

Iconografía del *Liber Sancti Jacobi* de la biblioteca histórica de la Universidad de Salamanca (MS. 2631): entre la tradición del *Jacobus* y la proyección posterior

Fernando Villaseñor Sebastián
Universidad de Cantabria

Resumen: La Biblioteca de la Universidad de Salamanca contiene una de las tres copias iluminadas que existen del *Codex Calixtinus* y que fueron realizadas, probablemente, durante el episcopado de Berenguel de Landoria (ca. 1317-1330), con el propósito de recuperar la tradición del *Liber Sancti Jacobi* compuesto en época de Gelmírez. Las miniaturas de los ejemplares de Roma y Londres siguieron muy de cerca el modelo compostelano del siglo XII, pero el ejemplar de Salamanca, aunque también mantiene evidentes contactos, se aparta del mismo e introduce la representación de algunos interesantes temas iconográficos que es posible rastrear en códices ejecutados en el occidente europeo durante los siglos XIV y XV.

Palabras clave: Santiago, *Codex Calixtinus*, *Liber Sancti Jacobi*, Biblioteca de la Universidad de Salamanca, manuscritos iluminados.

Iconography of the Liber Sancti Jacobi from the historical library of the University of Salamanca (Ms. 2631): between the tradition of the Jacobus and its subsequent influence

Fernando Villaseñor Sebastián
University of Cantabria

Abstract: The Library of the University of Salamanca holds one of the three existing illuminated copies of the *Codex Calixtinus* and they were made probably during the episcopate of Berenguel of Landoria (ca. 1317-1330), in order to recover the tradition of the *Liber Sancti Jacobi* which was compounded in the epoch of Gelmírez. The miniatures of the copies of Rome and London follow closely the model of Compostel; however, the copy of Salamanca, although maintains

evident contacts with them, departs from the same representation and introduces some interesting iconographic subjects which can be found in codices executed in Western Europe during the fourteenth and fifteenth centuries as well as earlier.

Keywords: *Saint James. Codex Calixtinus. Liber Sancti Jacobi. Library of the University of Salamanca, illuminated manuscripts.*

Iconografía do *Liber Sancti Jacobi* da biblioteca histórica da Universidade de Salamanca (Ms. 2631): entre a tradición do *Jacobus* e a proxección posterior

Fernando Villaseñor Sebastián

Universidad de Cantabria

Resumo: A Biblioteca da Universidade de Salamanca contén unha das tres copias iluminadas que existen do *Codex Calixtinus* e que foron realizadas, probablemente, durante o episcopado de Berenguel de Landoria (ca. 1317-1330), co propósito de recuperar a tradición do *Liber Sancti Jacobi* composto en época de Xelmírez. As miniaturas dos exemplares de Roma e Londres seguiron moi de preto o modelo compostelán do século XII, pero o exemplar de Salamanca, aínda que tamén mantén evidentes contactos, afástase del e introduce a representación dalgúns interesantes temas iconográficos que é posible rastrexar en códices executados no occidente europeo durante os séculos XIV e XV.

Palabras chave: Santiago. *Codex Calixtinus. Liber Sancti Jacobi*. Biblioteca da Universidade de Salamanca, manuscritos iluminados.

Dentro de la heterogénea colección de manuscritos conservados en la Biblioteca Histórica de la Universidad de Salamanca, uno de los más singulares lo constituye el ejemplar del *Liber Sancti Jacobi* (ms. 2631)¹, por diferentes motivos: en primer lugar porque se trata de una de las tres copias iluminadas que indican la posible tradición iconográfica que, iniciada por el código Calixtino de la catedral de Santiago, se proyectó, aunque sin seguir una línea de continuidad, en los siglos posteriores; en

¹ Obra en latín y escrito en pergamino, las características codicológicas del ejemplar serían las siguientes: 1 hoja de guarda en papel+122fols.+1 hoja de guarda en papel. Las dimensiones de los folios son: 331x245mm.; y las de la caja: 250x180 mm. Presenta dos columnas con 38/39 líneas; y los cuadernos tienen el siguiente orden: 8+10+3(12)+10+12+10+10 [desparejados fols. 90 y 93]+12+12+2. La letra es gótica librería, está encuadernado con pasta española y el tejuelo presenta la siguiente inscripción: S. JACOBI CODEX. Presenta así mismo, foliación moderna, con reclamos de cuadernos, y restos de signaturas numéricas. Los folios 120v-122 aparecen en blanco.

segundo lugar, porque las escenas que aparecen representadas muestran notables diferencias con sus coetáneos² y, en tercer lugar, porque el ejemplar se encontraba entre los manuscritos que pertenecieron a Diego de Anaya (1357-1437), formando parte de la Biblioteca del colegio de San Bartolomé, inaugurado en diciembre de 1417, y cuyos fondos bibliográficos –asumidos con posterioridad por el estudio salmantino donde hoy se encuentran– superaron con creces los de la propia Universidad³.

El *Liber Sancti Jacobi*, supuso un interesante esfuerzo al intentar componer un gran códice con todos los datos posibles sobre el culto a Santiago el Mayor, compilados en cinco libros de desigual extensión⁴. El *libro I*, que recogía los sermones para el ceremonial sacro, consistía en un texto de carácter práctico, para el servicio litúrgico, convirtiendo el culto en sermón y liturgia; el *libro II*, era una recopilación de milagros; el *libro III*, referenciaba los orígenes apostólicos de la iglesia compostelana, con el relato de la *Traslatio*, el traslado de los restos mortales desde Palestina a Iria Flavia; el Libro IV, era el relato, supuestamente redactado por el arzobispo Turpin de Reims, la “Historia Turpini” o “Pseudo Turpin”, que supuestamente había acompa-

- 2 Sobre el Calixtino de Salamanca, diversas referencias en: *Biblioteca patrum latinorum Hispaniensis*, nach den Aufzeichnungen Gustav Loewes herausgegeben und bearbeitet von Wilhelm von Hartel..., Hildesheim-New York, George Olms, 1973 (ed. original 1887-1915), p. 478; LÓPEZ AYDILLO, E. (ed.), *Os miragres de Santiago: versión gallega del códice latino del siglo XII, atribuido al papa Calisto II*, Valladolid, 1918, p. 14; DOMÍNGUEZ BORDONA, Jesús, *Manuscritos con pinturas*, Madrid, 1933, n° 1129; HÄMEL, A., “Los manuscritos latinos del Falso Turpino”, *Estudios dedicados a Menéndez Pidal*, IV, 6, 1953, p. 69; MARCOS RODRÍGUEZ, Florencio, “Los manuscritos pretridentinos hispanos de ciencias sagradas en la Biblioteca Universitaria de Salamanca”, *Repertorio de Historia de las Ciencias Eclesiásticas en España*, 2, 1971, pp. 469-470; SICART JIMÉNEZ, Ángel, *Pintura medieval: la miniatura*, Santiago de Compostela, 1981, pp. 152-156; STONES, Alison, “Four illustrated Jacobus manuscripts”, en BORG, A. y MARTINDALE, A. (eds.), *The vanishing past: studies of medieval art, liturgy and metrology presented to Christopher Hohler*, Oxford, British Archeological Reports, 1981, pp. 197-222; SICART JIMÉNEZ Ángel, “La iconografía de Santiago ecuestre en la Edad Media”, *Compostellanum*, 27, 1982, pp. 11-32; STONES, Alison, “The decoration and illumination of the Codex Calixtinus at Santiago de Compostela”, en WILLIAMS, J. y STONES, Alison (eds.), *The Codex Calixtinus and the Shrine of St. James*, Tübingen, 1992, pp. 137-184 (n° 13, p. 141 y fig. 23); *Santiago de Compostela: 1000 ans de pèlerinage européen: Europalia 85 España*, catálogo de la exposición, Gand, 1985, n° 41, p. 238; DÍAZ Y DÍAZ, M., *El Códice Calixtino de la Catedral de Santiago*, Santiago de Compostela, 1988, pp. 135-136; *Guía del peregrino del Calixtino de Salamanca*, estudios y reproducción facsimilar del libro quinto, Santiago de Compostela, 1993; *The pilgrim's guide to Santiago de Compostela: a critical edition*, 2 vols., London 1998, descripción en vol. I, pp. 117-120; LÓPEZ ALSINA, F. y MORALES ALVAREZ, S. (eds.), *Santiago, camino de Europa: culto y cultura en la Peregrinación a Compostela*, catálogo de la exposición, Santiago de Compostela, 1993, n° 105, p. 405; DÍAZ Y DÍAZ, M., “La Guía del Peregrino y el Códice de Salamanca”, en *De Santiago y de los caminos de Santiago*, Santiago de Compostela 1997, pp. 211-233; *Santiago: la esperanza, catálogo de la exposición*, Palacio Gelmírez, Santiago de Compostela, 1999, pp. 336-339. El más reciente estudio, donde se establece una comparación del Códice Calixtino de Salamanca junto con las otras versiones iluminadas, realizando una puesta al día de estudios anteriores, en STONES, Alison, “Ilustración en el Códice Calixtino”, en CASTIÑEIRAS, Manuel (dir.), *Compostela y Europa. La Historia de Diego Gelmírez*, Milán, Santiago de Compostela, Skira, Xestión do Plan Xacobeo, 2010, pp. 142-157.
- 3 GALENDE DÍAZ, J.C., “La biblioteca del Colegio Mayor salmantino de San Bartolomé en el siglo XVIII”, *Revista general de información y documentación*, 10, 2000, pp. 33-69, esp. pp. 33-37; VILLASEÑOR SEBASTIÁN, Fernando, “Los códices iluminados de Diego de Anaya, fundador del Colegio de San Bartolomé en Salamanca”, *Goya*, 339, 2012, pp. 114-129.
- 4 Según la tesis tradicional de M. Díaz y Díaz, el texto e iluminación correspondería a ca. 1160 con añadidos ca. 1170; aunque recientemente Stone ha adelantado su conclusión a los años finales del episcopado de Diego Gelmírez (ca. 1140). STONES, 2010.

ñado a Carlomagno en su viaje por España y presentaba una caracterización del soberano carolingio como, entre otras cosas, combatiente contra los moros y protector de los peregrinos a Santiago. Finalmente, el libro V, una de las más antiguas guías de peregrinación, suponía una información práctica para los peregrinos con la descripción de los itinerarios a Compostela, y numerosas noticias sobre sus santuarios, ciudades, y gentes en la ruta⁵.

Parece lógico pensar que un proyecto de estas características implicara el desarrollo de una tradición iconográfica de envergadura en la ilustración de diversas partes o escenas del códice; algo que no ocurrió y resulta sorprendente cómo ni el libro II –cuya naturaleza del relato podría ser muy dado a la trasposición icónica; al igual que ocurrió en las *Cantigas* de Alfonso X el Sabio, donde el apóstol aparece representado en varias ocasiones⁶– ni tampoco el capítulo 9 del libro V, la “Guía del peregrino”, muestre representaciones gráficas, encontrando en ella una detallada descripción de la ciudad de Compostela, de la iglesia y, especialmente, de la basílica de Santiago. Varios de los edificios que han perdido hoy aquella forma encuentran aquí un pormenorizado retrato literario⁷, del mismo modo que se realizaba con las descripciones de Roma –*Mirabilia Urbis Romae*–; presentando la visita de la Basílica un gran parecido con la visita de la divina Jerusalén⁸.

Tomando como punto de partida la copia de Santiago del *Codex Calixtinus* –también denominada *Jacobus*, de acuerdo con el encabezado inicial (Santiago de Compostela, Archivo-Biblioteca de la Catedral, CF. 14)–, como ha señalado Stones, presenta varios niveles de iluminación y de ilustración que sirven para estructurar y

5 MORALEJO ÁLVAREZ, Serafín, “The Codex Calixtinus as an Art-Historical Resource”, en WILLIAMS y STONES, 1992, pp. 207-227; SINGUL, Francisco, “Liber Sancti Jacobi, Codex Calixtinus”, en *Santiago: la esperanza ...*, p. 336. HERBERS, Klaus, “El Códice Calixtino. El libro de la iglesia compostelana”, en CASTIÑEIRAS, 2010, pp. 122-141, esp. p. 122.

6 Véase, en este sentido, FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, Laura, “Imagen e intención. La representación de Santiago Apóstol en las Cantigas de Santa María”, *Anales de Historia del Arte*, 2008, 18, pp. 73-94.

7 Los estudios sobre las fachadas del transepto son numerosos. Véase, en este sentido, MORALEJO ÁLVAREZ, Serafín, “La Primitiva Fachada Norte de la Catedral de Santiago”, *Compostellanum*, XIV, 3-4, 1969, pp. 623-668; idem, “Saint-Jacques de Compostelle. Les Portails retrouvés de la cathédrale romane”, *Les dossiers de l’archéologie*, 20, 1977, pp. 87-103. Más recientemente, CASTIÑEIRAS, Manuel y NODAR, Victoriano, “Reconstruyendo la *Porta Francigena* de la Catedral de Santiago: materiales multimedia para una exposición de arte románico”, *Románico. Revista de arte de amigos del románico (AdR)*, 10, 2010, pp. 83-95; CASTIÑEIRAS, Manuel, “*Didacus Gelmirus*, patrono de las artes. El largo camino de Compostela: de periferia a centro del Románico”, en CASTIÑEIRAS, Manuel (dir.), *Compostela y Europa. La Historia de Diego Gelmírez*, Milán, Santiago de Compostela, Skira, Xestión do Plan Xacobeo, 2010, pp. 32-97; idem, “Diego Gelmírez, un committente viaggiatore: dalla Porta Francigena all’altare maggiore della Cattedrale di Santiago”, *Medioevo: I Committenti, XIII Convegno Internazionale di Studi, Parma, 21-26 settembre 2010*, a cura di Arturo Carlo Quintavalle, Parma-Milano, 2011, pp. 268-280; idem, “La *Porta Francigena*: una encrucijada en el nacimiento del gran portal románico”, *Anales de Historia del Arte, volumen extraordinario*, 2011, pp. 93-122 (MARTÍNEZ DE AGUIRRE, J.; POZA YAGÜE, M. (eds.), *Alfonso VI y el arte de su época*, Madrid, 2011); idem, “Las portadas del cruceiro de la Catedral de Santiago (1101-1111)”, en ESTEPA, C.; FERNÁNDEZ, E. y RIVERA, J. (dirs.), *Alfonso VI y su legado*, Actas del Congreso Internacional celebrado en Sahagún, León, 2012, pp. 215-241. Una de las más recientes revisiones sobre la iconografía de los tres pórticos es el reciente estudio de NUÑEZ RODRÍGUEZ, Manuel, *A la búsqueda de la memoria: los tres pórticos mayores de la Basílica de Gelmírez*, Madrid, Circulo Románico-Consortio de Santiago, 2011.

8 HERBERS, 2010, p. 132.

ornamentar los diversos componentes textuales del manuscrito y que se corresponden con las diferentes fases de producción del segundo y tercer cuarto del siglo XII⁹.

En cuanto a sus ilustraciones, el *Jacobus* presenta las siguientes: inicial C con el Papa Calixto (fol. 1); retrato enmarcado de Santiago en el fol. 4, concebido como una “I” inicial sin ornamentación; el Ciclo de Carlomagno, compuesto por tres escenas: *el Sueño de Carlomagno* (fol. 162); y otras dos en el fol. 162v: un retrato de Carlomagno a caballo saliendo de Aquisgrán al frente de su ejército (fol. 162v parte superior), y una escena un tanto confusa con hombres que aparecen de pie, hablando, y señalando hacia el texto que tienen delante (fol. 162v parte central). La última de las representaciones corresponde al retrato de Turpín que se presenta en la inicial de apertura del Libro IV, presentado al Arzobispo de Reims sentado de frente entre el follaje (163r).

Según Alison Stones, el libro I (fols. 1-129) fue escrito e iluminado *ca.* 1130-1140, fechas a las que podrían atribuirse la miniatura de los fols. 1 y 4. El libro III (fols. 155v-162) se elaboró con posterioridad a 1120, cuando Diego Gelmírez constituye un cabildo con 72 canónigos, y que permite datar las miniaturas del Ciclo de Carlomagno. El libro IV (fols. 163-191v), debió ser elaborado probablemente entre 1130 y 1145¹⁰, momento al que correspondería el retrato del arzobispo; por lo que los indicios señalados anteriormente aportan una cronología *ca.* 1120-1145.

Es interesante apuntar, siguiendo el juicio de Stones, cómo la muerte de Diego Gelmírez (1140) debió poner fin a su propósito de divulgar el *Jacobus*, ya que sólo se conservan doce copias de la compilación entera, y de éstas, sólo tres de ellas están ilustradas. Respecto a la “Guía del Peregrino”, según el cotejo de la autora, hay que apuntar que nunca pudo haber más de veinticinco copias, con lo cual éste no era el libro que todos los peregrinos llevaban durante su viaje a Santiago, a pesar de lo prácticos y útiles que resultan la información, los comentarios y la invectiva que contiene el texto. No es el caso del “Pseudo-Turpin”, que circuló libremente y que probablemente precedió al *Jacobus*¹¹. No obstante, si debe ser tenido en cuenta que las tres copias iluminadas que se conservan se configuran como el testimonio más directo de la influencia del *Jacobus*, y de un posible interés por recuperar textual e iconográficamente el *Liber Sancti Jacobi*, a comienzos del siglo XIV ya que las tres parece que fueron realizadas en ese momento. Dos de ellas, la conservada en la Città del Vaticano (Biblioteca Apostólica Vaticana, Ms. C 128 (Ms. VA), y en Londres (British Library, Ms. Add. 12213, (Ms. A)), se copiaron en Santiago, directamente del *Jacobus*, mientras que la tercera copia, la de Salamanca (Biblioteca Histórica de la Universidad (Ms. 2631) (Ms. S)), presenta notables diferencias.

9 STONES, 2010, p. 142.

10 STONES, 2010, pp. 143-144.

11 Estudian los manuscritos del “Pseudo-Turpin”, MANDACH, A. de, *Naissance et développement de la chanson de geste en Europe*, vol. 1:6, Ginebra, Droz, 1961-1993 (*La Geste de Charlemagne et de Roland*, 1969) y en MEREDITH-JONES, C., *Historia Karoli Magni et Rotholandi ou Chronique du Pseudo-Turpin*, Ginebra, Slatkine Reprints, 1972. Véase también SMYSER, H. M. (ed.), *The Pseudo-Turpin*, Paris, Bibliothèque Nationale, 1937. STONES, 2010, p. 151, nota 18.

Las tres muestran influencias del Cartulario de Santiago de principios del siglo XIV, *Tumbo B*, escrito alrededor de 1326¹². La cronología corresponde al período del episcopado de Berenguel de Landoria –en el cargo de 1317 a 1330–¹³. Personaje de enorme influencia en la corte papal, antiguo gran maestro de los dominicos y protector de Bernard Gui, inquisidor de Toulouse y sufragáneo de Berenguel en Tui, fue un gran admirador de Gelmírez y de la iglesia compostelana, para cuya reorganización luchó con cierto éxito a pesar de la su breve pontificado. La *Gesta Berengarii de Landoria archiepiscopi Compostellani*¹⁴ narra de modo sucinto su labor de reforma –con especial interés en los aspectos económicos y financieros, atendidos por su tesorero Aymerico de Anteiac–, y, aunque no hace referencia a los aspectos culturales o preocupación por el incremento del prestigio de Compostela, la ejecución del *Tumbo B*, la existencia del *Tumbo C* y del Libro Segundo de Constituciones de 1328¹⁵, la elaboración de copias del Calixtino¹⁶ y la propia narración cronística le sitúan en un momento importante en la historia cultural de Santiago¹⁷.

Este alarde de interés por el *Jacobus* puede estar relacionado con el deseo de reforzar el culto apostólico como recurso para luchar contra la herejía en la provincia, aunque no existen pruebas de que ni el arzobispo ni su sufragáneo fuesen propietarios directos de ninguno de los tres manuscritos¹⁸.

Asimismo, aunque no existen evidencias del modo en que la copia del *Codex* llegó a Salamanca, la vinculación con Berenguel de Landoria y con Bernard Gui, su sufragáneo en Tui, permiten aventurar que quizá Anaya, obispo de dicha sede desde el 20 de julio de 1384 al 28 de junio de 1390¹⁹, pudo llevar desde allí a Salamanca la copia, ya que, al dictar su testamento el 26 de septiembre de 1437²⁰, menciona dicha sede y la beneficia mandando “que den a la Iglesia de Tuy, donde nos fuimos Prelado, un Anillo nuestro Pontifical de oro, que tiene un zafir, y ciertas piedras preciosas, por

12 Véase, en este sentido, la interpretación de Moralejo sobre la miniatura de los compostelanos muertos en la Rocha: MORALES ALVÁREZ, S., “La miniatura de los Tumbos A y B”, en DÍAZ Y DÍAZ, M.; LÓPEZ ALSINA, F., MORALES ALVÁREZ, S., *Los Tumbos de Compostela*, Madrid, 1985, pp. 45-62.

13 DÍAZ Y DÍAZ, 1997, pp. 221-222; STONES, 2010, pp. 151-152.

14 *Hechos de Don Berenguel de Landoria, Arzobispo de Santiago*, traducción de la crónica *Gesta Berengarii de Landoria archiepiscopi Compostellani, introducción*, edición crítica y traducción de Manuel C. DÍAZ Y DÍAZ, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago, 1983.

15 SICART, 1981, p. 157.

16 Sicart señala la posibilidad de que –dada la dependencia con el *Jacobus* y la torpeza de ejecución– fuera un “scriptor” el autor de las miniaturas, quizá Alfonso Pérez, el hombre que hace las “rótulas”. SICART, 1981, p. 157.

17 DÍAZ Y DÍAZ, 1997, pp. 221-222.

18 STONES, 2010, pp. 151-152.

19 Sobre el Episcopologio de Tui, v. RAMOS, M., “Tuy”, en ALDEA VAQUERO, Q.; MARÍN MARTÍNEZ, T. y VIVES GATELL, J. (dirs.), *Diccionario de Historia Eclesiástica de España*, Madrid, Instituto Enrique Flórez, CSIC, Madrid, 1975, vol. IV, pp. 2601-2602.

20 DE ROJAS Y CONTRERAS, José, *Historia del Colegio Viejo de San Bartolomé, Mayor de la célebre Universidad de Salamanca. Vida del Excelentísimo y Reverendísimo don Diego de Anaya Maldonado, Arzobispo de Sevilla, su fundador, y noticia de sus ilustres hijos*, 3 vols., Madrid, A. Ortega, 1766-1770, III, pp. 235-243. Lo transcribe CARABIAS TORRES, A. M., *Colegios Mayores: Centros de Poder*, 3 vols., Universidad de Salamanca y Diputación Provincial, Salamanca, 1986, III, pp. 985-996.

cuanto nos tomamos un Pontifical de la dicha Iglesia, el qual andando en nuestros caminos se perdió en nuestro poderío”²¹.

Sin embargo, no parece que exista relación directa entre la llegada del ejemplar del *Codex* a Salamanca –vinculado a la Biblioteca de Diego de Anaya o del Colegio de San Bartolomé– y la existencia también en la Biblioteca de la Universidad²² de una *Historia Compostellana* (ms. 2658, manuscrito misceláneo que contiene varias obras (5) del siglo XIII reunidas en un solo volumen ya en el siglo XIV: 1. *Americo de Anteiace Gesta Brengarii de Landoria archiepiscopi Compostellani* (fols. 2r-10r); 2. *Chornicon Historiae Compostellanae* (fols. 12r-v); 3. *Nomina Archiepiscoporum Compostellanorum* (fol. 12v); 4. *Historia Compostellana* (14r-125v) y 5. *Chronicon Iriense* (fols. 125v-127v)), ya que la trayectoria de este ejemplar hasta recalar en Salamanca fue otra muy distinta. Llegó debido a la acción del Arzobispo Don Alfonso de Fonseca que lo habría llevado consigo en 1524 cuando fue trasladado a la sede de Toledo; pasando a su muerte, en 1534, la mayor parte de sus bienes al Colegio del Arzobispo fundado por él en Salamanca²³.

Es preciso, asimismo, apuntar, antes de abordar el estudio iconográfico de las miniaturas en la versión iluminada del *Codex Calixtinus* conservado en Salamanca, la continuidad o novedad, en cuanto a temas iconográficos, que aportan las diferentes copias ilustradas del *Jacobus* (véase tabla adjunta): la inicial C con el Papa Calixto sólo aparece reproducida en el Ms VA (fol. 1)²⁴, cuyo autor se esforzó en copiar el estilo del original, y ni la copia de Londres –que convierte el retrato de Calixto en una inicial orlada– ni la de Salamanca la muestran; el retrato enmarcado de Santiago se repite en el Ms. VA (fol. 3v) y el Ms. A (fol. 3v) y es sustituido en el Ms. S por la imagen de Santiago peregrino (fol. 2v), aunque la miniatura del folio 1 en el código de Salamanca ha sido recortada; el Ciclo de Carlomagno, aparece en las tres copias, aunque concebido de modo diferente: el Ms. VA muestra un deuda manifiesta con el *Jacobus* empleando la misma disposición de las escenas (fols. 163v y 164)²⁵,

21 CARABIAS TORRES, A. M., 1986, III, pp. 987-988. VILLASEÑOR SEBASTIÁN, 2012, p. 118, notas 32 y 33.

22 La supresión de los colegios en Salamanca a finales del siglo XVIII, supuso que en el verano de 1803 los manuscritos de sus bibliotecas fueran enviados a Madrid, pasando a engrosar los fondos de la Biblioteca del Palacio Real. En 1954 regresan a la Universidad de Salamanca, localizados actualmente a partir de la signatura 1680 y siguientes en los fondos de su Biblioteca General, ubicada en el segundo piso del Edificio de Escuelas Mayores. Sobre éste, aspecto, v. GARCÍA EJARQUE, L., *La Real Biblioteca de S.M. y su personal (1712-1836)*, Madrid, Asociación de Amigos de la Biblioteca de Alejandría, Madrid, 1997, pp. 241-243.

23 DIAZ Y DIAZ, 1983, p. 43. Véase también REILLY, B. F., “Existing manuscripts of the *Historia Compostellana*” *und die Kirchenpolitik der nordwestspanischen Raumes*, 1070-1130, Köln-Wien, 1980, pp. 12-14.

24 El ciclo de imágenes de los cuatro manuscritos iluminados lo inicia esta inicial C con la representación del Papa Calixto (CALIXTUS EPISCOPUS...) –considerado como el autor de la compilación–, sentado y escribiendo. La letra que enmarca la imagen repite los modelos de las restantes iniciales a través de dragones que se desenvuelven entre carnosas hojas y tallos. Según Alison Stones, tanto las iniciales orladas como las coloreadas presentan semejanzas convincentes con otras procedentes de Francia, sobre todo del Norte y del Oeste del país: Limoges, Vierzon, Angers, Le Mans, Normandía, París; o incluso de tan al Oeste como Dijon (STONES, 1992, pp. 137-184; STONES, 2010, p. 145, nota 9).

25 El registro inferior del fol. 162v contiene arabescos que se añadieron para cubrir el *titulus* del Libro IV cuando, en el siglo XVII, éste pasó a constituir un volumen independiente. La inscripción original sí fue copiada en el Ms VA.

el Ms. A sólo presenta el momento de la aparición y el sueño (fol. 132) y el Ms. S reproduce el ciclo completo pero en una misma página (fol 90); el retrato de Turpín que se presenta en la inicial de apertura del Libro IV, sólo se vuelve a reproducir en el Ms. VA (fol. 134v). Las dos escenas restantes: la Visión de Turpín y la imagen de Santiago ecuestre suponen la exclusividad del código de Salamanca (fols. 90v y 120 respectivamente).

VERSIONES ILUMINADAS DEL CODEX CALIXTINUS

Santiago de Compostela, Archivo-Biblioteca de la Catedral (CF. 14) ca. 1120-1145	Salamanca, Biblioteca Histórica de la Universidad (Ms. 2631) (Ms. S) 1317-1330	Roma, Biblioteca Apostólica Vaticana (Ms. C 128) (Ms. VA) 1317-1330	Londres, British Library (Ms. Add. 12213) (Ms. A) 1317-1330
Inicial C con el papa Calixto (fol. 1) ca. 1130-1140	—	Inicial C con el papa Calixto (fol. 1)	—
Santiago (fol. 4). ca. 1130-1140	Santiago peregrino (fol. 2v)	Santiago Apóstol (fol. 3v)	Santiago Apóstol (fol. 3v)
Ciclo de Carlomagno: Sueño de Carlomagno (fol. 162) y Carlomagno saliendo de Aquisgrán al frente de su ejército (162v) Post. 1120 y ant. A 1130.	Ciclo de Carlomagno (fol. 90)	Sueño de Carlomagno (fol. 133v) y Carlomagno saliendo de Aquisgrán al frente de su ejército (fol. 134)	Sueño de Carlomagno (fol. 132)
—	Visión del arzobispo Turpín (fol. 90v)	—	—
Inicial T del libro de Turpin (fol. 163)	—	Inicial T del libro de Turpin (fol. 134v)	
—	Santiago caballero (fol. 120)	—	—



Fig. 1. *Santiago peregrino*,
Codex Calixtinus
(Salamanca, Biblioteca
Histórica de la
Universidad, Ms. 2631,
fol. 2v, detalle).

Santiago Peregrino (Ms. S, fol. 2v)

La imagen de Santiago peregrino resulta una de las singularidades del códice de Salamanca; ya que presenta al santo vestido por entero como un peregrino, con los atributos que le son propios de esta iconografía²⁶, omitiendo su representación como apóstol, tal y como aparecía en el *Jacobus* y en los manuscritos del Vaticano y la British. Como ha señalado Bango Torviso, aunque al hablar de esta imagen sea lógico pensar que se trata de un tipo iconográfico concreto y específico, la realidad suele ser otra²⁷; no obstante, la apariencia que aporta el Ms. S corresponde a la configuración del modelo que se produce en el siglo XIV²⁸, datación que corresponde con la del manuscrito.

Al igual que sucedía en los códices anteriormente citados, el comienzo del capítulo I (fol. 2v) sirve de pretexto para representar la figura del apóstol, pero, en este caso, se ha optado por un modelo iconográfico diferente, a pesar de tomar, también, la forma de la inicial I de las primeras palabras del texto *IACOBUS* (Fig. 1). Aunque se ha querido ver un distanciamiento en el modelo primitivo; la inspiración estructural resulta similar, aunque se opte por una iconografía distinta, la de Santiago peregrino, portando los atributos que le son propios: aparece de pie, con sombrero, bastón en forma de “tau” en la mano derecha, libro en la izquierda y escarcela con una vieira. Éstos fueron configurándose progresivamente; aunque el *Venerandas dies* del Libro I del Calixtino, explicara claramente su significación.

El bastón de muleta ya aparece en el Parteluz del Pórtico de la Gloria (1188), para López Ferreiro supondría un signo de autoridad y, aunque su forma en tau no es la generalizada entre las imágenes del peregrino jacobeo, fue tomada como bastón de peregrinos, y será la utilizada en los báculos de los arzobispos compostelanos y en los bordones de algunos peregrinos notables. Por la coincidencia cronológica con el códice de Salamanca, hay que afirmar, por ejemplo que, cuando Santa Isabel, reina de Portugal, realiza su primera peregrinación a Santiago en 1325, don Berenguel de

26 NIKULA, O., “Sankt Jakob”, en *Acta Academiae Aboensis, Ser. A. Humaniora*, Abo Akademi, 1967, vol. 37, pp. 18-19.

27 BANGO TORVISO, Isidro Gonzalo, “Santiago peregrino”, en *Santiago: la esperanza ...*, p. 89.

28 Siguiendo a Male, Bango señala como los primeros tratados de iconografía de principios del siglo XX consideraban que Santiago adoptaba en el siglo XIII la iconografía del resto de los apóstoles, señalándole únicamente la esportilla adornada con una concha. A finales de este siglo es cuando aparece como un romero y, “Au XIV siècle, c’est un pèlerin véritable avec le grand chapeau, le manteau de voyage, le bourdon où pend la gourde” (MALE, E., *L’Art religieux de la fin du moyen âge en France. Étude sur l’iconographie du moyen âge et sur ses sources d’inspiration*, 6ª edic., París, 1969, p. 178). El cambio se debería a la costumbre de que un peregrino hiciese el papel del santo en las procesiones organizadas por las cofradías, y de este modo las gentes se acostumbrarían a imaginar al santo como el peregrino que le representaba (idem, pp. 179 y ss.). No obstante, Vázquez de Parga no está de acuerdo en esta afirmación y considera que “el primer paso en el proceso de asimilación del tipo de Santiago al de los peregrinos que visitaban su sepulcro, parece haber sido el de darle como atributo la venera que éstos usaban como emblema y distintivo” (VÁZQUEZ DE PARGA, L.; LACARRA, J. Mª y URÍA RIU, J., *Las peregrinaciones a Santiago de Compostela*, tomo III, Madrid, 1948-1949, p. 566). BANGO, 1999, p. 94, nota 1.

Landoria, le regaló un báculo y un morral para que se la identificase como peregrina de Santiago²⁹.

No obstante, la idea del Apóstol peregrino, responde a una tradición que se documenta al menos desde finales del siglo XI; y dos siglos antes, en el IX, hay que señalar las fórmulas de la entrega de los emblemas –“sporta et baculus”– a los peregrinos³⁰, que se haría extensible a los jacobeos. Si el zurrón y el báculo se daban de modo solemne al inicio de la peregrinación, las conchas supondrían el emblema del recorrido cumplido, y las excavaciones certifican que las más antiguas corresponden al siglo XI³¹. Por lo que respecta a las representaciones, uno de los primeros casos se encuentra en el relieve del claustro de Silos, obra de comienzos del siglo XII, donde Cristo porta un morral con una venera, y en ese mismo contexto, la portada de la iglesia zamorana de Santa Marta de Tera muestra la imagen de un Santiago peregrino portador del báculo y el morral con la venera³².

En el códice de Salamanca, la figura está enmarcada en una sencilla arquitectura que resalta sobre un fondo azul a lo que se añade que la cabeza cubierta se rodea de un nimbo amarillo y el rostro se presenta barbado. Está claro, como ya señaló Sicart³³, que el conjunto de la figura tiende a la esquematización, donde un empleo poco hábil de la policromía no logra ningún tipo de plasticidad; y cuyo modelo estilístico –que no iconográfico– habrá que buscarlo en la imagen del Santiago sedente del Tumbo B, que debió ejecutarse *ca.* 1325-1330, a instancia del arzobispo Berengel de Landoria (Fig. 2). En este caso, la única miniatura del códice, fol. 2v, en su registro superior, presenta la figura de Santiago el Mayor, sedente, cobijado por una arquitectura triangular –similar a la del códice de Salamanca–; aunque en este caso de una mayor complejidad, ya que sobre la misma se disponen unas columnas superpuestas para sostener otra de mayor altura cobijando la composición. Santiago está sentado, sostiene el báculo en Tau y, en la mano izquierda, en vez de portar el libro, muestra una filacteria donde puede leerse S. IACOBUS. No tiene sombrero, aunque sí nimbo enmarcando la cabeza compuesta de larga cabellera y rostro barbado –similar al de Salamanca–, cuya ingenuidad de ejecución aproxima las dos composiciones. El cuerpo se cubre con un manto, que emplea los mismos colores, pero que en su caída desde el hombro izquierdo se decora con tres conchas. A pesar de que la proximidad estilística de los modelos es evidente, en este caso, según Sicart, la inspiración iconográfica habría que buscarla en el Santiago de la Capilla Mayor o en el Pórtico de la Gloria³⁴.

29 Sobre esta peregrinación, v. BAQUERO MORENO, H. C. y OLIVEIRA MARTÍNS, A. M., “Figuras de la realeza portuguesa en peregrinación a Santiago”, en LÓPEZ ALSINA Y MORALES ALVAREZ (1993), pp. 109 y ss. BANGO TORVISO, 1999, p. 91, notas 19 y 20.

30 BANGO TORVISO, 1999, p. 92.

31 En este sentido, v. KÖSTER, K., “Les coquilles et les enseignes de pelerinage de Saint-Jacques de Compostelle et des routes de Saint-Jacques en Occident”, en *Santiago de Compostela, 1000 Ans de Pèlerinage Européen*, Santiago de Compostela, 1985, pp. 85-95.

32 BANGO TORVISO, 1999, p. 93.

33 SICART, 1981, p. 152.

34 SICART, 1981, p. 150.



Fig. 2. Tumbo B (Santiago de Compostela, Archivo – Biblioteca de la Catedral, Ms. CF 14, fol. 2v).



Fig. 3. Sueño de Carlomagno, *Chroniques de France* o de Saint Denis (London, British Library, Ms. Royal 16 G vi, fol. 165, detalle).

Particular interés, por la coincidencia cronológica, y las posibles sugerencias iconográficas, en el modo de representar a Santiago peregrino en la ilustración del Sueño de Carlomagno, aparece en el folio 165 de las *Chroniques de France* o de *Saint Denis* (ca. 1332-1350) (London, British Library, Ms. Royal 16 G vi)³⁵ (Fig. 3). Aunque

35 Sobre este manuscrito, v. WARNER, George F. y GILSON, Julius P., *Catalogue of Western Manuscripts in the Old Royal and King's Collections*, 4 vols., London, British Museum, 1921, II, pp. 209-12; *Les Grandes Chroniques de France*, ed. by J. Viard, 10 vols, Paris, Société de l'Histoire de France, 1920-1953, X, pp. 1-188 (edición del Ms. Royal 16 G vi); REEVES, Pamela Wynn, "The Guildhall Chronicles of the Kings of France", *The Guildhall Miscellany*, 2, 1953, pp. 3-15, esp. p. 10; WEBER, R. E. J., "De bodebus als onderscheidingsteken van de lopende bode: nadere conclusies", *Overdruk uit Het PTT bedrijf*, 8, 4, 1964, pp. 179-90, esp. p. 188, n° 24; WEISS, Roberto, "Portrait of a Bibliophile XI: Humfrey, duke of Gloucester d. 1447", *The Book Collector*, 13, 1964, pp. 161-70 (p. 169); WEBER, R. E. J., "The Messenger-Box as a distinctive of the Foot-Messenger", *The Antiquaries Journal*, 46, 1966, pp. 88-101 (p. 95, n° 2); LEJEUNE, Rita; STIENNON, Jacques, *La légende de Roland dans l'art du Moyen-Âge*, Brussels, Editions de l'Arcade, 1966, pp. 281-87; ROSS, D. J. A., "The Iconography of Roland", *Medium Aevum*, 37, 1968, pp. 46-65 (pp. 48, 62); *Les fastes du Gothique: le siècle de Charles V*, Galeries nationales du Grand Palais, 1981-1982, Paris, Réunion des musées nationaux, 1981, p. 299; CHAVANNES-MAZEL, Claudine Albertine, "The Miroir Historiale of Jean le Bon: the Leiden Manuscript and its Related Copies", 2 vols, Tesis doctoral inédita, University of Leiden, 1988, I, p. 57, II, figs. 45, 46, 57; *Europa und der Orient: 800-1900*, ed. by Gereon Sievernich and Hendrik Budde, Berlín, Bertelsmann Lexikon, 1989; *Jean Fouquet: Die Bilder der Grandes Chroniques de France*, ed. by François AVRIL, Marie-Thérèse GOUSSET, and Bernard GUENÉE, Graz, Akademische Druck, 1987, p. 110; SANDLER, Lucy Freeman, "Notes for the Illuminator: The Case of the Omne bonum", *The Art Bulletin*, 71, 1989, pp. 551-64 (p. 560, n° 67); HEDEMAN, Anne D., *The Royal Image: Illustrations of the Grandes Chroniques de France, 1274-1422*, Berkeley, University of California Press, 1991, pp. 51-73, 213-21; *The Libraries of King Henry VIII*, ed. by J. P. CARLEY, Corpus of British Medieval Library Catalogues, 7, London, The British Library, 2000, H1.58, p. xxiv; PORTER, Pamela, *Medieval Warfare in Manuscripts*, London, British Library, 2000, pp. 48, 52-53; O'MEARA, Carra Ferguson, *Monarchy and Consent: The Coronation Book of Charles V of France: British Library MS Tiberius B VIII*, London, Harvey Miller, 2001, p. 104; CARLEY, James P., *The Books of King Henry*

en este caso, Carlomagno aparece representado doblemente, sentado en el trono –portando corona y espada–, como atributos de la dignidad regia, y conversando con el apóstol quien le está mostrando “el camino de estrellas”, lo interesante es la iconografía de Santiago coincidente en varios elementos con el ejemplar de Salamanca: aunque no presenta el libro, está de pie, con sombrero y nimbo, instando con la diestra al emperador y sosteniendo el bordón en la mano izquierda, junto con la escarcela y la vieira.

En el propio contexto de los manuscritos iluminados, y respondiendo a este modelo iconográfico, la imagen del apóstol irá adoptando una evolución que se adecúa a la indumentaria y las modas de cada época, localizándose sugerentes ejemplo. Una miniatura de Santiago enviando una carta, con sombrero, nimbo, escarcela y cubierto de manchas blancas a modo de conchas aparece al comienzo de la Carta de Santiago –lo que supondría un evidente error iconográfico al atribuirse la epístola a Santiago el Menor– en una Biblia historiada que contiene una adaptación francesa –realizada por Guyart des Moulins (ca. 1291-1295)– de la *Historia Scholastica* de Pedro Coméstor, ejecutada en Francia, probablemente en París, en el segundo cuarto del siglo XIV y cuya iluminación fue realizada, por Mathiet, conocido como el Maestro de las Vidas de San Luis (activo 1325-1350) (London, British Library, Ms. Royal 18 D viii, fol. 155r)³⁶ (Fig. 4).

En el contexto hispano, y una centuria más tarde, habría que señalar la capital iluminada por Pedro de Toledo, ca. 1434, para un “cuerpo grande del sanatorial diurno”, donde ocupó originalmente los folios XXXIV y XXXIIr (Sevilla, Catedral, Librería Coral, Gigante 48, fol. 7v-8r). En este caso, Santiago –vestido con túnica, capa de peregrino, zurrón y sombrero con concha– ocupa descalzo el primer pla-

VIII and His Wives, preface by David STARKEY, London, British Library, 2004, pl. 30; PAGE, Sophie, *Magic in Medieval Manuscripts*, London, British Library, 2004, pp. 14-15, pl. 13; RUNDLE, David, “Habits of Manuscript-Collecting: the Dispersals of the Library of Humfrey, Duke of Gloucester”, in *Lost Libraries: The Destruction of Great Book Collections since Antiquity*, ed. by James RAVEN, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2004, pp. 106-24 (pp. 110-111; 120-121, n° 21, n° 22); PETRINA, Allesandra, *Cultural Politics in Fifteenth-century England: The Case of Humphrey, Duke of Gloucester*, Leiden, Brill, 2004, pp. 193-94; ROUSE Mary and Richard, “A Cat Can Look at a King: An Illustrated Episode in the Grandes Chroniques”, in *Tributes to Jonathan J. G. Alexander: The Making and Meaning of Illuminated Medieval & Renaissance Manuscripts, Art & Architecture*, ed. by Susan L'ENGLE and Gerald B. GUEST, London, Harvey Miller, 2006, pp. 429-41 (p. 433); JACKSON, Deirdre, *Marvellous to Behold: Miracles in Medieval Manuscripts*, London, British Library, 2007, p. 67, pls. 31, 58; SCOTT, Margaret, *Medieval Dress & Fashion*, London, British Library, 2007, pl. 49; *Royal Manuscripts: The Genius of Illumination*, London, British Library, 2011, n° 136.

36 Sobre este manuscrito, v. DE GRAY BIRCH, Walter; JENNER, Henry, *Early Drawings and Illuminations: An Introduction to the Study of Illustrated Manuscripts*, London, Bagster and Sons, 1879, p. 9; BERGER, Samuel, *La bible française au moyen âge*, Paris, Champion, 1884, pp. 220, 388-89; MARTIN, H., “Les esquisses des miniatures”, *Revue Archéologique*, 4, 1904, 17-45 (pp. 29-30); HERBERT, J. A., *Illuminated Manuscripts*, London, Methuen, 1911, p. 239; WARNER, George, F. and GILSON Julius P., *Catalogue of Western Manuscripts in the Old Royal and King's Collections*, 4 vols., London, British Museum, 1921, II, p. 313; ROSS, D. J. A., “Alexander Historiatus: A Supplement”, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 30, 1967, 383-88 (p. 384); ALEXANDER, Jonathan J. G., *Medieval Illuminators and their Methods of Work*, New Haven, Yale University Press, 1992, p. 185; KOMADA, Akiko, “Les illustrations de la Bible Historiale: les manuscrits réalisés dans le Nor”, 4 vols, Unpublished doctoral dissertation, Université Paris IV, 2000, III, n° 37, pp. 765-66.



Fig. 4. *Santiago entregando una carta*, Biblia historiada (London, British Library, Ms. Royal 18 G viii, fol. 155r, detalle).

no sobre un pavimento dispuesto en perspectiva y cortado por una ideal ciudad amurallada³⁷.

Numerosos serán los ejemplos donde –como cualquier peregrino y en la línea de códice de Salamanca–, también aparece, junto con el resto de atributos, portando un libro, pudiéndose citar algunos: fol. 176 v. de la *Leyenda Dorada* de Jacobo de Vorágine, traducida por Jean de Vignay, ejecutada en Francia, probablemente en París, ca. 1382 (London, British Library, Ms. Royal 19 B xvii, 176v)³⁸ (Fig. 5); o las prototípicas imágenes de santos que inauguran su correspondiente sufragio en los Libros de Horas como ocurre con el fol. 262 de las llamadas *Horas Dunois*³⁹, del homónimo Maestro, ejecutadas en Francia, ca. 1436-1450 (London, British Library, Ms. Yates Thomson 3) (Fig. 6), y en el fol. 338 de la Horas de Frédéric d'Aragon (Paris, Bibliothèque nationale de France, Ms. Lat. 10532) iluminadas en Tours entre 1501 y 1504.

En realidad, los manuscritos iluminados, únicamente muestran la trasposición y expansión de un modelo de iconografía jacobea –la de Santiago peregrino– que también encontró en otras manifestaciones artísticas clara muestras, siendo muy singulares, por ejemplo, el altar de plata de Santiago el Mayor en la Catedral de San Zeno de Pistoia (1287-1486)⁴⁰; la imagen modelada por Jean Pucelle entre 1319 y 1324 para el sello de la cofradía de peregrinos de París; la estatuilla-relicario de Santiago Peregrino (ca. 1321-1324) donada a la Catedral de Santiago por el burgués de París Geoffroy Coquatrix; la imagen sedente de Santiago, ataviado con jubón, ropilla, sombrero, zurrón, bordón y libro en la mano, encargada por esa misma época por la Cofradía de peregrinos parisina o, como claro signo de la expansión de los modelos procedentes del sur de Europa hasta el ámbito Noruego, la imagen del apóstol peregrino, ejecutada a fines del siglo XIV para una iglesia advocada a Santiago en Buskerud y conservada en el Museo Universitario de Oslo⁴¹.

37 LAGUNA PAUL, Teresa, "El Peregrino", en *Santiago: la esperanza ...*, p. 422.

38 SUTTON, Anne F.; VISSER-FUCHS, Livia, *Richard III's Books: Ideals and Reality in the Life and Library of a Medieval Prince*, Stroud, Gloucestershire, Sutton, 1997, p. 64, n° 90; ROUSE, Richard H.; ROUSE, Mary A., *Manuscripts and Their Makers: Commercial Book Producers in Medieval Paris 1200-1500*, 2 vols., Turnhout, Harvey Miller, 2000, I, p. 389, n° 66; JACKSON, Deirdre, *Marvellous to Behold: Miracles in Medieval Manuscripts*, London, British Library, 2007, p. 83, pl. 69; *Royal Manuscripts: The Genius of Illumination*, London, British Library, 2011, n° 79.

39 JAMES, Montague Rhodes, *A Descriptive Catalogue of Fifty Manuscripts from the Collection of Henry Yates Thompson*, Cambridge, University Press, 1898, n° 11, pp. 49-57; MONKS, Peter Rolfe, "Two Parisian artists of the Dunois Hours and a Flemish motif", *Gazette des Beaux-Arts*, 112, 1988, pp. 61-68; REYNOLDS, Catherine, "The Workshop of the Master of the Duke of Bedford: Definitions and Identities", ed. by G. CROENEN and P. AINSWORTH, *Patrons, Authors and Workshops: Books and Book Production in Paris around 1400*, Leuven, Peeters, 2006, pp. 437-72 (p. 451 n° 30); eadem, "Netherlandish Patterns in Fifteenth-Century Paris - Campin, van der Weyden and the Bedford Workshop", in *Von Kunst und Temperament, Festschrift zu Ehren Eberhard Königs 60. Geburtstag*, ed. by Mara HOFMANN and Caroline ZOEHL, Turnhout, Brepols, 2007, pp. 217-26 (p. 224).

40 Sobre la donación de la reliquia de Santiago a Pistoia y el culto jacobeo en Toscana durante el siglo XII, v. VÁZQUEZ, Rosa, "Gelmírez y el culto jacobeo en Italia", en CASTIÑEIRAS, 2010, pp. 270-279, esp. 271-279.

41 SINGUL, Francisco: "Santiago Peregrino", en *Santiago: la esperanza ...*, pp. 660-661.



Fig. 5. *Santiago peregrino*, *Leyenda dorada* (London, British Library, Ms. Royal 19 B xvii, 176v, detalle).

CICLO DE CARLOMAGNO (Jacobus, *fols. 162-162v*; Ms. S, *fol. 90r*; Ms. VA, *fols. 133v-134*; Ms. A, *fol. 132*)

Según ha señalado Alison Stones, las escenas de Carlomagno en el *Jacobus* suscitan dudas muy particulares. La primera miniatura –en la parte inferior del folio 162, al final del Libro III– muestra, antes de ser restaurada, a Carlomagno en la cama y a Santiago apareciéndose ante él, señalando hacia la Vía Láctea e instándolo a seguir

hasta Compostela con el fin de librar su sepulcro de la dominación sarracena. La aparición es narrada en el primer capítulo del libro IV:

“(…) Más Carlomagno, después que con múltiples trabajos por muchas regiones del orbe adquirió, (...), distintos reinos, (...) y las arrancó de manos de los sarracenos y las sometió al imperio cristiano, (...).

Y en seguida vio en el cielo un camino de estrellas que empezaba en el mar de Frisia y, extendiéndose entre Alemania e Italia, entre Galia y Aquitania, pasaba directamente por Gascuña, Vasconia, Navarra y España hasta Galicia, en donde entonces se ocultaba, desconocido, el cuerpo de Santiago. Y como Carlomagno lo mirase algunas veces cada noche, comenzó a pensar con frecuencia que significaría.

Y mientras con gran interés pensaba esto, un caballero de apariencia espléndida y mucho más hermosa de lo que decirse puede, se le apareció en un sueño durante la noche diciéndole:

– ¿Qué haces, hijo mío?

A lo cual dijo él:

– ¿Quién eres señor?

– Yo soy –contestó– Santiago apóstol, (...) y cuyo cuerpo descansa ignorado en Galicia, todavía vergonzosamente oprimida por los sarracenos. Por lo cual te hago saber que (el señor) te ha elegido entre todos para preparar mi camino y liberar mi tierra de manos de los musulmanes, (...). El camino de estrellas que viste en el cielo significa que desde estas tierras hasta Galicia has de ir con un gran ejército a combatir a las pérfidas gentes paganas, y a liberar mi camino y mi tierra, y a visitar mi basílica y mi sarcófago. Y después de ti irán allí peregrinando todos los pueblos (...). Ahora, pues, marcha cuanto antes puedas, que yo seré tu auxiliador en todo (...).

De esta manera se apareció Carlomagno por tres veces al santo Apóstol. Así, pues, oído esto, confiando en la promesa apostólica y, tras habérsele reunido muchos ejércitos, entró en España para combatir a las gentes infieles⁴².

La imagen de la aparición a Carlomagno guarda relación con una iconografía de sueños muy común, de la que se localizan ejemplos como el de Cristo apareciéndose a San Martín, en el texto *Vida de San Martín de Tours* del siglo XI en Tours (BM 1018, fol. 9v), o el Sueño de Constantino, como aparece en el tríptico de esa misma época, realizado en esmalte champlévé para la abadía benedictina de Stavelot en la región mosana⁴³.

42 *Liber Sancti Jacobi* “Codex Calixtinus”, Libro IV, capítulo I, traducción al castellano de A. MORALES, C. TORRES y J. FEO, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 2004, pp. 413-415.

43 VOELKLE, W (ed.), *The Stavelot Triptych, Mosan Art and the Legend of the True Cross*, Nueva York, Oxford University Press, 1980. Stones señala como se pueden encontrar otros ejemplos en la Cruz de Santa Elena, en Kelloe, condado de Dirham: HOLLAND, T.; HOLT, J. y ZARNECKI, G., *English Romanesque*, Londres, Arts Council of Great Britain, 1984, pp. 208-209, fig. 176. Más ejemplos en STONES, 1981, pp. 197-222; eadem, “The Codex Calixtinus and the Iconography of Charlemagne”, en PRAT, K., *Roland and Charlemagne in Europe: Essays on the Reception and Transformation of a Legend*, London, King’s College, Centre for Late Antique & Medieval Studies, 1996, pp. 169-203. STONES, 2010, p. 148.



Fig. 6. *Santiago peregrine*, Libro de Horas Dunois (London, British Library, Ms. Yates Thomson 3, fol. 262).



Fig. 7. *Ciclo de Carlomagno*, Codex Calixtinus (Salamanca, Biblioteca Histórica de la Universidad, Ms. 2631, fol. 90r).

Las escenas del siguiente poema resultan más confusas, para las que no existe un modelo evidente; aunque, como señala Stones, es frecuente encontrar grupos de guerreros avanzando en las escenas de batalla del Antiguo Testamento y de las Cruzadas⁴⁴. Así, la autora indica que en los manuscritos de Dijon se pueden encontrar ejemplos como las Tablas Canónicas de la Biblia de San Benigno, Dijon, BM 2, fol. 402v; o los murales de finales del siglo XII y principios del XIII de la Capilla de los Templarios de Cressac (Charente)⁴⁵.

La segunda escena, en la que aparecen guerreros y civiles hablando unos con otros fuera de una ciudad no resulta tan fácil de identificar. Las figuras se encuentran conversando; quizá se trate de guerreros que, a su regreso, relatan los acontecimientos de la campaña a los civiles que se quedaron en casa, y el guerrero de la derecha apunta con la lanza hacia la página contigua, en la que comienza la historia. Según Stones, un posible paralelismo sería la imagen de David recibiendo pan y una espada de Abimelech en el comentario a los *Salmos de San Agustín*, de origen incierto, custodiado en Subiaco (Santa Scolastica, Allodi 21, Februi 22, MSCI)⁴⁶. Aunque no consta que el artista del *Jacobus* dejara huella en ningún otro manuscrito, casi se puede asegurar que tanto él como su amanuense y su iluminador eran franceses o recibieron su formación en Francia, lo cual no descarta que trabajasen en Santiago.

En el manuscrito de Salamanca, el ciclo de Carlomagno se configura como una sola miniatura, pero dividida en tres registros (Fig. 7), con el Sueño de Carlomagno en la parte superior, al que se le añade en el extremo derecho el ataque a unos cristianos –en la línea de las escenas bélicas ampliamente reiteradas como la que aparece en el fol. 70 de las *Chroniques de France* o de *Saint Denis* (ca. 1332-1350) (London, British Library, Ms. Royal 16 G vi, fol. 133v) o el encuentro entre Carlomagno y los sarracenos de las *Grandes Chroniques de France*, hechas para Carlos V entre 1375 y 1379 (Paris, Bibliothèque nationale de France, Ms. française 2813, fol 119).

El registro que muestra a Carlomagno y su ejército en retirada pone de relieve a Rolán, que aparece en el centro portando un estandarte. Stones indica que estos detalles, junto con la disposición de los registros, aportan más sentido a las tres escenas siendo posiblemente el reflejo de un modelo anterior del *Jacobus*; apuntando que quizá las ilustraciones de la copia de Salamanca, no deriven del *Jacobus* de Santiago sino de uno relacionado con la copia de Baudouin de Hainaut, actualmente perdida⁴⁷. No obstante, tanto el segundo como el tercer registro no hacen más que reproducir los convencionalismos propios de las representaciones de Carlomagno y sus caballeros en manuscritos coetáneos, como ocurre en el *Fierabras*, contenido dentro de una versión iluminada del

44 En este sentido, v. VILLASEÑOR SEBASTIÁN, Fernando, “El viaje a las Cruzadas: recreación e iconografía en manuscritos iluminados”, en CABANAS BRAVO, Miguel; LÓPEZ-YARTO ELIZALDE, Amelia y RINCÓN GARCÍA, Wifredo (coords.), *El Arte y el Viaje*, Madrid, CSIC, 2011, pp. 255-268.

45 STONES, 2010, p. 149, nota 12.

46 STONES, 1992, p. 147-148; STONES, 2010, p. 149.

47 STONES, 2010, p. 154, nota 22.

Roman de Brut de Wace, con la *Destrucción de Roma*, datada en el segundo cuarto del siglo XIV (London, British Library, Ms. Egerton 3028, fols. 97 y 98)⁴⁸, y las representaciones del emperador cabalgando y aproximándose o saliendo de ciudades amuralladas que se prolongarán en el tiempo, como ocurre, por ejemplo, en el fol. 70 del *Livres dou Tresor* de Brunetto Latini en otro manuscrito misceláneo, datado ca. 1425, y ejecutado en Florencia por Bartolomeo di Lorenzo de Fighne (London, British Library, Ms. Yates Thompson 28, fol. 70)⁴⁹.

Hay que incidir igualmente en que la imagen que gozó de mayor popularidad fue el Sueño de Carlomagno, que aparece en el sepulcro de Aquisgrán y en la vidriera de Chartres integrándose de modo intenso en la tradición de las *Grandes Chroniques de France*, pero mostrando alguna diferencia iconográfica, ya que mientras que en algún caso se sigue la tradición narrada por el *Codex*, según la cual Carlomagno está recostado en la cama y se le aparece el apóstol –como en diferentes ejemplares de las *Grandes Chroniques de France* (Paris, Bibliothèque nationale de France, Ms. française 2813, fol. 112v; ca. 1375-1380); otro ejemplar datado también en el último cuarto del siglo XIV (Paris, Bibliothèque nationale de France, Ms. française 10135, fol. 134v) o la versión de Guillaume Cretin, iluminada ca. 1515, con los convencionalismos propios de la miniatura realizada en Rouen a comienzos del XVI, pero manteniendo el tópico iconográfico del *Jacobus*–, en otros casos ambos personajes permanecen de pie conversando, como el citado ejemplar de las *Chroniques de France* o de *Saint Denis* ca. 1332-1350 (London, British Library, Ms. Royal 16 G vi, fol. 165); la traducción realizada por Jean de Vignay, del *Speculum historiale* de Vincentius Bellovacensis (1396), donde Santiago aparece igualmente como peregrino (Paris, Bibliothèque nationale de France, Ms. française 314, fol. 8) o las *Grandes Chroniques de France* iluminadas en Poitiers por Robinet Testard en 1471 (Paris, Bibliothèque nationale de France, Ms. française 2609, fol. 96).

Para Stones, la versión del *Jacobus* constituye el ejemplo más antiguo conservado, pero se podría cuestionar la atribución de la popularidad de esta figura al *Jacobus* directamente, ya que no hay pruebas de que éste hubiese abandonado Santiago y sí, de que permaneciese allí desde su creación. Es posible que otras imágenes del sueño dieran lugar a las tradiciones posteriores, mientras que el mínimo grupo de las copias del *Jacobus* y la versión afín de Salamanca no constituyan por si mismas más que una tradición de ilustraciones independientes⁵⁰.

48 Sobre éste, v. WEISS, Judith, *Wace's Roman de Brut, A History of the British: Text and Translation, Revised Edition*, Exeter Medieval English Texts and Studies, Exeter, University of Exeter Press, 2002; *Maistre Wace, A Celebration* (Proceedings of the International Colloquium held in Jersey, 10-12 September 2004), ed. Glyn S. BURGESS and Judith WEISS (Société Jersiaise), St Helier, 2006; STONES, Alison, "The Egerton *Brut* and its Illustrations", *ibid.*, pp. 167-176.

49 Sobre éste, v. *A Descriptive Catalogue of Twenty Illuminated Manuscripts, n.º. LXXV to XCIV (Replacing Twenty Discarded from the Original Hundred) in the Collection of Henry Yates Thompson*, Cambridge, University Press, 1907, n.º LXXXIX, pp. 119-26; WATSON, Andrew G., *Catalogue of Dated and Datable Manuscripts c. 700-1600 in the Department of Manuscripts: The British Library*, 2 vols., London, British Library, 1979, I, n.º 399 (como Add. 39844), pp. 82-83, II, pl. 376; ROUX, B., *Mondes en Miniatures: L'iconographie du Livre du trésor de Brunetto Latini* (Matériaux pour l'histoire publiés par l'École des Chartes, 8), Geneva, 2009.

50 STONES, 2010, p. 157.



Fig. 8. *Carlomagno*, *Liber de expedimento et conversione Hispanae et Gallaeciae* (Salamanca, Biblioteca Histórica de la Universidad, Ms. 2248, fol. 95v, detalle).

En este sentido, hay que señalar como la propia Biblioteca Histórica de la Universidad de Salamanca conserva, en un manuscrito misceláneo del siglo XIII (Ms. 2248)⁵¹, una de las copias del “Pseudo-Turpin”, el *Liber de expedimento et conversione Hispanae et Gallaeciae* (fols. 95r-112v), donde vuelve a representarse el sueño. En el margen inferior del fol. 95v, aparece un dibujo en rojo y marrón que representa una figura humana con entrefiletos donde se lee *Aquisgranum opidum / Karolus magnus rex / ut Iacobus apostolus Christi alumpnus / caminus stellarum quem vidisti hoc / significat* (Fig. 8). Así, en este caso, se omite al Apóstol y sólo representa a Carlomagno que señala con el índice el “Camino de estrellas”.

Visión del arzobispo Turpín (Ms. S, fol. 90v)

Uno de los aspectos más novedosos del Calixtino de Salamanca, es la escena que representa la visión de Turpín, con los héroes de Roncesvalles, cuyos cuerpos son llevados hacia el cielo en un manto mientras él oficia la eucaristía (Fig. 9). La escena

51 Sobre éste, v. HÄMEL, 1953, n° 12, p. 70; DIAZ Y DIAZ, 1988, n° 51, p. 55.

es descrita en el Capítulo XXV del libro IV del *Codex* –Visión de Turpín y duelo de Carlos por la muerte de Roldán–:

“Pues, ¿qué más? Mientras el alma del bienaventurado mártir Roldan salía del cuerpo y yo, Turpín, en el lugar de Valcarlos celebrada, con asistencia del rey, la misa de difuntos en el mismo día precisamente, es decir, el 16 de junio, arrebatado en éxtasis vi unos coros que cantaban en el cielo sin saber qué era aquello. Y cuando atravesaron los cielos, he aquí que tras ellos pasó ante mí una formación de negros guerreros, que parecían volver de una razia y llevaban el botín, a quienes pregunté enseguida: –¿Qué lleváis? Nosotros –dijeron– llevamos al infierno a Marsilio; a vuestro héroe lo lleva con otros muchos San Miguel al cielo –En verdad rey, sábetelo que el alma de Roldán con las almas de otros muchos cristianos, las lleva el arcángel San Miguel al cielo, pero desconozco en absoluto de qué muerte murió. Y en cambio, los demonios llevan a los ardientes infiernos el alma de cierto Marsilio, junto con las de muchos malvados”⁵².

El miniaturista del códice de Salamanca, en el verso del folio 90 –a cuyo recto se le dedica el Ciclo de Carlomagno– ubica la escena en el interior de una C que abarca la práctica totalidad de la página. El arzobispo aparece de pie en el lado derecho, vestido de pontifical, ataviado con sus dignidades episcopales, y con el altar detrás, sobre el que se sitúa el copón y la cruz colgada. En la parte baja de las escaleras, asistiendo a la ceremonia, cinco monjes barbados, vestidos con hábito y tonsurados, permanecen de rodillas y con las manos en oración. En la parte izquierda, es donde aparece la visión de Turpín, siguiendo con cierta fidelidad el pasaje. La derrota de Roncesvalles se escenifica a través del grupo de soldados y caballos muertos, y los ángeles portan “el alma de Roldán con las almas de otros muchos cristianos”, a través de un gran paño, representadas únicamente mediante las cabezas. El camino de estrellas le lleva directamente al trono celestial donde están Cristo y la Virgen: el primero, con nimbo crucífero, bendice con la derecha y porta el libro en la izquierda y su madre, con las manos juntas, aparece coronada como reina del cielo. La alusión al modo en que los demonios “llevan a los ardientes infiernos el alma de cierto Marsilio”, se sugiere por la presencia de un monstruo alado con poderosas garras y cabeza humanoide⁵³ que ejecutará la condena de Marsilio. Según Sicart, la escasa habilidad del miniaturista, al igual que ocurría en la representación del Santiago peregrino, vuelven a emparentar la ilustración con el Tumbo B, donde el rostro del apóstol es similar al del Cristo bendicente; y la similitud entre los soldados muertos y los moros vencidos es bastante clara, al igual que los rostros de los religiosos y los discípulos de Santiago⁵⁴, Atanasio y Teodoro, en el Tumbo.

52 *Liber Sancti Jacobi* “Codex Calixtinus”, Libro IV, capítulo XXV, traducción al castellano de A. MORALES, C. TORRES y J. FEO, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 2004, pp. 496-497.

53 SICART, 1981, p. 155.

54 SICART, 1981, p. 155.



Fig. 9. *Visión de Turpín*, Codex Calixtinus (Salamanca, Biblioteca Histórica de la Universidad, Ms. 2631, fol. 90v).

En este caso se trata de un tema poco corriente, ya que ni el sepulcro de Carlomagno en Aquisgrán, ni la vidriera de Carlomagno en Chartres, lo presentan; pero, según Stones, puede localizarse una iconografía semejante en el contexto de algunas crónicas escritas en francés⁵⁵: la *Chronique de l'anonyme de Béthune de Paris* (Paris, Bibliothèque nationale de France, naf. 6295, fol. 25v), donde aparece el alma de Roldán llevada hacia el cielo mientras que la de Marsile es empujada al infierno⁵⁶.

También en algunas versiones iluminadas de las *Grandes Chroniques de France* – Stones señala, entre otros ejemplos, los manuscritos BnF fr. 2813, fol. 123v; BnF fr. 6465, fol. 104v⁵⁷–. En el primer caso, es interesante señalar la división de la escena representada en el Códice de Salamanca en dos registros, el primero (fol. 122v), muestra a Roland tendido en el suelo, vestido como guerrero y nimbado, mientras que su alma es portada por dos ángeles de modo similar a como el *Codex* de Salamanca representa el modo en que “el alma de Roldán con las almas de otros muchos cristianos, las lleva el arcángel San Miguel al cielo”, mientras que el segundo se centraría propiamente en la visión de Turpín, pero centrada en “cómo los demonios llevan a los ardientes infiernos el alma de cierto Marsilio” (fol. 123v). En el segundo caso, la imagen habría que relacionarla con el Sueño de Carlomagno.

La muerte de Roldán y, no tanto la visión de Turpín está dividida también en varios registros en el ejemplar de las *Chroniques de France* o de *Saint Denis* (ca. 1332-1350) (London, British Library, Ms. Royal 16 G vi): el fallecimiento del héroe (fol. 179v); Balduino y Turpin comunicando la muerte de Roldán a Carlomagno –“(…) apareció Balduino en el caballo de Roldán y nos contó todo lo sucedido, y que había dejado a Roldán agonizante acostado junto a un peñasco en el monte” – y cómo éste comenzó a llorar “con lastimeros gemidos y sollozos incomparables y con innumerables suspiros”⁵⁸ (fol. 180v) y el entierro del héroe junto con el descuartizamiento del traidor Ganelón (fols. 181v y 182v); escenas que omite el ejemplar salmantino que se centra en la citada visión.

55 STONES, 2010, p. 154.

56 STONES, 2010, p. 154, nota 20 quien señala las siguientes referencias bibliográficas: STONES, Alison, “Las ilustraciones del Pseudo-Turpin de Johannes y la Chronique de l’Anonyme de Béthune”, en HERBERS, K. (ed.), *El Pseudo-Turpin, lazo entre el culto jacobeo y el culto de Carlomagno*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 2003, pp. 317-330. Sobre las *Grandes Chroniques*, aporta los siguientes títulos: LEJEUNE, R. y STIENNON, J., *La Légende de Roland dans l’art du Moyen Âge*, Bruselas, Arcade, 1966; ROSS, D. J. A., “The Iconography of Roland”, *Medium Aevum*, 27, Oxford, 1968, pp. 46-65; HEDEMAN, A. D., *The Royal Image. Images of the Grandes Chroniques de France, 1274-1422*, Berkeley, University of California Press, 1991. Un precedente de la subida de Roldán al cielo en el mosaico de Brindisi, v. CASTIÑERIAS GONZÁLEZ, M., “Santiago, Bari, Jerusalén”, *Ad Limina*, 1, 2010, pp. 41-43.

57 STONES, 2010, p. 154.

58 *Liber Sancti Jacobi* “Codex Calixtinus”, Libro IV, capítulo XXV, traducción al castellano de A. MORALES, J. C. TORRES y J. FEO, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 2004, p. 497.

SANTIAGO CABALLERO (*Ms. S, fol. 120r*)

A pesar de que al tratar de esta miniatura, siempre se la describe como Santiago Matamoros⁵⁹ o Santiago ecuestre⁶⁰, siendo el manuscrito de Salamanca el único que contiene esta representación al final del libro V en su folio 120r (Fig. 10); quizá sería más propicio hablar de Santiago como caballero, como Miles Christi, en la línea de algunas representaciones ecuestres posteriores de los reyes castellanos, como la de Enrique IV en la *Genealogía de los Reyes de España* de Alonso de Cartageña (Madrid, Biblioteca de Palacio, ms. 2.LI.2)⁶¹, de la que Yarza supone que recoge un viejo tema que en la Edad Media tuvo una gran vitalidad: Marco Aurelio vencedor de los bárbaros, convertido en Constantino por error, es modelo para la idea del emperador cristiano, sea él o Carlomagno, vencedor de los paganos⁶², y que podría encontrar en el Santiago ecuestre del código de Salamanca un antecedente a tener en cuenta.

Como apunta Stones, en el relieve esculpido del crucero sur de la Catedral de Santiago, aparecen versiones anteriores de la figura de Santiago Matamoros, que podrían datar quizá de finales del siglo XIII o inicios del XIV⁶³. Aunque, en este caso, por la ausencia de las cabezas de los moros que suelen aparecer bajo el caballo, como sucede en el Tumbo, no podría hablarse estrictamente de Santiago Matamoros, esta iconografía tuvo una especial acogida entre la población cristiana española y triunfó como la imagen predilecta para representar a Santiago, aunque su origen haya que desvincularla del *Jacobus*⁶⁴.

Sobre un fondo rojo salpicado de vieiras, aparece el caballo y el jinete; en una imagen muy similar a la parte inferior de la miniatura del Tumbo B, en cuya página hay un texto de 1326 que proporciona, un *terminus post quem*, para la datación del Tumbo⁶⁵, y por evidentes similitudes estilísticas –tanto en el caballo como en el jinete–, de la copia de Salamanca. La similitud entre los animales resulta evidente, con una acusada desproporción entre la parte trasera y la cabeza, del mismo modo que

59 STONES, 2010, pp.154-155.

60 SICART, 1981, pp. 157-158. Sobre ésta iconografía, v. SICART, 1982, pp. 20-32; SUREDA, Joan, "Santiago Caballero", en *Santiago: la esperanza...*, pp. 99-104. Interesante asimismo el estudio de RUIZ MALDONADO, Margarita, *El caballero en la escultura románica de Castilla y León*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1986.

61 Un análisis contextualizado de esta imagen en VILLASEÑOR SEBASTIÁN, Fernando, "Arte *versus* ideología: La imagen de la Guerra de Granada en el Arte del siglo XV", en CABAÑAS BRAVO, Miguel; LÓPEZ-YARTO ELIZALDE, Amelia y RINCÓN GARCIA, Wifredo (coords.), *Arte en tiempos de guerra*, XIV Jornadas Internacionales de Historia del Arte organizadas por el Departamento de Historia del Arte del CSIC y celebradas en Madrid del 11 al 14 de noviembre de 2008, Madrid, CSIC, 2009, pp. 151-162.

62 YARZA LUACES, Joaquín, "La imagen del rey y la imagen del noble en el siglo XV castellano", en RUCQUOI, Adeline (coord.), *Realidad e imágenes del Poder. España a fines de la Edad Media*, Madrid, Ámbito, 1988, p. 269, 278 y nota 4.

63 Véase MORALES ALVÁREZ, 1985, pp. 61-62.

64 STONES, 2010, p. 157.

65 STONES, 2010, pp.154-155.

el galope, logrado al fijar al suelo las patas de atrás. Esto es observable en las riendas y en las crines que están siendo ejecutadas siguiendo similares normas de representación⁶⁶. La figura, al igual que en el Tumbo, lleva la espada en la mano derecha y el estandarte en la izquierda, aunque –como ya señaló Sicart– la rigidez del cuerpo es más acusada en la copia del Calixtino, aunque la resolución de los paños se efectúa en ambos casos de modo similar⁶⁷.

Si las evidencias estilísticas con la representación del Tumbo, son manifiestas, un aspecto, que habría que tener en cuenta y que es altamente singular es el código de colores establecido por el iluminador del *Codex* de Salamanca; ya que el caballo blanco se superpone a un intenso fondo rojo. Como ha señalado Sureda, aunque Beato en su *Himno*, donde invoca a Santiago, no le hace cabalgar al frente de los ejércitos cristianos, en su *Comentario al Apocalipsis* (Libro 11, 1; donde hace referencia al pasaje Ap. 19, 11-16) explica cómo son los ejércitos del cielo y qué simbolizan los caballos que montan. Para Beato, “el caballo blanco es el cuerpo que ha asumido Cristo, y su jinete es el Señor de la majestad; es el Verbo del Padre Altísimo”. El caballo blanco, lucha contra el rojo, contra el blanco y contra el pálido para librarlos de la maldad del pecado. Los caballos blancos son los santos (...). Según el mismo pasaje, los ojos del que monta el caballo blanco son llama de fuego y de su boca sale una espada afilada para herir con ella a los paganos. Beato de Liébana dibujó la figura del que, vestido de lino blanco y montado en un caballo del mismo color predicó la palabra del “Rey de Reyes en España”. Además, aunque la tradición iconográfica no se configura hasta poco después, ya en el propio *Calixtinus*, en el capítulo XIX del libro II, se narra el milagro de Esteban, un obispo que oye como una “caterva de aldeanos” invocan al apóstol como “buen caballero”. Tras increparles por considerar que a Santiago se le debe llamar “pescador y no caballero”, el apóstol asumiendo su posterior iconografía –siendo uno de los primeros ejemplos la representación del denominado tímpano de la puerta de Clavijo de la Catedral Compostelana–, obra el milagro y se le aparece esa noche “vestido de blanquísimas ropas y no sin ceñir armas que sobrepujaban en brillo a los rayos del sol, como un perfecto caballero”⁶⁸.

Según Stones, la copia de Salamanca, a pesar de presentar un estilo similar a las otras dos y al *Tumbo B*, parece reflejar otro modelo, uno cuya compilación no se titula *Jacobus* y que omite todos los textos añadidos a continuación del libro V en el *Jacobus* y que sí fueron copiados en el Ms A y el Ms. VA. Existen, además, pruebas textuales de ello –concretamente en la “Guía del peregrino”, Libro V– y Díaz y Díaz afirma que el significativo cambio, en el colofón, de la palabra “Roma” –uno de los lugares donde se supone que se preparó la compilación– por “curia” apunta al pe-

66 SICART, 1981, pp. 157-158.

67 SICART, 1981, pp. 155-156.

68 SUREDA, 1999, p. 100.

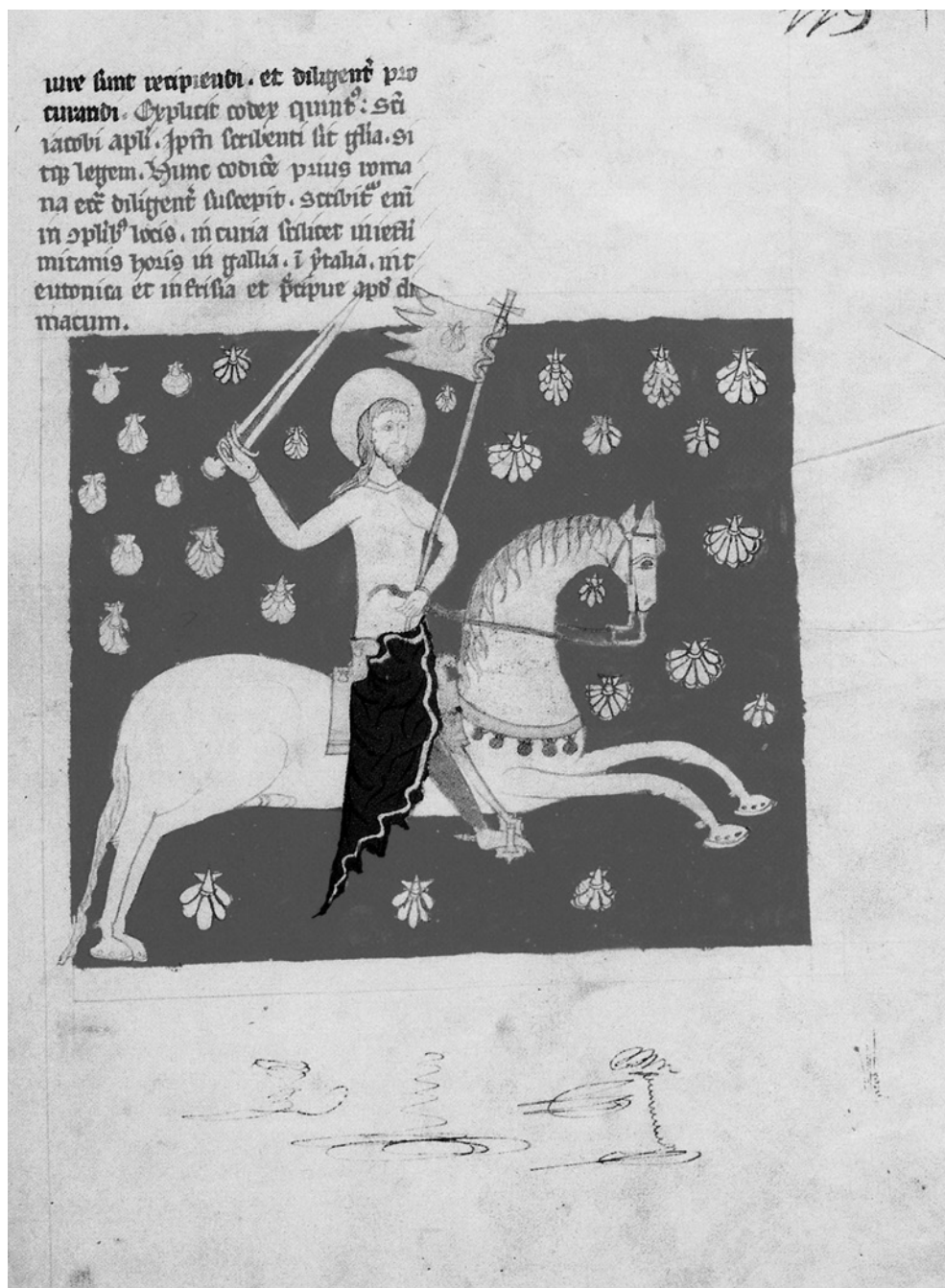


Fig. 10. *Santiago caballero*, Codex Calixtinus (Salamanca, Biblioteca Histórica de la Universidad, Ms. 2631, fol. 120r).

río de cautividad de los papas en Avignón, que comienza en 1305 con la elección de Clemente V⁶⁹.

A pesar de que la tradición iconográfica iniciada por el *Jacobus* no tuvo una continuidad manifiesta en cuanto a la creación de un ciclo de imágenes que perdurara de un modo unitario durante los siglos medievales, algunos de los modelos iconográficos repetidos por las copias ilustradas o incluso creados por algunas de ellas, como sucede con el ejemplar conservado en la Biblioteca Histórica de la Universidad de Salamanca, pueden rastrearse plasmados puntualmente, a través de versiones o interpretaciones en numerosos manuscritos iluminados ejecutados en el occidente europeo, al suponer el culto jacobeo uno de sus elementos identitarios más característicos.

Fecha de recepción / date of reception / data de recepción: 30-03-2012

Fecha de aceptación / date of acceptance / data de aceptación: 26-06-2012

69 DIAZ Y DIAZ, M., *El Códice Calixtino de la Catedral de Santiago. Estudio Codicológico y de contenido*, Burgos, Aldecoa, 1988, p. 136, n. 95; STONES, A., y KROCHALIS, J., *The Pilgrim's Guide. A critical Edition*, Londres, Harvey Miller Publishers, 1998, p. 119; STONES, 2010, p. 119.