

LOS TUMBOS DE COMPOSTELA

Edición realizada por
EDILÁN, S. A. para el



MADRID

1985

SERAFÍN MORALEJO ÁLVAREZ
Catedrático de Historia del Arte Antiguo y
Medieval de la Universidad de Santiago

LA MINIATURA EN LOS TUMBOS A Y B

Que una prosaica recopilación de instrumentos de propiedad sea a la vez un objeto de arte, y de calidad poco común, es algo que tiene forzosamente que extrañar a nuestra mentalidad, marcada por un mundo mucho más compartimentado, en sus actividades e imaginaciones, de lo que lo fue el medieval. Nos faltan incluso términos adecuados para designar el resultado. «Arte aplicado» sería redundante para una época incapaz de concebir que el arte pudiera no tener aplicación; y más que ver en ello servidumbre o alienación, desde nuestro actual purismo, reconozcamos que nunca en más estima se tuvo el arte que cuando se le encomendaban tareas de tan alta significación institucional. Términos como arte «decorativo» u «ornamental», reducidos hoy a las más bajas categorías de nuestra jerarquía estética, no serían inadecuados si los reinstalamos en su más prestigiosa familia etimológica y semántica, en la que se cuentan otros como «decencia», «decoro» y «honor», por un lado, y «armamento» o «pertrechos militares» —que tal fueron en principio los «ornamentos»— por otro. De honrar con su forma el contenido del libro y de pertrecharlo con los recursos que hicieran sensible su autoridad se trataba en este caso. Bien lo sabía el obispo Pelayo de Oviedo, modelo de falsarios, cuando, en las primeras décadas del siglo XII, hizo arropar las falacias y adulteraciones de su *Liber Testamentorum* con un extravagante lujo iconográfico, en un vano intento de detener el inevitable declinar de su sede, desplazada por los acontecimientos de su antiguo poder y esplendor.

La situación era diferente en Compostela, que disponía de una documentación más sólida y conocía por entonces su apogeo. El aparato ilustrativo del *Tumbo A* es por ello más sobrio y objetivo. Si en otros cartularios se concibieron las imágenes a modo de crónica figurada de los actos jurídicos que ilustran, o de sus antecedentes y circunstancias —*Cartulario de Mont-Saint-Michel*, *Libri Feudorum* catalanes o, en aparatosas versiones «a lo divino», el ya citado *Liber ovetense*—, en el tumbo concebido por Bernardo, al igual que en el *Libro de las Estampas* leonés, bastó en cambio con la efigie de los respectivos otorgantes para autenticar y autorizar, como si de un sello se tratara, la documentación recopilada. Imágenes de autor y de autoridad son todas ellas y, según comprobaremos, la evolu-

1a

ción de su tipología discurrirá paralela a la que conocemos de la sigilografía coetánea en León y Castilla, que fue su segura fuente de inspiración.

Como única concesión a la indicada tradición narrativa y a modo de prólogo iconográfico, se incluye una viñeta dedicada al acontecimiento que es base y razón de toda la colección documental: la invención de la tumba de Santiago por Teodomiro, obispo de Iria. La escena se sitúa en un marco convencional, al que no cabe atribuir, como se ha pretendido, valor documental alguno en relación con la estructura primitiva del sepulcro apostólico. Hay allí, desde luego, arcos y arcas marmóreas, como para complacer por igual a las dos falsas etimologías del misterioso topónimo. Las arcas son tres, tratadas como pórfidos —rojo, ocre y verde—, y de ellas se destaca, por su tamaño, la del medio, como la correspondiente al apóstol. Hacia ella señalan un ángel turiferario y el propio Teodomiro, revestido de sus insignias pontificales. La lámpara suspendida de la clave de la bóveda, más que alusión a las luminarias que preludiaron el acontecimiento, se entiende como indicación convencional, casi jeroglífica, de que el hallazgo se produce en la penumbra de un interior.

La presencia de una viñeta similar en el códice más antiguo conocido de la *Historia Compostellana* (ca. 1240), hace tentadora la hipótesis de que la común fórmula iconográfica fuese creada para ilustrar el arquetipo de dicho texto, y que de allí la tomara el iluminador del *Tumbo A*. Sin embargo, la versión que la crónica gelmiriana da del acontecimiento, al igual que su precedente en la *Concordia de Antealtares* (1077), menciona una sola tumba. La adjucción de los sarcófagos de los discípulos del apóstol, Teodoro y Atanasio, supone la confluencia de las tradiciones relativas al hallazgo de las reliquias con las que se refieren a su traslación, lo que no se documenta con anterioridad a la redacción que ofrece el *Códice Calixtino* de la «Epístola del papa León».

En la ilustración del *Tumbo A* se pueden diferenciar hasta cuatro etapas, más o menos coincidentes con las que revela el asiento de la documentación. La primera —con mucho, la más importante, ya que las otras son adiciones— comprende, además de la viñeta ya comentada, las veinticuatro primeras efigies de reyes y de personajes reales: consortes, infantas y padres de reyes, más que simples condes, como Raimundo y Enrique de Borgoña. Su ejecución hubo de tener lugar entre 1129 y 1134, y en ella se sucedieron no sólo dos manos, como ya vio A. Sicart, sino incluso dos artistas de muy diversa filiación estilística y hasta de distinta tradición iconográfica. Las diferencias entre ambos grupos serían todavía más patentes si no fuera porque el autor, o autores, del segundo hubieron de aceptar sugerencias del primero, particularmente de las viñetas que efigian a Alfonso II y a Fruela II. La de éste es justamente la última de las cinco que componen la primera serie, y su situación y reflejos en las posteriores le confieren una falsa apariencia transicional. La distinción de fases se confirma en las iniciales de los documentos, de entrelazos o con motivos vegetales y zoomórficos en policromía, en la primera, y reducidas a rúbricas en la segunda.

Común a las dos fases es el formato de viñeta y la presentación del dominante sentado en actitud mayestática. La fórmula remonta, como es sa-

bido, al arte romano tardío —recuérdese, en España, el *missorium* de Teodosio— y, en el caso de la primera serie, tal vinculación se concreta en el seguro conocimiento de modelos de corte antiquizante, carolingios u otomanos. La imagen frontal de Fruela II hace obvia la evocación de la de Otón III en su *Evangelario de Munich*; y, aunque menos evidentes a primera vista, quizá sean más efectivas las afinidades carolingias que revelan los retratos de los cuatro primeros monarcas, y no tanto en el aspecto iconográfico como en el estilístico. Sus contornos y dintornos de trazo grueso, de efecto más pictórico que gráfico, y su pigmentación cálida y densa, realizada por ágiles toques de luces, sugieren la presencia de un artista formado en ambientes en los que fueran accesibles manuscritos carolingios de las escuelas de Tours y de Saint-Denis. Los paralelos románicos nos llevan, en efecto, al llamado «estilo angevino», a Tours, a Angers y, sobre todo, a Poitiers. El código de la *Vida de Santa Radegunda*, allí conservado, nos brinda puntos de referencia relativamente próximos, en particular en la figura del monarca sedente del folio 22v (Fig. 1), en el que se encuentran igualmente arquitecturas comparables a las que enmarcan el hallazgo del sepulcro apostólico. En relación con tales precedentes, anteriores en unos treinta años, nuestras miniaturas revelan, sin embargo, una adhesión más estrecha al naturalismo aportado por el substrato carolingio,



Fig. 1.—Poitiers. Biblioteca Municipal, MS. 250. *Vida de santa Radegunda*. Detalle del Fol. 22v.

Fig. 2.—Loarre (Huesca). Detalle de la arqueta de san Demetrio.



lo que resulta todavía más anacrónico si se considera el posterior curso del «estilo agevino» hacia pautas de extrema estilización lineal.

La diversa filiación que revelan las otras diecinueve viñetas de la primera etapa resalta en la yuxtaposición de las efigies consecutivas de Fruela II y Ramiro II o incluso en la simple confrontación de las cartelas que uno y otro monarca sostienen en su diestra. La de Fruela se despliega blanda y flexible, describiendo una amplia curva, como lo haría un pergamino suspendido en el aire, mientras que la de Ramiro se inmoviliza en un rígido esquema de dobleces inverosímiles, fuera de toda realidad que no sea la del propio ámbito del diseño. El seco dibujo de este atributo vale por cifra y resumen de un nuevo concepto formal, más abstracto y expresionista, y por ello también más románico. El grafismo, más fino, es ahora el elemento expresivo dominante, definiendo y articulando las formas de acuerdo con una estricta geometría bidimensional. Gestos y actitudes cristalizan, como muecas, en la misma trama angulosa que gobierna los ropajes.

Junto a la ya comentada de Ramiro II, son las efigies de Ordoño III, Alfonso VI, la reina Urraca y Alfonso VII las que mejor ejemplifican esta nueva manera. Sin entrar en la secundaria cuestión de la diferenciación de manos, en otras viñetas, como las de Bermudo II, Bermudo III o Fernando I, parece ya ceder el rigor constructivo característico de las anteriores, en beneficio de contornos más flexibles y fluidos —más amorosos también—, lo que puede deberse tanto a la inspiración en el superior arte de la primera serie como a la relajación de una disciplina estilística que se adivina ya algo envejecida para este momento. Ésta remite, en efecto, a una tradición languedociana definida hacia el 1100, en la que se inscriben, como precedentes lejanos para la tipología de nuestros monarcas, los retratos de Vespasiano y Tito en un manuscrito de Flavio Josefo procedente de Toulouse, y, como términos de comparación más próximos, los grabados del relicario de san Demetrio, procedente del castillo de Loarre. En esta arqueta —aparente cabeza de serie de una tradición de diseño de amplia vigencia en la metalistería y eboraria hispánicas—, se encuentran también paralelos para el tratamiento de los marcos arquitectónicos, que son significativa novedad en algunas de las viñetas de nuestro segundo grupo (Fig. 2). Si las figuras ejecutadas por el primer iluminador se presentaban en un espacio tan sólo acotado convencionalmente como campo visual, el marco se constituirá ahora en «tema» por sí mismo y en estructura referencial para la construcción de la figura.

A la misma tradición estilística remiten, en cuanto a diseño, algunas esculturas de la portada de las Platerías de la catedral compostelana —particularmente, la Majestad empotrada en el contrafuerte derecho—, y de ahí el que este grupo de miniaturas nos resulte ya familiar y aclimatado en su morfología, que cabría incluso atribuir a artistas locales. El estudio de la escultura de la catedral parece hacerse patente en el forzado cruzamiento de piernas con que se presenta en nuestro tumbo a Alfonso V, evocador del espléndido David de las Platerías. El arco trilobulado con que se distingue a Raimundo de Borgoña tiene también antecedentes precoces en la

decoración de la basílica, y a la misma forma se recurrió en el retablo argénteo ofrecido por Gelmírez en 1135.

Por lo que respecta a la iconografía, los monarcas del primer grupo visiten sobriamente y ciñen coronas muy sencillas, de un tipo sin duda arcaico para la época. Quizás ello se deba al ya comentado arcaísmo de sus presumibles modelos, en los que podría estar también la clave de los extraños cetros con colgantes que portan los cuatro primeros. El resultado, tan casual como oportuno, es un cierto sabor arqueológico para los reyes más antiguos de la dinastía, en contraste con las insignias e indumentaria, más actuales y variadas, que exhiben los más próximos a la fecha de composición del tumbo. La figura de Fruela II se ofrece también en este punto como aparente bisagra entre dos épocas. Si ya hemos visto que con él se introduce la cartela, como atributo que condensa en una fórmula representativa la narración del acto jurídico de la donación, su cetro, rematado en cabeza de león, inaugura un tipo que, alternando con los de remate floral, se reitera en los retratos posteriores.

Cabezas de león se encuentran también en los remates de algunos de los tronos; dos leones componen el escabel de Alfonso V, y otro, rampante, decora el tapiz (?) sobre el que descansa sus pies Bermudo III. Aunque el animal en cuestión pertenece al más genérico repertorio simbólico de la realeza, su reiteración en una serie de monarcas leoneses ha de encerrar una específica intención heráldica. No es casual, a este respecto, que su más conspicua presencia se dé a los pies del infortunado Bermudo III, con cuya muerte en la batalla de Tamarón (1037) se extinguió la primera dinastía leonesa.

Comentarios particulares merecen también las espadas desenvainadas que empuñan Sancho I el Craso y Raimundo de Borgoña. Tal atributo es símbolo de justicia o bien caracteriza al que lo exhibe, en la iconografía medieval, como *defensor Ecclesiae*, título que no podría convenir mejor a Raimundo, que hubo de hacerse cargo del gobierno de Galicia en la crítica situación creada por la deposición del obispo Diego Peláez y atender a la protección del patrimonio compostelano durante dos largas vacancias. Fue precisamente entonces cuando empezó a brillar la estrella de Diego Gelmírez, en quien el conde delegó como *defensor* —el término es de la propia *Historia Compostellana*— de la iglesia de Santiago. En cuanto a Sancho el Craso, olvidemos su apodo y atendamos a la favorable imagen que de él traza el *Chronicon Iriense*, que sería doctrina oficial para el ilustrador. En él se perfila a Sancho I como vencedor en múltiples combates, inspirador de Sisnando II en las obras defensivas del santuario jacobeo en prevención de los ataques normandos, y como el monarca justiciero que puso en prisión al mismo prelado, acusado de opresión a su iglesia, para reemplazarlo por san Rosendo.

Indicios de este orden sugieren la posibilidad de otras relaciones específicas entre la imagen —en sentido figurado— que se podría tener de los personajes representados y su actualización material en nuestra serie icónica. De considerarla ingenuamente, en otros tiempos, como una galería de retratos fisionómicos, se ha pasado al extremo de reducir su valor documental al testimonio de la arbitraria inventiva de los ilustradores, o al de

un conjunto de objetos y atributos regios. Que sólo se pudiera tener una vaga memoria o referencias directas de la apariencia real de unos cuantos de los personajes efigiados, nada tiene que ver con nuestro problema, en una época en que la cuestión de la individualización no se plantea tanto en términos de relación de semejanza entre el retrato y el individuo concreto que representa como de relaciones de contraste y oposición entre los propios retratos, en cuanto individuos ellos mismos dentro de un género. La obtención de un máximo de tipos diferentes a base de la combinación de un número limitado de elementos no es, por supuesto, una reciente aportación de las computadoras al mundo del diseño. El procedimiento está en la esencia misma de la poética románica y, en este caso, se despliega de manera verdaderamente ejemplar. Diferentes tipos de orlas, marcos arquitectónicos, fondos, tronos, escabeles, siluetas corporales —con el recurso, además, a la inversión de plantillas—, gestos, tipos faciales, coronas, cetros e indumentarias, todo ello matizado por las posibilidades de un amplio registro cromático y de motivos de plegado y ornamentos, dan origen, en tan sólo veinticuatro de las infinitas variaciones posibles, a una serie bastante más individualizada —en el sentido indicado— que la que ofrecería una galería de retratos romanos, tan sólo cabezas individuales sobre maniqués corporales.

Que no estamos ante el resultado de una combinación puramente aleatoria de motivos, parece indicarlo, aparte los casos ya comentados, el uso que se hace de las barbas blancas, patriarcales, atribuidas, salvo alguna irrelevante excepción, a monarcas de reinados excepcionalmente largos, como Alfonso II, Alfonso III, Fernando I y Alfonso VI, todos ellos ligados, además, a momentos decisivos en el engrandecimiento del santuario jacobeo. Que Alfonso V aparezca también con barba cana, habiendo fallecido a los treinta y tres años, no es argumento en contra. Lo que contaría para el ilustrador serían los veinte años de reinado que le atribuye el *Chronicon* que precede a la *Historia Compostellana*.

En el retrato de Alfonso VI, distinguido en el epígrafe como «Padre de la Patria», el aire de majestad venerable se obtiene por medio de rasgos —barba y cabellos blancos con bucles— generalmente asociados a la iconografía de san Pedro. La semejanza puede ser casual, pero, por abundar en casualidades, no estará de más recordar ciertos hechos de la vida y leyenda del monarca, a los que Ch. J. Bishko ha creído encontrar reflejo iconográfico, en relación precisamente con dicho santo. Según la *Vida de San Hugo*, el propio san Pedro se habría aparecido a Sancho II para exigirle la liberación de su hermano Alfonso, lo que ciertamente hubo de producirse gracias a la intercesión de San Pedro de Cluny y de San Pedro de Roma. El abad de Cluny se lo recordaría a Alfonso, ya en el trono, incluyendo una ilustración de la liberación de san Pedro en el manuscrito que le envió con el texto del *De Virginitate* de san Ildefonso, y otro tanto haría Gregorio VII remitiéndole una llave de oro en la que se contenía, como reliquia, un fragmento de las cadenas con las que estuvo prisionero san Pedro. Para más, tanto la *Compostellana* como el *Chronicon* que la precede fijan la muerte del monarca en la festividad de su santo protector, en contra de otras fuentes que la llevan al 30 de junio o al primero de ju-

lio. Si ninguno de estos textos llega a hacer explícita una asimilación como la implícita en el manuscrito de Cluny, el segundo va todavía más lejos al comparar a Alfonso VI con el mesiánico «Ángel del gran consejo».

La serie de reinas viudas e infantas resulta menos variada por ser también menos los elementos que combinar. Por ello se aprecia allí, mejor que en la serie de los varones, la recurrencia de un escaso número de plantillas, que se incrementan con su inversión simétrica —tal como ilustra el doble retrato de las hijas de Bermudo II— o con la sola variación de la gesticulación adyacente. Tan sólo en el caso de Elvira, viuda de Bermudo II y «consagrada a Dios» (*Deo vota*), como reza su epígrafe, se refleja de algún modo la circunstancia del personaje, por medio de un velo oscuro y de un códice, aunque éste no parece ser ya atributo específico.

Paradójicamente, la efigie que sentiríamos hoy más individualizada, desde criterios actuales, es la de un monarca ajeno a las dinastías del reino: Pedro I de Aragón. Su rostro enmarcado por la barba y cabellos rizados, de aspecto moruno, y su mirada y gesto retórico, dirigidos a un imaginario interlocutor fuera del «cuadro», le confieren una enérgica y vivaz caracterización, en la que abundan la posición asimétrica de la figura, en relación al marco, y su elevación sobre un escabel escalonado. La ausencia de corona se explicará por la pertenencia del personaje a otra monarquía —marcada además por el estigma de una bastardía original— más que por viejas pendencias derivadas del abrigo que prestó a las intrigas del obispo Diego Peláez, refugiado en su corte y destinatario precisamente de las donaciones incluidas en el tumbo. En cualquier caso, los *Anales Compostelanos* recuerdan al monarca aragonés como «varón de gran valentía y de admirable sencillez».

Para concluir con esta primera etapa, merece un comentario la figura de su promotor, el tesoroero Bernardo, a quien, por su conocida vinculación a otras empresas artísticas, se le ha supuesto alguna intervención en el propio aparato decorativo del tumbo. Se sabe de él, en efecto, que supervisó la obra de la catedral, que dirigió y financió de su peculio la monumental fuente que se levantaba ante la portada norte —posiblemente, una simbólica *Fons Vitae*—, con las correspondientes obras de abastecimiento de aguas, y que parece haber sido generoso en la compra y oferta de lujosos objetos litúrgicos. La coincidencia de su nombre con el del arquitecto que inició las obras de la catedral —Bernardo el Viejo— ha suscitado especulaciones que han ido desde suponerlo hijo de aquél, y también arquitecto, hasta identificar a ambos en un mismo personaje, sin que faltara quien quisiera hacerlo hijo de otro maestro de la catedral, Esteban, argumentando con el nombre de un hermano suyo. Los cargos de tesoroero y ciller, junto con su fortuna personal, no parecen compatibles, por dedicación y por rango, con la actividad artística directa que algunos autores atribuyen a Bernardo, y no eran tiempos todavía para el hombre universal renacentista ni para el caballero *dilettante* de las academias. Bernardo hubo de ejercer de *operarius*, de fabricante, y arquitecto lo sería sólo en el sentido en el que la *Historia Compostellana* aplica este término a Gelmírez (*sapiens architectus*), en una acepción rara en la época para el verdadero artista profesional. Las funciones de su «magisterio» en la obra

catedralicia las especifica el mismo texto: «tratar de ella, disponerla y dirigirla». Por lo que respecta al *Tumbo A*, seguramente también Bernardo trató, dispuso y dirigió su ilustración, y a él cabe atribuir el programa que aquí se ha tratado de reconstruir. Pero lo que conozco seguro de su mano —el garabato de una estrella de cinco puntas que usó como signo—, no autoriza a reconocerle otras intervenciones en la empresa.

Con la efigie de Fernando II de León se inaugura un nuevo tipo iconográfico y, con éste, el formato y honores monumentales de la plena página, en lugar de las reducidas viñetas intercaladas en las columnas del texto. La nueva fórmula refleja, sin duda, un cambio paralelo en los sellos reales. Los más antiguos conocidos para Castilla y León, correspondientes a los últimos años del reinado de Alfonso VII, adoptan el tipo sedente y mayestático para el retrato regio, tal como hemos visto en las miniaturas del *tumbo* hasta la que efigia al mismo monarca. El más antiguo sello conservado de Alfonso IX, cuya matriz ha de ser anterior al documento de 1195 del que pende, presenta, en cambio, el tipo ecuestre, que posiblemente fuera ya introducido en el reinado anterior, de Fernando II. La impronta en cuestión, de la que queda sólo un fragmento, muestra, en efecto, un caballo de esbelta línea, comparable al figurado en nuestra miniatura. Añádase a ello la presencia en ésta, ya explícitamente heráldica, del león, figurado en la parte inferior y sobre el escudo del monarca, que tiene también su paralelo en el reverso del tipo de sello indicado; si bien se documenta aislado, con anterioridad, en la numismática y en los signos diplomáticos. En conjunto, la miniatura se nos presenta, pues, como el desarrollo, anverso y reverso, de un sello regio, aunque de un arte muy superior, por supuesto, al que en tales piezas es común encontrar.

En la sigilografía foránea, mejor documentada que la nuestra, los tipos ecuestres coexisten con los mayestáticos desde fechas mucho más tempranas. En nuestro caso, parece que puede hablarse de un relevo, que cabe interpretar como un cambio consciente en la imagen que la realeza pretende dar de sí misma: una visión más caballeresca —valga la obviedad—, más activa del poder; y si algo hay de extraño en ésta es su tardía aparición en un reino y ciudad que ya soñaban desde hacía tiempo al mismo Santiago como caballero. No se trata de una imagen realista «de campaña» —que exigiría mejor equipamiento defensivo—, pero tampoco lo es «de parada»: el monarca viste sobriamente, una cota corta sobre brial hendido, sin el aparato del manto y la corona. La que aparece suspendida sobre su cabeza, fuera ya del marco, ha de incluirse quizás entre otros *pentimenti* impuestos al iluminador, que luego comentaremos.

Si la corona, un objeto real, se trata como un símbolo abstracto, el signo heráldico, descrito en una rúbrica apenas legible como *Leo Fortis*, cobra en cambio vida y realidad concreta. A tamaño natural —según la escala de la miniatura— y sin marco alguno, *in campo aperto*, sus perfiles gráciles y tensos se disponen en un intencional paralelismo con el galope del caballo. Es obvio que se nos quiere indicar que el monarca leonés, pese a su aspecto enfermizo, irrumpe en el combate «como un león» (*more leonis*), tal como se nos cuenta reiteradamente de la caballería leonesa en el *Poema de Almería*, compuesto unas tres décadas antes de nues-

tra miniatura. La heráldica se nos revela así en su plena condición de metáfora y emblema.

En el margen inferior del marco que encuadra al monarca se alcanza todavía a distinguir el dibujo preparatorio de la cola y garras posteriores de otro león, cuyos contornos se siguen al trasluz bajo el fondo dorado. Parece, pues, que el iluminador quiso situar en principio al león inmediatamente debajo del caballo, integrando argumentalmente ambos motivos en una sola escena, lo que quizá fuera juzgado audaz en exceso por el archivero que supervisaría su labor. Este primer proyecto o estado de la miniatura pudo haber resultado tan eficaz como equivoco en la expresión del símil pretendido. La imagen de un león corriendo bajo las patas de un caballo se vería sin duda mermada en su decoro heráldico, con el riesgo de ser confundida con la de un sabueso siguiendo a su amo en una banal empresa de montería. Los tiempos no estaban todavía maduros para este precoz ensayo de lo que E. Panofsky hubiera llamado «simbolismo disfrazado».

Huellas de otro «arrepentimiento» del miniaturista se aprecian junto al escudo, que en principio estaría más inclinado hacia la cerviz del caballo, determinando una actitud más agresiva en el monarca. Bajo la figura del león se aprecian, por otra parte, restos de un texto borrado, que, a juzgar por su disposición, más parece concebido en función de la miniatura que ser traslado de un documento; y para concluir con la accidentada gestación y posteridad de esta ilustración, hay todavía que añadir que se encuentra fuera de lugar, entre documentos de Alfonso VII, aunque ello es debido a la posterior intercalación de los bifolios que los contienen. Una mano curiosa, posterior, tuvo el cuidado de advertirlo, en una nota escrita sobre la corona del monarca: «Esta figura o imagen se sitúa más correctamente la primera dos folios después» (*Hec figura sive imago rectius ponitur prima post duo folia*).

No menos innovadora se presenta esta miniatura en el aspecto formal, tanto en cualidad como en calidad, hasta el punto de constituir la cima de la ilustración del *Tumbo A* e incluso —puede decirse— de la malhadada pintura gallega medieval. A. Sicart la ha relacionado con las ilustraciones del *Salterio de Winchester* o de Enrique de Blois (ca. 1150), que ofrecen, en efecto, paralelos notables para el tipo facial del monarca y, más vagos, para la grácil silueta de su figura. No puede decirse otro tanto en lo que respecta al colorido o al tratamiento de paños. Las pálidas grisallas, tratadas casi en camafeo, del manuscrito inglés nada pudieron aportar a la matizada paleta de nuestro iluminador, que llega al virtuosismo en el efecto irisado de la cota; y su plegado de trazos discontinuos, entrecruzados en sus direcciones, con cierto efecto de modelado y con escasas concesiones al arabesco, poco tiene también que ver con el convulso y arbitrario grafismo que surca en doble línea los cuerpos figurados en el salterio. Éste nos proporciona, con todo, un punto de referencia válido para la filiación de nuestra miniatura y no sólo por las afinidades indicadas. En el mismo manuscrito se incluyen, sin relación estilística alguna con las anteriores, dos miniaturas que son copia de sendos iconos bizantinos, con lo que podría decirse que allí se encuentran yuxtapuestos los componentes

formales de cuya síntesis espléndida resultará el particular estilo de nuestro iluminador. La dirección naturalista que éste representa, en relación con los indicados antecedentes, tuvo, en efecto, por guía seguro, como para todos los artistas de su generación, al arte de Bizancio. Paradójicamente, el camino de España hacia Oriente pasó por entonces, más de una vez, por Inglaterra.

El bizantinismo, profundamente asimilado, de nuestro iluminador se aprecia en las tintas verdosas que modelan el rostro del monarca, en la morfología ya caracterizada de los pliegues, particularmente en el tratamiento del brial a base de amplios trazos espigados de luces, y en el modelado del caballo, con sutiles plumeados o recurriendo incluso a la vieja técnica del pincel cruzado. Hablando de bizantinismo y de Winchester, es también obligada la mención de la fase más tardía de la ilustración de la *Biblia* que allí quedó inconclusa hacia 1185, en un estilo más avanzado —y diferente, también— del que aquí se considera. La llamada *Morgan Leaf*, que ha dado su nombre al más excelente maestro que allí trabajó, nos proporciona, con todo, un punto de referencia valioso en las cabezas de los caballos figurados en su verso. Los cuerpos de los animales están, sin embargo, tratados con mayor naturalismo, lejos del perfil de caballito de carrusel —coloreado, para más, de azul— que ofrece el de nuestra miniatura.

Para la estampa de éste e incluso para ciertos motivos del jinete, los paralelos más claros se encuentran en dos sellos ingleses: el de Guillermo de Mandeville, conde de Essex (1166-1189) y el de Waleran, conde de Warwick (1184-1203), particularmente en el segundo. Con ellos, la filiación iconográfica propuesta para nuestra miniatura viene a confluir con la estilística. Otro sello más tardío, el de Robert Fitzwalter (1198-1234), presenta un dragón pasante bajo las patas del caballo, motivo que merece retenerse en cuanto posible testimonio de una tradición más antigua, que sería a su vez fuente de la composición originalmente ideada para nuestra miniatura. La fina estilización a que está sometido en ésta el león —con aspecto más de pantera negra—, tiene claros antecedentes formales en la heráldica que exhibe Godofredo Plantagenêt en su placa funeraria procedente de la catedral de Le Mans (Fig. 3). La misma pieza,



Fig. 3.—Le Mans. Museo de Tessé. Detalle de la placa funeraria de Godofredo Plantagenêt.

datable según M.—M. Gauthier entre 1158 y 1167, nos brinda igualmente un tipo facial comparable al del monarca leonés, y no hará falta advertir que este recurso a un paralelo continental no implica que abandonemos el dominio artístico y político al que pertenecían los anteriormente considerados.

Por lo que respecta a la cronología de nuestra miniatura, hay que hacer caso omiso de los dos bifolios que la preceden y siguen —intercalados posteriormente con documentación de Alfonso VII— y retener, en cambio, que el folio en el que se encuentra —44v— parece formar pliego con el 53, en el que se copiaron ya escrituras de Fernando II fechadas en 1180. La data sirve sólo de término aproximativo, pues si la ejecución de la miniatura hubo de preceder a la copia de dichos documentos, ésta pudo también llevarse a cabo algunos años después de la indicada fecha. Algo más de precisión nos ofrece la documentación del folio 51v, fechada en 1176 y con adornos en uno de sus crismones, de fórmula extravagante, que parecen revelar la mano o la influencia de nuestro iluminador. Los paralelos estilísticos e iconográficos antes considerados, particularmente los aportados por la sigilografía, aconsejan una fecha cercana a 1180, año por cierto en el que Fernando II otorgó a la iglesia compostelana su más generoso privilegio, confirmando todas las concesiones anteriores. El solemne homenaje que la miniatura representa pudiera tener algo que ver con el fasto de una ocasión como la referida.

Quizá no sea ocioso recordar que, en 1177, Enrique II Plantagenet solicitó de Fernando II un salvoconducto para peregrinar a Compostela, y veintiséis años antes por aquí pasó, también peregrino y de regreso de Roma, Enrique de Blois, a quien perteneció el ya mencionado *Salterio de Winchester*. Pero tampoco es tan necesario esforzarse en reconstruir cauces históricos para las indicadas relaciones inglesas, que sólo resultan sorprendentes en una imagen falseada del románico español como mera prolongación provincial de lo francés. Algo anterior a la miniatura de Fernando II ha de ser el calvario en madera de San Antolín de Toques, de muy probable factura o filiación inglesa, y en Santiago mismo se encontraba ya el *Códice Calixtino*, iluminado en una tradición anglo-normanda inaugurada por la *Biblia de Carleff*. Influencias inglesas o de las regiones fronteras del Canal presidieron ya las primicias de la figuración románica en los reinos occidentales hispánicos —Cruz de Fernando I y marfiles afines; Arca Santa de Oviedo—, y llegaron a constituir prácticamente el más común denominador de nuestra miniatura del último tercio del siglo XII y de los primeros años del XIII.

El capítulo más espectacular en estas conexiones insulares —que implican también a la Sicilia normanda— lo representan, sin duda, los frescos de Sigena, obra de un artista de Winchester, y los de San Pedro de Arlanza. Con el león que procede de este último conjunto comparó ya J. Ainaud de Lasarte al que acompaña a Alfonso IX en nuestro tumbo —con lo que entramos en una tercera etapa de su ilustración—, e igualmente pueden señalársele a éste paralelos en Sigena. A diferencia del que completaba la miniatura de Fernando II, el león se presenta ahora enmarcado por una ancha orla realizada de blanco en su borde interno, similar a las que

encuadran a los animales en los manuscritos del *Bestiario*; y mencionar éstos, hacia 1200, equivale a evocar otra vez a Inglaterra.

La plena página que se dedicó a la efigie de Alfonso IX sigue evidentemente la pauta marcada por la de su padre. Fernando II, aunque acen tuando todavía más la monumentalidad. Ninguna otra miniatura del *Tombo A* 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 —relacionables con las pinturas de Brinay— y a los de San Pedro de Rocas.

Otra vez aparece el monarca ecuestre, lanza en ristre y abrazando el escudo suspendido del cuello, acompañado del león en paralelo, a medio camino entre el convencionalismo heráldico y la metáfora que lo hace revivir. Las diferencias con respecto al modelo indicado se resumen dentro de las generales tendencias barroquizantes del románico tardío, término por el que entiendo no una mera referencia cronológica, sino una situación específica en la dinámica de los estilos. Ello se traduce, en lo que a iconografía se refiere, en un mayor aparato y ostentación de recursos. El marco se enriquece con estructuras arquitectónicas, con paralelos en la metalistería y el esmalte, que descansan sobre columnas panzudas asentadas en basas que son como capiteles invertidos (rasgo éste también con paralelos ingleses). La coloración y dibujo de los fustes pretende evocar el pórfido, con plena conciencia, sin duda, de las connotaciones imperiales o regias de este material, reavivadas por la dinastía normanda en Sicilia.

El monarca ciñe ahora la corona, rematada en florones circulares, y se arroja con manto de ceremonia, forrado de piel y sujeto con fiador, sobre una cota larga y sin mangas. Los mantos vistos en las estampas de la primera etapa eran casi todos afibados y se presentaban, sin excepción, cerrados, comprimiendo e inmovilizando los cuerpos como en un estuche. El desarrollo de las cuerdas o fiadores como elemento de sujeción, haciendo más cómoda y flexible la prenda, abunda en el valor indicativo de la indumentaria y moda, en relación con las tendencias generales del diseño en un determinado momento. No es casualidad por ello que el arte de la época se preocupara precisamente de recuperar el movimiento de los cuerpos en el espacio. El manto en cuestión presenta todavía otro rasgo funcional, que parece haber sido específicamente hispánico: una abertura lateral, visible por el galón dorado que la guarnece, que deja libre el brazo izquierdo para abrazar el escudo. En éste, pintado de blanco, rampa el león emblemático del reino, que se reitera, pasante, en el frente y dorso de la silla. El petral del caballo se enriquece, en fin, con cascabeles pendientes. A la entonación grandilocuente del retrato regio se corresponde el texto de la inscripción que lo acompaña. Si en el anterior caso se nos indicaba escuetamente que se trataba de *Fernandus Rex*, ahora se designa al monarca como *Inclitus Adefonsus Rex Legionensium et Gallie*.

La misma intención de sobrepasar el modelo paterno por medio de un recargamiento supuestamente enriquecedor se observa en lo que respecta al estilo. En la miniatura de Fernando II, jinete, caballo y león se ajustaban a un diseño —podría decirse— funcional y aerodinámico. Sus siluetas,

flexibles y escurridas, parecían concebidas en función de ofrecer la menor inercia a su elástico impulso, y el extremo del brial del monarca o la cola del león se configuraban como estelas dejadas por el propio desplazamiento de las figuras. El caballo de Alfonso IX se inspira evidentemente en la esbelta estampa del de Fernando II, pero complicando sus contornos y dintornos con un moroso análisis de paquetes musculares, tendones y coyunturas. Lo mismo puede decirse de la poderosa anatomía del león, que merecería, mejor que su precedente, la calificación de *fortis*. Es fuerza en potencia, como la de resortes comprimidos, más que ímpetu en acción, lo que se expresa en ambos animales.

La descripción de los paños acusa la misma voluntad exhaustiva y efectista, con un abuso de retorcimientos y de arbitrarios *plis soufflés* que contrasta con el ágil ritmo, como de ráfaga, que les imprimía el anterior iluminador. En conjunto, y sin menoscabo de su notable calidad, la imagen resulta enfática y abigarrada. León y caballo parecen avanzar en un trote pesado y accidentado, del que se hiciera eco, en un monótono subir y bajar, el movimiento inverosímil de los paños.

En este sacrificio del efecto de conjunto a la eficacia del detalle natural o meramente efectista, de la poderosa estilización global a lo descriptivo, se reconocen limitaciones y grandezas parecidas a las que marcan a algunas de las esculturas del pórtico de la Gloria compostelano, patrocinado, por cierto, por Fernando II, pero que sólo Alfonso IX alcanzaría a ver concluido. No se trata sólo de un vago paralelismo de concepto, pues en particularidades formales nada desdeñables parece concretarse el parentesco cierto de nuestra miniatura con la tradición plástica que encabezó el maestro Mateo. El león tiene, en efecto, relativos paralelos en el bestiario del pórtico de la Gloria, y el tratamiento de paños antes caracterizado, con el motivo en particular del *pli soufflé*, encuentra muy exactos equivalentes plásticos en la estatua yacente de Fernando II —la considerada generalmente de su hijo Alfonso IX, que la mandaría labrar—, que ha de datar de ca. 1211. El auténtico yacente de Alfonso IX —el que viene pasando por el de su padre— ofrece, en cambio, paralelos para la indumentaria, con el mismo tipo de manto rasgado en un costado, y para la cabeza, con melena de bucles y barba corta, al igual que la del bulto de Fernando II. El de Alfonso IX hubo de labrarse poco después de su muerte, en 1230.

De los paralelos indicados resulta un marco cronológico congruente con los indicios que proporciona la propia miniatura en relación con el asiento de los documentos. Ésta va precedida de una



Fig. 4.—León del sello de un documento de Alfonso IX fechado en 1216.

escritura de Alfonso IX, fechada en 1189 y acompañada excepcionalmente de signo rodado, cuyo león nada tiene que ver con el tipo que antes comentamos. Tras ella, que concluye un cuaderno, se inicia otro con escrituras que van desde 1208 a 1212, copiadas por una misma mano, al menos, por lo que respecta a sus ricas iniciales, prolongadas en decoración marginal, y que podrían atribuirse al mismo maestro que ejecutó el retrato regio. En el documento que sigue, de 1218, se acusa ya otra mano, al igual que en la inicial de otro de 1212 que se encuentra a continuación. Por otra parte, hay que señalar que en la cancillería regia se documenta, desde 1216, un nuevo tipo de *signum* con un león de rasgos indudablemente inspirados en el de nuestra miniatura: musculoso, con la crin en mechones imbricados, cola velluda, cabeza en tres cuartos y una expresión de ferocidad más humana que animal (Fig. 4). Una fecha, pues, entre 1212 —como término más prudente— y 1216 parece la adecuada, en el supuesto de que la miniatura haya sido realizada al tiempo que se asentaba el indicado bloque de documentación en una sola tirada. Sin embargo, la segura filiación —y probable residencia— compostelana del iluminador hace posible que su labor en el tumbo se produjese de manera escalonada, desde antes de 1212, lo que nos permitiría contar con dos ocasiones históricas propicias para una imagen de signo conmemorativo: la solemne consagración de la basílica en abril de 1211, en presencia del rey y de su hijo, y la peregrinación del monarca en noviembre del mismo año, de la que resultaron nuevas concesiones a la iglesia compostelana, a las que ésta correspondió con la fundación de una capilla y panteón real. Hubo de ser entonces cuando se labró el bulto yacente de Fernando II, cuya afinidad estilística con nuestra miniatura ha sido ya resaltada.

La encrucijada de relaciones inglesas y bizantinas que representan tanto la miniatura de Alfonso IX como la de su padre, juntamente con los paralelos que aquélla suscita en la plástica monumental coetánea, sugiere la posibilidad de que Inglaterra haya tenido también algo que ver en el bizantinismo que, a su vez, revela la inspiración del pórtico de la Gloria. Fuera o no éste el cauce, las relaciones aquí consideradas ponen de manifiesto, en cualquier caso, esa definida comunidad de estilos, por encima de técnicas y medios particulares, que suele ser el signo de un ambiente artístico integrado y pujante. Tal fue el de Compostela y el de Galicia entera durante los reinados de Fernando II y Alfonso IX, monarcas ambos que dedicaron a la iglesia de Santiago su más generoso patronazgo y la eligieron finalmente como lugar de sepultura.

La muerte de Alfonso IX en 1230, con la consiguiente unión de las coronas de León y Castilla, marca, en efecto, para Santiago y para Galicia el comienzo de su declinar y marginación histórica. A una España vertebrada hasta entonces de este a oeste, por la ruta misma de la peregrinación que hizo de Compostela meta de Europa, sucederá otra, articulada de norte a sur por los caminos de la ganadería y de la reconquista. El florecimiento literario que por entonces tiene lugar en Galicia no supone contradicción alguna para el testimonio más espectacular y preciso de las empresas artísticas. Una y otra actividad responden a condicionamientos sociales y económicos muy diversos. Si al poeta le basta con seguir a la corte adonde

ésta vaya, el arte necesita de que la corte venga hasta él con subsidios más costosos que los paños o prendas que recibe el juglar o trovador. No es que la miniatura requiera por sí misma grandes inversiones, pero hasta ahora hemos visto que su calidad tenía mucho que ver con las ambiciones y los logros de las empresas monumentales coetáneas.

La ilustración del *Tombo A* sería reanudada, en una cuarta y última etapa, algo después de 1255, para las escrituras correspondientes a los reinados de Fernando III y de Alfonso X. Aunque en ella se incorpora el lujo de iniciales de gran módulo e historiadas, el nivel del iluminador, tanto en éstas como en los retratos regios, no pasa ya de una discreta artesanía provincial. Justo es también decir que nuestra imagen de la miniatura gótica hispánica del siglo XIII se encuentra un tanto distorsionada y ensombrecida por la excepcional producción del *scriptorium* de Alfonso el Sabio. Nuestras miniaturas más destacan que desentonan en el mediocre panorama de los centros periféricos coetáneos, y su auténtica medida en relación con las producciones cortesanas no se obtendrá comparándolas con las de las *Cantigas*, muy posteriores, sino, por ejemplo, con las del *Fuero Juzgo* de Murcia, que nos proporciona, por cierto, paralelos para el retrato de Fernando III. Si Santiago había perdido ya su privilegiada situación, contaba todavía con un prelado emprendedor como don Juan Arias, al que las investigaciones llevadas a cabo por J. A. Puente Míguez están revelando como promotor de proyectos innovadores, aunque a la postre frustrados por las circunstancias aquí consideradas.

El arte de esta cuarta etapa tiene sus raíces, ya un tanto lejanas, en la tradición del llamado *Muldenfaltenstil*, término éste más fácil de glosar que de traducir, con el que se designa la pretensión de significar la textura de los paños más por la notación de sus depresiones o formas negativas que por sus protuberancias. La drástica restauración sufrida por el retrato de Fernando III, en materia y técnica más pastosas que las originales, desvirtúa considerablemente el indicado efecto, del que ya se distanciaba un tanto la propia labor del iluminador, con la áspera rigidez de su grafismo. En ello venía a coincidir con tendencias más actuales en el curso del diseño gótico, pero también hay que reconocer en tales rasgos la sequedad simplificador que acompaña a la interpretación de un viejo formulario estilístico por un artista de capacidades muy limitadas. Si en casos anteriores llegamos a evocar, como paralelos escultóricos, el arte de la portada de las Platerías o el del pórtico de la Gloria de la catedral compostelana, en éste nos tenemos que contentar con la Epifanía esculpida en la portada occidental de Santa María de La Coruña, que representa la transposición a la piedra de un estilo muy similar.

Por lo que respecta a la iconografía, las dos efigies regias, en formato de media página, se acomodan eclécticamente a las tradiciones establecidas en las anteriores etapas, aunque poniéndolas al día en cuanto a la morfología de detalle. Fernando III adopta el tipo sedente y mayestático, pero enmarcado ahora por una fina arquitectura ojival sobre fondo tesselado, que produce el efecto de un tríptico con las puertas desplegadas. A uno y otro lado se figuran las armas de sus reinos, con el león rampante y sin las anteriores concesiones naturalistas.

La efigie de Alfonso X se ajusta al tipo ecuestre, sobre caballo manchado con las manos alzadas y cubierto con gualdrapas en las que alternan leones y castillos, al igual que en el escudo. La imagen del monarca viene así a resultar como la de su propio rey de armas, un maniquí impersonal como soporte de su profusa heráldica. Si ésta nació como signo de identificación de una institución o de un personaje, ahora consume su función sustituyéndolos. De los precedentes tipos ecuestres sólo se ha tomado la lanza en ristre. En lo demás, la silueta del monarca sigue fielmente la consagrada por uno de sus sellos, con impronta conocida de 1262 y matriz, por supuesto, anterior. El fondo, teselado en azul, hace explícita la voluntad de evocar los efectos propios de la vidriera, ya perseguidos en las tintas planas, delimitadas por precisos contornos a pluma, con que se trata toda la figura.

En dos de las iniciales de esta última sección aparecen sendas figuras de reyes —uno sedente y barbado, el otro de pie, imberbe y con cartela— que han de figurar también a Fernando III, representado con barba en la miniatura ya comentada. Variaciones de este tipo —aparte las que haya experimentado el modelo a lo largo de su vida— no son raras en la iconografía de otros reyes. Pero cuando concurren en un mismo manuscrito y por la misma mano, tales indecisiones o tanteos sobre la fisonomía del monarca adquieren un casual y oportuno sentido para una Galicia que anhelaba por entonces ver a «el-Rei, que nunca vi», como cantarían Airas Nunes. Ya en la prosa de la realidad histórica, hay que hacer notar que la miniatura de Alfonso X preside un único privilegio de este monarca y que la cabeza de éste parece haber quedado sin terminar, sin su carnación. El tumbo concluye, pues, abruptamente, como la historia de las conflictivas relaciones de este monarca gibelino con la sede compostelana, a la que acabó privando de su señorío.

El viejo proyecto del tesorero Bernardo no sería reanudado, ya muy desfigurado, hasta 1326; bajo el pontificado del arzobispo francés don Berenguel de Landoria, de vida paralela en cierto modo a la de Gelmírez, a la modesta escala que puede reflejar la única miniatura a plena página que ilustra el *Tumbo B*. Se trata de un desmañado dibujo a pluma, coloreado con tinta verde, azul y minio, que del anterior provincialismo nos traslada a la obra del calígrafo con pretensiones de ilustrador. Aun siendo testimonio de una paupérrima cultura artística, su valor es considerable desde el punto de vista iconográfico y documental, y éstos serán los aspectos que ocuparán nuestro comentario.

Si en el *Tumbo A* se había elegido como prólogo figurativo el relato del hallazgo del sepulcro apostólico, ahora se nos ofrece, como fundamento de la colección documental, el culto ya secular al apóstol Santiago en sus dos acepciones tan diversas: acogiendo mayestático y pacífico a los peregrinos desde su altar —él mismo con el báculo en *tau* de los caminantes—, y en su patronazgo militar, como «matamoros».

En la escena superior, a los tres sarcófagos figurados en la viñeta narrativa del *Tumbo A*, suceden las efigies de los tres santos que allí reposaban, Santiago entre sus discípulos Teodoro y Atanasio, tal como los imaginó el *Códice Calixtino*: «Su egregio maestro logró por gracia divina colocarlos

con él en el cielo y en la tierra, y revestido con purpúrea estola, brilla con sus discípulos en la corte celestial». Las estrellas que rodean la figura de Santiago parecen, en efecto, situar la escena en la «corte celestial», pero a la vez —*sicut in caelo et in terra*— ésta se materializa en el mundo terrenal, como una libre interpretación del aspecto que ofrecería por entonces el santuario apostólico en la propia catedral. Como señaló ya Jesús Carro, la imagen de Santiago es la que todavía preside hoy, con galas barrocas, el altar mayor, y las de sus discípulos han de entenderse igualmente como iconos, imágenes de imágenes ya desaparecidas. Es de lamentar que el casi improvisado miniaturista no nos haya dado una imagen igualmente aproximada del baldaquino de Gelmírez, que aparece tratado en convencionales fórmulas de la época, y que nos ocultara el rico frontal argénteo, también gelmiriano, con otro de paño que sirve a la vez de dosel para la escena inferior.

Ésta nos proporciona la más antigua imagen de Santiago Matamoros —por primera vez se figura a los vencidos bajo el *Miles Christi*—, por lo que parece inútil pretender, como se ha hecho, que tal fórmula sea en su origen ajena a Galicia. De interés documental son la fortaleza que ambienta la escena —con almenas similares a las que guarnecían por entonces la catedral— y, sobre todo, la bandera que enarbola Santiago, con tres conchas sobre fondo bermellón. Se hace obligado recordar «la bandera de Santiago que llevan los cristianos a la guerra contra los infieles», que vio León de Rosmihal en nuestra catedral hacia 1465 y que su secretario, Shaschek, describe en los siguientes términos: «Es de color rojo y tiene pintada la imagen del santo con vestidura blanca y montado en un caballo también blanco; el caballo y las vestiduras tienen pintadas unas conchas como las que suelen traer en sus esclavinas los peregrinos; esta bandera está ya muy consumida por los años». Conchas se ven, en efecto, en la albarda y el petral del caballo, así como en el nimbo y pendón de Santiago, por lo que cabe interpretar nuestra miniatura como una evocación o «paráfrasis» de la vieja bandera descrita por el viajero bohemio. Del uso heráldico de la imagen de Santiago caballero tenemos ya testimonio en sellos compostelanos del siglo anterior, pero el documento más elocuente en este sentido nos lo ofrece la miniatura que sigue al *explicit* de la copia del *Códice Calixtino* conservada en Salamanca: otro Santiago ecuestre, de tipo similar al del *Tumbo B*, cabalga allí sobre un campo rojo rectangular sembrado de veneras, que no parece querer ser otra cosa que la reproducción explícita de la mencionada bandera. El mismo manuscrito se abre por cierto con un Santiago peregrino que adopta una fórmula documentada por primera vez en Galicia en el sello arzobispal del propio don Berenguel, con lo que se confirma la vinculación ya establecida, sobre criterios estilísticos, por A. Sicart entre el código salmanticense y el compostelano. Ambos manuscritos coinciden en concebir su ilustración como evocación o reproducción de una imaginería ya consagrada —a modo de iconos, como ya he dicho—, y en esta yuxtaposición de las dos advocaciones jacobeanas. De ellas, parece ponerse mayor énfasis en la militante, lo que no extrañará a quien conozca los *Gesta* de don Berenguel, llamados también sus «Guerras». En las miniaturas aquí comentadas cabe reconocer

una reivindicación triunfal del pendón de Santiago, que los burgueses compostelanos quisieron sustituir por el realengo de Castilla. Y para el historiador, la torre figurada junto al Santiago del *Tumbo B* evocará más el alcázar catedralicio o el de la Rocha que Clavijo o Coimbra.

Paradójicamente, es en este momento de decadencia artística en el único en que nos es dado reconstruir la actividad de un *scriptorium* o una tradición de miniatura específicamente compostelana, como han señalado A. Sicart y A. Stones. Al *Tumbo B* y a la ya citada copia salmanticense del *Calixtino* hay que añadir las copias del mismo manuscrito que se conservan en el Vaticano y en Londres, esta última, con miniaturas —según A. Stones— de la misma mano que la del *Tumbo B*. Pero ya es significativo, abundando en lo dicho, que esta producción se alimente de la copia y reproducción de textos e imaginerías anteriores. Reproducciones son también, al fin y al cabo, los signos rodados que completan la decoración del *Tumbo B*, con el solo y relativo interés artístico de la ocasión que brindan para la consideración de las posibilidades y limitaciones del artesano medieval a la hora de imitar fórmulas y estilos más antiguos. Más significativa es la misma profusa presencia de los signos, que fueron excepción en el *Tumbo A*, mientras faltan por completo en el *B* los retratos regios. Parece como si unos y otros se considerasen como equivalentes, y por tanto mutuamente excluyentes, lo que vendría a abundar en el carácter de sello autenticador con que se concibieron las estampas del *Tumbo A*.

Si en la ingente documentación de uno y otro *tumbo* se contienen valiosos materiales para la historia de Santiago y de Galicia, esta misma historia viene a ofrecérsenos, estilizada y en escorzo, a través de los avatares de su ilustración, tanto en lo que con ésta se nos quiso explícitamente significar como en lo que encierra de índice pasivo de plenitudes y decadencias, de logros y frustraciones.