

“[...] COSAS TAN DESHONESTAS Y FEAS QUE VALIERA HARTO MÁS NO HABERLO ESCRITO”. AVATARES Y MEMORIA DEL *CODEX CALIXTINUS**.

Laura Fernández Fernández
Dpto. de Historia del Arte I (Medieval)
Universidad Complutense de Madrid

De esta forma tajante y peyorativa se refería Ambrosio de Morales¹ al contenido del *Códice Calixtino* en su visita a la catedral de Santiago en el año 1572. En su relato el cronista se lamentaba amargamente por el poco celo con el que el cabildo compostelano había custodiado su librería ya que de ella tan sólo guardaban dos manuscritos, una copia de la *Historia Compostelana*, “mal escrita en papel, con muchas hojas faltas, y otras rotas”, y un manuscrito que dice se encuentra entero,

“ [...] y fuera harto mejor que no lo estuviera : es el libro de los Milagros del Apóstol Santiago, que dicen escribió el Papa Calisto II. Es un buen libro en muchas cosas, más no lo escribió aquel Sumo Pontífice, como claramente se puede demostrar. Aquel Original que allí tiene la santa Iglesia, tiene al cabo un tratadillo que entre otras cosas buenas de la descripción de la Ciudad, y su Templo, tiene un aviso para los Peregrinos, con discurrir por todo el viaje.

Quien quiera que fue el Autor, puso allí cosas tan deshonestas y feas, que valiera harto mas no haberlo escrito. Ya lo digo allí al Arzobispo Valtodano, que haya gloria, y à los Canonicos, para que no tuviesen allí aquello : no sé si lo remediarán, y es lo peor que muestran aquel Libro sino à personas honradas, que son las que mas se ofenderán con aquello, y les hará mas lástima”².

Morales nos proporciona en este pequeño fragmento una serie de claves de interpretación historiográfica fundamentales para comprender la recepción del texto en obras posteriores, así como de los avatares sufridos por nuestro manuscrito. Estos duros juicios se hacían eco de una tradición anterior inaugurada por Ximénez de Rada quien había desmentido enérgicamente las gestas de Carlomagno en la Península³ referidas en el Libro IV del *Calixtino*, la

* En recuerdo de una magnífica visita a Compostela en la que sin saberlo, nos despedimos del *Calixtino*, espero que por poco tiempo.

1 MORALES, Ambrosio de, *Viage de Ambrosio de Morales, por orden del rey D. Phelipe II, a los reynos de León y Galicia, y Principado de Asturias*, Madrid, Antonio Marín, 1765.

2 *Ibidem*, pp. 130-131.

3 Los interesados comentarios del arzobispo tampoco eran novedosos ya que recogían el impacto de la

conocida como *Crónica de Turpín* o *Historia Turpini*, información que sería utilizada por el taller historiográfico alfonsí obteniendo una notoria difusión a través de la *Estoria de España* y las crónicas posteriores. Desde mediados del siglo XII circularon copias con el texto del Pseudo-Turpín cuyo contenido, además de relacionarse con temas jacobeos y hagiográficos y ser motivo inspirador de intensas composiciones poéticas, terminaría adquiriendo el valor de fuente recurrente para narraciones históricas vinculadas a la figura de Carlomagno y a la monarquía francesa⁴. Tal vez Ximénez de Rada celoso de la noción de “cruzada hispana” arbitrada por Fernando III⁵, no quiso concederle a un soberano franco el beneplácito de ser el primero que iniciara dicho movimiento y por ello tachó de falsa la historia, ya que en el capítulo final de la *Historia Turpini* a través de la voz del papa Calixto II se afirmaba:

“Pues ya es sabido que Carlomagno, rey de los galos, el más famoso sobre todos los demás reyes, estableció la cruzada en España, combatiendo con innumerables trabajos a los pueblos infieles”⁶.

Este rechazo teórico al protagonismo de Carlomagno en el proceso de salvaguarda del sepulcro del Apóstol y de recuperación territorial frente a las tropas musulmanas, se filtró en los escritos de otros eruditos que recogieron el testigo del Toledano y contribuyeron con sus voces al rechazo definitivo de la *Crónica de Turpín*. Es en este contexto en el que debemos situar la opinión tajante de Juan de Mariana quien se refería a todo lo escrito sobre las historias de Carlomagno en la Península como “falso y por invención mal compuesta, que no es necesario poner aquí, pues mentira por sí misma se muestra”⁷. En 1610 Castellá Ferrer resumía con estas palabras la problemática adscripción del texto y su veracidad:

“El Arçobispo de Toledo D. Rodrigo Ximenez en su historia de España lib.4. cap. 10. afirma ser falsissimo, el decir que Carlomagno vino a Compostela. Y el Rey D. Alfonso decimo en su historia general de España par. 3. cap. 10 haze lo mismo, y encareciendo mucho, porque falso lo tiene, dize: que los luglares lo cantan en sus cantares. Ambrosio de Morales es del mismo parecer, y otros muy graves autores. Y aunque al fin de las obras del S. Padre Calixto II está referida la historia de Turpino, no se entiende ser del Santo Pontífice, ni estar autorizada por él, sino que la pussieron en aquel volumen, y assí está con nombre del mismo Turpino, y no del Papa Calixto”⁸.

Estos juicios que cercenaron la credibilidad del contenido del *Calixtino* en el panorama intelectual posterior, actuarían como afiladas cuchillas en el cuerpo del manuscrito ya que desembocaron en el desgajamiento del citado Libro IV, que quedó aislado como un volumen independiente del *Códice*. Para que la desaparición teórica y material de la *Crónica de Turpín* tuviera plena efectividad, se llevaron a cabo una serie de intervenciones en

Historia Seminense (la mal llamada *Silense*) en los que la postura antifrancia así como el descrédito de Carlomagno y sus acciones en la Península eran evidentes. Véase SHOLOD, Barton, *Charlemagne in Spain: The cultural legacy of Roncesvalles*, Genève, Droz, 1966.

4 DÍAZ Y DÍAZ, Manuel, *El Códice Calixtino de la Catedral de Santiago. Estudio codicológico y de contenido*, Santiago de Compostela, Centro de Estudios Jacobeos, 1988, p. 45.

5 AYALA, Carlos de y RIOS, Martín (eds.) *Fernando III. Tiempo de cruzada*, Madrid, Silex-UNAM, [en prensa].

6 MORALEJO, Abelardo, TORRES, Casimiro, y FEO, Julio, (trads.) *Liber Sancti Iacobi Codex Calixtinus*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1992 (en adelante LSI 1992), p. 492.

7 MARIANA, Juan de, *Historia General de España*, I, Madrid, 1608, p. 342.

8 CASTELLÁ FERRER, Mauro, *Historia del Apóstol Santiago, Patrón y Capitán General de las Españas*, Madrid, 1610.

el *incipit* y el *explicit* del Libro V, que por arte de magia se convirtió en el IV, cancelándose igualmente el *explicit* y el *incipit* del Libro IV original que desapareció de la compilación. Con esta acción se quiso desvincular la *Crónica de Turpín* de la figura del Apóstol, procediendo a suprimir del cuerpo del *Calixtino* todas las noticias que hicieran mención explícita al libro eliminado, que quedó encuadernado de forma independiente y prácticamente inaccesible para los estudiosos hasta que en el año 1886 lo recuperó López Ferreiro en el Archivo de la Catedral, haciendo notar entonces su pertenencia original al *Códice Calixtino*⁹. Después, apenas fue conocido por algunos investigadores hasta que finalmente, en el año 1964 el manuscrito fue "restaurado"¹⁰, recuperando su lugar original el texto desterrado en tiempos de Alonso Rodríguez de León¹¹. Lamentablemente en el proceso se perdieron materiales de gran interés¹², y como veremos, se dañó irremediablemente una de las imágenes de mayor significación en el programa icónico del *Calixtino* (fig. 1).



Fig. 1: imagen del sueño de Carlomagno, *Códice Calixtino*, CF-13, BACS, f. 162r, antes de la restauración de 1964-1966, a partir del microfilm realizado en 1954, Servicio de Reproducción de Documentos de Archivos Estatales.

-
- 9 Da noticia de ello FITA, Fidel, "Libro IV del Códice Calixtino", *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 6 (1886), pp. 253-288.
- 10 La restauración del manuscrito fue realizada en 1964 por D. Carlos Asensi Garcimartín, restaurador de la Biblioteca Nacional de Madrid, tal y como reza una nota manuscrita pegada en la contratapa de la encuadernación actual, también llevada a cabo en ese momento. El proceso total se realizó entre 1964 y 1966. Por fortuna, en el año 1954, antes de que se llevara a cabo esa restauración, se hizo un microfilm de todo el contenido, los 2 ejemplares disociados, conservado en el Servicio de Reproducción de Documentos de Archivos Estatales en Madrid.
- 11 A pesar que durante muchos años se había apuntado al arzobispo Juan de Sanclemente como el artífice de la desmembración del manuscrito, todo apunta a que la acción se llevó a cabo hacia el 1619 por archivero Alonso Rodríguez de León. Prueba de ello es una nota manuscrita conservada en el microfilm del manuscrito, pero que lamentablemente desapareció después, todo hace pensar que en la desafortunada restauración del *Códice*. DÍAZ Y DÍAZ 1988, p. 322.
- 12 Para una precisa reconstrucción del manuscrito y un análisis detallado de este proceso es imprescindible la consulta de la publicación monográfica realizada por DÍAZ Y DÍAZ 1988.

Contenido

El *Códice Calixtino*¹³ es la más antigua muestra de una compilación de textos anónimos cuyo hilo conductor fundamental es el ensalzamiento del Apóstol Santiago a través de diferentes tipos de narraciones, que buscan dar respuesta a las necesidades culturales compostelanas incluyendo en ellas el fenómeno de la peregrinación. Dicha compilación es conocida en el contexto historiográfico como *Liber Sancti Iacobi*¹⁴, aunque algunos autores se han inclinado por utilizar el título de *Jacobus*¹⁵ que figura en el encabezado del manuscrito¹⁶. Como es bien conocido, el nombre genérico de *Códice Calixtino* está en relación con la supuesta autoría del papa Calixto II que figura en la epístola introductoria de la compilación así como en otras piezas de la narración, utilizándose esta designación precisa para hacer referencia al ejemplar conservado en la Biblioteca Archivo de la Catedral de Santiago de Compostela¹⁷.

Su contenido está dividido en cinco libros: el I es un libro de carácter litúrgico en el que se conmemoran las principales festividades vinculadas al Apóstol; el II recoge veintidós milagros acaecidos entre 1080 y 1135 en los que interviene Santiago, haciéndose hincapié en la acción universal de su poder del que son beneficiarios gentes de toda condición y procedencia; el III relata la *Translatio* desde Tierra Santa a Galicia, un pequeño texto relacionado con las celebraciones jacobeanas y la curiosa narración sobre las caracolas que adquirirían los peregrinos en la ciudad; el IV es la conocida *Historia Turpini*¹⁸ que introduce la narración de las gestas de Carlomagno en el contexto jacobeano por boca del arzobispo de Reims que según el texto fue testigo directo de lo ocurrido, cerrándose con una carta atribuida a Calixto II; y por último la famosa *Guía del Peregrino*¹⁹ redactada por Aymeric Picaud en la que se

13 CF-13, Archivo Biblioteca de la Catedral de Santiago. SÁNCHEZ SÁNCHEZ, Xosé María, *Catálogo de manuscritos do arquivo-biblioteca da catedral de Santiago de Compostela*, Santiago de Compostela, Consello da Cultura Gallega, 2008, p. 284.

14 Con este nombre fue citada la compilación por primera vez por BÉDIER, véase DÍAZ Y DÍAZ 1988, p. 42. Sobre las dificultades editoriales del texto desde la primera edición realizada por Whitehill en 1936 que vio la luz finalmente en 1944 véase DÍAZ Y DÍAZ, Manuel, "Preparativos de una edición del *Liber Sancti Iacobi*" en *Escritos Jacobeanos*, Santiago de Compostela, Universidade, 2010, pp. 97-106 (primera publicación de este artículo en 1997).

15 El nombre de *Iacobus* aparece recogido en la introducción y en el sermón *Veneranda Dies*. Entre los estudios en los que el *Liber* aparece como *Iacobus* se encuentran las obras de Adalbert Hämel, David Louis y Alison Stones. La edición facsímil del manuscrito de Compostela se ha realizado bajo este nombre: *Jacobus: Codex Calixtinus de la Catedral de Santiago de Compostela*, Madrid, Ediciones Kaydeda, 1993.

16 No debemos olvidar que la designación de *Liber Sancti Iacobi* se refiere únicamente a la versión extendida de esta composición de la que existen otras variantes reducidas, siendo la más conocida la que fue denominada como *Libellus Sancti Iacobi* por Adalbert Hämel.

17 En este momento nos encontramos en la triste situación de que el *Códice* haya desaparecido por motivos que aún no se han esclarecido. Con el deseo de que el manuscrito aparezca lo más pronto posible quisiera desde estas líneas agradecer a don Jose María, deán de la Catedral y encargado del archivo de la sede, su amable acogida y su ayuda inestimable para el estudio y salvaguarda del patrimonio librario compostelano.

18 MEREDITH-JONES, Caryl, "The Cronicle of Turpin in the Saintonge", *Speculum*, 13 (1938), pp. 160-179. HÄMEL, Adalbert, "Los manuscritos del falso Turpino" en *Estudios dedicados a Menéndez Pidal*, IV, Madrid, 1953, pp. 67-85. MANDACH, André de, "L'ouvrage de Turpin est-il vraiment une chronique en prose?", *Cahiers de Civilisation Médiévale*, 3 (1960), pp. 71-75. HERBERS, Klaus (coord.) *El Pseudo-Turpín. Lazo entre el culto Jacobeano y el culto de Carlomagno: actas del VI Congreso Internacional de Estudios Jacobeanos*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 2003.

19 Para el estudio específico de este libro véase STONES, Alison, KROCHALIS, Jeanne, GERSON, Paul y

proporcionan datos de interés para los peregrinos a lo largo del recorrido, y se cierra con una interesante descripción de la ciudad y la catedral de Santiago²⁰.

A esta estructura se añade un apéndice posterior con una sección diferenciada²¹ (ff. 214-219) en la que figuran una serie de composiciones musicales polifónicas de máximo interés para los estudios de musicología, y a continuación otra sección (ff. 221-225) con las narraciones de nuevos milagros²², un aleluya en griego, el conocido himno *Dum pater familias*²³, y una carta presuntamente escrita por Inocencio II, en la que se dice que el *Códice* compuesto por Calixto II había sido llevado a la ciudad de Compostela desde Vézelay por Aymeric de Parthenay²⁴ y Gerberga, su compañera, para la salvación de sus almas; en la epístola, el pontífice avala con sus palabras la autenticidad del libro y amenaza con la excomunión a aquellos que osen agredir a los portadores del *Codex*, o sustraerlo u ocultarlo²⁵.

Compilación textual y composición material del *Códice Calixtino*

Tradicionalmente se ha mantenido que el ambiente intelectual en el que se llevó a cabo la compilación recogida en el *Códice Calixtino* denota una fuerte influencia franca, planteándose para el *Liber* y para el manuscrito compostelano un origen cluniacense o borgoñón²⁶. Es probable que algunas de las composiciones presentes en el *Liber* fueran redactadas con anterioridad, y que bien pudieran ser concebidas en ambientes francos como

SHAVER-CRANDELL, Annie, *The Pilgrim's Guide to Santiago de Compostela. Critical Edition*, 2 vol., London, Harvey Miller, 1998. [En adelante citado como *The Pilgrim's Guide* 1998].

20 Este libro es un documento excepcional para el conocimiento de la ciudad y la catedral en el siglo XII. Véase MORALES, Serafín, "The Codex Calixtinus as an Art-Historical Source", en WILLIAMS, John y STONES, Alison, (ed.) *The Codex Calixtinus and the Shrine of St. James*, Tübingen, 1992, pp. 207-230 (en adelante WILLIAMS y STONES 1992).

21 Díaz y Díaz se refiere a esta sección como "Complemento", diferenciándolo del "Apéndice".

22 Entre los milagros recogidos en el apéndice tres pueden ser datados: uno en 1130, otro en 1164 y uno en 1190, lo que necesariamente proporciona una fecha *post quem* para la elaboración de este material.

23 Esta pieza parece ser un ejercicio de carácter escolar, con su propia explicación gramatical a continuación.

24 Este personaje se ha puesto en relación con Aymeric Picaud quien figura como autor del Libro V, e incluso se ha planteado que fuera el autor de toda la obra, la verdadera identidad del Pseudo-Calixto, relacionando su figura con la de un clérigo errante. LOUIS, René, "Ayméri Picaud alias Olivier d'Asquins compilateur du Liber Sancti Jacobi", *Bulletin de la Société nationale des antiquaires de France*, (1948-49), pp. 80-97.

25 No procede en este lugar entrar en las múltiples consideraciones posibles en torno al contenido del *Codex Calixtinus* por lo que remito a la bibliografía especializada citada en el estudio de DÍAZ Y DÍAZ 1988 y en *The Pilgrim's Guide* 1998, vol. II.

26 Durante años ha dominado el planteamiento de factura francesa del manuscrito barajándose diferentes centros. Bédier no duda en otorgarle la paternidad del código a la abadía de Cluny, procedencia que viene refrendada por otros autores como Emile Mâle, quien considera que el Libro V tiene una clara influencia cluniacense apreciable en el recorrido que el autor marca a los peregrinos al conducirlos a través de las abadías pertenecientes a Cluny: Saint-Gilles, Moissac, Vézelay... y en España por los prioratos de la Orden: San Juan de la Peña, Burgos, Carrión y Sahagún. Por otra parte René Louis plantea que el manuscrito viniera con Aymericus Picaud desde Vézelay, estableciendo una relación borgoñona. Para los problemas acerca de la autoría y elaboración del manuscrito véase DÍAZ Y DÍAZ 1988, pp. 81-86. A colación de estas consideraciones, desde la Historia del Arte igualmente se planteó esa influencia cluniacense y borgoñona. CARRO GARCÍA, Jesús, "Las miniaturas" en *Liber Sancti Jacobi. Codex Calixtinus*, III, Santiago de Compostela, Seminario de Estudios Galegos, 1944, pp. LIX-LXXV.

denota la incorporación de piezas litúrgicas muy específicas como las “misas farcidas”, propias del contexto francés²⁷. No obstante no debemos olvidar que la ciudad de Santiago a principios del siglo XII había asimilado e incorporado a sus prácticas los modos del reino vecino, y que gran parte de los miembros del cabildo o pertenecían al ámbito franco, o habían sido formados en él²⁸, por lo que dicha influencia no implicaría la realización del *Codex* en un centro francés como sin embargo se ha sostenido durante décadas por algunos estudiosos. Por lo que respecta a la redacción de la *Crónica de Turpín* y del Libro V, la conocida *Guía del Peregrino*, no debemos dudar de que fueron redactados en origen por manos francesas, y como detectó don Manuel Díaz y Díaz forman un binomio coherente desde un punto de vista de contenido y de usos lingüísticos²⁹. Sin embargo ambos presentan adiciones posteriores que delatan la huella de manipulaciones realizadas por alguien conocedor y defensor del entorno compostelano³⁰. En relación a esa filiación compostelana se deben explicar textos como el *Exultemus*, que según Díaz y Díaz tuvo que ser escrito en el ámbito compostelano del primer cuarto del siglo XII, o el *Veneranda dies*³¹.

En conclusión, aunque el equipo que llevó a cabo la compilación del *Calixtino* debió tener una formación intelectual de raigambre franca, y que algunos de los textos presentes en el *Liber* denotan procedencia francesa, igualmente existen elementos en su versión definitiva que nos conducen al ámbito compostelano, lo que apunta a la sede del Apóstol como centro en el que se gestó el proyecto teórico del *Liber Sancti Jacobi*, proyecto que en origen probablemente estuvo vinculado a la acción de Gelmírez y su política episcopal³². Esta acción fue llevada a cabo por un equipo de colaboradores guiados por una figura dominante, muy probablemente un clérigo francés³³, encargada de marcar las pautas teó-

27 DÍAZ Y DÍAZ, Manuel, “Para una nueva lectura del Códice Calixtino” en *Escritos Jacobeos*, Santiago de Compostela, USC, 2010, p. 186.

28 DÍAZ Y DÍAZ, Manuel, “Problemas de la cultura en los siglos XI-XII: la escuela episcopal de Santiago”, *Compostellanum*, 16 (1971), pp. 187-200; RUCQUOI, Adeline, “*De grammaticorum schola*: La tradición cultural compostelana en el siglo XII” en CAUCCI VON SAUCKEN, Paolo (coord.) *Visitandum est. Santos y cultos en el Codex Calixtinus*, Actas del VII Congreso Internacional de Estudios Jacobeos, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 2005, pp. 235-254; PRADO-VILAR, Francisco, “*Flabellum*: Ulises, la catedral de Santiago y la historia del arte medieval español como proyecto intelectual”, *Anales de Historia del Arte. Volumen Extraordinario* (2011), pp. 275-311.

29 DÍAZ Y DÍAZ, Manuel, “Para una nueva lectura del Códice Calixtino” y “La posición del Pseudo-Turpin en el *Liber Sancti Jacobi*” en *Escritos Jacobeos* 2010, esp. p. 188 y p. 215. La *Guía* también ha sido puesta en relación con el sermón *Veneranda Dies* del Libro I tanto desde un punto de vista de su contenido como por el estilo de ambos textos. Véase *The Pilgrim’s Guide* 1998, p. 13.

30 Tal y como argumenta Klaus Herbers en la *Historia Turpini* existe una defensa de la sede compostelana como sede apostólica, cuyas responsabilidades incluían ordenar obispos y coronar reyes, otorgándole por lo tanto un papel protagonista en la Iglesia Hispánica que sólo puede ser entendido en el contexto compostelano. HERBERS, Klaus, “El Códice Calixtino. El libro de la iglesia compostelana” en *Compostela y Europa. La historia de Diego Gelmírez*, Santiago de Compostela, Skira-Xunta de Galicia, 2010, pp. 122-141.

31 DÍAZ Y DÍAZ, Manuel, “Un importante sermón del *Liber Sancti Jacobi*” en *De Santiago y de los Caminos de Santiago*. Colección de inéditos y dispersos reunida y preparada por Manuela Domínguez García, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1997, pp. 139-167.

32 HERBERS 2010, pp. 122-141. DÍAZ Y DÍAZ, Manuel, “El *Codex Calixtinus*: volviendo sobre el tema” en WILLIAMS y STONES 1992, pp. 1-10.

33 El hecho de que el compilador o autor principal del *Liber* fuera un clérigo francés según Díaz y Díaz no era fortuito ya que “su obra debería dar la impresión, a toda costa, de que el *Liber* había sido compuesto en ambientes ultrapirenaicos para favorecer su difusión”. DÍAZ Y DÍAZ 1988, p. 86. Para muchos auto-

ricas fundamentales que cristalizarían en la elaboración de la compilación final³⁴. Dicho texto tomaría su forma definitiva hacia 1150³⁵ en un libro que lamentablemente hemos perdido, y que serviría como modelo a nuestro *Codex Calixtinus*, realizado años más tarde, hacia 1160, y que posiblemente no fue la única copia que se hizo tal y como apuntan las variantes que presentan los manuscritos conservados. El manuscrito compostelano necesariamente tuvo un modelo que le sirvió como guía, tal y como atestiguan las numerosas correcciones presentes en el códice, lo que afianza la hipótesis de que el *Calixtino* sería el resultado del mencionado proceso de copia.

En consonancia con el renovado planteamiento de que la compilación de textos volcada en el *Calixtino* sea obra compostelana, parece lógico pensar que lo sea igualmente la factura material de la obra, a pesar de que también en este sentido se ha insistido en que fuera francesa. De hecho el diseño material del *Códice* también nos proporciona detalles que señalan al entorno compostelano para su ejecución. Ya hemos hecho mención al énfasis de la liturgia jacobea presente en el texto, y dicho énfasis se traduce no sólo en el contenido de muchas de sus piezas, sino de forma aún más evidente en el aparato decorativo utilizado en ellas, distinguiéndolas y otorgándoles como veremos una especial significación en el contexto general del manuscrito. Para enfatizar aún más la factura compostelana resulta de gran interés la relación existente con otras obras compostelanas coetáneas al *Códice* y que sin lugar a dudas fueron realizadas en el *scriptorium* de la catedral, siendo los estudios de Historia del Arte los que más luz han aportado en este sentido³⁶.

Por último, desde un punto de vista conceptual de la obra hemos visto como los textos del *Calixtino* proyectan un mensaje de exaltación jacobea indiscutible³⁷, exaltación que se presenta avalada por las palabras de diferentes pontífices y reforzada por una construcción narrativa en la que se conjugan episodios históricos y vivencias de carácter espiritual a través del ejercicio del peregrinaje a Santiago. Y en toda esta narrativa la sede compostelana actúa como eje fundamental al dirigirse todas las acciones hacia ella como depo-

res ese clérigo francés encargado de llevar a término la compilación del *Liber* sería Aymeric Picaud. *Ibidem*, p. 87, nota 203. Para profundizar en las figuras de Aymeric Picaud y Rainerius en relación a la autoría véase *The Pilgrim's Guide* 1998, pp. 15-27.

- 34 Aunque deriva de materiales diversos, algunos redactados con anterioridad, otros de reciente creación, el *Liber* debe ser entendido desde la cohesión conceptual, no como una yuxtaposición de textos inconexos. Tal y como argumenta J. van Herwaarden "the work as a whole is far more coherent than the table of contents suggests", HERWAARDEN, Jan van, *Between Saint James and Erasmus: Studies in Late-Medieval Religious Life - Devotion and Pilgrimage in the Netherlands (Studies in Medieval and Reformation Thought)*, Leiden, Brill Academic Publishers, 2003, p. 361.
- 35 Sobre la cronología del *Calixtino* sigue existiendo un amplio debate. El sector que ha defendido la autenticidad de la bula de Inocencio II aboga por una fecha temprana, hacia 1140, manteniendo la autoría de Amerigo Picaud quien habría traído consigo el manuscrito compostelano. Sin embargo los estudios de Díaz y Díaz han evidenciado que la bula se encuentra en un material añadido con posterioridad, cuya escritura es más tardía, poniendo en entredicho la autenticidad de esta pieza. Véase DÍAZ Y DÍAZ 1992, pp. 1-10; DAVID, Pierre, "Etudes sur le livre de Saint-Jacques attribué au pape Calixte II", *Bulletin des études portugaises*, 13 (1949), pp. 102-103; MANDACH, Andrés de, *Naissance et développement de la chanson de geste en Europe*, I, Ginebra, E. Droz, 1961, p. 301 y HOHLER, Christopher, "A Note on Jacobus", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 35 (1972), pp. 31-80.
- 36 MORALES ALVAREZ, Serafín, "La miniatura en los tumbos A y B" en *Los antiguos tumbos de Santiago*, Madrid, Edilán, 1985, pp. 43-62.
- 37 Según las palabras de Díaz y Díaz, el *Calixtino* "fue concebido y realizado como un monumento a la devoción jacobea", DÍAZ Y DÍAZ 2010, p. 184.

sitaria del sepulcro del Apóstol. Esta especial combinación de elementos sugiere que los motivos que llevaron a la ejecución del *Códice* estuvieron relacionados con la necesidad de reivindicar un protagonismo para la sede compostelana en un tiempo en el que ésta iba perdiendo relevancia ante los ojos del papado en el entramado eclesiástico hispano frente a Toledo³⁸. Este particular de nuevo nos conduce al descrédito del episodio compostelano orquestado por Ximénez de Rada años más tarde, que más allá de cuestiones de carácter histórico escondía entre sus líneas un firme deseo de anular la proyección de la sede del Apóstol, así como las reivindicaciones que desde ella se pudieran solicitar³⁹.

Aparato icónico

En el caso del *Codex Calixtinus*, nos encontramos con un programa icónico muy reducido, aunque perfectamente seleccionado con la intención de destacar aquellos puntos fundamentales en la estructura del manuscrito: las falsas autorías de Calixto y de Turpín como garantes intelectuales del contenido, la figura de Santiago Apóstol como soporte espiritual y justificación del mismo, y el ciclo narrativo de Carlomagno, elemento imprescindible para la construcción historiográfica del *Códice*, y por lo tanto para ocupar la posición necesaria en el entramado sociopolítico en el que se gesta la redacción del *Liber* y la elaboración del manuscrito compostelano.

Asimismo las iniciales que preceden cada una de las piezas del texto se han dispuesto de forma estratégica para marcar visualmente aquellas partes vinculadas a la liturgia jacobea, como son las de los sermones relacionados con la festividad del 25 julio vinculados con el martirio del Apóstol, y las del 30 de diciembre, fecha que conmemoraba la figura de Santiago en la antigua liturgia hispana y que quedaría asimilada a la traslación. Con estas iniciales de destacado aparato decorativo y grandes dimensiones, se guía y condiciona conscientemente la mirada del lector, que percibe la relevancia de las partes del escrito a través de su mayor dignificación visual, así como se contribuye a facilitar su localización en el cuerpo del manuscrito⁴⁰.

De la misma manera, gracias a la unidad en el diseño de la impaginación, que incluso se mantiene en aquellos folios que han sido añadidos con posterioridad, se nos transmite que se trata de un libro unitario, aunque su contenido sea misceláneo, con una coherencia interna y por lo tanto con un mensaje global que se pretende hacer llegar al lector. Un lector que adquiere un protagonismo destacado en la propia configuración del libro ya que es mencionado una y otra vez a lo largo del escrito como depositario del mensaje articulado en el *Codex*.

Por lo tanto la iluminación del manuscrito se desarrolla en una triple vía: dar coherencia visual al conjunto, destacar la preeminencia de las piezas compostelanas y ensalzar la figura del Apóstol, y subrayar las autorías de Calixto y Turpín, y la relación directa con el entorno franco a través de la historia de Carlomagno para legitimar el escrito.

38 "una preocupación menos confesable pero digna e importante, la de rodear a la sede compostelana del máximo arropamiento, celestial, pontificio, francés, en momentos difíciles en que iba declinando la estrella eclesiástica de Santiago", DÍAZ Y DÍAZ 1988, p. 314.

39 Quisiera agradecer a Carlos de Ayala su amable atención e interesantes comentarios en relación a este punto.

40 Para ver la división de manos en el trazado de las iniciales véase: DÍAZ Y DÍAZ 1988, pp. 143-157 y STONES, Alison, "Ilustración en el Códice Calixtino" en *Compostela y Europa. La historia de Diego Gelmírez, Santiago de Compostela*, Skira, 2010, pp. 142-143.

Relación texto – imagen

El texto se nos presenta bajo la autoridad del papa Calixto II, que aparece como responsable del escrito, y al mismo tiempo como autor de muchos de sus fragmentos. Dicha autoría viene refrendada no sólo a través de la presencia intelectual del pontífice citado en el texto, sino también a través de su presencia física, de su imagen. En el imaginario medieval aquello que podemos visualizar existe, por lo tanto, la representación del pontífice refuerza plenamente esa falsa autoría. Dicha imagen sigue la tipología del retrato de autor, situado al inicio de la obra, impregnando con su presencia todo el contenido (fig. 2).

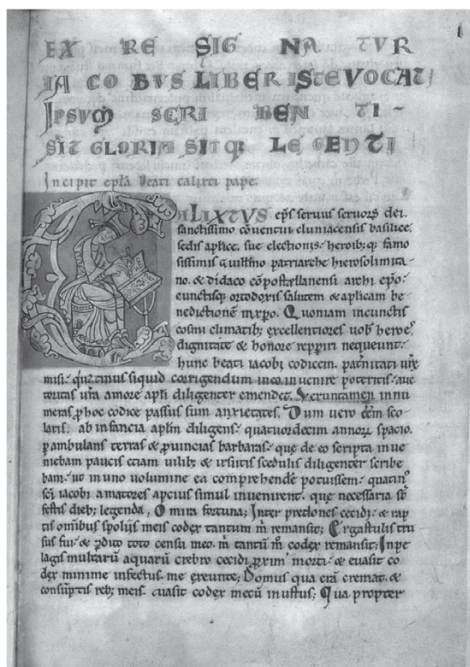


Fig. 2: inicial historiada con la representación de Calixto II, *Códice Calixtino*, CF-13, BACS f. 1r.

Calixto aparece alojado en la letra capitular C de su propio nombre, dando lugar a una bellísima inicial historiada. El pontífice aparece representado en el acto mismo de escribir, reclinado sobre el atril, acompañando con la curvatura de su cuerpo el elegante trazo de la inicial, y lleva en sus manos el cálamo y el pequeño cuchillo que le sirve al mismo tiempo como elemento de sujeción de la página así como para cancelar, rascando la tinta, si es que comete algún error. Sigue, como ya he mencionado, la tipología del retrato de autor heredera del mundo clásico que obtuvo un gran éxito y desarrollo posterior a través de la representación de los evangelistas. De hecho, en la imagen Calixto está firmando el texto al que se le vincula, reforzando a través de esta acción la veracidad del escrito. Por lo tanto, no sólo se nos indica al inicio del texto que lo que estamos leyendo es totalmente cierto a través de determinadas fórmulas textuales⁴¹, sino que visualizamos al propio

41 EX RE SIG NA TUR / IA CO BUS LIBER ISTE VOCATUR. "JUSTAMENTE SIGNADO, SANTIAGO ESTE LIBRO ES LLAMADO". *LSI* 1992, p. 1. Y al final de la epístola "el pontífice" insiste en la veracidad del escrito y

Calixto en el momento de llevar a cabo la acción de escribir el libro, por lo que ya no cabe ninguna duda acerca de su legitimidad.

Tanto el cuerpo de la letra como la figura del pontífice presentan la misma gama cromática y rasgos decorativos exactos, lo que indica que su ejecución se ha llevado a cabo de forma integral por el mismo iluminador.

En los libros I, II y III, tal y como ya hemos visto, encontramos piezas litúrgicas vinculadas a la festividad jacobea, narraciones relacionadas con los milagros acaecidos gracias a la intercesión de Santiago, y su traslación. Estas partes, a pesar de ser temas susceptibles de ser representados no incluyen aparato icónico figurativo, salvo la inicial I figurada con la representación del Apóstol en el folio 4r (fig. 3), cuyo cuerpo hace las veces de la letra I de *Iacobus*, dando lugar a una bellísima inicial figurada. Ocupa más de la mitad del folio, por lo

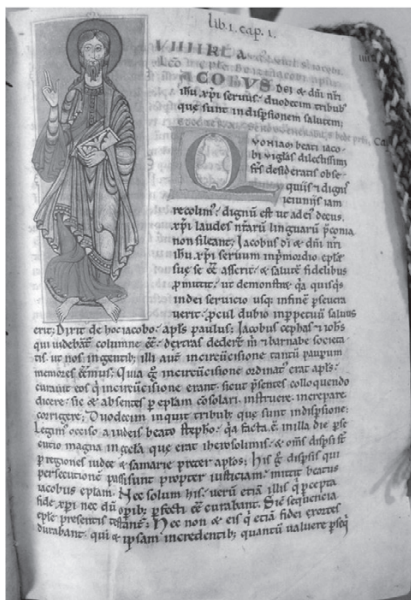


Fig. 3: inicial figurada con la representación de Santiago Apóstol, *Códice Calixtino*, CF-13, BACS f. 4r.

que su monumentalidad es considerable, llamando poderosamente la atención del lector con su presencia. No cabe duda que se trata de la representación de Santiago, ya que la figura forma parte misma de su nombre, aunque no existe ningún rasgo iconográfico que lo delate, siendo ésta una de las escasas ocasiones en las que el apóstol aparece representado de forma individual⁴². De hecho si privamos a Santiago de su condición de peregrino, presente

de hecho amenaza a aquellos que no lo crean: "Así, pues, todo el que con vanos argumentos o vacuas disputas quite valor a lo que este libro contiene, o lo desprecie, o se atreva hablar contra él, sea anatema con Arrio y Sebelio". *LSI* 1992, p. 6. Para el análisis de dichas fórmulas textuales véase el estudio de Elisa Ruiz en el presente volumen.

42 La primera representación diferenciada del Apóstol es la del mapa del *Beato de Burgo de Osma*, Cod. 1, Archivo de la Catedral. CID, Carlos, "Santiago el mayor en el texto y en las miniaturas de los códices del 'Beato'", *Compostellanum*, X (1965), pp. 231-273 y MORALES ALVAREZ, Serafín, "El Mundo y el Tiempo en el Mapa del Beato de Osma", en *El Beato de Osma*. Estudios, Valencia, Vicent García Editores, 1992, pp. 151-179.

en muchas otras representaciones, no disponemos de ningún rasgo que lo caracterice, y por ello en las pocas ocasiones en las que figura representado de forma individual, como es el caso del relieve de la fachada de Platerías o en la portada de Saint-Sernin de Toulouse, vemos como su nombre aparece en el nimbo de la figura para evitar así cualquier error en la identificación de la misma⁴³. El iluminador del *Calixtino* no tiene este problema puesto que la figura forma parte del nombre del Apóstol, y para su representación ha tomado como referencia iconográfica la figura de Cristo bendiciendo con la mano derecha, y sujetando un libro⁴⁴ con su izquierda, prototipo constantemente utilizado en la plástica románica, tanto en pintura como en escultura. De hecho Ángel Sicart ha llamado la atención acerca de las similitudes formales que presenta con el pantocrátor de San Clemente de Tahull⁴⁵. Pero la elección de este modelo iconográfico debe vincularse con la primera representación del Apóstol de la que tenemos conocimiento en el ámbito compostelano, la efigie de Santiago que presidía el ciborio de la Catedral, obra realizada a instancias de Gelmírez en 1105⁴⁶. Según la descripción que nos ofrece el propio códice, la escultura estaría integrada en el apostolado, ocupando un lugar preferente en el ático de la estructura, y portaba un libro en su mano izquierda y con la derecha bendecía⁴⁷. Además de esta referencia inmediata que conecta el texto del *Calixtino* con la representación del Apóstol tanto en el ciborio como en la propia inicial a la que nos estamos refiriendo, contamos con otro ejemplo en la misma catedral en la que Santiago, de pie, sujeta un libro entre sus manos, y con la mano derecha esboza una bendición. Se trata del relieve de Platerías ya citado, por lo que contamos con dos ejemplos autóctonos que pueden haber sido utilizados como modelo para la realización de la inicial del manuscrito, lo que contribuye de nuevo a reforzar la factura compostelana del códice.

En relación con la carencia de ciclos figurativos mencionada al principio, se ha contemplado un posible ciclo figurado con escenas del Apóstol que habría desaparecido, ubicado en el folio que falta en el primer cuaderno, o bien en un cuaderno previo⁴⁸, hipótesis que aunque atractiva por las consecuencias iconográficas que conllevaría, sin embargo no podemos confirmar. De hecho el que no se conserve en ninguna de las copias iluminadas del texto ni en otros soportes artísticos obliga cuanto menos a cuestionarse prudentemente esta posibilidad.

43 De gran interés por su significación son las representaciones de Santiago el Mayor en las que usurpa la identidad de Santiago Alfeo y se apropia de sus ropajes pontificales y su condición de autor, intención que como ya destacó el profesor Moralejo iba pareja a la promoción de la sede compostelana. Véase MORALEJO, Serafín, "El patronazgo artístico del arzobispo Gelmírez (1100-1140): su reflejo en la obra e imagen de Santiago" en *Patrimonio artístico de Galicia y otros estudios. Homenaje al Prof. Serafín Moralejo Álvarez*, T. I., Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 2004, pp. 289-299. (Publicado por primera vez en 1987).

44 Moralejo considera que el libro que lleva en la mano se debe a esa apropiación de la iconografía de Santiago Alfeo, que, al contrario de su hermano, si había ejercido como escritor con su epístola a las 12 tribus, de la que de nuevo habla el texto del *Calixtinus*. MORALEJO 2004, p. 297. No obstante no debemos olvidar que el libro se convirtió en símbolo parlante de los apóstoles desde los inicios de su representación.

45 SICART, Ángel, *Pintura medieval: la miniatura*, Santiago de Compostela, Arte Galega Sánchez Cantón, 1981, p. 75.

46 MORALEJO 2004, pp. 289-299, esp. 296-297.

47 "En la línea superior aparecen sentados en círculo los doce apóstoles. En la primera cara, es decir, delante, está sentado en medio Santiago, que sostiene un libro en la mano izquierda y con la mano derecha da la bendición". *LSI* 1992, pp. 568 (lib. V, cap. IX).

48 STONES, Alison, "The Decoration and Illumination of the Codex Calixtinus at Santiago de Compostella" en WILLIAMS y STONES 1992, pp. 140-141.

Por lo que respecta al *Pseudo-Turpín* en el folio 163r encontramos una magnífica capitular T que acoge el retrato del obispo [fig. 4]. Se establece un paralelo evidente con la inicial de Calixto, reforzándose de nuevo la falsa autoría a través de esta proyección visual del autor. El cuerpo de la letra está realizado a base de entrelazos geométricos y carnosos tallos vegetales que parecen salir de las fauces del mascarón que vemos sobre la efigie del obispo, quien está representado con toda su majestad, en el centro, ataviado con la mitra y el báculo. Este modelo de inicial se ha relacionado con la tradición normanda, específicamente con una miscelánea de cómputo conservada en la British Library de Londres⁴⁹ y con un modelo de T presente en la Biblia de Lincoln⁵⁰, por lo que vemos que el iluminador del *Calixtino* conoce los repertorios decorativos europeos.

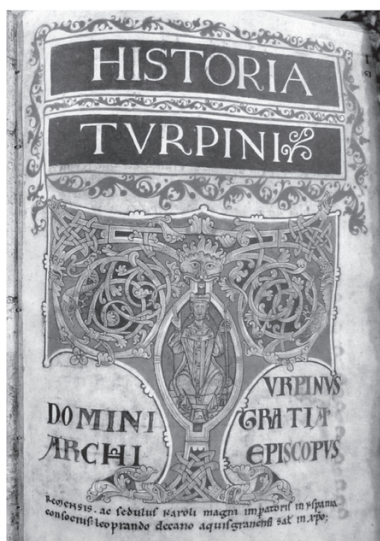


Fig. 4: inicial figurada con la representación de Turpín, *Códice Calixtino*, CF-13, BACS f. 163r.



Fig. 5: partida de las tropas de Carlomagno de Aquisgrán, *Códice Calixtino*, CF-13, BACS, f. 162v.

Este folio fue manipulado a principios del siglo XVII cuando el Libro IV fue extraído del cuerpo del manuscrito para convertirlo en un volumen independiente. Dicha manipulación consistió en la anulación del inicio del libro⁵¹ que fue sustituido por la cartela que vemos actualmente en la que se escribió *Historia Turpini* rodeada de una decoración de roleos vegetales totalmente ajenos al repertorio decorativo original. Al igual que en la inicial de Calixto, en este caso tanto la figura como el entramado decorativo de la letra han sido trazados por la misma mano, de hecho podemos asegurar que se trata de la misma que realiza la inicial del pontífice.

49 *Miscellany works on Computus and astrology*, Ms. Royal 13-A-XI, BL, f. 22r. Norte de Francia, finales del s. XI – primer cuarto del XII. Véase STONES 1992, p. 149.

50 Ms. A.1.2, Cathedral Library, Lincoln, f. 70r. Véase SICART 1981, p. 80.

51 Gracias al manuscrito de la Biblioteca Vaticana, copia directa del códice compostelano, sabemos que se ha procedido a la cancelación del texto *Epistola Beati Turpini episcopi ad Leopandrum*, C. 128, Archivio di San Pietro, Biblioteca Apostolica Vaticana, f. 134v. Véase el epígrafe dedicado a las copias del *Codex Calixtinus*.

En relación con el texto de Turpín, encontramos las únicas escenas narrativas de la composición⁵², las cuales hacen referencia a diferentes episodios de la gesta de Carlomagno en la Península (figs. 5 y 6). La primera, en el folio 162r, reproduce la aparición en sueños del Apóstol a Carlomagno, y en el vuelto del mismo folio asistimos a la partida del Emperador y sus tropas camino de la liberación de España, en dos registros superpuestos. A causa del desmembramiento del códice estas imágenes quedaron descontextualizadas del *Pseudo-Turpín* al que hacían referencia. Tras la restauración recuperaron su vinculación textual, aunque como bien es sabido la escena del sueño sufrió una serie de manipulaciones que alteraron completamente su lectura. Antes de que el manuscrito fuese restaurado, el Apóstol se dirigía a Carlomagno en sueños⁵³; el emperador, a pesar de lo



Fig. 6: imagen del sueño de Carlomagno, *Códice Calixtino*, CF-13, BACS, f. 162r, después de la restauración.

52 Alison Stones ha sugerido que el *Pseudo-Turpin* pudiera haber contado con una imagen más, en concreto con la de la visión que tuvo el obispo de Reims de los difuntos en la cruzada hispana, Roldán y sus compañeros, y el ascenso de sus almas al cielo mientras él mismo oficiaba la misa; dicha imagen está representada en la copia de Salamanca a modo de inicial historiada sustituyendo la del retrato de Turpín ya mencionada. Stones considera que esta escena pudo figurar en el manuscrito compostelano en el f. 179r, al principio del capítulo 21, STONES, Alison, "The *Codex Calixtinus* and the Iconography of Charlemagne" en PRATT, Karen (ed.) *Roland and Charlemagne in Europe: Essays on the Reception and Transformation of a Legend*, London, King's College London Centre for Late Antique and Medieval Studies, 1996, pp. 169-203, esp. 195-196. Sin embargo, el hecho de que sólo aparezca en ese manuscrito que incorpora otras variantes iconográficas significativas, y que sustituya a la inicial de Turpín, uno de los componentes visuales de mayor entidad en el *Calixtino*, parece evidenciar que proceda efectivamente de un modelo diferente, o que dicha escena haya sido creada ex profeso para la versión de Salamanca, en consonancia con un planteamiento mucho más narrativo característico del mundo gótico. Véase el apartado dedicado a las copias del *Calixtino*.

53 La imagen sigue la iconografía característica de este tipo de escenas de sueños y visiones como la de Cristo apareciéndose a San Martín o el Sueño de Constantino. Véase STONES, Alison "Four illustrated manuscripts" en BORG, Alan y MARTINDALE, Andrew, *The Vanishing Past: studies in art, Liturgy and Metrology presented to Christopher Hohler*, Oxford, BAR, 1981, pp. 197-222 y STONES 2010, pp. 142-143.

dañada que estaba la imagen, podía distinguirse gracias al fragmento de corona visible en el microfilm realizado en el año 1954 (fig. 1), y por si no fuera suficiente, la escena es perfectamente identificable a través de las tres copias posteriores en las que se ha conservado dicha imagen. Lamentablemente en la restauración se llevó a cabo un criterio reintegrador totalmente inadecuado que afectó tanto al soporte como a la capa pictórica original, pero aún más grave, hizo desaparecer a Carlomagno de la escena, y por lo tanto la privó de todo su significado.

En el verso del folio se dispone la partida de Carlomagno con sus tropas⁵⁴: “Así pues, oído esto, confiando en la promesa apostólica y, tras habersele reunido muchos ejércitos, entró en España para combatir a las gentes infieles”⁵⁵. En el registro superior aparece el ejército imperial, *KAROLI MAGNI EXERCITUS*, y el Emperador, destacado, porta un estandarte con la cruz, al igual que la llevan todos los soldados en su casco, evidenciando el significado de cruzada que se le quiere otorgar a la escena, y que hace mención explícita a la carta del papa Calixto que se incorpora en el último capítulo de la *Historia Turpini*, en la que se dice:

“[...] Nos corroboramos y confirmamos: que todos los que marchen como arriba dijimos, con el signo de la Cruz del Señor en los hombros, a combatir al pueblo infiel en España o Tierra Santa, sean absueltos de todos los pecados de que se hayan arrepentido y confesado a sus sacerdotes, y sean bendecidos por parte de Dios y de los Santos apóstolos San Pedro, San Pablo y Santiago, y de todos los santos, y con nuestra apostólica bendición”⁵⁶.

Los jinetes dispuestos a modo de friso parten desde la ciudad de Aquisgrán, *Aquisgranum oppidum*, en dirección a España. El terreno aparece articulado por unas líneas onduladas que se elevan en la parte derecha de la escena, elemento que ha sido interpretado por Sicart como la representación de los Pirineos que debían atravesar para introducirse en territorio hispano⁵⁷.

En el registro inferior se representa el avance de las tropas. Llama poderosamente la atención la construcción espacial de la escena a partir de la fuga marcada por la disposición de los triángulos rojo y azul sobre los que avanza el ejército, quedando la ciudad en el lado izquierdo de la imagen como representada en la lejanía. Si observamos la arquitectura, el iluminador ha mantenido en esta segunda escena la puerta del torreón circular por la que han iniciado su partida las tropas en el registro superior, abierta, representada con idéntica disposición y similares herrajes. A través de este sencillo mecanismo compositivo el iluminador nos transmite el avance del poderoso ejército, tal y como se cita en el texto⁵⁸, así como sus diferentes integrantes, caballería e infantería, un movimiento que queda enfatizado por los gestos de las figuras que abren el contingente, y que señalan el folio siguiente en el que se desarrolla la acción recogida en el texto de Turpín⁵⁹.

54 Agradezco a Santiago Palacios sus comentarios y observaciones sobre la interpretación de estas imágenes.

55 *LSI* 1992, p. 408.

56 *LSI* 1992, p. 493.

57 SICART 1981, p. 85.

58 “[...] y tras habersele reunido muchos ejércitos, entró en España para combatir a las gentes infieles”. *LSI* 1992, p. 408.

59 Esta imagen ha sido analizada por Alison Stones como el relato de los acontecimientos de la campaña por parte de los guerreros a los civiles que permanecieron en la ciudad. STONES 2010, p. 148. A pesar de la sugerente lectura propuesta por Stones me resulta complicado ver esa interpretación partiendo de la base de que todos los personajes representados portan armas, por lo que difícilmente podemos considerarlos

En la parte inferior del folio vemos un espacio que ha sido completado cromáticamente, un fondo carmesí sobre el que se han trazado unos roleos, y que oculta el *incipit*⁶⁰ de la crónica de Turpín fruto de la intervención del año 1619 cuyo objetivo era el de borrar las huellas de este texto del códice compostelano. Esta parte del folio también tuvo que ser restaurada completándose la capa pictórica, al igual que en el recto del folio, siendo perfectamente visible el pergamino reintegrado.

Notas sobre el estilo del *Calixtino*

A lo largo del siglo XI en la producción libraria asistimos a una progresiva transformación del conocido como estilo mozárabe debido a la llegada de influencias foráneas, bien a través de la recepción de obras comisionadas en otros territorios, bien gracias al arribo de artistas extranjeros que introdujeron nuevas prácticas pictóricas. A mediados del siglo XI esa transformación estilística está en pleno desarrollo, tal y como atestiguan obras realizadas en esa fecha, como el *Diurnal de don Fernando y doña Sancha* realizado en 1055⁶¹. En el siglo XII las influencias transpirenaicas han transformado ya plenamente el estilo, y la plástica románica se encuentra totalmente afianzada. Es en este confluir de influencias foráneas donde debemos situar la elaboración del programa icónico del *Calixtino*. En este sentido se han barajado diferentes hipótesis: el estilo borgoñón derivado de Cluny relacionado con el planteamiento de la factura francesa del manuscrito⁶², la influencia inglesa, especialmente vinculada con la escuela de Saint Albans⁶³, y la influencia anglo-normanda, a través de un filtro francés, siendo especialmente significativa la relación con la *Biblia Carilef* (Ms. A. II, Univ. Durham) apuntada ya por Serafín Moralejo⁶⁴. Esta relación directa con la producción iluminada anglo-normanda ha sido reforzada y afianzada en estos últimos años por los trabajos realizados por Alison Stones, quien ha ampliado considerablemente los posibles modelos o paralelos estilísticos del *Códice Calixtino*⁶⁵.

En lo que respecta a la ejecución de la iluminación todas las imágenes figurativas del *Calixtino* están asociadas al definido por Díaz y Díaz como copista 1, y por sus rasgos y la paleta cromática utilizada, todo apunta a que fueron trazadas por la misma mano. Bien es

como civiles, y así pues, creo mucho más plausible que se trate simplemente de la infantería del ejército.

60 *Incipit codex IIII sancti Iacobi de expedimento et conuersione Hispanie et Gallecie editus a beato Turpino archiepiscopo*.

61 Ms. 609 (Res. 1), Biblioteca de la Universidad de Santiago de Compostela. Para una reproducción facsimilar de este manuscrito véase *Libro de horas de Fernando I de León: edición facsímil de manuscrito 609 (Res. 1) da Biblioteca Universitaria de Santiago de Compostela*, 2 vols., Santiago de Compostela, Consellería de Educación e Ordenación Universitaria, 1995. Asimismo, se encuentra en formato digital en la Base de Datos de la Biblioteca de la Universidad de Santiago de Compostela.

62 CARRO GARCÍA 1944, pp. LIX-LXXV.

63 Las primeras consideraciones en torno a la posible influencia inglesa aparecen en LEJEUNE, Rita y STIENNON, Jacques, *La légende de Roland dans l'art du Moyen Âge*, Bruselas, 1967 y SICART 1981.

64 MORALEJO, Serafín, "Ars sacra' et sculpture romane monumentale: le trésor et le chantier de Compostelle", *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxá*, 11 (1980), pp. 189-238, esp. p. 218.

65 STONES 1981, pp. 197-222; STONES 1992, pp. 137-179; STONES 2010, pp. 145-146. Algunos trabajos han buscado profundizar en la relación estilística del *Calixtino* a través de su conexión con obras de orfebrería, como AVRIL, François, *Les Royaumes d'Occident*, Paris, 1983; y eboraria, como el conocido marfil del V&A con el tema de la epifanía. Véase AYRES, Larry M., "The illumination of the *Codex Calixtinus*: a Norman dimension" en WILLIAMS y STONES 1992, pp. 245-253, esp. p. 250.

cierto, se ha planteado la coexistencia de dos iluminadores para estas escenas. Una mano principal, más sofisticada, que llevaría a cabo la gran carga icónica del manuscrito: iniciales de Calixto, Turpín, Santiago y el sueño de Carlomagno, así como aquellas capitales más desarrolladas. Y una segunda más torpe en su ejecución que se haría cargo de las escenas bélicas. No obstante, a pesar de que estas últimas pudieran parecer a primera vista de ejecución menos cuidada, si las observamos atentamente, los rasgos de los rostros de los personajes, especialmente los ojos y el característico trazo de la boca, la forma de realizar los plegados, y la decoración de perlado tanto en la arquitectura como en las vestimentas, evidencian los mismos usos y formación pictórica, por lo que es probable que se trate de la misma figura, o que una misma persona haya intervenido en todo el repertorio icónico junto a otra mano encargada de hacer las escenas bélicas en las que participarían de forma conjunta; personalmente me inclino más por la primera posibilidad.

Por otro lado no debemos olvidar que, independientemente del interés del manuscrito, es innegable una cierta pobreza material en su factura que se hace evidente en el tipo de pergamino utilizado, en el uso de una paleta cromática muy reducida, y en la sustitución de posibles fondos dorados por fondos de color ocre, lo que sugiere que este ejemplar no se llevó a cabo en un momento de especial bonanza económica, o que su funcionalidad desaconsejaba la elaboración de un manuscrito de mayor calidad material, a pesar de que en la carta del papa Inocencio se citara como “de bellísima ejecución”⁶⁶.

Las copias del *Calixtino*

Desde fechas muy tempranas el *Calixtino* atrajo una notable atención que se vería traducida en la reproducción, parcial o íntegra, de su contenido. La primera muestra de ello sería la copia realizada por Arnaldo de Monte, monje de Ripoll, que acudió a Santiago en peregrinación en el año 1173, realizando una copia adaptada del manuscrito con la intención de llevarla a su monasterio⁶⁷. Dadas las manipulaciones materiales a las que se vio sometido el códice compostelano, tales como la adición de folios insertos con pestaña e incluso la sustitución de un cuaderno completo, así como las constantes notas marginales⁶⁸, Díaz y Díaz dedujo que éste había permanecido sin encuadernar de forma definitiva, tan sólo cosidos los cuadernos, hasta el siglo XV, lo que facilitó la realización de copias posteriores; al mismo tiempo este hecho es indicativo del uso que se hizo del libro, su vinculación directa con la sede compostelana en la que se hicieron las copias, así como de un aspecto que considero igualmente importante: el *Calixtino* fue concebido e interpretado como un libro para utilizarse, y no a modo de manuscrito de aparato, tal vez para ser usado como modelo que garantizase su correcta difusión, lo que explicaría las adiciones y correcciones, su modesta factura desde un punto de vista de riqueza material, pero su cuidada ejecución tanto en lo que respecta a la escritura como a la música.

El éxito del libro garantizó su continuidad así como la circulación de versiones del mismo, bien a través de cuadernos con algunos de los textos independientes, o copias abreviadas del códice. Conservamos tres manuscritos que han reproducido el texto y el repertorio icónico del *Calixtino*: Add. Ms. 12213, British Library; Arch. S. Pietro C. 128, Biblioteca Apostolica Vaticana-

66 LSI 1992, p. 588.

67 Ms. Ripoll 99, ACA.

68 DÍAZ Y DÍAZ 1988, pp. 320-321.

na; y Ms. 2631, Biblioteca Universitaria de Salamanca. En ellos encontramos variantes tanto de contenido como en la distribución de sus imágenes, lo que llevó al profesor Díaz y Díaz a plantear la circulación de otras copias coetáneas al *Calixtinus*, algo lógico si recordamos que en el propio manuscrito se invita abiertamente al lector a copiar el texto⁶⁹.

Las coincidencias que presentan estos tres libros apuntan a que su ejecución se llevó a cabo de forma prácticamente coetánea en la ciudad de Compostela durante la época del arzobispo don Berenguel de Landoira (1317-1330); promoción que no es casual ya que durante su episcopado la sede del Apóstol estuvo marcada por un deseo de emulación de los tiempos gloriosos de Gelmírez⁷⁰.

Los tres manuscritos aunque presentan aspectos coincidentes también incorporan variables: el manuscrito de la Vaticana es una copia realizada con intención facsimilar que reproduce el repertorio icónico del *Calixtinus* sin variantes, si bien con una ejecución un tanto torpe. El londinense sigue de cerca el modelo del compostelano e introduce pequeñas modificaciones, como la desaparición del retrato de Calixto sustituido por una inicial de filigrana y la incorporación de pequeñas veneras en los nimbos del Apóstol⁷¹ (fig. 7). Y por último el ejemplar salmantino presenta ciertos cambios dignos de resaltar.

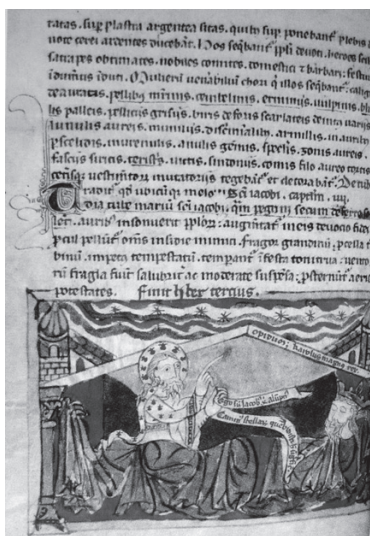


Fig. 7: imagen del sueño de Carlomagno, *Códice Calixtino* de Londres, Ms. Add. 12213, BL, f. 132r.



Fig. 8: imagen de Santiago como peregrino, *Códice Calixtino* de Salamanca, Ms. 2631, BUS, f. 2r.

69 Sirva como ejemplo la epístola de Calixto incorporada al final de la *Historia Turpini* en la que se anima a que se copie la carta y se lleve de un lugar a otro, y se predique públicamente, solicitando la gloria para aquellos que lo hagan, "Tienda clementemente la mano de su gran misericordia al copista y al lector de este códice Nuestro Señor Jesucristo, quien con el Padre y el Espíritu Santo vive y reina, Dios por los infinitos siglos de los siglos. Amén". *LSI* 1992, p. 494.

70 MORALEJO, Serafín, "La ilustración del *Códice Calixtino* de Salamanca y su contexto histórico" en *Patrimonio* 2004, pp. 275-280 (primera publicación en 1993).

71 Este mismo detalle aparece en el Santiago Matamoros del Tumbo B de Santiago, CF-33, f. 2v, Archivo Biblioteca de la Catedral de Santiago, datado hacia 1326, obra con la que mantienen numerosas conexiones las tres copias iluminadas del *Calixtino*. En el caso del manuscrito londinense se ha perdido el ciclo narrativo de las escenas bélicas.

En primer lugar la figura de Santiago como *frater Domini* desaparece para dar lugar al Santiago peregrino con su iconografía plenamente definida, ataviado como un caminante, con escarcela destacada con su ventera y bastón, conservando como única herencia de la figura original el libro que porta en sus manos (fig. 8). La imagen de Santiago como peregrino hasta este momento no había sido grata a la sede compostelana que había preferido la representación de Santiago Apóstol únicamente destacado con el báculo en tau y en ocasiones con las ropas episcopales; este giro iconográfico suponía pues, una plena asimilación de la imagen de Santiago como peregrino por parte de la sede, tal y como atestiguan otras piezas coetáneas como la representación jacobea de los sellos del propio Berenguer de Landoira⁷². La representación de Santiago ya no está vinculada a la inicial de *Jacobus* como en los otros ejemplos, sino que aparece como una viñeta asociada a la columna de texto. Por lo que respecta a la *Crónica de Turpín* desaparece la inicial figurada con el obispo para disponerse una escena narrativa en el interior del marco de la letra, la mencionada visión de Turpín acerca de los mártires de la contienda⁷³ (fig. 9), y se condensan en un mismo plano las imágenes del sueño de Carlomagno y los soldados partiendo de Aquisgrán (fig. 10). En este caso la escena del sueño se ve complementada con la matanza de los cristianos a manos de los infieles a la que señala el Apóstol mientras se dirige al Emperador, dándole un tono mucho más dramático y narrativo a la visión; por otra parte en la salida de las tropas de la ciudad también

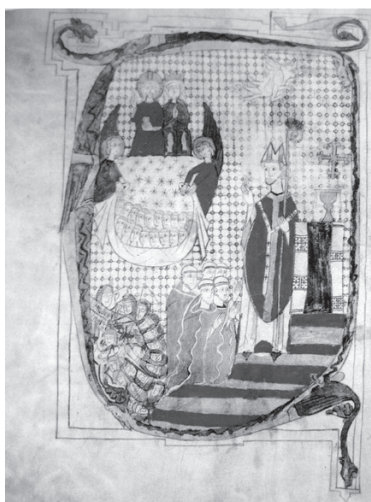


Fig. 9: inicial historiadada con la visión de Turpín, *Códice Calixtino* de Salamanca, Ms. 2631, BUS, f. 90v.



Fig. 10: sueño de Carlomagno y partida de las tropas de Aquisgrán, *Códice Calixtino* de Salamanca, Ms. 2631, BUS, f. 90r.

72 Reproducidos en MORALEJO 2004 [2], p. 277.

73 "Mientras el alma del bienaventurado mártir Rolando salía del cuerpo y yo, Turpín, en el lugar de Valcarlos celebraba, 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 que 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 en seguida: ¿Qué lleváis? Nosotros –dijeron– llevamos al infierno a Marsilio; a vuestro héroe lo lleva con otros muchos San Miguel al cielo". *LSI* 1992, p. 471.

encontramos cambios significativos ya que junto a la figura de Carlomagno destaca la de Roldán dispuesto en el centro de la composición portando un vistoso estandarte. Igualmente es interesante destacar que las figuras en esta ocasión no lucen la cruz que justificaba la cruzada hispana en el *Calixtino*, presentes sin embargo en la copia vaticana donde se ha conservado esta escena.

Si analizamos de forma global estas innovaciones del Libro IV en el códice salmantino surgen interesantes reflexiones que tal vez puedan contribuir a la comprensión del origen de su repertorio icónico. En la copia de Salamanca la figura de Roldán resulta especialmente destacada en la narración visual, tanto en la imagen de la visión de Turpín, que hace mención explícita a la leyenda del héroe franco, como en la partida del ejército de la ciudad, algo que sin embargo no ocurre en los otros manuscritos. Podríamos pensar que estas novedades se debieran a que su modelo fuera un ejemplar del *Pseudo-Turpín* ilustrado independiente de la compilación del *Liber Sancti Iacobi* y por lo tanto ajeno a la problemática compositiva presente en el *Calixtino*⁷⁴. No obstante no conservamos ninguna copia que pudiera servir como referente o parangón a ese hipotético ejemplar ilustrado, y de hecho el planteamiento compositivo, así como los personajes que aparecen, invitan a pensar exclusivamente en una reinterpretación del ciclo de Carlomagno presente en el códice compostelano en clave gótica⁷⁵, y que el protagonismo de Roldán fuese fruto de la recepción del éxito que las gestas del héroe franco habían adquirido en esa época.

Pero además, el manuscrito salmantino presenta otras variantes más allá de las referidas, ya que al final del Libro V aparece una imagen de Santiago como *miles Christi*⁷⁶ totalmente ajena a los repertorios anteriores, que sin embargo puede ponerse en relación temática y estilística con el Tumbo B realizado en la sede compostelana hacia 1326. La figura se recorta sobre un fondo bermejo cuajado de veneras, imagen que fue relacionada por Serafín Moralejo con el “pendón de çendal vermello en que está Santiago defegurado” que se recoge en el inventario de la catedral de 1426⁷⁷. Resulta evidente por lo tanto que el iluminador del códice de Salamanca, o bien tiene otro modelo al que incorpora novedades iconográficas, o bien ha recibido indicaciones diferentes para la definición del programa icónico del manuscrito, el cual se vio notablemente enriquecido tanto desde un punto de vista compositivo como temático con respecto al modelo marcado por el códice compostelano. Sin embargo, si no procediera de un modelo distinto, ¿por qué sólo incorpora novedades iconográficas el códice de Salamanca cuando las tres copias son producto de un mismo ambiente cultural y al parecer fueron promovidas por la misma persona? ¿Responden a objetivos diferentes? Estas son cuestiones que todavía no quedan suficientemente claras y que mantienen algunas incógnitas sin resolver acerca de la relación del códice de Salamanca y su modelo.

74 Sobre la independencia textual o no del *Pseudo-Turpín* con respecto al *Liber* véanse los diferentes enfoques recogidos en el estudio de DÍAZ Y DÍAZ 1988, pp. 47-48.

75 Moralejo apunta acertadamente a la presencia de la Virgen coronada en el cielo, junto a Cristo, para recibir las almas de los mártires caídos en la batalla, imagen que difícilmente hubiera podido concebirse en los siglos XI y XII. Por otra parte pone en relación la escena de la visión de Turpín con el ambiente de la corte de Landoira, especificando que sólo en ese momento tuvo sentido ilustrar dicho pasaje. MORALEJO 2004 [2], pp. 277-278.

76 No podemos calificarla como una imagen de Santiago Matamoros como sin embargo es citada en ocasiones. STONES 2010, p. 154.

77 MORALEJO 2004 [2], pp. 278.

Por el momento creo que podemos afirmar que su elaboración estuvo dirigida por una persona diferente a la que ejecutó las copias de Londres y de Roma, la cual se preocupó porque el texto se actualizara adaptando su impaginación⁷⁸ y su repertorio icónico a parámetros góticos. Por lo que respecta al texto, las variantes que recoge⁷⁹ parecen reflejar que el manuscrito salmantino procede de un modelo distinto al corpus formado por el códice compostelano, el vaticano y el londinense⁸⁰. Este hecho reafirmaría la hipótesis ya apuntada de la coexistencia y circulación de varios ejemplares con el texto del *Liber* en la ciudad de Santiago, depositarios de una misma tradición textual pero reflejada en diferentes momentos de desarrollo, y todos ellos testigos de la compleja construcción teórica que tuvo lugar en la sede compostelana durante el siglo XII.

Ipsam scribenti sit gloria sitque legenti.

78 Esta es la única de las tres copias referidas que adapta el texto a dos columnas, siguiendo las pautas de distribución del texto características de los manuscritos góticos.

79 DÍAZ Y DÍAZ 1988, pp. 135-136, esp. nota 95.

80 Esta opción ha sido defendida por STONES 1981 en base a las variantes iconográficas. Sin embargo Moralejo no considera que éstas sean suficientes para "especular sobre el ms. de Salamanca como reflejo de un arquetipo o de un estado diferente del que documenta el códice compostelano". MORALEJO 2004 [2], p. 277. Manuel Díaz introduce en el análisis las malas lecturas y errores de copia planteando la existencia de un libro que sirviera de enlace intermedio entre el códice compostelano y el salmantino. DÍAZ Y DÍAZ 1988, p. 136.