

LE LIEU SAINT:
LE TOMBEAU ET LES BASILIQUES MEDIEVALES

LE SEPULCRE ET LES BASILIQUES PREROMANES

Le pseudo-Calixte raconte qu'après avoir essuyé sur sa personne et sur son armée les effets de la justice divine, Al-Mansour, puni de la sorte pour le sac de la ville et du sanctuaire de Santiago, invoqua le «Dieu des Chrétiens, Dieu de Jacques, Dieu de Marie, Dieu de Pierre, Dieu de Martin...» Il faut comprendre cette prière comme un inventaire exact et propitiatoire des vocables des temples qui entouraient le tombeau de l'apôtre et furent détruits par le chef cordouan en 997: la basilique jacobite et les églises des monastères de la Corticela (Sainte-Marie), d'Antealtares (Saint-Pierre) et du Pinario (Saint-Martin). En comptant l'oratoire ou le baptistère dédié à saint Jean-Baptiste — dont il n'est pas fait mention parce que, peut-être, il est considéré comme annexe de la basilique, — on aurait désigné au complet le centre du complexe épiscopal et monastique, prédécesseur de l'actuelle cathédrale romane.

On ne sait rien de ce que put être l'église primitive de Saint-Martin Pinario. De celle d'Antealtares, disparue avec la construction du nouveau chevet roman, nous n'avons que des données succinctes, sur lesquelles nous reviendrons. Par contre, Sainte-Marie de la Corticela conserva comme une valeur fossile, au travers des couches successives de reconstruction, le même plan de ses espaces et de ses volumes preromans, même s'ils ont été mutilés lors du développement du transept roman. Enfin, à propos du centre du complexe, nous possédons une information documentaire et archéologique à la fois riche et controversée. Commencées par le chanoine López Ferreiro et poursuivies, dès 1946, par Manuel Chamoso Lamas, les fouilles ont mis à jour le contexte romain propre au mausolée apostolique, auquel s'articule une nécropole dont les tombes s'échelonnent de la fin de l'Antiquité jusqu'au XI^e siècle. Il n'est pas de témoignage plus spectaculaire et plus frappant que le couvercle du tombeau de Théodomire (mort en

847), évêque d'Iria. Sa concise épigraphie le prouve: quelque chose d'exceptionnel a dû se passer à Compostelle à une date antérieure à sa mort, puisqu'il choisit la ville comme lieu de sa sépulture.

Du «sépulcre couvert de pierres de marbre» qu'aperçut Théodomire parmi les broussailles, à l'emplacement des fondations de la ville et de la basilique future, il subsiste une structure quadrangulaire de pierres de taille granitiques, romaine ou de tradition romaine, fondements, croit-on, d'un mausolée antique. Cependant, en raison de sa structure absidale apparente, on attribue le mur qui entoure ces vestiges sur trois côtés, à une époque postérieure à l'«invention». Les appareils respectifs n'étant ni assez dissemblables ni assez ressemblants, le problème reste entier et les opinions ne manquent pas en faveur de l'attribution des deux ensembles soit à l'époque romaine soit au haut Moyen Age. Dès lors, l'enceinte extérieure serait-elle insolite dans la structure d'un sépulcre antique et, puisqu'il apparaît comme étranger au contexte médiéval de par sa typologie, le bloc compact de l'édicule pourrait-il dater de l'époque romaine. L'oeuvre récente de Monseigneur Gerra Campos rend compte de façon détaillée de toutes les hypothèses comme de tous les doutes que ces vestiges ont entraînés.

Quelle que soit la date, l'enceinte extérieure remplit le rôle de l'abside dans la basilique (les basiliques) que révèlent les fouilles, dont les appareils sont pourtant bien différents. De la première basilique édifiée par Alphonse II après la découverte des reliques, on croit pouvoir conserver le seuil: par rapport à l'emplacement du sépulcre, celui-ci nous permet d'apprécier la longueur de l'édifice, non négligeable pour l'époque. Là-dessus vient se greffer la rhétorique dépréciative destinée à exalter l'entreprise d'Alphonse III, qui parle en terme péjoratifs d'une «médiocre construction de pierre et d'argile» (*ex petra et luto opere parvo*). Pareils termes ont été interprétés, de façon peu adéquate comme s'il s'agissait d'une expertise technique et ne nous apprennent en réalité que ce que nous

pouvons imaginer d'un monument de cette époque : un appareil de maçonnerie assez rudimentaire. Mais quand des expressions quasi similaires sont utilisées à propos de Saint-Isidore de Léon de Ferdinand I^{er}, de Fleury de Gozlin ou de Cluny d'Odilon et qu'elles sont suivies immédiatement de la description en termes élogieux de l'appareillage de pierre ou même de marbre destiné à remplacer les humbles constructions précédentes, nous avons quelques raisons de croire à un *topos* obligé, destiné à flatter le portrait d'un illustre patron. Le point de référence ne sera autre qu'Auguste, lequel, selon Suétone, aurait construit une Rome de marbre sur l'antique Rome de brique.

En effet, dans le cas de Compostelle, la pauvreté du matériau de l'église d'Alphonse II fait ressortir, par contraste, le concours d'Alphonse III et des pierres de marbre (*petras marmoreas*) dans la nouvelle construction. L'*Acte* de consécration de l'église en 899 tient à préciser que ces matériaux sont apportés de la terre des Maures, qu'ils sont des *spolia* romains et qu'ils viennent d'édifices détruits par l'ennemi. Leur réutilisation dans la basilique apostolique prend ainsi une connotation symbolique, en plus d'une simple justification pratique ou somptuaire. Il s'agit en fin de compte d'un «sauvetage», dans le sens le plus littéral du mot, des restes d'un passé en forme de légitimation. En nul autre lieu que dans le sanctuaire de saint Jacques, celui-là même qui est sur le point de s'ériger en patron de la Reconquête, cette dernière ne pouvait trouver meilleure expression plastique et monumentale. A l'éventuelle réutilisation, réelle ou imaginaire, de l'antique substrat local, s'ajoutera celle des vestiges d'une terre et d'un passé à récupérer.

Quoique l'authenticité de l'*Acte* de consécration ne fasse aucun doute, on peut craindre certaines interpolations dans les passages où l'on rend compte des circonstances qui ont présidé à la construction de la basilique. Faudrait-il rajeunir de deux siècles cette lecture idéologique du programme d'Alphonse III? De toute façon, cela n'affecte pas la valeur documentaire du texte, surtout en ce qui concerne la description matérielle des travaux, qui n'a jamais été démentie par les fouilles postérieures. Elles ont mis à jour le plan de la basilique reconstruite par saint Pierre de Mezonzo et Bermude II^e après la destruction par Al-Mansour de celle d'Alphonse III. Cependant, personne ne semble avoir conçu ces travaux autrement que comme une restauration, même si elle commençait aux fondations, de l'église antérieure, sans autre changement. La description prétendument interpolée dans l'*Acta* renverrait en tout cas à un édifice réel, comme j'incline à penser, peut-être à celui d'Alphonse III ou à celui que patrona Bermude et qui ne fut pas démoli avant 1112.

L'église d'Alphonse III et de Sisnandus, — ou celle de saint Pierre de Mezonzo et Bermude II^e — serait une basilique à trois nefs, séparées par des

piliers quadrangulaires, que couronne à l'orient l'enceinte entourant le podium du tombeau. A l'occident s'étendrait un porche à deux travées, édifié de même sur des piliers quadrangulaires; au nord se trouve une sorte de transept qui suit l'axe transversal de la basilique et qui s'identifie avec le baptistère. Deux portes s'ouvriraient de part et d'autre de cette dépendance; une autre percait le mur méridional vers le chevet. Adossée au seuil de celle-ci, la pierre tombale d'un certain Martin (mort en 1047) invoquait, dans une belle épigraphie, le pouvoir régénérateur des eaux de la fontaine divine, celles-là mêmes que le prophète Ezéchiel vit justement surgir sous les seuils du temple de Dieu, «au sud de l'autel».

On ne connaît pas avec certitude, l'élévation et le système de couverture de la basilique. Les conjectures auxquelles nous invite la description de l'*Acta* semblent hasardeuses, tant le texte est embrouillé et corrompu. Quant au chevet, d'autres sources documentaires nous y font voir un peu plus clair. Cela reste quand même un des problèmes les plus complexes de l'interprétation des vestiges archéologiques.

De l'*Acta* tant de fois cité, il semble se dégager que la basilique d'Alphonse III comptait quatre autels: le titulaire de saint Jacques, celui du Sauveur, ceux de saint Pierre et de saint Jean l'Évangéliste. En raison des structures découvertes lors des fouilles, on a supposé que les autels de ces deux apôtres se situaient dans les extrémités des vaisseaux latéraux. Mais rien n'indique qu'elles aient été traitées comme absides. Qui plus est, du côté nord, on a pu vérifier que le pavement original maintenait son niveau jusqu'au mur d'enceinte, sans l'exhaussement que suggère une des reconstructions proposées. La localisation de l'autel du Sauveur en relation avec l'endroit du tombeau et l'autel de Santiago qui devait le recouvrir pose des problèmes plus importants encore. L'emplacement proposé pour un autel dédié au Christ, au pied de l'autel de son Disciple, ne paraît pas s'accorder avec la hiérarchie et le décorum liturgiques.

Les reconstitutions proposées jusqu'à maintenant, à titre conjectural, pour l'ensemble du chevet, confondent, c'est très possible, deux églises en une. En effet, dans un document d'Alphonse V, daté de 1019, on distingue nettement le «temple du Sauveur» d'une part et la «basilique de saint Jacques» d'autre part (*templum sancti Salvatoris circa aulam beati Jacobi*). Peut-être faudrait-il, dans le même sens, comprendre la distinction implicite que semble faire l'*Acta* entre «édifier la Maison de Dieu et restaurer le temple qui se trouve près du tombeau de l'Apôtre» (*aedificare domum Domini et restaurare templum ad tumulum sepulchri Apostoli*). Plus éloquent encore est le témoignage que nous fournit la *Concordia de Antealtares*, datée de 1077, rendant compte, avec force notariale, de l'existence de trois églises différentes près du tombeau apostolique:

celle de saint Jacques, celle de saint Jean-Baptiste (l'oratoire ou le baptistère) et une troisième (*ante ipsa sancta altaria*, c'est-à-dire Antealtares) dédiée au Sauveur, à saint Pierre et à saint Jean l'Évangéliste. Comme il paraît plus que douteux que se soient dédoublés les trois mêmes vocables en deux sanctuaires contigus, il faut en déduire que les autels cités du Sauveur, de saint Pierre et de saint Jean l'Évangéliste, que mentionne l'*Acta*, sont ceux de l'église monastique de saint Pierre de Antealtares; de même, la basilique de saint Jacques n'accueillait que l'autel de son saint titulaire, sur le tertre sépulcral.

Nous ne devons pas exclure cependant que les deux églises puissent communiquer ou être articulées l'une à l'autre. A ce sujet, on pourrait se baser sur quelques fragments du pavement trouvés à l'orient de la clôture de la basilique apostolique et situés à un niveau plus élevé que cette dernière. D'autre part, il ne fait pas de doute qu'il s'agit de deux enceintes indépendantes, comme le montrent, du point de vue institutionnel, les conflits que déclencha l'expropriation de l'église d'Antealtares par l'évêque Diego Peláez lorsqu'on voulut commencer de bâtir le chevet de la cathédrale romane. L'endroit qu'elle occupe, en particulier le sol de l'actuelle chapelle du Sauveur, est celui où l'on situerait l'église monastique primitive avec les trois autels en question. L'élévation brusque que le sol y présente, comme les travaux préparatoires au bâtiment roman, expliquent que le terrain n'ait pratiquement rien livré lors des fouilles.

Quant à la décoration des basiliques apostoliques primitives, les fouilles ont fait apparaître quelques éléments fragmentaires parmi lesquels se détachent des restes d'arcs en fer à cheval monolithiques, avec des incisions parallèles signalant un faux extradós et, dans un cas, un alfiz rudimentaire. Même si l'on en signale des semblables à l'église du Sauveur de Valdediós, que construisit aussi Alphonse III, peut-être proviennent-elles de la reconstruction de Bermude III. La lecture de l'*Acta* fait regretter que nous n'ayons rien conservé des chambranles ou des avant-toits (?) de la porte de l'occident «sculptés de façon admirable» et repris par Alphonse III à la basilique antérieure, où déjà ils représentaient des vestiges anciens. Du mobilier, il nous reste vraisemblablement la cuve des fonts baptismaux, creusée en forme de pètrin dans un bloc de marbre, et les notices et documents graphiques de la Croix offerte en 874 par Alphonse III et Chimène. Ce vestige unique de la généreuse dotation du monarque asturien fut volé au début du XX^e siècle.

LA CATHÉDRALE ROMANE

On a reconnu dans les églises dites «de pèlerinage» le fruit heureux d'une synthèse qui intègre les typologies et les solutions antérieures aux

exigences formulées par les nouvelles formes de culte communautaire se développant alors. L'église de Pèlerinage est donc à la fois basilique et *martyrium*, temple et tabernacle. Ainsi se développe complètement la forme symbolique de la croix latine, et particulièrement à Santiago grâce à son transept impressionnant. Elle répond ainsi à une double nécessité: multiplier les chapelles pour le clergé nombreux qui y officie et garantir une circulation fluide des foules de pèlerins dans le chemin de ronde que constituent le déambulatoire et les ^{trifores} chapelles latérales entourant la croix définie par les vaisseaux principaux.

Dans le cas de Santiago, pareille synthèse ne se révèle pas seulement dans les spéculations abstraites d'un architecte de génie, mais aussi, concrètement, sur le terrain même, par l'intégration des édifices antérieurs. L'édicule du sépulcre survivra comme «relique». La construction complète du nouveau sanctuaire fournit l'«écran» adéquat et un support monumental. Les termes du guide du *Liber Sancti Jacobi* pour désigner le déambulatoire qui entoure l'édicule sont significatifs à ce sujet, dans une «lecture» anthropomorphique de l'ensemble de l'édifice: *corona* ou *laurea*. Les «fleurons» (chapelles) de cette couronne seraient à leur tour enchâssés avec les corps des saints que l'archevêque Diego Gelmírez fit apporter de Braga comme gardiens d'honneur des reliques de l'Apôtre. Les trois chapelles de l'église de Antealtares furent intégrées dans le nouveau chevet, de même que l'oratoire de saint Jean-Baptiste, auparavant une annexe de la basilique, devint une des chapelles du transept. Plus éloigné, Saint-Martin du Pinario put conserver son indépendance, mais Sainte-Marie de la Corticela la perdit temporairement, quand elle fut expropriée par Diego Peláez comme Antealtares, pour la récupérer quand elle sera rendue en 1115 aux moines du Pinario, amputée au demeurant d'une partie de la construction et du terrain. Les travaux de fortification entrepris par les évêques Sisnandus et Cresconio en faveur du lieu saint et de la ville naissante ne purent échapper à la volonté d'intégration des espaces et des fonctions du nouveau projet. Avec ses neuf tours et grâce à la situation qu'elle occupait sur une partie des anciennes fortifications, la cathédrale romane assumera encore des fonctions défensives que l'histoire ultérieure révélera comme des précautions nullement exagérées.

Avant d'entamer les éternelles et ennuyeuses questions que posent la chronologie, les campagnes de construction et la généalogie de l'édifice, il conviendrait peut-être de redessiner son image du temps des premiers pèlerins à qui elle était destinée. Si je recours à ce terme d'image ou de profil, ce n'est pas dans un sens passif, visant à la restauration archéologique de l'état premier de l'édifice, sujet traité à suffisance dans l'oeuvre de K. J. Conant. Je me réfère plutôt aux moyen^s figuratifs et symboliques possédés par le sanctuaire pour exprimer la

fonction à laquelle il était voué. «Image» donc, dans le plus actif des sens, celui qui concerne les structures architectoniques ou liturgiques et non seulement l'imagerie ou la décoration plastique. Nous avons déjà tenté l'entreprise quand nous évoquions, à propos de la basilique préromane, les rares renseignements fournis par l'*Acta* de 899 ou l'épithape de Martin de 1047. Quant à la cathédrale romane, les sources littéraires se sont avérées par bonheur plus généreuses.

Le pèlerin accédait à la cathédrale par le portail nord ou «français», devant lequel s'étendait un parvis ou «Paradis», souvenir sans doute du quadruple portique de Saint-Pierre de Rome, auquel sa dénomination se réfère à l'égal de tant de parvis d'églises médiévales. La qualité symbolique de cet espace, — en plus de sa destination de marché animé —, paraît démontrée par sa surface carrée, telle qu'on se figure le Paradis terrestre dans la cartographie des manuscrits de Beatus, comme par la présence en son centre d'une fontaine monumentale dont la description dans le guide du *Liber Sancti Jacobi* fait penser en quelque sorte à une Fontaine de Vie.

Sur la cuve de cette fontaine, assez grande — paraît-il — pour permettre à «quinze hommes ensemble» de s'y baigner, s'élevait une colonne de bronze de section heptagonale, forme aussi difficile à expliquer fonctionnellement ou esthétiquement qu'elle est claire par sa connotation symbolique ou quasi sacramentelle. A son sommet, quatre lions assis et unis par la croupe conjuguèrent leur effet avec ceux qui se trouvaient au pilier central du portail des Orfèvres. De leur gueule sortaient quatre jets qui voulaient représenter les quatre fleuves du Paradis, images à leur tour des quatre Évangiles nés d'une source commune irriguant mystiquement l'Église.

Bien que l'*Historia Compostelana* comme le guide du *Liber Sancti Jacobi* paraissent traiter la fontaine comme un simple chef-d'œuvre de génie hydraulique, le premier de ces textes dit cependant que son bassin fut conçu comme un ornement destiné au cloître de la cathédrale, espace qui est d'ailleurs, lui aussi, l'objet de tant de gloses paradisiaques dans la littérature allégorique contemporaine. Le guide apporte encore une indication précieuse pour la symbolique du monument: son eau, quasi miraculeuse, est «chaude en hiver et fraîche en été». Elle nous fait penser à coup sûr au «fontaines claires d'eau courante, / bien fraîches en été et chaudes en hiver» du «pré semblable au Paradis» où a reposé Gonzalo de Berceo, sur la route de son pèlerinage mystique.

Transformé au XVIII^e siècle, le portail qui fait face au «Paradis» avait comme thème de sa décoration la Création, le Pêché et l'Expulsion d'Adam et Eve, motifs des mieux choisis dans un tel cadre urbain. Le thème et l'imagerie entière du

portail, faut-il supposer, furent conçus comme la scène et le décor de la liturgie de la pénitence publique, fonction majeure d'un temple de pèlerinage, qui se déroulait alors avec une extraordinaire théâtralité. Dans le rituel figurait le récit de l'expulsion des pénitents, conçue à l'image et à la ressemblance de l'expulsion d'Adam et Eve du Paradis: elle figurait justement dans un des reliefs du portail. Le même *Liber Sancti Jacobi* voit dans Adam le prototype du pèlerin et du pénitent.

Passé le parvis de la basilique, le pèlerin entrait d'abord dans la chapelle de saint Nicolas, lequel saint, de par sa condition de patron protecteur du pèlerin et du voyageur, était en quelque sorte le percepteur du droit de «péage spirituel» au terme même du trajet. C'est à un même symbolisme liminaire que paraît répondre le baptistère, — l'ancien oratoire de saint Jean-Baptiste, — situé dans la chapelle à l'extrémité opposée du transept, aussitôt après le Portail des Orfèvres. Par cette entrée, ouverte sur le *villare* et le *vicus novus*, les habitants de la ville pénétrèrent dans le temple, entrée à la fois physique et symbolique à travers le baptême. A cet effet, la présence de la Tentation du Christ dans le programme iconographique nous apparaît significative: elle est évoquée par la triple renonciation à Satan dans le rituel baptismal.

Quant aux vocables des autres chapelles, comme celles de saint Pierre, de sainte Foy, de saint Martin, de la Madeleine ou de saint Nicolas déjà cité, il convient d'y voir un choix parmi la communion des saints patrons des lieux de prédilection, en ces temps-là, de l'Europe des pèlerins. La configuration en forme d'itinéraire, caractéristique des églises de pèlerinage — dont les espaces ont été compris et dessinés pour permettre le passage des foules —, acquiert ainsi une signification dépassant sa simple fonction. Le trajet le long du déambulatoire et des couloirs à l'orient du transept se conçoit comme une image et une mémoire d'autres pèlerinages, postérieurs ou antérieurs, à Rome, à Conques, à Tours, à Vézelay, à Bari, tous lieux où les saints énumérés ci-dessus avaient aussi leur siège.

La topographie et les vocables des chapelles de Compostelle suggèrent encore d'autres lectures possibles, de caractère typiquement iconographique et figuratif. Dans ce sens, la dédicace à saint Michel d'un autel dans les tribunes symbolise clairement sa qualité de prince des milices célestes. Le réseau symbolique constitué par les trois chapelles de l'extrémité du chevet, proches de la chapelle principale où l'on rencontrait l'autel de Santiago, n'est pas moins significatif. Dans la chapelle axiale, dédiée au Sauveur et flanquée par celles de saint Pierre et de saint Jean, et la chapelle de Santiago située dans le prolongement, nous serions tentés de voir une version architectonique de la Transfiguration, avec ses protagonistes figurés par leurs autels respectifs, disposés suivant le même schéma que l'on

a coutume d'adopter dans les versions iconographiques dudit épisode. Il est aussi possible que la même clé figurative soit à l'origine du plan étrange de la chapelle du Sauveur, avec ses deux niches ouvertes sur l'hémicycle absidal, en concordance peut-être avec l'apparition du Christ entre Moïse et Elie. La perte de l'ancienne décoration picturale nous empêche de vérifier l'hypothèse; cette décoration des chapelles complèterait le trop succinct diagramme symbolique de l'architecture. On en dira autant de l'autel dédié à la Madeleine, en relation présumée avec celui du Sauveur. Situé, au sens figuré, au « pied » de celui-ci, il composerait, dans le plan organisateur de l'édifice, le cadre pénitentiel que décrivent les Évangiles et que répète l'iconographie contemporaine. Une telle image ne pourrait sembler plus adéquate, vu la localisation de cet autel dans la *confessio*.

Comme l'a suggéré déjà Guerra Campos, c'est le souvenir des basiliques martyriales romaines et, en particulier, de celle de Saint-Pierre, dont l'atrium a pu inspirer l'idée du Paradis, qui a guidé Gelmírez dans la localisation et la disposition de la *confessio*, qui aurait occupé l'hémicycle absidal de la chapelle principale. Comme l'*Historia Compostelana* le souligne nettement, la nouvelle conception du mausolée apostolique fut de la compétence exclusive du prélat, malgré l'opposition unanime du chapitre, peu enclin à modifier une construction que l'on croyait avoir été édifiée par les disciples de l'Apôtre. Le passage d'un *habituaculum* fermé couronnant le tombeau et servant d'abri à son autel, à un *ciborium* diaphane et monumental, dressé sur quatre colonnes, voilà l'exemple même d'un changement d'époque et de mentalité provoqué par l'adaptation de la liturgie aux exigences et à la sensibilité des foules.

Le guide du *Liber Sancti Jacobi* nous offre d'amples descriptions du mobilier liturgique commandé par Gelmírez. Elles nous permettent de reconstituer à grands traits l'aspect matériel ou les facteurs idéologiques qu'il voulut mettre en valeur. Le dais du *ciborium*, à l'intérieur, était décoré de l'Agneau de Dieu emporté aux cieux par un groupe d'anges, selon la formule eucharistique traditionnelle et en accord avec les versions anciennes du « Canon » de la messe. Ce thème iconographique explique de même la présence de la Trinité dans le couronnement externe de l'ensemble, Trinité mentionnée dans le « Canon » comme la destinatrice du sacrifice de l'Eucharistie. La décoration du baldaquin se complétait avec la représentation des apôtres, des quatre Évangélistes, des anges et d'une croix surmontant une sphère; sa superstructure passait donc comme l'image de l'« autel très haut » de Dieu en personne (*sublime altare* ou *altare superius*), auquel il est fait allusion dans les mêmes textes et qui est identifié par Guillaume Durand avec l'Église triomphante.

On ne pourrait imaginer meilleur programme pour un meuble destiné à couvrir un « autel

inférieur », l'autel matériel du temple, devant lequel se déroulait l'office destiné à l'« Église pèlerine sur terre ». La même source nous apprend de quel merveilleux antependium Gelmírez dota le maître-autel: c'était une pièce en argent de dimensions peu communes. Comportant en son centre Notre-Seigneur en majesté flanqué du tétramorphe et des apôtres sous arcades, le programme iconographique était en accord avec une typologie largement attestée et dont l'antependium contemporain de l'*Arca santa* d'Oviedo est un exemple remarquable. En réalité, celle-ci est plus le revêtement d'un autel-reliquaire qu'un coffret de reliques. Dans l'antependium de Compostelle, la présence des vingt-quatre Vieillards de l'Apocalypse, inclus dans la mandorle même du Christ en majesté, constituait, semble-t-il, une exception. Une formule singulière, à mettre en parallèle avec les peintures murales de Saint-Juste de Ségovie, s'est vraisemblablement répétée dans un autre antependium d'argent d'Oviedo. Si l'on en juge tout au moins par la description d'un inventaire du XIV^e siècle, ce parement serait jumeau de celui de Compostelle.

Devant l'autel de saint Jacques brûlaient trois lampes d'argent. La plus grande, décrite par le guide, avait été donnée par Alphonse I^{er}, roi d'Aragon, sans doute en gage d'expiation pour des offenses faites à l'église de Compostelle. Elle comportait sept becs, allégories des sept dons de l'Esprit Saint; six d'entre eux portaient chacun un couple d'apôtres. La pièce devenait ainsi une audacieuse image de la Pentecôte, avec des langues de feu réelles.

En 1135, l'archevêque Diego Gelmírez ajouta au mobilier liturgique du sanctuaire jacobite la nouveauté, alors récente, d'un retable ou *tabula retro altaris*, selon l'*Historia Compostelana*. Selon pareille source, nous pouvons imaginer le délicat travail d'orfèvrerie, enrichi par des gemmes anciennes et, par des dessins du chanoine Vega y Verdugo et nous sommes mis au courant de sa structure pentagonale, reproduite par ailleurs dans deux retables de pierre conservés en Galice, de même que nous avons une vague idée de son iconographie. Il reste possible que sa forme ait été inspirée de quelque dossier de trône, plutôt que d'un coffret à reliques, comme on le crut par la suite. L'ensemble de l'autel et du retable évoquerait ainsi le trône divin. Au point de vue iconographique, il faut souligner la nouveauté que représente dans l'art hispanique l'insertion de l'image du Sauveur montrant ses plaies dans une mandorle lobée dont la conception est tout aussi nouvelle.

Du chœur construit par Gelmírez, nous ne savons rien. Un autre le remplaça vers 1200, ouvrage par l'atelier qui s'est formé dans l'entreprise du Porche de la Gloire. En s'aidant des formes similaires qu'offrent le baldaquin du tombeau de l'église de la Madeleine à Zamora ou les rares pièces en bois conservées, on peut en deviner la

configuration. Parmi les vestiges de la décoration abondent des motifs architecturaux figurés. L'ensemble ressemblerait à une sorte de forteresse mystique, image de la Jérusalem Céleste.

La Jérusalem Céleste était en effet le modèle ultime auquel se référerait toute église médiévale. Autre chose est qu'à l'occasion une image délivre ou non un sens symbolique ou que les circonstances propres et la fonction de l'édifice, comme à Saint-Jacques, lui imposent pareil message. Les termes de l'Apocalypse évoquant la Cité Sainte s'appliquent à une église de pèlerinage mieux qu'à toute autre, et la nôtre bénéficie en plus d'un généreux patronage royal: «Les nations marcheront vers sa lumière et les rois de la terre iront lui apporter ce qui fait leur gloire» (Ap. 21, 24). L'auteur du sermon *Veneranda Dies* est bien conscient du fait, lui qui se plaît à nommer les «nations» qui venaient alors en pèlerinage à Saint-Jacques: «Français, Normands, Ecosais, Irlandais...» Repris dans le *Liber Sancti Jacobi*, le sermon était destiné à la commémoration de la Translation de saint Jacques, fête que le même *Livre* décrit comme l'occasion d'une visite royale en même temps que d'une généreuse offrande.

Le sermon poursuit sa glose mystique du sanctuaire apostolique dans une phraséologie à résonance apocalyptique: «Les portes de cet édifice ne se ferment ni de jour ni de nuit; l'obscurité de la nuit ne l'atteint pas, puisque brille comme en plein jour la lumière splendide des bougies et des cierges.» Ces mots sont une paraphrase évidente de l'Ap. 21, 23-26: «La ville n'a besoin des lumières ni du soleil ni de la lune, parce que la gloire de Dieu l'illumine et que sa lampe est l'Agneau (...). Ses portes ne se fermeront pas avec le jour, parce qu'il n'y aura pas de nuit, et elle attirera vers elle les splendeurs et les trésors des nations.»

En marge de la rhétorique et de l'intention anagogique du texte, cette description de la cathédrale de Compostelle est en harmonie profonde avec la réalité. Le *Veneranda Dies* a été écrit, en effet, à un moment où la basilique ne pouvait être davantage ouverte, puisque les travaux de clôture du portail occidental n'étaient pas terminés. Plus remarquable encore, le fait qu'à l'achèvement du portail, grâce au travail de Maître Mateo, il fallut bien rester fidèle à la règle symbolique indiquée par le sermon: le nouveau *narthex* fut conçu comme une structure diaphane, ouverte tant vers l'extérieur que vers l'intérieur. Il reste sans portes jusque tard dans le XVI^e siècle, quand les circonstances ordonnèrent de sacrifier la motivation symbolique aux exigences de la décence et de l'ordre public.

De surplus, l'ensemble occidental de la basilique (la crypte ou «vieille cathédrale», le portail, les tours et la tribune) a l'allure d'un complexe figuratif explicitant l'évocation de la Jérusalem Céleste déjà mentionnée. Ainsi, deux clefs de voûte de la crypte sur laquelle s'élève le *Pórtico de la Gloria*, sont

décorées par des figures d'anges porteurs du soleil et de la lune, tandis que la clef de voûte de la tribune supérieure porte l'effigie de l'Agneau. La corrélation entre les motifs paraît claire, à la lumière des textes cités de l'Apocalypse: le niveau inférieur et terrestre, le monde sublunaire évoqué dans la crypte, reçoivent comme luminaires le soleil et la lune. Souvenez-vous: c'est aux clefs de voûte que sont suspendues les lampes. Par contre, la tribune supérieure évoque un lieu qui ne «nécessite ni soleil ni lune... puisque son luminaire est l'Agneau», un lieu qui ne pourrait être autre que la Nouvelle Jérusalem. Pareille lecture iconographique du cadre architectural ne suppose ni redondance ni contradiction par rapport au prodigieux développement imaginaire du Porche de la Gloire. Une exégèse patiente de l'ensemble nous montrerait que la Jérusalem Céleste se présente ici dans le processus de sa constitution historique. L'évocation de la Ville Sainte dans sa perfection archétypale et à venir est ici réalisée en fonction première de l'architecture, comme il y va dans les massifs occidentaux de Centula, de Corvey ou de Fleury.

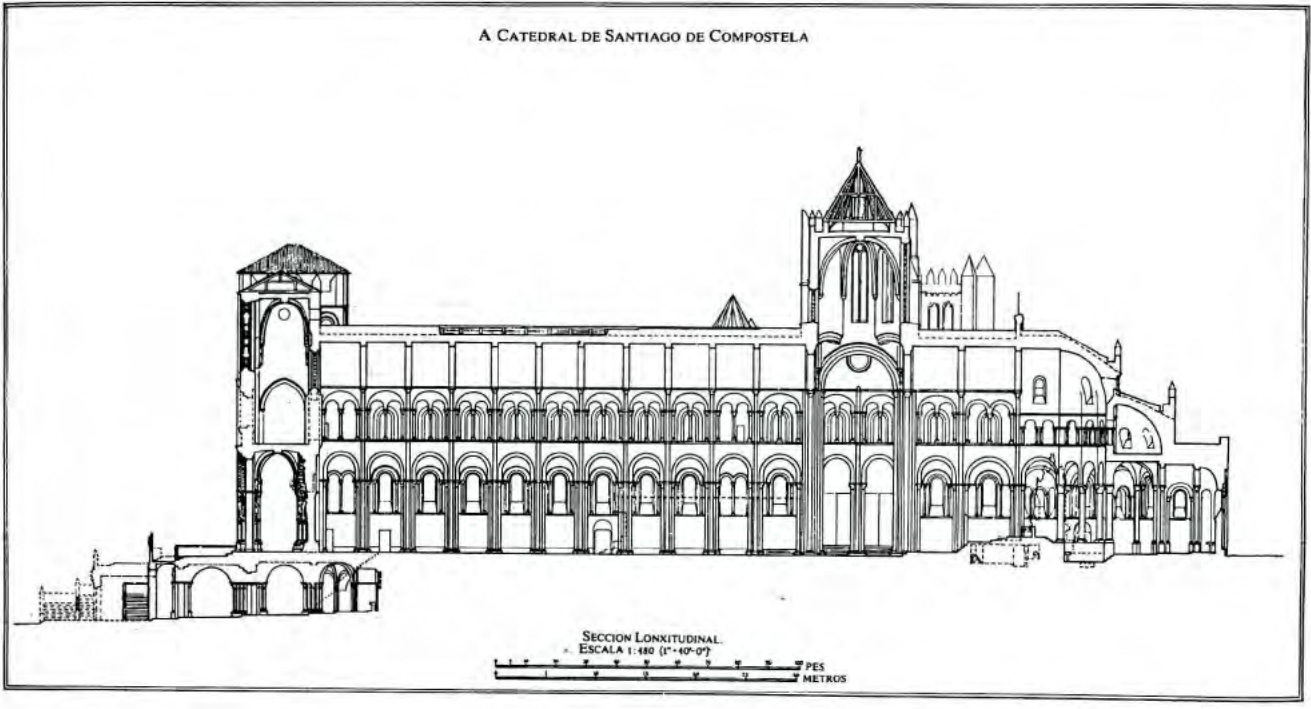
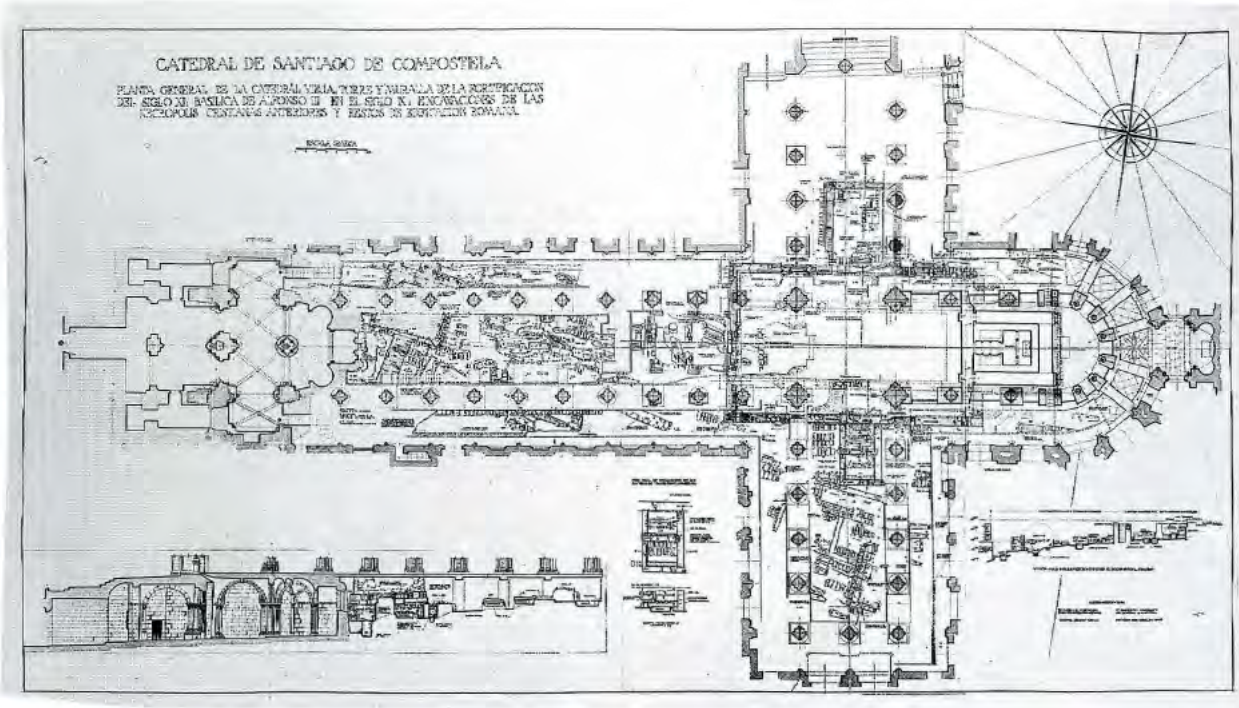
En faisant appel peu ou prou à la riche décoration plastique de l'édifice, nous avons vu combien le figuratif ou l'imaginaire s'exprimait ou se pressentait dans l'architecture elle-même ou dans le mobilier liturgique du sanctuaire. Ce système complexe de topographie mystique est parvenu, par le canal de l'imagerie monumentale, à se prolonger dans le plus ambitieux ensemble de portails sculptés qu'ait connu l'art européen jusqu'à l'épanouissement du gothique classique. En effet, comme l'a signalé Jean Bony, la formule imposée par la cathédrale de Chartres s'inspire directement de la cathédrale de Saint-Jacques de Compostelle. Nous retrouvons ainsi les trois façades dotées d'une iconographie hiérarchisée de façon similaire et englobée dans un discours commun.

Des trois portails décrits dans le *Liber Sancti Jacobi*, l'occidental ne semble pas avoir dépassé l'état de projet; on y renonça lors de la construction du Porche de la Gloire. Il semble toutefois que certaines pièces qui lui étaient destinées trouvent place déjà dès le XII^e siècle dans le Portail des Orfèvres. Ce portail contiendra aussi une partie de l'ornementation primitive de la façade de la *Azabacheria* ou *Francigena*; cette façade recevra sa configuration actuelle au milieu du XVIII^e siècle. Les descriptions du guide du *Liber Sancti Jacobi* reflètent l'état de la cathédrale vers 1130 et nous permettent de mettre un peu d'ordre dans le puzzle constitué aujourd'hui par le Portail des Orfèvres; elles nous aident encore à restituer de manière conjecturale l'état initial des deux façades du transept, si l'on peut parler d'un tel état en ce qui touche cependant celle du midi.

Quant à la façade du nord, la *Francigena*, nous avons déjà fait allusion à son éventuel contexte pénitentiel, remarqué par O. K. Werckmeister et



*Portico de la Gloria
Santiago de Compostela*



D'après l'ouvrage de J. Connant

qui donnera son sens à l'ensemble. Présidée par un Christ en majesté, la thématique ira du récit de la Création, du Péché et de l'Expulsion d'Adam et Eve vers le pôle opposé, dans la chronologie et l'argumentation, de l'Annonciation, figurée dans un des tympans. L'opposition «Péché — Rédemption», exprimée dans la formule classique «Ave — Eva», semble avoir été l'axe conceptuel de l'ensemble iconographique dans lequel on inclura aussi une série des travaux des mois parmi d'autres motifs qui ne sont pas spécifiés. Parmi les «travaux des mois», on a retrouvé un précieux bas-relief correspondant à février. Du même portail proviennent quasi certainement les bas-reliefs du sacrifice d'Abraham et de David musicien, les deux figurant à présent dans le Portail des Orfèvres, hors de leur emplacement d'origine; ils conviendraient au contexte veterotestamentaire et annonciateur de la *Francigena*. Le bas-relief représentant David en psalmiste et en dompteur des puissances sauvages et démoniaques, tel un nouvel Orphée, compte parmi les chefs-d'oeuvre de la sculpture romane européenne, aussi bien par sa stylisation formelle épurée que par l'intensité expressive qui s'en dégage. L'allusion à Orphée n'est nullement gratuite: inspirée en droite ligne par la tradition néo-pythagoricienne et néo-platonicienne, l'exégèse chrétienne a vu dans la capacité d'exorcisme de la musique de David une préfiguration de la restauration par le Christ du concert de l'harmonie cosmique, par l'entremise de la Croix comme «instrument».

Les colonnes de marbre torsées décorant le portail s'inspirent sans doute d'un type romain ancien, jusqu'à nos jours resté peu connu, que l'on a pu adapter aux nouvelles exigences iconographiques. Ainsi, à l'imagerie des vendangeurs satisfaits parmi les vignes fertiles transmise par le modèle s'opposent, à d'autres endroits, les représentations de rameaux desséchés et de personnages ou d'animaux à la signification négative ou ambiguë. L'axe idéologique de la Chute et de la Régénération paraît inspirer une fois de plus le choix thématique, en accord avec un sens pénitentiel articulant la présence certaine du Péché originel et la promesse de la Rédemption. Une signification ecclesiologique compléterait les autres, semble-t-il. En effet, le topos biblique de la «vigne ravagée», fondement textuel de l'iconographie des dites colonnes, figure parmi les références favorites de la réforme grégorienne, qui recourt encore à la richesse métaphorique du cycle végétal. Un tel contexte aide à mieux comprendre le retour à l'inspiration antique que les monuments révèlent. La mode est à l'expression d'une idéologie restauratrice. Elle s'exprime par ailleurs dans les copies, réalisées à Rome même, des colonnes torsées de la *pergola* de Saint-Pierre, qui ressortissent à une typologie semblable et qu'on attribuait à Salomon.

A propos de Salomon et de ses travaux, il faut signaler que la cathédrale de Compostelle paraît avoir eu aussi le Temple de Jérusalem parmi ses

références symboliques, d'après ce qu'indiquent les têtes de bovidés supportant les linteaux du portail nord. Elles seraient en relation avec les têtes de lion qui remplissent la même fonction dans le Portail des Orfèvres. Une inscription de l'abbaye des Moreaux (Poitou), on le sait, rend compte de pareille association de motifs, fréquente dans les portails romans. Le modèle en est le Temple de Salomon. Encore qu'on ne connaisse pas les bases textuelles de cette tradition, il faut cependant relever que lions et taureaux participent à la décoration de la façade du Temple dans un des panneaux de Doura Europos.

Il est possible que la cohérence doctrinale que l'on surprend dans l'ensemble du portail nord soit due en partie à sa disparition même, qui nous permet d'élaborer une série d'hypothèses à partir des rares données disponibles. De fait, et paradoxalement, l'unité des sculptures du Portail des Orfèvres paraît moins évidente, malgré sa bonne conservation et la permanence du même récit à base herméneutique, celui que nous offre le guide du *Liber Sancti Jacobi*.

Au demeurant, la relation symbolique avec le portail nord semble claire. Dans le chapiteau le plus éloigné de gauche, on peut voir une sorte de récapitulation historique de ce qui a été proposé ci-dessus: est représenté le châtimement d'Adam et Eve; suit la geste du Nouvel Adam, le Christ surmontant la tentation diabolique et se révélant comme le Rédempteur promis. L'équation symbolique est poussée tellement loin que le démon le plus proche du Christ est en réalité le serpent du Paradis lui-même, enroulé à un arbre. A partir d'ici, le fil du récit se complique, mais pas assez pour conclure que la sélection et la disposition des motifs manquent de sens et de rigueur. C'est dans le cadre du symbolisme de la Rédemption, précisée dans l'épisode des Tentations, qu'il faut comprendre toutes les scènes du tympan de droite. La même idée de la Rédemption peut être comprise à la lumière soit de l'opposition paulinienne entre l'exaltation et l'humiliation du Christ (López Ferreiro), soit du développement dogmatique de la double nature du Rédempteur (José M. de Azcárate).

Dans la partie supérieure est représentée l'Épiphanie, manifestation de l'Incarnation annoncée dans l'autre portail. Dans le registre inférieur se succèdent, de gauche à droite, la guérison de l'aveugle (preuve de la force thaumaturgique du Christ qui se transcendera en image de la Rédemption), Pilate ordonnant la Flagellation, l'Érection de la Croix (non pas Simon le Cyrénéen, comme on l'a dit) et la Trahison, avec le Baiser de Judas. Sur ce dernier bas-relief un ange descend du ciel avec une couronne pour le Christ; la scène est à mettre en relation avec l'étrange couronnement de Pilate par un de ses serviteurs où l'on a voulu voir erronément un couronnement d'épines. Le sens de ce parallélisme (ou opposition) est à chercher dans l'une ou

l'autre glose ajoutée au dialogue noué par le Christ et Pilate sur l'origine et la portée de leurs pouvoirs respectifs. Sur la tête du Christ des Tentations, dans le tympan gauche, flotte aussi une couronne, très abîmée, du même type que celle qu'on trouve dans le reliquaire de Sainte Foy de Conques. Pareille morphologie n'a rien d'extraordinaire: le bas-relief est l'œuvre d'un artiste provenant de Conques, encore que le fait même du couronnement reste insolite, à l'égal des deux autres cas signalés.

A part quelques légères incohérences entre les motifs et l'étrange intrusion d'un buste en position horizontale sur la scène de la guérison de l'aveugle, le tympan droit ne donne pas lieu à discussion sur les épisodes successifs ou l'état original du portail, à l'inverse de ce que l'on a prétendu. Nombreux sont les motifs dont les contours ont été calculés avec soin pour s'adapter au format incommode commandé par le cadre. Sans qu'il y ait d'organisation claire de l'ensemble, tout a été fait pour que la colonne de la Flagellation se situe dans l'axe de la composition du chapiteau, pour faible que soit son apport dans la structure d'ensemble.

On ne peut pas tenir le même langage à propos du tympan gauche déjà cité ni, en particulier, quant aux bas-reliefs représentant la femme adultère tenant un crâne dans son giron et, d'autre part, un personnage chevauchant un lion et sonnait du cor. La discordance thématique de ces deux pièces d'avec le contexte est plus qu'évidente. Les deux présentent des indices qu'elles ont été retaillées pour s'adapter à leur emplacement actuel, à une date antérieure dans tous les cas à 1130.

La figure de la femme adultère, on le sait par le *Liber Sancti Jacobi*, est l'exemple du châtiement de l'épouse infidèle condamnée par son époux à embrasser deux fois par jour la tête en putréfaction de son amant. L'accord a été unanime pour repousser pareille interprétation, comme un roman inventé pour justifier une image qui ne se comprenait déjà plus. Mais pourquoi ne pas accepter qu'il s'agit réellement d'un *exemplum*, comme l'écrit l'auteur du guide, genre qui, à l'époque, connaissait son apogée parmi les procédés des prédicateurs et qui a laissé d'autres traces dans l'art contemporain et postérieur? Que la source du récit soit sans doute profane plaide en faveur de cette hypothèse: l'époque et son art reflètent la volonté du clergé d'intégrer et de réduire à la fois l'importante culture profane apparaissant alors. Sur une des colonnes de marbre du portail nord, il faut encore signaler la présence aussi insolite de motifs extraits de la littérature épique celtique, offrant par surcroît de vagues ressemblances avec le *Tristan* et ce à une date, entre 1105 et 1112, où les légendes de cette espèce ne sont pas encore fixées par écrit. Une telle imagerie, faut-il croire, a pu servir à attirer le spectateur curieux pour, en un second temps, élever son esprit vers des thèmes de plus grande valeur doctrinale. Ou bien, ce n'est pas à exclure, s'agirait-

il de présenter une littérature épique moralisée, comparable au récit moralisant que nous présente le bas-relief de la femme adultère. C'est un autre problème cependant que de savoir quelle put être sa localisation originellement prévue et quelles furent les raisons qui déterminèrent son étrange insertion dans le tympan. Abondamment débattue, la question reste aujourd'hui encore dépourvue de réponse satisfaisante.

La frise des Orfèvres présente un désordre qui subsiste même si l'on fait abstraction des pièces attribuables au portail nord et d'ajouts postérieurs. En tout et pour tout on reconnaît les indices d'une disposition primitive dans les deux groupes d'apôtres situés à l'une et l'autre extrémité, dans les deux anges porteurs de trompettes aux écoinçons extérieurs et, peut-être, dans quelques plaques ornementales de marbre qui alternaient avec des figures du même matériau. La plus grande énigme est certes la présence, dans sa partie centrale, des vestiges de ce qui dut être une Transfiguration, thème que le guide attribue au portail occidental sans pour cela oublier de mentionner quelques motifs dans le lieu même qu'ils occupent de nos jours, motifs de la même Transfiguration. Que le même thème iconographique ait été répété (ou qu'il fût prévu qu'il se répétât) dans deux portails différents — ou que l'auteur du guide ne se soit pas rendu compte que les figures qu'il décrit comme destinées au portail ouest avaient déjà été utilisées dans le Portail des Orfèvres, voilà les deux branches de l'alternative, les deux problématiques, que présente pareille énigme.

L'intérêt marqué par l'église de Compostelle envers le thème de la Transfiguration est commenté à plusieurs reprises dans la liturgie et les sermons du *Liber Sancti Jacobi*; il est encore visible dans la conception du chevet même de la basilique, tant la volonté était forte d'associer son saint patron à la gloire du Christ, en même temps que les deux autres apôtres les plus significatifs. Le même intérêt pour cet épisode évangélique et pour les gloses et les exégèses, dont il a fait l'objet a encore conduit à inclure dans l'ensemble iconographique la figure d'Abraham sortant de son tombeau, parmi ses protagonistes habituels. La présence mystique ou figurée du patriarche comme témoin de l'événement se justifiait par le recours au texte de saint Jean déjà allégué par López Ferreiro: «Abraham, votre père, tressaillit de joie quand il vit mon jour...» Le «jour» où Abraham vit le Seigneur n'est autre que celui de l'apparition des trois anges près du chêne de Mambré, scène interprétée par quelques exégèses comme une préfiguration de la Transfiguration. Que cette présence se vérifie dans la résurrection même du Patriarche — selon ce qu'indiquent l'épigraphe correspondante et la figure d'Hadès sous le tombeau — tire son explication du fait que la Transfiguration anticipe la Gloire du Christ ressuscité, laquelle implique à son tour la résurrection des patriarches de l'Ancienne Loi. Les deux anges encadrant la

figure d'Abraham et sonnant de la trompette paraissent confirmer l'interprétation eschatologique de l'ensemble.

Ce sont ces deux anges et les deux autres situés dans les écoinçons des extrémités que l'auteur du guide considère comme les «annonciateurs du jour du jugement». Pareille observation soulève une nouvelle énigme à propos de la teneur du programme original de la frise. En tout cas, c'est dans le Porche de la Gloire que le programme eschatologique a atteint le sommet de son développement; il était conçu comme le point d'orgue et le résumé des narrations des portails du transept, centrées sur l'histoire de la Chute et de la Rédemption. C'est avec raison que l'évêque arménien Martyr, pèlerin de Saint-Jacques de Compostelle au XV^e siècle, le décrivait comme l'exposition de «tout ce qui est arrivé depuis Adam et de tout ce qui arrivera jusqu'à la fin des temps». La thèse de López Ferreiro interprète le monument en forme de triptyque comme une vision de l'Eglise des Gentils et celle des Juifs convergeant vers la pierre angulaire qu'est le Christ afin de constituer l'Eglise de Dieu. Thèse inexacte sans doute dans sa littéralité, mais capable de suggérer une interprétation exhaustive et profonde. Il suffit, à cet effet, de comprendre les allusions à l'Eglise de Dieu et à celle des Gentils comme s'adressant à la Parousie et au Jugement Dernier; elles combindraient l'inspiration de l'Apocalypse et de celle de saint Matthieu et d'Isaïe. Ajoutons ceci: la présence indubitable du peuple juif dans l'arc de gauche a trait à un temps et à un lieu qui appartiennent à la descente du Christ dans les Limbes. La figure du Sauveur qui apparaît ici entre Adam et Eve, est imberbe et possède des traits infantiles. Ainsi représentait-on l'âme dans l'iconographie médiévale et ainsi l'exigeaient les exégètes et les théologiens, qui prétendaient que seule l'âme du Christ était descendue aux Enfers, tandis que son corps était resté sur la croix ou au tombeau. Pareil détail est révélateur de la rigueur doctrinale qui a régi la conception de l'ensemble ornemental. Une fois comprise la fonction iconique qui inspira le programme architectural, un autre aspect propre à l'oeuvre de Maître Mateo ne nous étonnera pas: la propension à utiliser les possibilités métaphoriques des éléments architectoniques en tant qu'expressions de l'imagerie à laquelle ils correspondent. Serviront d'exemples les apôtres, prophètes et patriarches figurant les «colonnes dans le sanctuaire de mon Dieu» (selon ce que suggère l'Apocalypse); la moulure représentant dans l'arc de gauche l'oppression par la mort, plutôt que par la Loi, du peuple d'Israël; l'arbre de Jessé figurant, dans une colonne, la souche du Christ.

Les linteaux du Porche de la Gloire furent placés en 1188, encore que les travaux d'achèvement de la façade occidentale se poursuivront jusqu'en 1211, date à laquelle l'ensemble de la basilique fut l'objet d'une consécration solennelle présidée par Alphonse IX. Cent-trente six ans se seront écoulés

depuis que, en 1075, Diego Peláez avait posé la première pierre, ce qui entraîna le conflit et la *Concordia* déjà mentionnée avec le monastère d'Antealtares en 1077. A partir de cette date, les travaux durent progresser à un rythme suivi, sous la direction d'un Maître appelé Bernard le Vieux, assisté de son aide Robert et d'une équipe de cinquante tailleurs de pierre, jusqu'aux années 87-88, époque où Diego Peláez fut déposé par Alphonse VI sous prétexte d'avoir voulu livrer la Galice aux Normands.

Avec la vacance du siège ou sous des prélats éphémères, une époque sombre suivit; les travaux reprirent vigueur sous l'impulsion de Diego Gelmírez, d'abord administrateur, ensuite évêque (1100), puis archevêque (1120). En 1101, il est fait mention à Pampelune d'un architecte du nom d'Esteban qui, auparavant, avait exercé son art à Compostelle. La part de cet architecte est toujours l'objet de controverses. L'année suivante, les trois chapelles orientales du chevet, construites dès la première époque, paraissent avoir été prêtes à recevoir les corps saints pieusement dérobés par Gelmírez à Braga. Les travaux avancèrent alors avec rapidité puisqu'aussi bien on put consacrer tous les autels du chevet et du transept (sauf celui de saint Nicolas, dont l'implantation a pu être gênée par la proximité de la Corticela), ce après la démolition de la superstructure du mausolée apostolique et son remplacement par une partie du mobilier déjà décrit. En même temps fut consacré, dans la tribune du chevet, l'autel de saint Michel, preuve de l'avance des travaux dans le sens de la hauteur.

La démolition en 1112 de la basilique préromane suppose l'achèvement alors du transept et une certaine avance du corps de la nouvelle église. Les précisions contenues à ce propos dans l'*Historia Compostelana* permettent de déduire que l'enceinte touchait au palais épiscopal, plus précisément à la porte d'accès située dans la quatrième travée à partir du transept.

Au même chapitre, il faut noter que, pour les parties de l'édifice datant d'avant 1105 ou d'avant 1112, tous les styles de sculpture connus sont reconnaissables dans les façades du transept. Il n'y a donc pas de raison pour fixer leur datation en fonction des dates moins précises que l'on possède pour Saint-Sernin de Toulouse ou Sainte-Foy de Conques, où travaillèrent les mêmes artistes. Cette thèse est confirmée par les dates que nous connaissons aujourd'hui pour la cathédrale de Jaca ou de Saint-Isidore de Léon, dont les ateliers furent les mêmes qu'à Compostelle. On tiendra encore compte de l'interprétation proposée par John Williams de l'inscription «Anfus Rex» qu'on lit sur le bas-relief de saint Jacques, dans le Portail des Orfèvres, comme faisant allusion au couronnement d'Alphonse VII dans cette même cathédrale, en 1111, ou à son entrée triomphale à Compostelle en 1116.

Des événements violents marquèrent l'année suivante: une révolte populaire fut responsable de l'incendie de la basilique par les bourgeois de Compostelle. Le récit des faits dans l'*Historia Compostelana* nous offre une topographie involontaire de ce qui était alors construit. Il ne semble pas qu'on eût déjà voûté les vaisseaux principaux, mais bien les tribunes; l'avancement du corps de l'église n'allait pas plus loin que la sixième travée, où s'élevait encore la tour de Cresconi, non démolie avant 1120.

Les travaux de restauration entraînés par les dégâts causés par les troubles allèrent de pair avec l'achèvement du corps de l'église jusqu'au début du portail occidental, modifié ensuite par les travaux de Maître Mateo, comme le montra Michael Ward. Déjà archevêque, Gelmírez, en butte à une conjoncture moins favorable, ne parviendra pas à voir son église terminée. La basilique décrite vers 1130 dans le guide du *Liber Sancti Jacobi* est sans doute une œuvre inachevée, malgré les efforts de son auteur pour présenter comme achevé ce qui n'était encore qu'à l'état de projet. La discordance entre le nombre de fenêtres que donne le texte et la réalité actuelle ou celle que l'on peut conjecturer, attira déjà l'attention de K. J. Conant. José M. de Azcárate, Jésus M. Caamaño et Michael Ward sont allés plus loin, et les conclusions de ce dernier sont les plus explicites. D'après ces auteurs, Maître Mateo ne se serait pas limité à rénover la façade occidentale. Après le contrat généreux de 1168, il devait achever la construction des deux travées occidentales de l'étage inférieur (exception faite des murs), des trois tribunes (murs inclus), en même temps que du complexe de la crypte, du portail et des tours, ce qui représentait une travée en plus de ce qui était prévu au début. Entre ces dernières constructions et celles de l'époque de Gelmírez, il reste à en délimiter certaines, sises à l'étage supérieur. Jusqu'au nombre de fenêtres indiquées par le *Guide*, la décoration des tribunes reproduit le modèle constitué dans les ateliers pour le transept; la seule nouveauté, qui se retrouve à l'étage inférieur, est constituée de quelques chapiteaux apparentés aux modèles plus modernes et plus frustes de Saint-Isidore de Léon ou aux premières sculptures d'Avila; ils pourraient être antérieurs à 1130. A partir de la cinquième travée des tribunes, la décoration des tailloirs change. Des chapiteaux de type étranger apparaissent; ils peuvent être comparés, — et je tombe d'accord là-dessus avec James D'Emilio, — avec ceux de la Charité-sur-Loire. Ici commence pour Compostelle et l'Espagne entière un nouveau chapitre de relations avec les régions d'au-delà des Pyrénées. L'inspiration ne viendra plus du Languedoc, mais bien de la Bourgogne.

Sérafín MORALEJO