

Las monedas de la ceca compostelana, ¿una clave para la reconstrucción de los ciclos pictóricos medievales de la catedral de Santiago?

Rosa Vázquez Santos
Xacobeo, Xunta de Galicia
rosa.vazquez@xacobeo.org

RESUM

El estudio, desde una perspectiva artística e iconográfica, de las tres monedas de la ceca compostelana conservadas en el Museo das Peregrinacións e de Santiago aporta claves imprescindibles para poder reconstruir ciclos iconográficos de la catedral de Santiago en el siglo XII. Las monedas de la ceca de Compostela se postulan como fuente principal para conocer la iconografía más oficial y ligada al cabildo, tal vez como única fuente que todavía podrá ayudarnos a reconstruir los programas decorativos de la basílica compostelana. Dos de las monedas, un dinero y un óbolo o medio dinero, presentan en su anverso un busto del Apóstol que nos permite establecer conexiones con la célebre miniatura presente en el Códice Calixtino, así como con la desaparecida pintura de Santiago del ciborio donado por Diego Gelmírez, efigie que se dibuja como imagen oficial para la iconografía apostólica anterior al Pórtico de la Gloria. Por otro lado, una tercera moneda con la escena de la *translatio* constituye un elemento central para la comprensión del culto a los santos Teodoro y Atanasio, así como la pista esencial a la hora de desarrollar discursos o hipótesis sobre la posible presencia de ciclos pictóricos relativos a las tradiciones y a las leyendas jacobeanas.

Palabras clave:

arte; iconografía; monedas; ceca compostelana; catedral de Santiago; imagen «apostólica» de Santiago; *translatio*; Diego Gelmírez; Fernando II.

ABSTRACT

Coins from the Compostela Mint: A Key to the Reconstruction of Medieval Pictorial Cycles of the Santiago de Compostela Cathedral?

The artistic and iconographic study of three coins from the Compostela mint preserved in the Museo das Peregrinacións e de Santiago provides essential clues to reconstruct the 12th-century iconographic cycles of the Santiago de Compostela Cathedral. The coins of the mint of Compostela are postulated as the primary source to understand the more official iconography connected with the chapter, and perhaps the only source that can still help us to reconstruct the decorative programs of the Basilica of Santiago. Two of the coins, one *dinero* and a half *dinero* or *óbolo*, display a bust of the Apostle Saint James on the obverse that allows us to establish connections with the famous miniature of the apostle in the Codex Calixtinus as well as with the missing paintings of the ciborium donated by Diego Gelmírez, whose portrait of the Saint seems to have been the official apostolic iconography before the construction of the Pórtico da la Gloria. Moreover, a third coin depicting the scene of the *translatio* is central to understanding the cult of saints Theodore and Athanasius, as well as an essential clue to writings and hypotheses about the possible presence of pictorial cycles relating to the Jacobean traditions and legends.

Keywords:

art; iconography; coins; mint of Compostela; Cathedral of Santiago; apostolic image of St. James; *translatio* of St. James; Diego Gelmírez; Ferdinand II

En 1984, Serafín Moralejo proponía a los historiadores del arte que se acercasen «al testimonio de la Numismática, al menos con el carácter sistemático con que lo han venido haciendo, y con inmejorables frutos, los arqueólogos clásicos»¹. Recogiendo esta invitación, el trabajo que presentamos tiene como principal objetivo el estudio, desde una perspectiva artística e iconográfica, de las tres monedas de la ceca compostelana conservadas en el Museo das Peregrinacións e de Santiago.

La ceca compostelana y las monedas del obispado de Diego Gelmírez

Compostela gozó del privilegio de acuñar moneda propia desde los primeros años del obispado de Diego Gelmírez (1100-1140). López Ferreiro señala los años 1105-1108 como fechas más probables y recoge también algunos indicios que podrían señalar una datación un poco anterior². Por su parte, la *Historia Compostelana* atribuye la concesión al rey Alfonso VI, quien, atendiendo a los requerimientos de Gelmírez, habría permitido la acuñación de «la Moneda de Santiago, enteramente libre, bajo esta concesión legal: Que, terminada primero la construcción de la obra, quede en adelante perpetuamente a la iglesia, tanto para gastos de los clérigos que la sirven, como para los usos que exigen las necesidades de la misma, sin que puedan los descendientes [del rey] hacer reclamaciones»³. Junto al testimonio de la *Historia Compostelana*, otras fuentes históricas confirman que, a comienzos del siglo XII, el rey de Castilla y León concedió el derecho de acuñar moneda al obispado de Compostela, al monasterio de Sahagún y a la catedral de San An-

tolín de Palencia, con los tipos reales o incluso cambiándolos por otros diferentes⁴.

La marca de la ceca medieval de Santiago fue la leyenda «IACOBI», leyenda que, según los escasos ejemplos conservados, tuvo variantes: «IACOBI, S. IACOBI». Entre las monedas recuperadas hasta ahora en intervenciones arqueológicas, la más antigua proviene del reinado de Alfonso VII (1126-1157). Se trata de dos dineros de Santiago, uno de ellos ornamentado con una cruz patada con roeles en su anverso y con una cruz coronando un vástago y adornos florales en su reverso⁵, y el otro con un busto de perfil con la leyenda «IMPERATO» en su anverso y un león en su reverso⁶.

Las monedas que nos interesan, sin embargo, son aquellas que se alejan de la iconografía regia para adoptar tipos ligados al mundo jacobeo y a la Iglesia de Santiago. Entre ellas, los principales ejemplos pertenecen al reinado de Fernando II (1157-1188). Se trata de las tres monedas conservadas en el Museo das Peregrinacións e de Santiago, todas ellas con un enorme interés iconográfico, pues la efigie del monarca ha sido sustituida por iconografía específicamente jacobea, lo cual demuestra la importancia y la autonomía de la ceca compostelana y aporta importantes claves para el estudio de la historia del arte en Compostela⁷. El valor de estos ejemplos es todavía mayor si consideramos que representan a un conjunto de monedas acuñadas desde cincuenta años atrás, que todavía desconocemos y que, por tanto, dejan abierta la puerta a la aparición de monedas del pontificado de Gelmírez, cuya iconografía podría ser esencial para despejar muchas incógnitas acerca de los programas iconográficos compostelanos de la época.

La iconografía jacobea presente en las tres monedas es suficiente para construir algunas



Figura 1.
Dinero con busto del apóstol Santiago. Anverso. Ceca compostelana, 1157-1188. Museo das Peregrinacións e de Santiago (nº inv. D-598), Santiago de Compostela.



Figura 2.
Óbolo con busto del apóstol Santiago. Anverso. Ceca compostelana, 1157-1188. Museo das Peregrinacións e de Santiago (nº inv. D-897), Santiago de Compostela.

hipótesis sobre la decoración del interior de la catedral antes de la ejecución del Pórtico de la Gloria. En este sentido, debemos recordar que, tradicionalmente, se ha aceptado la inexistencia de ciclos pictóricos en el interior de la catedral de Santiago por la ausencia de referencias en las principales fuentes de la época, en algunos casos muy descriptivas, como la *Historia Compostelana*⁸ o el libro V del *Codex Calixtinus*⁹. Sin embargo, descubrimientos recientes, como las pinturas de San Martiño de Mondoñedo¹⁰ o el conocimiento de la existencia de pinturas de la *translatio* en Roma en el año 1128¹¹, nos empujan siempre más a una revisión de esa supuesta «aniconicidad» de la basílica compostelana¹².

Las monedas con el busto de Santiago y la imagen del Apóstol en la catedral compostelana en tiempos de Gelmírez

Dos de las monedas del Museo das Peregrinacións e de Santiago, un dinero (14 mm) y un óbolo o medio dinero (15 mm), presentan en su anverso un busto del Apóstol dispuesto de frente y cortando la leyenda «IACOBI», acotada por sendas conchas en una de ellas y por dos estrellas en la otra (figuras 1 y 2). El reverso de ambas monedas ha sido acuñado con un león pasante a la izquierda que se superpone a un vástago coronado por una cruz, presente ya en una de las monedas del reinado de Alfonso VII¹³ (figuras 3 y 4).

El dinero fue adquirido por el museo en 2003 y ha sido objeto de un trabajo de Suárez



Figura 3.
Dinero con busto del apóstol Santiago. Reverso. Ceca compostelana, 1157-1188. Museo das Peregrinacións e de Santiago (nº inv. D-598), Santiago de Compostela.



Figura 4.
Óbolo con busto del apóstol Santiago. Reverso. Ceca compostelana, 1157-1188. Museo das Peregrinacións e de Santiago (nº inv. D-897), Santiago de Compostela.

Otero, quien, siguiendo la atribución realizada por Moralejo de una talla del cuño de una moneda a un maestro de Jaca¹⁴, sugirió la posibilidad de que el maestro Mateo se hubiese encargado de la ejecución del modelo compostelano¹⁵. Para su atribución, se basa en aspectos estilísticos y, sobre todo, en la capacidad innovadora del artista, a quien considera capaz de crear un nuevo tipo monetario frontal, similar al que años después presidiría el Pórtico de la Gloria. Esta hipótesis, basada en lo que ocurrió posteriormente en la catedral de Santiago, obvia, sin embargo, la importante presencia de modelos iconográficos del Apóstol en su interior en el momento en que las monedas fueron acuñadas. Por otro lado, hay que redimensionar el carácter «innovador» del tipo utilizado, ya que la fórmula del busto frontal era más bien frecuente en la época, puesto que se encontraba en monedas de monarcas como Fernando I el Magno (1016-1065)¹⁶, la reina Urraca (1109-1126)¹⁷, Alfonso VII¹⁸ o el propio Fernando II¹⁹. Asimismo, se debe desestimar la influencia de la capacidad creativa de un artista en la adopción de un tipo monetario que, recalquemos, fue elegido para representar al cabildo compostelano en diversas monedas. De este modo, la hipótesis más plausible es la que apunta que efigies como la de Santiago en las monedas compostelanas reflejasen una convención establecida para la representación oficial de un Santo patrón en su santuario. El tipo monetario empleado nos remite a una convención iconográfica previamente establecida y no a la decisión de un artista, del mismo modo que las efigies frontales regias de muchas monedas seguían una convención impuesta para las representaciones imperiales.

Existen varios elementos que permiten defender la existencia de una imagen icónica y frontal de Santiago, una imagen del Santo como titular y patrón de su santuario. En primer lugar, conocemos numerosos ejemplos de la existencia de imágenes de santos que dieron origen a los tipos iconográficos reproducidos en insignias de peregrinación, miniaturas, etc., con lo cual constituían de facto la imagen «oficial» de sus santuarios. Un primer caso que podemos citar es el de Saint-Gilles-du-Gard, santuario muy ligado a Compostela en cuyas insignias de peregrinación la efigie del santo sigue un tipo idéntico al de Santiago: rostro frontal nimbado²⁰. Aunque no conservamos la imagen que presidía el altar mayor de la iglesia de Saint Gilles, podemos imaginar que las insignias reproducían una escultura o una pintura presente en el interior de la iglesia²¹, tal y como ocurriría en Sainte-Foy de Conques, meta de peregrinación igualmente ligada a Compostela, cuya imagen relicario, una poderosísima escultura frontal

cuya fuerza icónica ha permitido compararla con un ídolo, preside la iglesia desde el siglo x²². Un tercer ejemplo todavía más claro es el del Volto Santo de Lucca, célebre crucifijo reliquia que todavía se conserva y que, desde el siglo xi, fue fielmente reproducido en insignias²³.

Al aspecto apenas expuesto se suma la relación que podemos establecer entre la efigie apostólica de las monedas y la miniatura que decora el folio 4 del Codex Calixtinus, pues ambas figuras repiten aspectos iconográficos y formales que permiten presuponer un modelo común. La ilustración del Calixtinus, atribuida al primer iluminador del códice, concibe al Apóstol como una gran inicial I, correspondiente a la capital de Iacobus. En esta representación, al igual que en los bustos de las monedas, el Apóstol aparece nimbado con un aro que rodea todo su rostro, las orejas muy sobresalientes y un idéntico motivo decorativo en el cuello que remata su túnica, una sucesión de pequeños círculos que se acerca a la indumentaria litúrgica de las esculturas del apostolado esculpido en las columnas laterales de la portada de Platerías²⁴. La repetición de elementos formales e iconográficos, sumada a los aspectos de culto y representación ya tratados, ponen en evidencia la existencia de un modelo común que, sin duda, sería la imagen «oficial» del Apóstol durante el obispado de Diego Gelmírez. Esta representación de Santiago debería ser suficientemente conocida como para constituir un modelo estable y común para tantas obras realizadas desde el cabildo, desde las miniaturas que decoraban los manuscritos de su *scriptorium* hasta las efigies de las monedas acuñadas en su ceca, por lo que tendría que ocupar un espacio central en la basílica.

Gracias al Codex Calixtinus, sabemos que al menos cuatro figuras del Apóstol, pinturas y esculturas, estaban presentes en el interior de la catedral de Santiago con anterioridad a la ejecución de la ilustración del códice y, ciertamente, a la acuñación de las monedas en tiempos de Fernando II²⁵. Entre estas efigies se encontraban los relieves de plata que decoraban el frontal de plata de Gelmírez, que, por su relación directa con las reliquias del Santo, poseían un carácter simbólico especial al modo de Conques o las imágenes *acheropitae* de las basílicas de Roma. Por otro lado, en el ciclo pictórico que ornamentaba el ciborio, existían otras dos representaciones del Apóstol, una que formaba parte de un apostolado completo²⁶ y otra en la parte exterior frontal del ciborio, que ocupaba un lugar central y seguía una iconografía característica de las representaciones de Cristo: «En la primera 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»²⁷. La disposición preferente, la descripción pormenorizada y el tipo iconográfico utilizado, sedente, nos permiten identificar a esta pintura como la «imagen apostólica» de Santiago que habría servido como modelo a la mayor parte de sus representaciones, imagen que, además, podemos identificar como la más antigua del interior de la catedral a la que Gelmírez hizo donación del *ciborium* en 1105²⁸. Serafín Moralejo llamó en su día la atención sobre la descripción física de Santiago presente en uno de los sermones del Calixtinus²⁹, referencia que podría identificarse con la pintura perdida del ciborio y las copias que de ella conocemos: «Porque era hermosísima figura, de aspecto distinguido, alto de estatura, casto de cuerpo, devoto de espíritu, de apariencia amable [...]»³⁰.

La pintura del ciborio constituiría, por tanto, el verdadero precedente para la célebre escultura del Pórtico de la Gloria: una figura sedente o en majestad, nimbada y frontal, aspecto que no hace más que subrayar su protagonismo y carácter de imagen oficial o efigie apostólica. Esta iconografía sería frecuente en el siglo XII, de modo que existen numerosos ciclos con los apóstoles en un trono para representar su asamblea en la escena del Juicio Final; por ejemplo: en el célebre hospital de peregrinos de Altopascio, cuyas esculturas de Santiago y san Pedro entronizados todavía se conservan³¹.

Por otro lado, la defensa de un modelo pictórico parece igualmente correcta desde el punto de vista formal y estilístico, pues las efigies de las monedas parecen emular a la pintura y a la miniatura románicas, puesto que subrayan las líneas de las cejas y los lóbulos.

Bajo una mirada más amplia, las relaciones de dependencia entre las imágenes «oficiales» de Santiago en el Calixtinus y las dos monedas y las pinturas del ciborio permiten obtener otras claves: la pintura pasa a tener un importante protagonismo en el templo compostelano, hasta el punto que es capaz de generar la imagen más oficial y representativa del Apóstol, de modo que sus ciclos y representaciones sirven como modelos para los miniaturistas que trabajaron incesantemente en el *scriptorium* de Gelmírez. De este modo, el papel de los ciclos iconográficos «gelmirianos» en la renovación litúrgica de la catedral de Santiago, aceptado hasta ahora en el caso de los ciclos escultóricos de las portadas de la catedral, se extendería a los ciclos pictóricos, al menos al único documentado del ciborio responsable de la imagen apostólica de Santiago más «oficial»³².

Finalmente, la relación establecida entre la mi-

niatura del códice y las pinturas nos permite extender las fuentes o los modelos iconográficos y estilísticos del Calixtinus a los ciclos pictóricos de la catedral o al menos a las pinturas que decoraban el ciborio del altar mayor; por ejemplo: los paralelismos observados por Alison Stones entre la ilustración de Santiago y figuras de numerosas biblias de los siglos XI y XII, fundamentalmente del oeste y del norte de Francia y de Inglaterra³³.

Al margen de la efigie del Apóstol, las dos monedas con su busto presentan otros elementos iconográficos de gran interés: las dos conchas y las dos estrellas que enmarcan la leyenda «IACOBI» en el dinero y en el medio dinero. La utilización de ambos en monedas de la ceca compostelana, ya fuese como marcas de emisión o como marcas de ceca, enmarcando la leyenda que certifica su procedencia compostelana, nos permite comprobar que, por entonces, ambos elementos eran utilizados como emblemas del cabildo de Santiago. El uso de elementos ligados a la leyenda del Apóstol, como las estrellas que guiaron al eremita Pelayo o el arca o sepulcro, es menos interesante que el de la concha. La concha no proviene de las tradiciones compostelanas más antiguas y su presencia como emblema del cabildo certifica, en adopción como emblema de peregrinación, un uso que aparece confirmado por vez primera en tiempos de Gelmírez, y cuenta con tres referencias en el texto del Codex Calixtinus³⁴. La ascensión de la concha como emblema del cabildo, certificada por la moneda del Museo das Peregrinacións e de Santiago, demuestra también el interés del cabildo por apropiarse de su producción y venta, pues el emblema más popular entre los peregrinos generó, en el siglo XII, un mercado enormemente rentable sobre el que, unas décadas más tarde, el arzobispo Pedro Suárez de Deza (1173-1206) reivindicó los derechos para su iglesia³⁵.

La moneda con la escena de la *translatio*. El culto a los santos y los ciclos pictóricos en la catedral de Santiago durante el siglo XII

En 1987, Carro Otero publicó un breve artículo sobre el hallazgo de un óbolo o medio dinero de la ceca compostelana (13 mm). En este caso, una moneda con una representación de la *translatio* marítima de Santiago en su reverso (figuras 5 y 6)³⁶. La escena se compone de una barca sobre cuyo lado derecho se distingue claramente el cuerpo tendido del Apóstol, a sus pies, las cabezas de dos de sus discípulos y, ocupando el cen-



Figura 5. Óbolo con la translación del cuerpo de Santiago. Anverso. Ceca compostelana, 1157-1188. Museo das Peregrinacións e de Santiago (nº inv. D-159), Santiago de Compostela.



Figura 6. Óbolo con la translación del cuerpo de Santiago. Reverso. Ceca compostelana, 1157-1188. Museo das Peregrinacións e de Santiago (nº inv. D-159), Santiago de Compostela.

tro, una vara rematada por una cruz que corta la leyenda: «S(ancti) IACOBI»³⁷. La plasmación iconográfica de la escena en una de las formas más oficiales y con mayor difusión, protagonizando una moneda de la ceca compostelana, nos permite nuevamente imaginar la preexistencia de un modelo en la catedral de Compostela.

La traslación de las reliquias del Apóstol y su descubrimiento posterior constituyen los dos episodios que permiten legitimar la apostolicidad del santuario, la presencia del cuerpo de Santiago en la iglesia, lo cual indica que, efectivamente, «HIC LOCUS EST»³⁸. Por este motivo, si aceptamos la posibilidad ya expuesta de la existencia de ciclos pictóricos en el interior de la catedral, la traslación y el descubrimiento de las reliquias deberían haber sido las primeras escenas representadas. En el caso del «descubrimiento» del sepulcro de Santiago, la gran similitud existente entre la escena representada en la miniatura que abre el Tumbo A de Santiago, fechada por la mayor parte de la crítica entre 1129 y 1134³⁹, y la ilustración de la versión de la *Historia Compostelana* conservada en la Universidad de Salamanca⁴⁰, parecen corroborar la existencia de una fuente iconográfica común. En el caso de la traslación, la existencia de una pintura de dicho episodio en el interior de la catedral puede defenderse a partir del estudio de la moneda desde diversos aspectos.

Para empezar, se debe recordar que Gelmírez puso la construcción y la decoración de la catedral románica y el trabajo de su *scriptorium* al servicio del nuevo culto y liturgia de la Reforma Gregoriana. En este contexto, la traslación de Santiago, única fiesta celebrada por la catedral

durante el siglo XI⁴¹, no podía ser excluida, puesto que, más allá de su relación con la liturgia asturleonense, seguía siendo parte esencial del culto del templo compostelano, tal y como refleja el enorme corpus de fuentes textuales que el episodio generó desde el siglo X⁴² y, sobre todo, su importante presencia en el *Codex Calixtinus*⁴³. En segundo lugar, la correspondencia ya expuesta entre las efigies de Santiago acuñadas en sendas monedas y una pintura del ciborio del altar mayor de la catedral parece sugerir una práctica común que podríamos igualmente presuponer para el caso de la traslación: la utilización de modelos iconográficos fijados en la catedral como modelo para las monedas de la ceca del cabildo compostelano. En tercer lugar, el modelo iconográfico utilizado en la moneda está fuertemente ligado al cabildo y a la catedral compostelana y, sin duda, fue creado en el ámbito de la catedral. Junto a Santiago, aparecen representados sólo dos personajes, sin duda Teodoro y Atanasio, únicos discípulos que, según la leyenda, custodiaron el cuerpo del Apóstol y cuyas reliquias se custodiaban en la basílica compostelana, de modo que la iconografía de la moneda indica un interés por promover el culto de los santos «locales», a pesar de que ello suponía el alejamiento de la mayor parte de las tradiciones visigóticas y textos del *Calixtinus*⁴⁴. De hecho, otras representaciones contemporáneas del sujeto iconográfico, como el relieve que ocupa el tímpano de la portada principal de Santiago de Cereixo (A Coruña), una pequeña iglesia rural de la Costa da Morte, muestran un grupo mayor de discípulos al modo de los textos canónicos⁴⁵ (figura 7).

Por otro lado, los ciclos pictóricos que re-

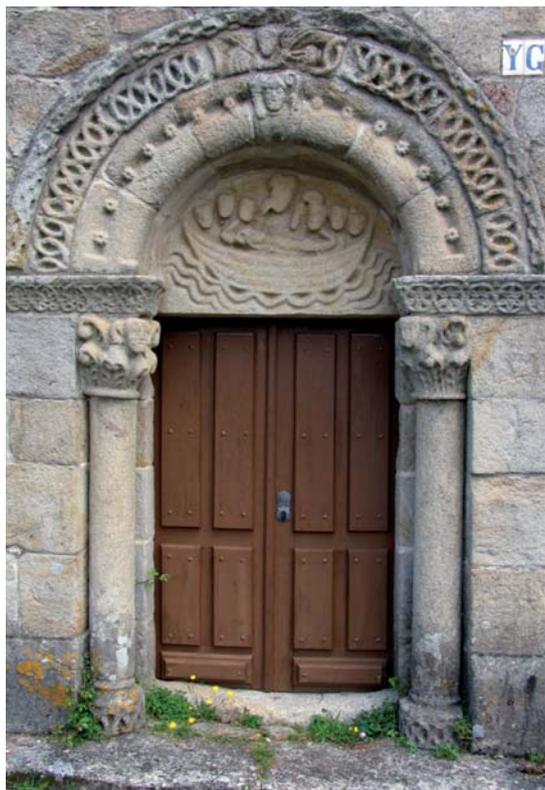


Figura 7.
Relieve con la translación de Santiago. Tímpano de la iglesia de Santiago de Cereixo, A Coruña. Segunda mitad s. XII.

producían la llegada de las reliquias a su lugar de culto deben verse como parte de una tradición perfectamente establecida durante la Edad Media. Concretamente, durante las últimas décadas del siglo XI y primeras del siglo XII, conocemos numerosos ejemplos de la representación de traslados de reliquias en ciclos pictóricos romanos. Así, pinturas como el ciclo de San Lorenzo fuori le Mura, fechado a finales del siglo XI e igualmente desaparecido, del que se conservan acuarelas que reproducen su programa iconográfico con la llegada de las reliquias de san Esteban a la basílica o *Translatio Sancti Stephani*⁴⁶. Un ejemplo del que sí ha sobrevivido una representación pictórica es el de la basílica de San Clemente, en la que se conservan cuatro paneles pintados al fresco y datados en el siglo XII, uno de los cuales reproduce el *Trasporto delle reliquie di san Clemente dalla tomba alla basilica*⁴⁷. Pero particularmente importante para nuestro argumento es la existencia, en 1228, de una pintura de la *translatio* de una reliquia de Santiago, en la basílica de San Crisogono de Roma, episodio que concede más autoridad a la hipótesis de una realidad similar existente en Compostela⁴⁸. La única duda que se plantea a la hora de defender la existencia de una representación pictórica de la translación de Santiago en la catedral

compostelana surge de la problemática vivida en tiempos del obispo Cresconio (1037-1066). Como es bien sabido, los siglos de declarada «apostolicidad» de la sede de Iria, apoyada y legitimada por la *translatio* del Apóstol, generaron grandes problemas con el papado que culminarían en la excomunión del obispo iriense en 1049⁴⁹. Sin embargo, la traslación de las reliquias de Santiago recuperó su protagonismo durante el pontificado de Gelmírez, de modo que si durante la primera fase de la compilación del Codex Calixtinus, fechada por López Alsina en torno a 1080, los textos litúrgicos no se refieren a la fiesta de la traslación, tras la obtención de la dignidad metropolitana en 1121 volverán a utilizar sin miedo las referencias a la festividad de la traslación, solemnidad de la elección y la traslación, y a incluir los principales textos relativos a la *translatio*: la *passio modica* y la *magna passio*⁵⁰. Por otro lado, el citado sermón *Veneranda Dies*, con sus críticas de las leyendas y tradiciones del «pedrón» y algunas versiones de la traslación —como las que defendían que Santiago había sido transportado por ángeles desde Jerusalén— legitima al mismo tiempo la versión que expone como verdadera: la translación del cuerpo en una nave acompañado por sus discípulos y guiado por un ángel⁵¹.

La iconografía de las monedas de la ceca compostelana y las miniaturas del *scriptorium* de Gelmírez: ¿Reflejo de los ciclos decorativos de la catedral?

A partir de lo expuesto hasta ahora, podemos afirmar que las monedas de la ceca compostelana conservadas en el Museo das Peregrinacións e de Santiago constituyen una fuente de enorme valor para la reconstrucción de modelos iconográficos compostelanos del siglo XII, lo cual contribuye a defender la importancia que la pintura debió tener en el interior de la catedral. Asimismo, las pinturas documentadas que decoraban el ciborio de Gelmírez ven reforzada su importancia a partir de la identificación de una de ellas como la efigie apostólica más representativa del Apóstol, lo que podemos interpretar como un nuevo indicio para la defensa de la existencia de otros ciclos pictóricos en la catedral. Las preguntas que plantea esta hipótesis son muchas: ¿Tuvieron también su origen y su modelo en ciclos pictóricos las otras ilustraciones del Codex Calixtinus? ¿Y las miniaturas del Tumbo A? Aunque todavía no pueden ser cerrados todos los interrogantes, sí es posible constatar que las principales fuentes iconográ-

ficas de la Compostela del siglo XII, miniaturas y monedas, reflejan la existencia de una iconografía cristalizada para las principales temáticas jacobeanas, tradiciones y leyendas compostelanas que no aparecen en las esculturas de las puertas de la catedral, cuyos programas cristológicos y «reformados» debieron completarse en el interior con las historias más estrechamente ligadas al santuario⁵².

Las dos ilustraciones del hallazgo de la tumba de Santiago durante el obispado de Teodomiro tienen particular interés, por tratarse de dos imágenes procedentes de códices diversos y con cronologías diferentes que, sin embargo, debemos relacionar con un mismo modelo⁵³, con una «común fórmula iconográfica»⁵⁴. Ambas ilustraciones representan una escena muy similar: se desarrolla en un marco arquitectónico cuyo centro está ocupado por tres arcos correspondientes, sin duda, a los sepulcros de Santiago y sus discípulos Teodoro y Atanasio. Subraya, por tanto, la importancia del culto a los dos santos locales, aspecto igualmente potenciado en la moneda de la *translatio*, lo cual nos remite en ambos casos a iconografías que parecen haber sido creadas por y en el contexto de la catedral. Los dos arquetipos iconográficos permiten, además, fechar su nacimiento en paralelo a la compilación del Codex Calixtinus, ya que el culto a Teodoro y Atanasio encuentra su raíz textual en la «Epístola del papa León» y las otras narraciones de la *translatio* presentes en la compilación⁵⁵, frente a la mención de un único sepulcro en todas las fuentes anteriores, como la Concordia de Antealtares⁵⁶. La importancia de la presencia de Teodoro y Atanasio en iconografías ligadas a la catedral volverá a quedar en evidencia en la única miniatura a plena página del Tumbo B, en la que los dos santos aparecen representados a ambos lados del Santiago en majestad⁵⁷.

Las ilustraciones de manuscritos de tradición compostelana parecen haber continuado reflejando fenómenos artísticos o iconográficos cuyo origen podría estar en la catedral de Santiago. Así, durante los siglos XIII y XIV, asistiremos a un enorme desarrollo de los emblemas del cabildo compostelano, principalmente de la concha, presente en las ilustraciones del apóstol Santiago de manuscritos del Liber Sancti Jacobi posteriores al códice compostelano, así como en el Tumbo B⁵⁸. Moralejo relacionó en su

día la presencia de conchas en la ilustración del Tumbo B con la existencia de una simbólica bandera en la catedral, una bandera de Santiago que era enseñada a los peregrinos como la que los cristianos portaban a la guerra contra los infieles⁵⁹. Sin embargo, la omnipresencia de veneras en otras ilustraciones del Apóstol —cubriendo sus ropas, su nimbo o su pendón, ornamentando escenas como el sueño de Carlomagno e, incluso, cubriendo todo el campo de fondo de una escena— nos induce a pensar que el desarrollo de este elemento iconográfico fue un reflejo de su integración y presencia en la decoración de la catedral desde el siglo XIII. Lo cierto es que, al igual que el cabildo promovió el culto a las reliquias que custodiaba en su catedral, los santos Teodomiro y Atanasio, debió potenciar también el uso iconográfico de la concha como emblema de peregrinación y para defender y recordar los derechos de la iglesia de Santiago sobre su comercialización⁶⁰.

Para concluir, queremos apuntar otra ausencia iconográfica que la aparición de nuevas monedas de la ceca compostelana podría colmar: la imagen del arzobispo Diego Gelmírez. Una miniatura del Tumbo de Toxos Outos fue identificada en su día por Sicart como la primera representación del arzobispo compostelano⁶¹, si bien, tal y como señaló Moralejo, se trata de una imagen que es un siglo y medio posterior a la muerte del prelado⁶². La conservación de un dinero del reinado de Alfonso I de Aragón (1109-1126) con un busto mitrado nos permite plantear la hipótesis de que la efigie de Gelmírez se hubiese acuñado en alguna de las monedas de la ceca compostelana durante su pontificado, lo cual deja abierta la posibilidad de que podamos recuperar su «retrato»⁶³.

Las monedas de la ceca de Compostela suponen, por tanto, una fuente de enorme importancia para conocer los modelos iconográficos más «oficiales» y ligados al cabildo. Se trata tal vez de la única fuente que todavía podrá ayudarnos a reconstruir los programas decorativos de la catedral de Santiago, ya que, frente a las escasas posibilidades de encontrar nuevos manuscritos ilustrados, la aparición de otras monedas compostelanas parece factible gracias a las continuas intervenciones arqueológicas que, de forma sistemática, se realizan en la ciudad de Santiago de Compostela y otros lugares relacionados con la peregrinación, como Padrón.

1. Serafín MORALEJO (1984), «Un reflejo de la escultura de Jaca, en una moneda de Sancho Ramírez (†1094)», en *Scritti di storia dell'arte in onore di Roberto Salvini*, Florencia, p. 29.
2. Antonio LÓPEZ FERREIRO (1900), *Historia de la S.A.M. Iglesia de Santiago*, Santiago, III, p. 278-279.
3. Enma FALQUE REY (ed.) (1994), *Historia Compostelana* (HC), Madrid: Akal, libro I, cap. 28, p. 72.
4. José M^a de FRANCISCO OLMOS y Feliciano NOVOA PORTELA (2009), *Catálogo de numismática do Museo das Peregrinacións e de Santiago*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, p. 48.
5. La moneda aparece citada y reproducida en las obras de Fernando ÁLVAREZ BURGOS (1998), *Catálogo de la moneda medieval castellano-leonesa: Siglos XI al XV*, Madrid, p. 27, n^o 70, y Adolfo CAYÓN, Clemente CAYÓN y Juan CAYÓN (2005), *Las monedas españolas: Del tremis al euro. Del 411 a nuestros días*, Madrid, Cayón-Jano, vol. 1 (925), p. 194.
6. Fernando ÁLVAREZ BURGOS, *Catálogo*, véase nota 5, p. 30, n^o 80.
7. Las monedas han sido objeto de estudio de expertos en el campo de la numismática (Fernando ÁLVAREZ BURGOS, *Catálogo*, véase nota 5, p. 36, n^o 105, 106, 107; CAYÓN, *Las monedas*, p. 206, n^o 1002, 1003, 1004; José M^a de FRANCISCO OLMOS y Feliciano NOVOA PORTELA (2009), *Catálogo de numismática do Museo das Peregrinacións e de Santiago*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, n^o 41, 42, p. 48-51, y Jaime PAZ BERNARDO (2002), *Monedas gallegas*, Vigo, n^o 122, 124, p. 50-51). Por otro lado, existen trabajos monográficos sobre dos de ellas: José CARRO OTERO (1987), «Moneda del rey Fernando de Galicia-León y ceca compostelana con el tema de la Traslación del cuerpo del Apóstol Santiago (1157-1188)», *Compostellanum*, vol. xxxii, n^o 3-4, p. 575-594, y José SUÁREZ OTERO (2004), «“Dinero” de Fernando II co busto do apóstolo Fernando II», en *Luces de peregrinación*, Santiago de Compostela, p. 184-188.
8. La única referencia de la *Historia Compostelana* a la decoración se encuentra en su descripción del entorno del primitivo palacio de Gelmírez refiriéndose a una «linda iglesia fabricada y pintada admirablemente» (Enma FALQUE REY (ed.) (1994), *Historia Compostelana*. Madrid, p. 111).
9. Fundamentalmente, el famoso capítulo 9: «DE QUALITATE URBS ET BASILICE SANCTI IACOBI APOSTOLI GALLECIE. CALIXTUS PAPA ET AYMICUS CANCELLARIUS» (Klaus HERBERS y Manuel SANTOS NOIA (eds.) (1998), *Liber Sancti Iacobi: Codex Calixtinus*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, libro v, cap. 9, p. 251-256).
10. La «aniconicidad» de la catedral compostelana en el siglo XII ha sido revisada en los últimos años por Manuel Castiñeiras a partir de sus trabajos sobre las pinturas románicas de San Martiño de Mondoñedo: Manuel CASTIÑEIRAS (2009), «Cuando las catedrales románicas estaban pintadas: El ciclo pictórico de San Martiño de Mondoñedo (Foz, Lugo) al descubierto», *Amigos del Románico*, n^o 9, p. 18-31; IBÍDEM (2007), «San Martiño de Mondoñedo: un edificio singular del arte medieval gallego: A propósito del descubrimiento de un ciclo pictórico del siglo XII», *San Rosendo: Su tiempo y su legado*, Congreso Internacional, Mondoñedo-San Tirso (Portugal) y Celanova, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, p. 51-65.
11. Sobre las pinturas de San Crisogono y la iconografía de la traslación de Santiago, véase: Manuel CASTIÑEIRAS (2002), «Calixto II, Giovanni da Crema y Gelmírez», *Compostellanum*, XLVII, p. 403-404; Manuel CASTIÑEIRAS (2005), «Roma e il programa riformatore di Gelmírez nella cattedrale di Santiago di Compostella», en Arturo Carlo QUINTAVALLE (ed.), *Medioevo: immagini e ideologie* [Atti del Convegno internazionale di studi, Parma, 23-27 settembre 2002], Milán, Electa, p. 220-223, y Rosa VÁZQUEZ SANTOS, «Gelmírez y el culto jacobeo en Italia», en Manuel CASTIÑEIRAS y Rosa VÁZQUEZ (eds.) (2010), *Compostela y Europa: La Historia de Diego Gelmírez*. Milán: SKIRA, p. 270-279).
12. La hipótesis de la existencia de iconografía de la traslación en la catedral de Santiago de Compostela ha sido expuesta en un trabajo todavía inédito que será publicado en el volumen multilingüe de la revista *Viator* correspondiente al año 2011: Rosa VÁZQUEZ SANTOS, «La “translatio” de Santiago en la iconografía jacobea del siglo XII».
13. Véase la nota 5.
14. Serafín MORALEJO, «Un reflejo de la escultura», p. 30 (véase la nota 1).
15. «Esta vinculación da nosa moeda coa arte de Mateo non debería resultar atrevida, xa que a súa propia singularidade parece reclamar unha explicación que vai máis alá do marco numismático: unha relación entre moedeiro e escultor que xa Serafín Moralejo apuntou para os momentos antigos do Románico hispánico, referíndose ás moedas acuñadas en Jaca por Sancho Ramírez (1063-1094)» (José SUÁREZ OTERO, «Dinero», p. 186 (véase la nota 7)).
16. CAYÓN, *Las monedas*, p. 192 y 919 (véase la nota 5).
17. Fernando ÁLVAREZ BURGOS, *Catálogo*, p. 16, n^o 11 (véase la nota 5), y CAYÓN, *Las monedas*, p. 196 y 929 (véase la nota 5).
18. Fernando ÁLVAREZ BURGOS, *Catálogo*, p. 27, n^o 71 (véase la nota 5).
19. ÁLVAREZ BURGOS, *Catálogo*, p. 28 y 30, n^o 75, 82 (véase la nota 5).
20. Marina GARGIULO (1999), «Insegna di Saint-Gilles-du-Gard», en Mario D'ONOFRIO (ed.), *Romei & Giubilei: Il pellegrinaggio medievale a San Pietro (350-1350)*, Milán, Electa, p. 363.
21. A pesar de las múltiples referencias recogidas por el Codex Calixtinus y el *Liber miraculorum sancti Aegidii*, desconocemos casi todo sobre el interior de la iglesia de Sain-Gilles durante la primera mitad del siglo XII, dado que por entonces se realizaron las obras de construcción de la abadía actual: «es más difícil determinar cuál era la circulación de los peregrinos por la iglesia abacial, ya que si el incidente [incidente recogido en el *LSJ* (ed.), libro I, cap. 17, p. 94] se remonta al año 1119, no podemos tener, en esta fecha, la certeza de cómo estaba dispuesto el santuario, que en aquel entonces estaba en obras, puesto que una inscripción sobre un contrafuerte de la iglesia y los Miracula Sancti Aegidii certifican que las obras de la abadía empezaron en el año 1116» (Pierre Gilles GIRAULT (2005), «Saint-Gilles y su peregrinación en el siglo XII en el Codex Calixtinus», en Paolo CAUCCI VON SAUCKEN (ed.), *Visitandum est. Santos y Cultos en el Codex Calixtinus*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, p. 141).
22. La imagen sedente de la santa ha sido fechada entre finales del siglo IX y finales del siglo X, se trata de un «“imago” tridimensional, una estatua-relicario, según una

costumbre que se había impuesto en la Iglesia de Occidente alrededor del 1000» (Marco PICCAT, «Santa Fe de Conques y la tradición épica», en CAUCCI VON SAUCKEN, , p. 220 (véase la nota 21)).

23. Nikola BURDON, «Insegna del Volto Santo di Lucca», en *Romei & Giubilei*, p. 353 (véase la nota 20).

24 Alison STONES ha identificado a un único iluminador como autor de todas las ilustraciones del Codex Calixtinus, autor identificado con el amanuense I, responsable de la escritura y las iniciales de los libros I y III, así como de parte de los libros II, IV y V (ALISON STONES, «The Decoration and Illumination of the Codex Calixtinus at Santiago de Compostela», en JOHN WILLIAMS y ALISON STONES (ed.) (1992), *The Codex Calixtinus and the Shrine of St. James*, Tübingen, Jakobus-Studien, 3, p. 142-146; ÍBÍDEM, «Ilustración en el Códice Calixtino», en *Compostela y Europa*, p. 142-143 (véase la nota 11)). Respecto a la cronología, la miniatura y el conjunto del libro I, se habrían completado entre 1130 y 1140 (ÍBÍDEM, p. 143).

25. Nos referimos a las representaciones que existían en el frontal de plata, el ciborio y la lámpara de plata ofrecida por Alfonso el Batallador. Sobre dichas representaciones, particularmente las presentes en el baldaquino y altar de Gelmírez, cuyas primeras reconstrucciones hipotéticas fueron propuestas por LÓPEZ FERREIRO, *Historia*, p. 236 (véase la nota 2), y SERAFÍN MORALEJO (1980), «Ars Sacra et sculpture romane monumentale: le trésor et le chantier de Compostelle», *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 11, Cuixá, p. 189-238, fig. 5. Recientemente, en el contexto del proyecto expositivo *Compostela y Europa: La historia de Diego Gelmírez*, el profesor Manuel Castiñeiras ha dirigido la reconstrucción virtual en 3D del altar mayor de Gelmírez, propuesta explicada y argumentada científicamente en un artículo publicado en la revista *Compostellanum*, que consideramos fuente principal sobre el tema: MANUEL CASTIÑEIRAS (2010), «Para una reconstrucción del altar mayor de Gelmírez: cien años después de López Ferreiro», en *Compostellanum*, LV, 3-4, p. 575-640; ÍBÍDEM (2011), «El altar románico y su mobiliario litúrgico: frontales, vigas y baldaquinos», en *Mobiliario y ajuar litúrgico en las iglesias románicas*, Aguilar de Campoo, Fundación Santa María la Real, p. 11-75.

26. «El frontal, pues, que hay delante del altar está bellamente trabajado con oro y plata [...] Los doce apóstoles están ordenados a derecha e izquierda, tres en la primera fila a la derecha y tres encima. Igualmente, hay tres en la primera línea de abajo a la izquierda, y tres en la de arriba» (*LSJ* (trad.), libro v, cap. 9, p. 566); «Tabula vero que est ante altare honorifice auro et argento operatur [...] Duodecim vero apostoli ad dexteram eius et lavam ordinati sunt, tres scilicet in primo ordine ad dexteram, et tres in superiori. Similiter sunt ad levam tres in primo ordine inferiori, et tres in superiori», *LSJ* (ed.), libro v, cap. 9, p. 255.

27. *LSJ* (trad.), libro v, cap. 9, p. 568; «In superiori vero ordine, XII apostoli sedent per circuitum. In prima facie in antea scilicet beatus Iacobus residet in medio, manu sinistra librum tenens et dextera benedictionem innuens», *LSJ* (ed.), libro v, cap. 9, p. 255.

28. Serafín MORALEJO (1984), «El patronazgo artístico del arzobispo Gelmírez (1100-1140): su reflejo en la obra e imagen de Santiago», en: LUCÍA GAI (ed.), *Studi Pistoia e il Cammino di Santiago. Una dimensione europea nella Toscana medioevale* [Atti del Convegno Internazionale di Studi, 28-30 settembre], Nápoles, Edizioni Scientifiche Italiane, p. 264.

29. Serafín MORALEJO, «El patronazgo artístico», p. 264 (véase la nota 28).

30. *LSJ* (trad.), libro I, cap. 6, p. 68-69; «Erat enim forma pulcherrimus, specie decorus, statura procerus, corpore castus, mente devotus, amabilis aspectu [...]» (*LSJ* (ed.), libro I, cap. 6, p. 34).

31. Antonio MILONE, «Relieve di Santiago de Altopascio», en *Compostela y Europa*, p. 358-361 (véase la nota 11).

32. La descripción del *Calixtinus* y las representaciones de las monedas nos remiten a una imagen «apostólica» de Santiago. Serafín Moralejo encontró indicios en los dramas litúrgicos de la existencia de una iconografía «episcopal» del Santo, imagen que identificó entre las esculturas de las columnas labradas de la fachada de Platerías (Serafín MORALEJO, «El patronazgo artístico», p. 258-261 (véase la nota 28)), sin embargo, como ya ha sido sugerido, la única coincidencia que encontramos entre esa representación episcopal y las efigies que tuvieron como

modelo la pintura del ciborio es la ornamentación de sus vestiduras, al modo de la indumentaria litúrgica.

33. «The type is prevalent all over France for other saints or prophets; some of those most pertinent here are St. James the Less in the second Bible of Saint-Martial, Limoges, c. 1100, St. John the Baptist in the BN Homilies from Saint-Germain des-Prés, St. Gregory in the Tours Moralia, the monumental figures of St. Peter and St. John in the Missal of Barbechat (dioc. Nantes), or Isaiah in the Paris Bible from Le Mans or Southern France, AND St. Michael in the Bible made in all likelihood in Normandy for William of St. Carilef, bishop of Durham [...]» (ALISON STONES, «The Decoration», p. 142-43 (véase la nota 24)). Véase también ALISON STONES, «Ilustración», p. 145 (véase la nota 24).

34. Véase Manuel CASTIÑEIRAS (2007), *A vieira en Compostela: a insignia da Peregrinación Xacobeá*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, p. 21-33.

35. Manuel CASTIÑEIRAS, *A vieira*, p. 35-43 (véase la nota 34).

36. José CARRO OTERO, «Moneda», p. 575-594 (véase la nota 7). Años después, el autor se encargó nuevamente del tema en el libro catálogo *Santiago, Camino de Europa* (José CARRO OTERO (1993), «Moneda con la Traslación del cuerpo del apóstol Santiago», en Serafín MORALEJO (ed.), *Santiago Camino de Europa: Culto y cultura de peregrinación a Compostela*. Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, p. 258).

37. José M^a de FRANCISCO OLMOS, Novoa Portela, *Catálogo*, p. 50.

38. Justamente, José L. Senra Gabriel y Galán señala: «Non pode esquecerse que léxicamente a credibilidade do Locus Sancti compostelán se fundamentaba na traslación dos restos do apóstolo dende Xerusalén a Compostela, verdadeiro nó gordiano que conectaba a passio coa revelartio e aseguraba a identidade do mausoleo atopado a comezos do século IX» (José L. SENRA GABRIEL Y GALÁN, «Traslación en barco do corpo de Santiago dende Jaffa a Iria Flavia», en FRANCISCO SINGUL Y JOSÉ SUÁREZ OTERO (eds.), *Santiago de Compostela*, p. 133).

39. Moralejo incluye la ejecución de la miniatura en la primera etapa de ilustración del manuscrito correspondiente al período 1129-

- 1134 (Serafín MORALEJO (1985), «La miniatura en los tumbos A y B», en *Los Tumbos de Compostela*, Madrid, Edilán, p. 46). Para una bibliografía actualizada sobre la cronología y el estudio del Tumbo A de Santiago, nos remitimos a la edición crítica de Manuel Lucas Álvarez, particularmente: Manuel LUCAS ÁLVAREZ (ed.) (1998), *Tumbo A de la Catedral de Santiago*, Santiago de Compostela, Cabildo de la SAMI, Catedral-Seminario de Estudos Galegos, p. 32, notas 36-40.
40. Manuscrito posterior fechado en torno a... Para una bibliografía actualizada, véase: Victoriano NODAR, «Historia Compostellana de Salamanca», en *Compostela y Europa*, p. 378-381 (véase la nota 11).
41. José M^a DÍAZ FERNÁNDEZ (2008), «Celebraciones descritas y textos litúrgicos del *Iacobus*», en *En torno a lo jacobeo*, Santiago de Compostela, Consorcio de Santiago, p. 59.
42. Los textos sobre la *translatio* nacerían a partir de un arquetipo creado en el siglo IX y concretado en el siglo X en la conocida como Epístola del Papa León. Sobre el tema, véase: Manuel C. DÍAZ Y DÍAZ (1985), «La literatura jacobea hasta el siglo XII», en *Il pellegrinaggio a Santiago di Compostella e la letteratura jacobea*, Perugia, p. 225-250; «La Epístola Leonis Pape de Transitione Sancti Iacobi in Gallaeciam», *Compostellanum*, XLIII (1999), en L. QUINTERO FIUZA y A. NOVO (eds.), *Camino hacia la Gloria*, Miscelánea en honor de Mons. Eugenio Romero Pose, p. 517-568; Fernando LÓPEZ ALSINA (1988), *La ciudad de Santiago de Compostela en la Alta Edad Media*, Santiago de Compostela, Centro de Estudios Jacobeos, Museo de las Peregrinaciones, p. 119-127.
43. Además de la epístola del papa León, el Codex Calixtinus incluyó en su compilación otros textos posteriores que recogen la traslación: la «passio modica» y la «passio magna» (*LSJ* (ed.), libro I, cap. 9, p. 59-64; *IBÍDEM*, libro III, cap. 1, p. 186-188; *IBÍDEM*, libro III, cap. 2, p. 188-189).
44. El arquetipo, recogido desde el siglo X en la epístola del papa León y en las tradiciones hagiográficas visigóticas, refería cómo los siete discípulos de Santiago el Mayor se hicieron cargo de su cuerpo después del martirio y navegaron con su cuerpo durante siete días (Fernando LÓPEZ ALSINA, *La ciudad*, p. 123 (véase la nota 42)).
45. Sobre el relieve de Santiago de Cereixo, véase: José L. SENRA GABRIEL Y GALÁN, «Traslación», p. 132-33 (véase la nota 38), y Rosa VÁZQUEZ SANTOS, «La «translatio» (véase la nota 12).
46. Alessandra ACCONCI, «Un perduto affresco a S. Lorenzo fuori le Mura», en Serena ROMANO y Julie ENCKELL JULLIARD (eds.) (2007), *Roma e la Riforma gregoriana: Tradizioni e innovazioni artistiche (XI-XII secolo)*, Roma, Viella, p. 98-101, 110-111, figuras 12 y 13.
47. Serena ROMANO (2002), «I pittori romani e la tradizione», en Maria ANDALORO y Serena ROMANO (eds.), *Arte e iconografia a Roma dal Tardoantico alla fine del Medioevo*, Jaca Book, p. 103-138.
48. Las pinturas romanas representaban la traslación marítima del brazo de Santiago («dove era la navigation con la quale fu trasportato detto braccio [...]»), así como su solemne recepción en la basílica (Rosa VÁZQUEZ SANTOS, «Gelmírez», p. 276-279 (véase la nota 11)). Sobre el ciclo pictórico, véase la nota bibliográfica 11.
49. Fernando LÓPEZ ALSINA, *La ciudad*, p. 174-175 (véase la nota 42).
50. Para la cronología propuesta por Fernando López Alsina, me remito a su conferencia «Diego Gelmírez e as raíces do Liber Sancti Iacobi», impartida en el *Congreso Internacional O Século de Xelmírez*, Consello da Cultura Galega, Santiago de Compostela, de 18 de diciembre de 2010 a 20 de diciembre de 2010, cuyas actas serán publicadas próximamente.
51. Manuel C. DÍAZ Y DÍAZ (2004), «O mar nas velas lendas xacobneas», en Francisco SINGUL y José SUÁREZ OTERO (eds.), en: *Até o confín do mundo: diálogos entre Santiago e o mar*, Vigo, Xunta de Galicia, p. 124-125.
52. La importancia que la pintura debió tener en Compostela y Galicia fue apuntada en su día por Serafín Moralejo, quien, al referirse a la gran calidad de algunas de las ilustraciones del Tumbo A, refiere: «[...] nos invita más a imaginar y añorar lo que pudo ser la pintura románica monumental en Galicia, reducida hoy a los escasos y deteriorados restos de San Martín de Mondoñedo y a los de San Pedro de Rocas» (Serafín MORALEJO, «La miniatura», p. 56 (véase la nota 39)). Sobre la existencia de ciclos pictóricos en el interior de la catedral durante este período,
- hemos citado ya los trabajos de Manuel Castiñeiras (nota 10) y Rosa Vázquez (nota 12).
53. Véanse las notas 39 y 40.
54. Serafín MORALEJO, «La miniatura», p. 46 (véase la nota 39).
55. Véanse las notas 42 y 43.
56. Todas las fuentes anteriores al pontificado de Gelmírez se limitan a citar el sepulcro de Santiago: «Desde el siglo IX hasta el año 1100-1105 [las fuentes] nos transmiten testimonio visuales directos, generados en Compostela, que recomponen la única imagen genuina y coherente del edículo apostólico» (Fernando LÓPEZ ALSINA, *La ciudad*, p. 114 (véase la nota 42)).
57. «Los personajes aparecen siempre identificados por inscripciones, esto es, S. Iacobus y Theodorus y Athanasius, en la escena superior, y Iacobus Christi miles, en la inferior» (Teresa GONZÁLEZ BALASH (ed.) (2004), *Tumbo B de la catedral de Santiago*, Santiago de Compostela, Cabildo de la SAMI, Seminario de Estudos Galegos, p. 40).
58. La multiplicación de conchas y estrellas se produce en miniaturas del Codex Calixtinus conservado en la Biblioteca Apostólica Vaticana [Ms C 128] y la copia de la Bristish Library de Londres [Add. 12213], ambos fechados hacia 1325-1350.
59. Moralejo recoge una descripción del itinerario de peregrinación de Rosmithal en el que se describe la existencia de una bandera de color rojo en la que está representado un Santiago euestre cuyas ropas y montura estaban cubiertos de conchas (Serafín MORALEJO, «La miniatura», p. 61 (véase la nota 39)).
60. Manuel CASTIÑEIRAS, *A vieira*, p. 35-43 (véase la nota 34).
61. Ángel SICART (1981), *Pintura medieval: la miniatura*, Santiago de Compostela, p. 109-113, figura XI.
62. Serafín MORALEJO, «El patronazgo artístico», p. 247 (véase la nota 28).
63. En el anverso, presenta un busto mitrado con creciente y estrella en la parte superior y, en el reverso, cruz patada con puntos en segundo y tercer cuadrante y l leyenda «IN SPANIA» (Fernando ÁLVAREZ BURGOS, *Catálogo*, p. 18, n^o 22 (véase la nota 5)).