampoco tuvo reparos en sacar el Cristo de Corullón a pleno sol para obtener una foto apoyado en el quicio de la rectoría (o sea, la portada meridional), pues el interior debía estar más oscuro que la boca del lobo. Volanderos rudimentos fotográficos que son símiles del ingenio, entrega y entusiasmo del autor, cuando la historia del arte medieval hispano estaba en mantillas, apenas se había trazado la planta, excavado los cimientos, acarreado los materiales y poco más. Orueta, que de joven quiso ser escultor, aspiraba a trazar las líneas generales sobre la escultura cristiana hispana (“tan falseada y tan fantaseada”), yendo más allá del puro catálogo razonado pero tampoco formulando “las últimas causas o las leyes más generales que hayan podido influir” (los caracteres típicos), declaración de principios que llevará a rajatabla, con suficiencia (palabra ahora tan vapuleada) y envidiable solvencia (ahora tan renegada) allá por las décadas de 1910-20, aunque la definitiva redacción final no fuera acometida hasta los fatídicos años de la guerra civil, cuando el propio autor veía venir plomizos nubarrones por la Casa de Campo y barruntar su propio quebrar de fuerzas. Al final consiguió ver cumplido su sueño de ser escultor, no modeló con sus manos, pero lo hizo con sus textos.

El itinerario trazado por Orueta, lejos de constituir un cofre marfileño a prueba de ase-rados y palanquetazos, rezuma encanto y pasión exploradora, valorando algunos aspectos técnicos por encima de melindres exclusivamente formales y carenando un paralelepípedo de aristas tan afiladas que, a ochenta años vista, deben interpretarse en proyección axonométrica y disfrutarse en diagonal.

El libro va acompañado de dos imprescindibles ensayos del veterano Miguel Cabañas Bravo (“El tortuoso trayecto de un manuscrito de Ricardo de Orueta dedicado a la escultura

española de los siglos xi y xii”, pp. 13-28) y la prometedora Celia Guilarte Calderón de la Barca (“Un románico de vidrio y luz: Ricardo de Orueta tras la cámara”, pp. 29-39) más un breve apéndice “que es un suspiro” de Pilar Martínez Olmo, Raquel Ibáñez González y Rosa M<sup>a</sup> Villalón Herrera (“Ricardo Orueta en el Archivo Fotográfico del Centro de Ciencias Humanas y Sociales”, pp. 313-315) que ayudan a comprender los soportales y pormenores del poderoso texto seminal, reforzando documentadas crónicas anteriores (Miguel CABAÑAS BRAVO, “La Dirección General de Bellas Artes republicana y su reiterada gestión por Ricardo de Orueta (1931-1936)”, *Archivo Español de Arte*, LXXXII, 326 (2009), pp. 169-193; id., “Ricardo de Orueta y la Dirección General de Bellas Artes durante la II República y la guerra civil”, en *Arte en tiempos de guerra*, coord. de Miguel Cabañas Bravo, Amelia López-Yarto Elizalde y Wifredo Rincón García, Madrid, 2009, pp. 481-498; *En el frente del arte. Ricardo de Orueta 1868-1939*, Madrid, 2014 (recoge trabajos de Miguel Cabañas Bravo, María Bolaños Atienza, Manuel Arias Martínez, M<sup>a</sup> José Martínez Ruiz, Isabel Pérez-Villanueva Tovar, Salvador Guerrero y María Morente); María BOLAÑOS, “Ricardo de Orueta, crónica de un olvido”, *Museos. es. Revista de la Subdirección General de Museos Estatales*, 9-10 (2013-2014), pp. 180-189; Jesús José PRIETO DE PEDRO, “Ricardo de Orueta, un ilustrado patriota del Patrimonio”, *Patrimonio Cultural y Derecho*, 18 (2014), pp. 289-294).

La pionera obra de Orueta es fruto de su emoción española, alimentada desde el Centro de Estudios Históricos de la Junta para Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas, que encontró justo impulso en el seno de una Dirección General de Bellas Artes, una de las niñas bonitas del Ministerio de Instrucción Pública republicano, encabezada por el erudito malagueño entre 1931 y 1936. La catalogación y salvaguarda del tesoro artístico nacional, incardinada con la institucionalización de la historia del arte en nuestro país había contado con profetas del calibre de Manuel Bartolomé Cossío, Vicente Lampérez y Romea, Aureliano de Beruete, Elías Tormo o Manuel Gómez-Moreno y nuevas promesas con Leopoldo Torres Balbás, Jesús Domínguez Bordona, Francisco Javier Sánchez Cantón, José Moreno Villa o Ricardo Gutiérrez Abascal (Juan de la Encina). Orueta colaboró con Tormo en la Sección 8 “Arte Escultórico y Pictórico en la Baja Edad Media y el Renacimiento” del CEH, estuvo involucrado en la gestión del Fichero de Arte Antiguo (un esfuerzo compartido por las colecciones Mas o Moreno, que pretendían estar a la altura de Warburg, Alinari y Anderson), asiduo conferenciante en la propia sede del Centro, además de frecuentar la Residencia de Estudiantes (junto a Juan Ramón Jiménez, seleccionó la cabeza de un atleta griego del siglo v a. de C. como logotipo de la insigne institución), la Universidad Popular de Segovia o el Ateneo de Madrid y se convirtió en perfecto cicerone a la hora de capitanear las excursiones por todo el centro y oeste peninsular organizadas para los residentes y alumnos extranjeros siguiendo la metodología institucionalista que tantas dosis de voluntariosa sensatez aportó a nuestra Edad de Plata. La amodorrada capital del estado había alcanzado aires de moderna Atenas, la actividad intelectual era febril, sus oficinantes acogedores y su sesgo cosmopolita, a Dios gracias se había sacudido definitivamente la galbana del desastre finisecular y los ambulantes de agua, azucarillos y aguardiente habían realquilado mostradores recién acuchillados donde echar la siesta.

Orueta centró sus investigaciones en el campo de la escultura, recorriendo tierras peninsulares para estudiar de cerca los testimonios sepulcrales (en 1919 publicó los resultados de Ciudad Real, Cuenca y Guadalajara), al tiempo que redactaba jugosas monografías sobre Pedro de Mena, Alonso Berruguete y Gregorio Fernández. La envergadura del proyecto com-

pilador sobre estatuaria funeraria le llevó más tarde hacia Madrid, Toledo y las provincias del reino de León, aunque todo era poco y acostumbraba remitir circulares de consulta “con la colaboración del Ministerio de Instrucción Pública” a los maestros de primaria de las diferentes localidades. En 1924, cuando redactó su ensayo sobre *La expresión del dolor en la escultura castellana* que constituyó su discurso de entrada en la Academia de San Fernando, Elías Tormo le apremiaba a intentar la aventura enciclopédica para abordar una obra de síntesis sobre la escultura española, vasto proyecto sobre el que Orueta ya había platicado en algunos cursos impartidos desde el CEH y que aspiraba a verter en forma de manual. Hacia 1930 debía tener redactada una primera parte que iba desde los orígenes hasta el siglo XII, poniendo timón hacia los tiempos góticos justamente cuando se proclamaba la república y fue llamado para ejercer el cargo de Director General de Bellas Artes (entre abril de 1931 y diciembre de 1933). El manual debió quedarse tan *pichi* en el escritorio cuando Orueta se vio involucrado en nuevos proyectos como la aparición del *Archivo Español de Arte y Arqueología* dirigido por Tormo y Gómez-Moreno, el impulso de las bibliotecas populares o su férrea defensa del patrimonio histórico-artístico (fueron públicas y notorias las trifulcas sobre la expatriación de las pinturas murales de San Pedro de Arlanza, la portada de Cerezo de Río Tirón o el convento de La Calera de León en Badajoz), cuando Arthur Byne “expoliador de guante blanco atrás condecorado” lamentaba que “el actual ministro de Bellas Artes [sic] parece decidido a declarar Monumento Nacional cada grano de arena” y que “el actual gobierno socialista en España [el de 1932] es totalmente contrario a dejar salir del país ninguna propiedad de la Iglesia”, *que si quieres arroz...* En la nueva revista vieron la luz trabajos del historiador del arte malagueño sobre Alonso Berruguete (1925), José de Mora (1927), la ermita burgalesa de Quintanilla de las Viñas (1928), la capilla mayor de la catedral de Toledo (1929) o el claustro de Silos (1930), participando además en la revista *Residencia* con un trabajo sobre el Cristo de la Agonía de Juan Sánchez Barba (1926) y en una monografía colectiva sobre Pedro de Mena (1928). Tras asumir la Dirección General de Bellas Artes (retomándola entre febrero y septiembre de 1936) se convirtió además en presidente de la Junta Superior del Tesoro Artístico. A partir de septiembre de 1936 ejerció la dirección del Museo Nacional de Reproducciones Artísticas y volvió al CEH, donde se puso manos a la obra con el manual que había dejado inconcluso, siendo el último de sus trabajos científicos.

Duele pensar que *La escultura española de los siglos XI y XII* fuera ajustada, acicalada y bruñida entre Madrid y Valencia. El 1 de enero de 1936 Ricardo de Orueta fue pomposamente evacuado a Valencia en una segunda expedición dirigida por el Quinto Regimiento junto a muchos otros artistas e intelectuales (José Capuz, Victorio Macho, Aurelio Arteta, José Gutiérrez Solana, Cristóbal Ruiz, José Ramón Zaragoza, José López Mezquita, Ricardo Gutiérrez Abascal, Bartolomé Pérez Casas, Ángel Llorca, Justa Freire o Juan José Domenchina). Pero en la ciudad del Turia “a falta de bibliotecas bien surtidas de material internacional y el imprescindible Fichero de Arte Antiguo” estaba de brazos cruzados y le resultaba muy difícil redactar, anotar, corregir o cotejar datos, hipótesis e intuiciones. Regresó a Madrid, donde se habían quedado Gómez-Moreno y Sánchez Cantón, cuando los *raids* de *las tres viudas* habían cesado y las baterías artilleras instaladas en el Cerro Garabitas seguían golpeando esporádicamente la *Avenida de los obuses*. La batalla de Madrid había quedado en tablas, los golpistas emprendieron una nueva ofensiva en el Norte y el ejército popular se empecinó infructuosamente en Brunete. En julio de 1937 Orueta confesaba a Tomás Navarro Tomás que en Valencia tenía poco que

hacer, respondiendo a vuelta de correo el lingüista y filólogo manchego advirtiéndole que el suministro de papel sólo estaba transitoriamente garantizado en Valencia y Barcelona. En su descargo adujo tener *in mente* ampliar su trabajo hasta época gótica “continuación del actual, ya que soy viejo, me quedan pocos años de vida [rondaba los 70] y no me quisiera morir sin verlo publicado”. Una terrible premonición debía rondarle por la cabeza en la capital asediada. Nunca pudo reponerse de una fatal caída sufrida en las escaleras del Museo Nacional de Reproducciones Artísticas, falleciendo en el domicilio madrileño de su primo, el ingeniero de minas Francisco de Orueta el 10 de febrero de 1939, pocos días antes del golpe de Casado y la ulterior victoria franquista, liberado el laureado ferrolano del resto de muleros. *Siglo veinte, cambalache, problemático y febril*

Años de viajes y personalísimas intuiciones le permitieron calibrar un sutil cuadro que sorbió los sesos del arte de las peregrinaciones forjado por Arthur Kingsley Porter, tan alejado del nacionalismo esgrimido por Émile Mâle y Georges Gaillard (con el que ajusta cuentas en un combativo Anexo) a la hora de abordar la escultura románica hispana como mero apéndice de una *beau geste* urdida más allá de los Pirineos. Orueta tuvo a bien acreditar ciertos invariantes escultóricos que consideró autóctonos: el verismo en clave de sinceridad, su sentimentalismo vigoroso, su arraigada espiritualidad y su tendencia a la estridencia, cualidades nada extrañas cuando sus ejecutores intentaban emocionar sin renunciar a la gozosa eternidad. Pocos materiales se le escaparon, todo lo anotó y lo interiorizó, desde el sepulcro de Itacio de la catedral de Oviedo al Pórtico de la Gloria. Por el manual desfilan los balbuceos paleocristianos, las estelas indígenas, los capiteles de San Pedro de la Nave y los encriptados encintados de Quintanilla de las Viñas al tiempo que se presentan paralelos ibéricos y orientales. Repasa las primicias asturianas, los exóticos marfiles califales y los primores del repujado en plata, alineados junto a la miniatura de los Beatos y los relicarios cristianos, que irán ganando en credibilidad hasta forjar la bóveda del universo románico, soportada por los soportes pétreos de San Isidoro de León, San Martín de Frómista o la catedral de Jaca y señoreada por el derroche de portadas historiadas que conducen a Compostela. Nunca eludió glosar los escollos planteados por el claustro de Silos, su cronología, partitura epigráfica y topografía eclesial, pero ante sus relieves y capiteles advierte la presencia de un genio extraordinario formado en la eboraria del siglo XI “orientalizante y cordobesa” del que desmenuza todas sus habilidades: “No encontraremos en toda la Edad Media, ni quizás en ningún tiempo, una figura de Cristo, que supere a ésta del viaje a Emaús”. Dará cuenta de los escasos vestigios supervivientes en el naufragio de Sahagún, algunas piezas lígneas, Santa Marta de Tera, Antealtares, la portada meridional de San Vicente de Ávila, San Miguel y San Martín de Segovia o los sepulcros de Nájera, San Millán de la Cogolla y la Magdalena de Zamora, para concluir con el románico del siglo XII en focos tan dispares como Armentia, Ripoll, la catedral de Lugo, el segundo taller de Silos, Santiago de Carrión, la portada occidental y el sepulcro de San Vicente de Ávila, la catedral de Orense, la Cámara Santa de la catedral de Oviedo y el Pórtico de la Gloria, debido al “más grande artista de la España del siglo XII” que, en un arrebato nacional, imagine gallego, aunque su alma consiga arrebatarlos la nuestra. Manifestaba rotundo que para disfrutar del Pórtico basta “entregarse a él, sin erudiciones ni pedanterías, que es lo que más perturba la emoción que producen las obras de arte” aunque lamentaba no haber podido detenerse más en la escultura de la segunda mitad del siglo XII que, a su juicio: “no plantea ya tantos problemas y más que objeto de un estudio debe serlo de contemplación y de recreo espiritual. Hay además tanto y

no todo de primer orden, que el detenerse a estudiar a escultores medianos, que son los que en todos los tiempos han abundado, hubiera sido fatigar al lector sin objeto alguno”. Opinión ahora discutible por errada y tal vez perdonable en un afán discriminador: “Por eso he preferido seleccionar, aunque arrostrara el peligro de hacerlo con exceso”.

Cuando ultimaba *La escultura española de los siglos XI y XII*, Orueta fue eligiendo personalmente las fotos; cautivadoras placas que, con todas sus imperfecciones: jirones, indicios de contracturas, sarpullidos, eczemas de plata o saturaciones lumínicas, más si cabe que las impresionadas por Georgiana Goddard King, Juan Cabré y Gómez-Moreno; siguen cautivándonos por su arrobo y aplomo, su prodigioso calado documental y su aterciopelada textura a prueba de nuevas tecnologías. Algunas herederas de la gramática litográfica, otras empastadas o milagrosamente fortuitas, las hay proféticas del huecograbado, singulares pruebas periciales de la historia del arte forense y hasta instantáneas decididamente abonadas a la nueva visión.

Celia Guilarte concluía con toda razón que “sin ser su mejor libro, es sin duda el más vivido de todos”, un verdadero tesoro que había permanecido en el limbo de nuestras instituciones científicas, sabroso testamento para cuantos estén interesados en el estudio de la escultura medieval. Aunque también podríamos deducir que *La escultura española de los siglos XI y XII*, con el permiso de don Ramón Gómez de la Serna, posee visos de enérgica *Automoribundia*, por su conciencia de finitud, su pulso de cuenta atrás, la asumida provisionalidad de su flexible andamiaje y su carácter de autobiografía intelectual que bascula entre lo quimérico y lo pragmático.

Es feliz fortuna que justamente el Museo Nacional de Escultura, en cuya gestación Ricardo de Orueta tuvo mucho que decir, trabajar y remover, sea ahora responsable de tan rescatada edición, retrato de un investigador de fondo y retaguardia, incansable, metódico y silente cuyo legado aportó consistencia a los trabajos de M<sup>a</sup> Elena Gómez-Moreno y Bernardino de Pantorba, mereciendo el reconocimiento sincero de Juan Antonio Gaya Nuño, que le habían dado bien para el pelo y andaba el pobre a sus cosillas. Un proyecto museístico que se hizo realidad el 29 de abril de 1933 en el Colegio de San Gregorio, el mismo año que se promulgó la Ley del Tesoro Artístico, cuando el fondo provincial, de hondo poso historiográfico, alcanzó categoría nacional y se convirtió en ejemplo de modernidad, discurso meditado y, con los años, en vivero de historiadores imageros más versados en las preces universitarias.

El poeta vallisoletano Jorge Guillén compuso un *Ars vivendi* homenajeando a Quevedo que bien pudiera haber brotado de los labios de Orueta: “Pasa el tiempo y suspiro porque paso, / aunque yo quede en mí, que sabe y cuenta, / y no con el reloj, su marcha lenta / nunca es la mía bajo el cielo raso. / Calculo, sé, suspiro no soy caso / de excepción y a esta altura, los setenta, / mi afán del día no se desalienta, / a pesar de ser frágil lo que amaso. / Ay, Dios mío, me sé mortal de veras. / Pero mortalidad no es el instante / que al fin me privará de mi corriente. / Estas horas no son las postrimeras, / y mientras haya vida por delante, / serás mis sucesiones de viviente.”

José Luis HERNANDO GARRIDO  
UNED - TEMPLA

**Arnaud TIMBERT (Dir.), Chartres, Construire et restaurer la cathédrale (XI<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècle), Col. Histoire, Architecture et urbanisme, Presses Universitaires du Septentrion, Préface Andréas Hartmann-Virnich, 395 p., 33 euros, Lille, 2014, ISBN : 978-2-7574-0740-0**

Ainsi qu'un nouveau collège apostolique, il fallait être douze au chevet de la cathédrale des blés de la Beauce ; douze auteurs s'attellant sans tarder à l'immense et périlleuse tâche. Car, fallait-il absolument attendre, laisser mûrir encore mais jusqu'à quand, oublier toujours l'enthousiasme et l'effervescence intellectuelle qui sont les bonheurs de nos métiers de chercheurs, tergiverser encore et encore ou se lancer vite dans la vaste étude pour tracer de nouveaux sillons avides de moissons ? La raison réside précisément dans le courage d'élans collectifs et non dans les atermoiements. Cet ouvrage est un avant-goût d'avenirs nichés au milieu de jeunes céréales d'hiver bravant de rudes fraîcheurs, des gelées si injustement présentes où, pour chaque tentative hardie, la menace d'un avis castrateur est brandie afin que ne survive ni l'idée, ni la force d'engagement. L'écriture d'un ouvrage se définit justement par un projet ambitieux, comme on le ferait de l'architecture d'une cathédrale. À n'en pas douter, Arnaud Timbert ajoute ici à sa déjà très importante historiographie, quelques beaux autels ciselés, une couronne de lumière aux allures de Nouvelle Jérusalem, des ornements dorés, une poutre de gloire, des reliquaires chargés de pierreries et de nouveaux enduits clairs. La nouvelle œuvre de Chartres, même inachevée, méritait bien cela. Car, tout peut être discuté à l'infini ; certes, mais cela est neuf, bel et bien mené, irremplaçable et agréablement lisible, en ne se situant pas dans les génuflexions intellectuelles, les hommages trop polis ou les manières propres aux salons et à l'usage de la cour de quelques courtisans. La tâche est alors libre de chaînes. Arnaud Timbert analyse vivement, présente, reprend et précise dans une belle « mise en perspective » (p. 33-94). Il éclaire, éclaire et complète ; désigne ce qui n'a pas été vu, présente, illustre et convainc grâce à un examen rigoureux, précis et parfaitement nourri de nombreuses références. La première partie est ensuite consacrée aux restaurations, récentes ou anciennes (p. 97-187). Les articles de Patrice Clavel (les phases de restauration jusqu'aux plus récentes), Céline Druel (les matériaux de construction, la pétrographie), Arnaud Timbert (la silicatisation destinée à la protection des pierres ; l'incendie de 1836, ses conséquences et traces), Jannie Mayer (les collections de moulages), Valentine Lambert (mise en couleur de la crypte au XIX<sup>e</sup>), sont bienvenus, parfaitement détaillés, bien illustrés et tous intéressants par la diversité des approches qui suscite et souhaite le débat, ce qui rendrait assez incompréhensible la critique d'un tel travail pionnier par l'apport indéniable de ce petit ouvrage bien publié. La deuxième partie (p. 189-360) est la plus importante en volume. Très utilement, l'examen archéologique des cryptes est repris ou précisé (François Heber-Suffrin et Christian Sapin) dans l'ombre du projet de l'évêque Fulbert. En complément, sont étudiés des fragments de sculpture en stuc (Bénédicte Palazzo-Bertholon et Christian Sapin) ayant servi à orner des arcs ou des niches, ce qui montre une nouvelle fois les liens entre décors d'orfèvrerie et ornements d'architecture. Les voûtes de l'église haute sont alors examinées avec sagacité (Arnaud Ybert) en révélant des irrégularités qui laissent transparaître des hésitations, des raisonnements progressifs de la part des maçons et des tailleurs de pierre : cintres, taille, tas-de-charge. La structure architecturale est ensuite analysée grâce à de récents relevés laser qui aident à investir de nouveau la question du contrebutement, de la modernité des arcs-boutants de Chartres dans leur lutte contre de

permanents risques de fléchissements des maçonneries (Andrew Talon). Les enduits et décors peints (Michel Bouttier) sont alors considérés dans une joyeuse polychromie révélée lors des travaux de restauration : voûtes, arcs et clefs, baies aveugles, chapiteaux et revêtements extérieurs. Parmi les aspects les plus conquérants de cette étude collective, la place donnée au fer dans l'œuvre de Chartres (Émeline Lefebvre et Maxime l'Héritier ; Adrien Arles, Philippe Dillmann et Bernard Gratuze) grâce à l'examen des goujons, tirants, chaînages, tenons et agrafes.

L'histoire de l'art, comme discipline, est ici totalement partie prenante de l'examen archéologique exigeant qui envisage non seulement les techniques de construction, mais également la qualité des matériaux et la culture des forgerons. L'emploi du plomb est ainsi logiquement intégré (Paul Benoît) dans une recherche extrêmement fouillée et documentée. Enfin, la couverture de plomb (Stéphanie-Diane Daussy) est envisagée avec brio en élargissant notre champ de vision, donnant ici de nouvelles possibilités de découvertes et d'interrogations. Au même titre que plusieurs articles précédant cette dernière étude, on peut voir là de nouveaux ferments intéressant aussi bien Chartres que la discipline de l'Histoire de l'Art, tiraillée entre sa définition classique quelque peu étriquée et celle-ci aux visées plus épanouissantes et élargies. La troisième partie concerne « Les matériaux en chantier. Signes et significances » (p. 363-395). En arrière plan de ce titre, quelque peu mystérieux, trois auteurs s'élancent en choisissant de soutenir le « vêtement de lumière » de la nouvelle cathédrale (Jean-Paul Deremble). Cela pourra sembler bien imprudent, étant d'un avis plus contrasté à propos de la restauration, mais on saluera ici la vivacité et l'érudition du propos tenu par cet auteur. À la suite, la « rutilance » et la transparence de ces architectures peintes jusque dans les extérieurs, sont considérées (Arnaud Timbert), ce qui autorise une nouvelle fois la relecture de nombreux textes cités soutenant ces lignes. D'humbles marques lapidaires peintes concluent ces travaux (Didier Méhu). On pourra les considérer singulières, mais ce serait mal comprendre le propos de ce dernier auteur. Ces marques sont « aériennes » en étant placées au niveau des voûtes et des nervures, liées à ces hommes partant à « l'assaut du ciel » en bâtissant, sculptant, peignant, couvrant et ornant cette Jérusalem de pierre. Il n'y aura donc pas de conclusion, mais faut-il s'en inquiéter ? Cet ouvrage attend une suite, de nouvelles avancées, des propos aussi nets et encourageants. Quelques avis plus rugueux pourront naître ici ou là, d'une lecture trop rapide et paresseuse ; nulle inquiétude ! Cette publication ouvre les esprits de nos étudiants à l'Université ; cela est bel et bien ; cela est bon pour tous et pour nous.

Bruno PHALIP  
Professeur d'Histoire de l'Art et d'Archéologie du Moyen Âge  
Université Clermont Auvergne  
bruno.phalip@uca.fr