

Etelvina FERNÁNDEZ

## HÉROES Y ARQUETIPOS EN LA ICONOGRAFÍA MEDIEVAL

A lo largo de la Edad Media muchas han sido las figuras que gozaron de gran predicamento y se mantuvieron, durante siglos, como imágenes claves de la iconografía occidental.

Fueron éstas, figuras de emperadores, reyes o personajes históricos que por estar envueltas en una aureola de gestas o hazañas míticas, se transformaron en héroes, en ejemplos a seguir, en arquetipos. Y, precisamente por el carácter heroico de los episodios relacionados con sus vidas, se convirtieron, como veremos a lo largo de este estudio, en paradigmas, especialmente aptos, para ser imitados por los gobernantes del momento, y tuvieron repercusiones en períodos históricos posteriores.

Pero, las cosas no resultaron tan sencillas, pues lo que en principio y, por razones polifacéticas fue una figura o imagen individualizada de interés en sí misma, con frecuencia, dio paso a un modelo tipológico definido y, en ocasiones, difícil de alterar; al que se le fueron añadiendo elementos simbólicos que desembocaron en la creación de amplios y complejos programas iconográficos.

Los ejemplos que podríamos analizar son infinitos. Pensemos en la fuente inagotable que, para el medievo, supuso la antigüedad clásica, como lo prueban temas como el de Hércules o el de Alejandro que, cristianizados, inspiraron a buen número de artistas, en el mundo bizantino y, en occidente, durante los siglos del Románico<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Sobre los héroes antiguos en los primeros siglos del cristianismo y en Bizancio, desde donde pasaron a la cultura y a la plástica occidental véase, entre otros: N. Zeegers-Vander Vorst, *Les citations des poètes chez les apologistes chrétiens du II<sup>ème</sup> siècle*, Lovaina, 1972; I. Sevchenko, «A shadow utline of Virtue. The Classical Heritage of Greek Christian Literature (Second to Seventh Century)» en K. Weitzmann (ed.), *Age of Spirituality: A Symposium*, New York, 1980; R. Browning, «Homer in Byzantium», *Viator*,

## LA ICONOGRAFÍA PALEOCRISTIANA Y LA FORMULACIÓN DE ARQUETIPOS ICONOGRÁFICOS

Por esa razón de amplitud nos vamos a fijar en casos muy concretos y de gran repercusión iconográfica a partir de una figura señera: a partir de Constantino el Grande (306-337), ya que él será, como personaje histórico, el primer emperador cristiano. Será, al mismo tiempo, creador de una leyenda, creador de imágenes y creador de símbolos. Además, como defensor de la Iglesia, el referido emperador se convirtió en héroe legendario, modelo de gobernantes y de guerreros y en creador de las bases de la iconografía cristiana<sup>2</sup>.

No es éste el momento para debatir las vicisitudes políticas del reinado de Constantino. Bástenos saber que, sus disputas con Majencio abocaron a la contienda. En vísperas de la misma que se presentaba como derrota inminente, el emperador vio en sueños una Cruz en el cielo acompañada de la famosa frase: «*Hic hoc signo vinces*»<sup>3</sup>. Así nos lo transmitieron de forma más o menos explícita sus contemporáneos Eusebio de Cesarea<sup>4</sup> y Lactan-

---

8 (1975), págs. 15-33; A. Bravo García, «La poesía griega en Bizancio: su recepción y conservación», *Revista de Filología Románica*, 6 (1989), págs. 277-324; H.J. Gleixner, *Das Alexanderbild der Byzantiner*, Munich, 1961; St. Gero, «The Alexander Legend in Byzantium: Some Literary Gleanings», *Dop*, 46 (1992), págs. 83-87; Pseudo Calistenes, *Vida y hazañas de Alejandro de Macedonia*, trad. de C. García Gual, Madrid, 1977; J. Sánchez Lasso de la Vega, «Héroe griego y Santo Cristiano» en *Ideales de la formación griega*, Madrid, 1966, págs. 181-272. Y específicamente en el aspecto artístico: D. Ross, «Alexander iconography in Spain» en *Scriptorium*, XXI (1967), págs. 83-86; F. Español, «El sometimiento de los animales al hombre como paradigma moralizante de distinto signo: la Ascensión de Alejandro y el Señor de los animales en el Románico Español»; *Vº Congrès Espanyol d'Historia de l'Art*, Ceha, t. I, Barcelona, 1984, págs. 49-64.

<sup>2</sup> A. Grabar; *L'empereur dans l'art byzantin*, Londres, 1971, y *Las vías de la creación en la iconografía cristiana*, Madrid, 1985, págs. 45 y ss.; E.R. Dodds, *Pagan and Christian in an Age of Anxiety, Some Aspects of Religious Experience from Marcus Aurelius to Constantine*, Cambridge, 1988; A. Bravo García, «Orden humano y orden divino: la realeza en el mundo bizantino», en J.M. Candau, F. Gasco, A. Ramírez de Verger (eds.), *La imagen de la realeza en la Antigüedad*, Madrid, 1988, págs. 207-240.

<sup>3</sup> Es la visión que se interpreta como una cristianización de la *visión de Apolo*, acaecida al soberano dos años antes que la anterior. W. Seston, *Le vision païenne de 310 et les origines du christianisme constantinien*, París, 1936. Como ejemplo plástico de gran interés, recuérdese, el ciclo de las Historias de la Santa Cruz de Arezzo, obra de Piero della Francesca.

<sup>4</sup> *Vita Constantini*, P.G., II, cols., págs. 3455-3507.

cio<sup>5</sup>. «Ese signo junto con la X y la P monogramas de Cristo, pasaron a adornar el *Lábaro* del emperador, el casco y el escudo de los soldados»<sup>6</sup>. La cruz, desde entonces, se representó en el *Vexillum* que portaba la caballería imperial y tuvo sentido profiláctico o apotropáico<sup>7</sup> (Fig. 1).

Con ese significado y como símbolo de protección divina se imprimió en buen número de estandartes cristianos. Además, el emperador Constantino será el paradigma del guerrero cristiano que lucha contra el paganismo. Su imagen a pie o a caballo, lanza en mano y, bajo el signo de la cruz avanzando hacia Puente Milvio, se reprodujo en escultura y pintura monumentales, eboraria<sup>8</sup>, monedas<sup>9</sup>, platos<sup>10</sup>, manuscritos<sup>11</sup>, tejidos<sup>12</sup>, etc. Así

<sup>5</sup> Lactancio, *De Mortibus Persecutorum*, 44.

<sup>6</sup> A. Grabar, *Las vías...*, pág. 46.

<sup>7</sup> Así se representó en el escudo del soldado del séquito del emperador Justiniano en el mosaico de San Vitale (Ravenna).

<sup>8</sup> Aunque algo posterior al período que nos ocupa, recuérdese la figura ecuestre y el programa iconográfico que se reproduce en el marfil Barberini (Museo de Louvre), en el que se emula el ideario constantiniano del triunfo del emperador.

<sup>9</sup> En monedas y medallas se reproducen, en Bizancio, fórmulas que se mantuvieron a lo largo de los siglos sin muchas alteraciones. El tema principal es el retrato del emperador en visión frontal y expresionista, con los atributos del poder y portando la cruz anicónica. Es frecuente que también se efigien los hijos del soberano o que la cruz presida el retrato familiar. El reverso se cubre con el citado símbolo. Sirvan de ejemplos las de la época de Constantino V, León IV y Nicéforo Focas.

<sup>10</sup> Muy bella es la magnífica bandeja de plata dorada con el Advenimiento de Constancio II entre un soldado y la Victora (h. 350) (Museo del Ermitage, Leningrado). El motivo se repite en una medalla de Juan Tzimirés.

<sup>11</sup> Un magnífico ejemplo se reproduce en el *Manuscrito* griego 510, de la Biblioteca Nacional de París, contemporáneo de Eginardo y miniado en Constantinopla. No obstante, una de las imágenes más interesantes por su originalidad corresponde a una miniatura del *Salterio de Chludov* (Museo Histórico, Moscú) que data del siglo IX. Es una magnífica escena, con el caballo del emperador encabritado. Como dato curioso debemos mencionar que los enemigos, los soldados de Majencio, se representan exactamente como pchenegos de la estepa rusa. Se tocan con gorro cónico y visten largos y amplios pantalones hasta el tobillo. El gesto y la destreza con que tensan el arco oriental son prueba de que el maestro iluminador era un buen conocedor de las costumbres y hábitos de ese pueblo.

<sup>12</sup> El basileus triunfante adorna un bello tejido del siglo X que se custodiaba en el tesoro de la catedral de Bamberg. Es una magnífica pieza exhumada del sepulcro del obispo Günther de Bamberg, que murió en Hungría, en 1065, cuando volvía de los Santos Lugares y de Constantinopla. Como fue habitual en el medievo, sus restos se envolvieron en esta magnífica tela, mostrando así el aprecio que el clero sentía por estas ricas sedas orientales. El emperador, que porta el «Lábarum», monta a caballo y lleva todos los atributos del poder. Además va nimbado. Lo acompañan dos figuras femeninas

será emulado por emperadores, santos y soberanos posteriores. El edicto de tolerancia facilitó la difusión.

Parece que, además del Lábaro constantiniano, anicónico, el ejército bizantino, desde el siglo VI incorporó a sus enseñas militares la imagen de la Virgen con el Niño, llamada por ese motivo *Nikopaya* o «Hacedora de la victoria»<sup>13</sup>. Ejemplo ilustrativo de gran interés lo encontramos en el ejército cristiano de una miniatura de la *Cantiga* (181 d) del Rey Sabio<sup>14</sup> (Fig. 2). Otras veces puede aparecer la imagen de un santo como San Kilian de Würzburg que sirvió en la batalla de Mühlberg en 1266<sup>15</sup>.

Sin duda la fórmula más expresiva de la *iconografía triunfal*, del héroe vencedor, fue según relata en sus escritos Eusebio de Cesarea, la *imagen del emperador y sus hijos*, de gran tamaño, que se colocó en el vestíbulo del nuevo palacio de Constantinopla y en la que se mostraban, como vencedores, con un dragón sometido a sus pies<sup>16</sup>. Es imagen arquetípica de la victoria, en nombre de Cristo, sobre el paganismo y quizá, más concretamente, sobre Licinio, uno de sus mayores adversarios. Por ello, más tarde, se representará a Cristo de igual modo<sup>17</sup>.

---

coronadas que se han interpretado como Constantinopla y Atenas o como Constantinopla y Roma. Una tiende al emperador un casco y la otra una corona.

<sup>13</sup> Es otra de las imágenes de la Virgen que, tradicionalmente, se consideraban pintadas por San Lucas. Su tipología iconográfica correspondía a la *Kiriotissa*, es decir, la que es asiento de la Divinidad, la que sirve de Trono de Dios o de la Sabiduría. Se representa frontal y con el Niño rígido ante ella. Es el modelo en el que se inspiró, al difundirse por occidente, el prototipo de Virgen románica.

<sup>14</sup> «En la batalla de las Navas de Tolosa, la Cruz de Cristo fue llevada delante por el Arzobispo de Toledo, mientras el estandarte del rey llevaba pintada la imagen de la Virgen»; G. Menéndez Pidal, *La España del siglo XIII leída en imágenes*, Madrid, 1986, págs. 274-275.

<sup>15</sup> Mainfrankisches Museum de Würzburg. L. Reau, *Iconographie de l'Art Chrétien*, t. III, París, 1958, págs. 780-781 y Jacobo de la Voragine, *La Leyenda Dorada*, t. II, Madrid, 1982, págs. 890-896.

<sup>16</sup> A. Grabar, *Las vías...*, págs. 45 y ss.

<sup>17</sup> A lo largo de la Edad Media, los ejemplos son abundantes, como sucede con algún marfil mosano del siglo XII, o la bella imagen del parteluz de la portada sur de la catedral de Chartres (h. 1112-1120). Por otro lado, la contaminación con la iconografía imperial es evidente: A. Grabar, *L'empereur dans l'art byzantin*, London, 1971, págs. 247-248 y *Las vías...*, pág. 49. En esa fórmula de la iconografía imperial nació el modelo de Cristo armado con la Cruz de la Resurrección. Con ella alancea a Leviatán, el monstruo infernal, para liberar a los justos en el «Descensus ad Inferos». Por extensión, la fórmula es válida para San Miguel atacando al dragón y que, a su vez, sirve para ilustrar el pasaje apocalíptico (XI; 7): «Hubo una batalla en el cielo: Miguel y sus

Constantino es así monarca invencible, el más poderoso de la tierra, el *Grande*, y está rodeado de una aureola sacra, motivo por el que la iglesia griega le confiere el título de *isapostolos*, el que es igual a los apóstoles<sup>18</sup>, y se le consideró el número trece del colegio apostólico<sup>19</sup>.

Gran predicamento en la iconografía medieval tuvo la fórmula imperial, arquetípica, del emperador en el trono. Con ella se defiende la jerarquización de poderes y la visión de la monarquía universalmente entronizada<sup>20</sup>. El soberano se sienta en el trono, como antaño lo habían hecho los monarcas persas pero, no en un trono cualquiera. Es un trono de oro y, con esas características, en el mundo antiguo, se reservaba a los dioses<sup>21</sup>.

Eleva la mano derecha y porta en la otra objetos simbólicos de poder. Así quedará acuñada, a lo largo de los siglos, la visión mayestática del emperador, en esculturas, medallas, monedas, sellos, marfiles, etc.<sup>22</sup>. Se completa esta imagen, de claras connotaciones clásicas, con la «Mano de Dios» que desciende del cielo, y a través de ella, bendice o corona al sobe-

---

ángeles peleaban contra el dragón. Algunas otras figuras sacras se pueden apropiar del modelo. Este es el caso del Apóstol Santiago de la Cámara Santa de la Catedral de Oviedo. A propósito de estos temas remitimos a: Etelvina Fernández «Sobre la serpiente, aproximación a un tema iconográfico universal» en *Astura*, nº 4, Oviedo, 1985, págs. 43-59 y «Estructura y simbolismo de la capilla palatina y otros lugares de peregrinación: los ejemplos asturianos de la Cámara Santa y las ermitas del Monsacro» en *Actas del Congreso Internacional Las peregrinaciones a Santiago de Compostela y San Salvador de Oviedo en la Edad Media*, celebrado en Oviedo del 3 al 7 de diciembre de 1990, Oviedo, 1993, págs. 335-397, especialmente en págs. 371-372.

<sup>18</sup> L. Reau, *Ob. cit.*, t. III, pág. 342.

<sup>19</sup> Este fue un asunto que suscitó gran polémica, por parte del cristianismo occidental y la Iglesia de Roma en relación con el Apostholeion o iglesia de los Apóstoles, erigida en Constantinopla en honor de los doce y, con su propia tumba la del emperador colocada bajo la cúpula central. R. Krautheimer, en *Arquitectura paleocristiana y bizantina*, 1984, págs. 80-81, plantea la problemática del edificio desaparecido ya en época de Justiniano. Vid. nota 14.

<sup>20</sup> A. Grabar, *Las vías...*, págs. 46-47. Recuérdese, como ejemplo, la ornamentación de una medalla en la que aparece Constantino II, entronizado, entre sus hermanos Constante y Constancio II (h. 340) (Biblioteca Nacional de París), que podrían ser emulados, plásticamente, por la escena central del sarcófago de Junio Basso en la que aparece Cristo en majestad, flanqueado por dos apóstoles (Grutas Vaticanas, Roma), y en otra «Majestas» del ábside de la iglesia copta del monasterio de San Lorenzo de Bawit (Museo Copto de El Cairo).

<sup>21</sup> Así debió ser la imagen criselefantina del Zeus de Olimpia, obra de Fidias.

<sup>22</sup> Los ejemplos son abundantes en todos esos campos, sirvan de recuerdo el relieve de los emperadores en el trono del Arco de Galera (Salónica) o el del emperador del díptico de marfil de Anastasia (Biblioteca Nacional. París).

rano, y es la fórmula plástica para mostrar la intervención divina en la tierra. La fuente de inspiración judía es notoria. Un siglo antes se había representado en Dura-Europos<sup>23</sup> (Fig. 3) y, reiteradamente, aparece en mosaicos de pavimento de viejas sinagogas palestinianas. Pero al tema de la «Dextera Dei» volveremos más tarde.

Las repercusiones del léxico iconográfico imperial en la iconografía cristiana primitiva y en toda la Edad Media son evidentes, muy conocidas y se remontan al bajo imperio. Cristo ocupa un trono como el del emperador, hace gesto de bendición y se acompaña de ángeles y santos, a la manera del soberano y la corte<sup>24</sup>.

En el caso de la Virgen, la situación es similar, sin que podamos olvidarnos como ejemplo a imitar por ella de la efigie de la emperatriz<sup>25</sup>. «Atuendos, aspectos litúrgicos y ceremonial palatino no difieren demasiado».

La personalidad de Constantino el Grande no cayó en el olvido durante la Edad Media. Los textos del ya citado Eusebio de Cesarea contribuyeron a difundir su gloria y a que Honorio de Autum<sup>26</sup> lo comparase con el paradigma, con el arquetipo de monarca bíblico por antonomasia, con Salomón. Hecho que, en la Península, se repitió en varias ocasiones. Así por ejemplo se calificó, en el siglo XII, a Alfonso II el Casto<sup>27</sup>.

Por otro lado, la figura del emperador Constantino pasó a la literatura anglosajona de los siglos VIII y IX donde, básicamente, se le describe como héroe germánico dador de tesoros, al igual que sucede en el poema de *Bewulf*<sup>28</sup>.

<sup>23</sup> Corresponde al pasaje de la Visión de Ezequiel o a la escena de Moisés en el Monte Horeb (Museo Nacional de Damasco).

<sup>24</sup> Vid: nota 21.

<sup>25</sup> A. Grabar, *Las vías...*, pág. 47. Ejemplo muy ilustrativo, al respecto, es la tapa de un relicario del siglo VI (Tesoro de la Catedral de Grado).

<sup>26</sup> Honorius Augustodumensis, *Gemma animae*, P.L., t. CLXXII, cols. 710-711, y L. Reau, *Ob. cit.*, t. III, pág. 342.

<sup>27</sup> «Fecit Adefonsus rez quoque Sante Leocadie basilicam forniceo opere accumulata, super quam fierit domus ubi celsiori loco arca santa a fidelibus adoretur», *Historia Silense*, edic. crítica de D.J. Pérez de Urbel y A. González Ruiz-Zorrilla, Madrid, 1959, pág. 138; S. Moralejo, «Le origini del programma iconografico dei portali nel Romano spagnolo» en *Atti del Convegno Wiligermo e Lanfranco nell'Europa romanica*, Modena, 24-27, ottobre 1985, Modena, 1989, pág. 38 y Etelvina Fernández, «Estructura y simbolismo...».

<sup>28</sup> Agradecemos al profesor A. Bravo García esta interesante referencia. Así se cita, varias veces, entre los versos 1 y 200 en el poema *Elene* del poeta Cynewulf, basado en el texto del *Acta Cyriaqui*. La cruz se aparece al emperador, milagrosamente, antes del enfrentamiento contra los pueblos bárbaros, entre los que se cita a los hunos. Vid., sobre estas

Leyenda, tradición y piedad hallaron en el retrato ecuestre bajo romano otra fórmula de expresión arquetípica que aplicaron a la figura del emperador. El origen hay que buscarlo en la estatua romana, en bronce, de Marco Aurelio y que los peregrinos que visitaban Roma vieron ante el palacio de Letrán, residencia de los papas y ubicada, actualmente, en el Campidoglio (Fig. 4). Todos creyeron ver en ella al primer emperador cristiano: a Constantino<sup>29</sup>.

A lo largo del siglo XII esa imagen proliferó en la Borgoña, y en el SW de Francia (Fig.5), desde donde los ejemplos se infiltraron a la Península a través del Camino de Santiago. En ocasiones se pensó que podía ser la figura de San Jorge, que emulaba a Cristo triunfante y, dada la abundancia de ejemplos, en el país vecino, hizo pensar que podría tratarse de Carlomagno, visto como el «Nuevo Constantino»<sup>30</sup>. No obstante, la imagen pintada del baptisterio de San Juan de Poitiers y la del caballero esculpido en Notre Dame de Saintes, acompañado, el primero, de una inscripción en la que se leía el nombre de «Constanti...» clarificó el problema e hizo cambiar las cosas<sup>31</sup>.

La fórmula iconográfica quedó fijada al añadir, bajo una pata delantera de la montura, un pequeño personaje tocado con bonete o turbante, visión plástica, personificada, del paganismo vencido. El esquema puede presentar

---

cuestiones: P. Gradon, *Cynewulf's y Elena*, Londres, 1958 y A. Bravo García, *Literatura anglosajona y antología bilingüe del antiguo inglés*, Oviedo, 1982, págs. 193-202 y *La épica anglosajona*, Oviedo, 1987.

<sup>29</sup> R. Crozet, «Le thème du cavalier victorieux dans l'art roman de France et d'Espagne» en *Principe de Viana*, núms. 124-125, 1971, págs. 125 y ss.; «Nouvelles remarques sur les cavaliers sculptés dans les églises romanes» en *L'art roman en Poitou*, París, 1948, págs. 207-212; A. Apraiz, «La representación del caballero en las iglesias de los caminos de Santiago», A.E.A., t. XIV, págs. 384-396 y M. Ruiz Maldonado, «El caballero victorioso en la escultura románica española. Algunas aportaciones y nuevos ejemplos», *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, Universidad de Valladolid, XLV, Valladolid, 1979, págs. 271-286. Sobre el mismo tema, en la escultura románica asturiana: Etelvina Fernández, *La escultura románica en Villaviciosa*. Asturias, León, 1982, págs. 117-122 y en «Estructura y simbolismo...».

<sup>30</sup> L. Reau, ob. cit., t. III, págs. 341 y ss.; E. Male, *Art religieux du XIIème siècle en France*, París, 1966, págs. 249-251; Sebastián López, *Iconografía Medieval*, Bilbao, 1988, págs. 94 y ss. Véase también J. Adhemar, *Influences antiques dans l'art du Moyen Age français. Recherches sur les sources et les thèmes d'inspiration*, London, 1939, pág. 215.

<sup>31</sup> L. Reau, *Ob. cit.*, t. III, pág. 342; O. Demus y M. Xirmer, *La peinture murale romane*, París, 1970, pág. 134.

aún otra variante, con la aparición de una figura femenina, ricamente ataviada, encarnando la dama, en este caso, como bien ha visto E. Mâle<sup>32</sup>, la Iglesia y como se puede contemplar en el bellísimo relieve de la catedral de León<sup>33</sup> (Fig. 6). El tema decayó en los siglos del gótico y a esos relieves, que mantuvieron la tradición del pasado, se debió el auge que tomó el retrato ecuestre en el Renacimiento.

A lo largo de los siglos de la Edad Media estos ejemplos, nacidos de la tradición constantiniana, se multiplican y en ellos se mezcla realidad y ficción, fe y leyenda. Generalmente, y como es comprensible, aunque cada evento tenga matices diferenciadores, varios serán los ingredientes comunes. Así, las señales sagradas o los personajes sacros aparecen en el cielo resplandecientes o envueltos en luces misteriosas y no faltan textos explicativos que anuncien la victoria. El receptor directo del mensaje o mediante un intermediario es un atribulado monarca que, en vísperas de una dudosa batalla, recibe en sueños la visión esperanzada y la promesa de ayuda divina<sup>34</sup>.

Iniciada la contienda con buen ánimo ante tales auspicios, pronto llega el socorro sagrado que llevará al ejército cristiano a la victoria y producirá la desbandada en el del enemigo.

Pero tengamos presente lo expuesto y ocupémonos sólo de algún ejemplo fundamental sobre la imagen ecuestre, sobre esos símbolos de gran interés: el «Vexillum», la «Dextera Dei» y la «Espada». Vamos a centrarnos en los casos más importantes que constituyen la visión hispana del tema y algún otro ejemplo tangencial cuando sea preciso.

<sup>32</sup> *Ob. cit.*, pág. 250.

<sup>33</sup> La obra fechable en torno a 1200, se encuentra empotrada en el muro del ámbito que precede a la «Puerta del Dado» y da paso al claustro.

<sup>34</sup> Muy representativa, en relación con el tema que nos ocupa, resulta la escena miniada en el *Octateuco de Topkapou Sarqı*, de comienzos del siglo XII (B. Estambul; cod. gr. 8). Es una copia, casi idéntica del mismo pasaje del *Rollo de Josué* (Biblioteca Vaticana). Ilustra el texto de *Jos.* X; 10-12; conocido como la batalla de Gabaón, en la que el sol y la luna se detuvieron hasta que se hubo vengado al enemigo. Josué preside la composición. En el firmamento se dispusieron los astros efigiados como rostros humanos, según una vieja fórmula frecuente en el medievo.

## VERSIONES HISPANAS: SANTOS GUERREROS DE LA RECONQUISTA E IMÁGENES ARQUETÍPICAS

La situación política de la Hispania Medieval era la idónea para que numerosas batallas de la Reconquista hayan tenido su propia leyenda y las victorias se expliquen mediante signos de tipo sagrado que dejaron su huella plástica y literaria. En relación con ellas el héroe, el salvador, el arquetipo será un santo.

Una de las que ha tenido mayores repercusiones, en tal sentido, ha sido la legendaria batalla de Clavijo, ligada al voto de Santiago y que, según la tradición, aconteció en tiempos de Ramiro I (842-858)<sup>35</sup> y cuya descripción, ya en fecha tardía, nos legó don Rodrigo Ximénez de Rada en *De Rebus Hispaniae*<sup>36</sup>.

La segunda se refiere, en la décima centuria, a la batalla de Simancas. Nada transmiten las crónicas, en esta ocasión, sobre el hecho milagroso. Fue Gonzalo de Berceo quien glosó la contienda, a principios del siglo XIII, haciendo intervenir en la misma al santo riojano, san Millán de la Cogolla, asistido por el propio Santiago<sup>37</sup>.

La tercera figura es la de San Isidoro que, como santo cuyos restos se veneraban en León, ayudó milagrosamente a Alfonso VII, en 1147, en la toma de la plaza de Baeza. En esta ocasión será don Lucas de Tuy, quien, también a principios de la referida centuria, relate el evento milagroso en el libro *De Miraculis Sancti Isidori*<sup>38</sup>.

<sup>35</sup> C. Sánchez Albornoz, «El culto a Santiago deriva del mito de los dioscuros», *Miscelánea de Estudios Históricos*, León, 1970, págs. 421-455.

<sup>36</sup> *Lib. IV*, pág. 87, *Opera; Roderici Ximenii de Rada, toletanae praecipia complectes*, autorizada por el Cardenal Lorenzana, Madrid, 1743; edic. traducida: *Historia de los hechos de España*, Madrid, 1989, pág. 177 y L. Alonso Luengo, «Historia y leyenda del Pendón de la batalla de Clavijo que se guarda y venera en el municipio astorgano», *Cuadernos del Centro de Estudios Astorgano «Marcelo Macías»*, 2, Astorga, 1984.

<sup>37</sup> C. Sánchez Albornoz, ob. cit., pág. 444.

<sup>38</sup> P.L., 208, del que se conserva una traducción del romance, efectuada por el Prior de la Colegiata Juan de Robles, Salamanca, 1525; A.S.I.L., ms. n° 62; reimpresso en León, 1949, por J. Pérez Llamazares, *Milagros de San Isidoro* y, recientemente, la reed. de Lucas de Tuy, *Milagros de San Isidoro*, preparada por A. Viñayo y J.M. Martínez, León, 1992. Véase además a Pérez Llamazares, «Vida y milagros del glorioso San Isidoro, arzobispo de Sevilla y Patrono del Reino de León», León, 1924, en *Historia de la Real Colegiata de San Isidoro de León*, León, 1927; A. de Morales, *Viaje a los reinos de León y Galicia y principado de Asturias*, Madrid, 1765, reed. Oviedo, 1977, págs. 50 y 51; E.S., t. XXXV, págs. 200 y ss.; M. Risco, *Historia de la ciudad y la corte de León y sus*

Si bien éstos son los principales santos guerreros de la Reconquista, no menos interés parece que despertó San Jorge en Aragón. En Oriente se consideró santo protector de los cruzados y santo patrón de los caballeros, y en la Península se le rindió culto y, además en alguna ocasión, se reemplazó la figura del dragón, vencido y sometido a sus pies, por la de un sarraceno.

La imagen arquetípica del santo guerrero contó con versiones europeas y con santos locales, como lo fueron San Ladislao de Hungría, que se apareció milagrosamente a la armada húngara<sup>39</sup>; San Ambrosio que algunas veces, y por causas también milagrosas, se consideró símbolo de la expulsión de los musulmanes de Italia y salvador de Milán en 1358<sup>40</sup>, donde se mostró a caballo como Santiago o San Lambert de Lieja, por lo que para los habitantes de esta última ciudad el grito de guerra fue: «Notre Dame et Saint-Lamert»<sup>41</sup>. En el mundo eslavo, además de San Jorge, también fueron venerados como santos guerreros Procopio<sup>42</sup> y Demetrio. El culto de este último se extendió, además, a territorio griego<sup>43</sup>.

¿Pero cómo se plasmaron, artísticamente, tales hechos bélicos descritos en los relatos populares y en los textos literarios?

En relación con el primero, con la contienda de Clavijo, surgió la imagen del santo caballero por antonomasia, es decir, el modelo iconográfico

---

reyes, Madrid, 1972, reed. 1978, págs. 51 y ss.; J.M. Quadrado, *Recuerdos y bellezas de España, Asturias y León*, reed. Gijón, 1977, pág. 345.

<sup>39</sup> L. Reau, *Ob. cit.*, t. III, págs. 782-783 y Floris Holik, «Saint Jacques de Compostelle et Saint Ladislao de Hongrie», *Revue d'études hongroises*, 1923. No es por ello extraño que tanto armaduras como arneses de la montura se hayan convertido en auténticos documentos iconográficos en relación con los santos mencionados. Muy significativa, al respecto, es una silla de armas alemana, recubierta de marfil, con la representación de San Jorge (h. 1440) (Museum für deutsche Geschichte, Berlín).

<sup>40</sup> L. Reau, *Ob. cit.*, t. III, págs. 64 y ss.

<sup>41</sup> *Ibidem.*, págs. 783-784. Un ejemplo plástico, muy interesante, lo constituye una miniatura del manuscrito del siglo XVIII, que contiene el *Registro de la gilda de los halabarderos de Malinas* (ms. Wittert, 82, fol. 1), ciudad y región, la malinesa, en la que el santo era particularmente venerado. Véase J. Brassine, *Manuscrits Wittert*, Paris-Lieja, S.A.; *Saint-Lambert. Culte et Iconographie* (Catalogue d'exposition), Lieja, 1980, págs. 52, 73-74 y 77 y C. Opsomer-Helleux, *Tesores Manuscripts de l'université de Liège*, s.a., pág. 83.

<sup>42</sup> L. Reau, *Ob. cit.*, t. III, págs. 1123 y H. Delehaye, *Les légendes grecques des saints militaires. Les légendes hagiographiques*, Bruselas, 1905.

<sup>43</sup> L. Reau, *Ob. cit.*, t. III, págs. 272-273 y Taglietola, *Memorie della vita e del culto di San Demetrio, martire di Thessalonica*, Nápoles, 1893.

de *Santiago Matamoros*. El ejemplo plástico más conocido es el relieve del tímpano empotrado en el tramo sur del crucero de la catedral compostelana, de finales del siglo XII o principios de la centuria siguiente (Fig. 7). Se ajusta, perfectamente, al relato de don Rodrigo Ximénez de Rada. En él se cuenta que el rey Ramiro, el asturiano, «andaba indeciso y preocupado en víspera de una batalla. Santiago se le apareció en sueños animándole a que entrara en combate contra los sarracenos. En la contienda apareció el Apóstol, sobre un caballo blanco, haciendo tremolar un estandarte blanco y condujo el ejército cristiano a la victoria»<sup>44</sup>. Es evidente que la fuente de inspiración es la imagen ecuestre constantiniana, espada en mano y enarbolando el *Vexillum* en el que se leen las palabras: «Santiago, apóstol de Cristo».

Por otro lado, frente a esta hipótesis nacida de la historia de Constantino, Sánchez Albornoz, en su famosa diatriba contra Américo Castro, busca otras fuentes para el tema y encuentra un precedente hispano sobre el que se pronuncia en estos términos: «La personificación de una auténtica intervención hípico guerrera de la tradicional intervención del Apóstol, cerca del Altísimo, a favor de los cristianos, sus patrocinados... hubo de nacer de la misma entraña de las ideas y las imágenes que poblaban las mentes de los hombres de la cristiandad peninsular; pensemos en el *Apocalipsis* de San Juan como posible raíz de la nueva fe en el «Iacobus Miles Christi». En sus ilustraciones pudieron encontrar los devotos de Santiago la noticia del mágico jinete, capitán de las milicias celestiales, ya que éste era uno de los libros más leídos, copiados e ilustrados»<sup>45</sup>.

<sup>44</sup> Vid. nota 36.

<sup>45</sup> C. Sánchez Albornoz, *Ob. cit.*, págs. 447 y ss. El profesor Ladero sugería, en el debate que siguió a nuestra intervención, como otro posible precedente plástico hispano, la figura del jinete del mundo Ibérico. Si bien es cierto que, la figura ecuestre y lanza en ristre, a veces sustituida por falceta, puede recordar las efigies que nos ocupan, no creemos, sin embargo, que tales modelos hayan servido de inspiración directa. Por otro lado, su significado, no bien conocido, relacionado con el mundo funerario o con el arquetipo ideal del guerrero preparado para la lucha en la otra vida, puede resultar sugestiva. Sirvan de ejemplo el magnífico relieve procedente de la ciudad turdetana de Osuna (Sevilla), que debió pertenecer a una necrópolis (Museo Arqueológico Nacional), E. Ruano, *La escultura humana de piedra en el mundo ibérico*, 3 vols., Madrid, 1983 y la revisión sobre el tema en T. Chapa Brunet, «La escultura ibérica: una revisión de sus interpretaciones» en *Trabajos de Prehistoria*, 43, Madrid, 1986, págs. 43-60; las estelas «oikomorfas» de Lara y Clunia, a las que se les ha dado carácter funerario y en las que se muestra un complejo sincretismo religioso; J.M<sup>a</sup> Blázquez, *Primitivas religiones ibéricas*, t. II, Madrid, 1983, págs. 256-260 y figs. 168 y 169. No menos interés merecen, en esta época, las imágenes de guerreros blandiendo armas en la cerámica de Azaila.

El texto apocalíptico adornado con tal imagen relacionable con la batalla de Clavijo dice así: «... En esto vi el cielo abierto y he aquí que vi un caballo blanco y el que estaba montado sobre él se llama Fiel y Veraz, el cual juzga con justicia y combate...»<sup>46</sup>. Tal figura, en ocasiones, lleva nimbo crucífero, en cuyo caso se asimila al propio Cristo, como sucede en la bóveda de la cripta de la catedral francesa de Auxerre<sup>47</sup>. Y es el jinete celestial que aparece en los *Beatos de Gerona, Burgo de Osma* (fol. 55 v.) (Fig. 8) y en el de *Fernando I* (fol. 240 r.).

Cristo a caballo con gran tocado triunfal, al frente del ejército medieval de caballeros combate contra el demonio en una bella página miniada del Beato, ya tardío, de *San Andrés del Arroyo* (fol. 152) y es la composición iconográfica que se adecua, plenamente, al texto del ya citado *Beato de Fernando I* y que dice: «Xhristus cum suo exercitu ad pugnam vadit contra diabololum»<sup>48</sup>.

Esos «Miles Christi», protectores del pueblo de Dios contra Satán, tienen como jefe al arcángel San Miguel. En el pasaje del *Apocalipsis* (XII, 7), que se inspira en el *Libro de Daniel* (X, 13-21 y 21-1), se cuenta como «Hubo una batalla en el cielo en la que Miguel y sus ángeles peleaban con el dragón». Por eso no resulta extraño que, una enseña, la del imperio germánico, hasta la época de Otón II (955-983), se adornase con la representación del arcángel.

Para entender otras versiones iconográficas medievales afines a los

---

Vid.: M. Beltrán Lloris, *Arqueología e historia de las ciudades antiguas del Cabezo de Alcalá de Azaila (Teruel)*, Zaragoza, 1976, pág. 281 y E. Muestro, *Cerámica ibérica decorada con figuras humanas*, Zaragoza, 1979. También son abundantes las muestras de exvotos de bronce, G. Nicolivi, *Les bronzes figurés des sanctuaires ibériques*, París, 1969, págs. 57-64 y, en el campo de la numismática, se conservan abundantes piezas en cuyo reverso se acuñó la figura del jinete que da nombre a todo un grupo. Consúltense A. Vives y Escudero, *La moneda hispana*, Madrid, 1926, pág. 30 y A. Guadan, *Numismática Ibérica e Ibero-romana*, Madrid, 1969, pág. 44.

<sup>46</sup> La *didascalia* interpreta el pasaje en estos términos: «Cristo con su ejército que va a guerrear contra el Diablo». S. Silva y Verastegui, *Iconografía del siglo X en el Reino de Pamplona-Nájera*, Pamplona, 1984, págs. 305-307.

<sup>47</sup> O. Demus y M. Hirmer, *Ob. cit.*, pág. 140.

<sup>48</sup> J. Yarza, «Diablo e infierno en las miniaturas de los Beatos» en *Actas del Simposio para el estudio de los códices del «Comentario al Apocalipsis» de Beato de Liébana*, t. I, Madrid, 1980, págs. 231-258, especialmente en pág. 242. Sobre el primero (Fig. 8) opina que es la «representación del ejército de Dios como una batalla protogótica. Cristo con tocado triunfal dirige al ejército de medievales caballeros contra el demonio». Otra imagen de interés se inserta en el *Beato* de Manchester, fol. 187.

temas hagiográficos que nos ocupan, como la del caballero cristiano que lucha contra el mal, se deben tener en cuenta, además de las fuentes analizadas, otras especialmente sugestivas y entre ellas la *Epístola de San Pablo a los Efesios* (VI, 11-17) en la que se inspira el tímpano de la iglesia cántabra de Santa María de Yermo<sup>49</sup>. En su relieve se esculpió: «Al Caballero Cristiano, con las armas que le dio Cristo y ayudado por el ángel, vence al dragón diabólico»<sup>50</sup>.

No obstante creemos que aún se desprende mayor interés, desde el punto de vista iconográfico y simbólico, de la figura del prelado hispalense que asistió, milagrosamente, al anteriormente citado emperador leonés, ya que además se plasma en un pendón, el *Pendón de Baeza* que se guarda en la Real Colegiata de San Isidoro de León (Fig. 9).

Cuando en 1135 Alfonso VII es coronado emperador, el momento confuso y conflictivo de la primera etapa de su reinado parece clarificarse. Ello significó, desde el punto de vista de la tradición imperial, la culminación de la idea imperial del Reino leonés, en el sentido de supremacía del rey de León. Y, al mismo tiempo, la supremacía del monarca castellano-leonés sobre el conjunto territorial hispánico; hecho reconocido y expresado mediante las relaciones vasalláticas de los otros príncipes peninsulares, como los de Zaragoza, Barcelona, Portugal e incluso algunos reyes musulmanes como Zafadola<sup>51</sup>.

En ese contexto el monarca de León inicia una serie de campañas en Andalucía que le permitieron la toma de Baeza, Almería y Andújar. Será precisamente en el cerco de Baeza y, como consecuencia de la conquista de la ciudad, en 1170, donde se sitúa el origen de esa obra artística.

Las noticias documentales que relatan el hecho bélico son muy escasas. Hay que esperar a comienzos del siglo XIII para encontrar el texto más explícito de don Lucas de Tuy que se inserta, como hemos dicho, en su libro *De Miraculis Sancti Isidori*<sup>52</sup>. En él se cuenta la victoria del monarca sobre la ciudad andaluza gracias a la milagrosa intervención de San Isidoro en la contienda. Así narró el evento el canónigo leonés, cuyas palabras transcritas tomamos de Pérez Llamazares: «Y viendo el noble rey que él y los suyos,

<sup>49</sup> García Guinea, *El románico en Santander*, t. I, Santander, 1979, págs. 382-411.

<sup>50</sup> J.M. Azcarate, «Las Epístolas Apostólicas y la iconografía románica», *Academia de Historia y Arte de San Dámaso* (Homenaje al Cardenal Tarancón), Madrid, 1980, págs. 73-74. *I Ep. Tesalonicenses*, I; 5-8 y *II Timoteo*, II; 3.

<sup>51</sup> *Crónica Adefhonsi Imperatoris*, ed. de L. Sánchez Belda, Madrid, 1930.

<sup>52</sup> Vid. nota 38.

por ser muy pocos, no podrían resistir el ímpetu y fuerza de los contrarios comenzaron a llamar a Dios en su ayuda, porque es misericordioso y redimió el linaje de los cristianos y a los que en él esperan salva misericordiosamente... Como los cristianos temiesen mucho de tan gran multitud de infieles, estando aquella noche el sobredicho rey Don Alfonso sentado en su tienda le vino un poco de sueño, y se le apareció una visión maravillosa, en que vio venir hacia sí un varón muy honrado, con sus canas muy fermosas, vestido como obispo de pontifical y su rostro resplandecía como el sol muy claro, y cerca de él venían andando paso a paso así como él andaba una mano la cual tenía una espada de fuego de ambas puntas aguda y llegando aquel santo varón cerca del rey comenzó a hablarle... y dijo: Yo soy Isidoro, Doctor de las Españas, sucesor del Apóstol Santiago por la gracia de la predicación. Esta mano que anda conmigo es del mismo apóstol Santiago defensor de España; dichas estas palabras desapareció la visión»<sup>53</sup>.

Al amanecer, los obispos y condes se disponen a combatir e invocan a Santiago y a San Isidoro que se presentan en la batalla. Los leoneses arremeten contra los moros y consiguen tomar la ciudad y someter al enemigo.

Consecuencia inmediata fue la creación de la Real Cofradía del Pendón de San Isidoro que aún existe<sup>54</sup>, como testimonio de aquella aparición, pues cuando el rey, antes de la batalla, contó la visión los caballeros que allí estaban le respondieron: «Señor pues que así es, si place a vuestra majestad, ordenemos una cofradía en honor de San Isidoro, encomendándonos a él para que sea siempre en nuestra ayuda, así en la vida como en la muerte. Y plugo mucho a todas aquellas palabras y luego allí ordenaron una cofradía...»<sup>55</sup>.

Sin embargo, ésta no fue la única intervención milagrosa de San Isidoro en ayuda de los monarcas leoneses contra el Islam. Don Lucas de Tuy narra su mediación, acompañando en ocasiones a Santiago. Refiere el tudense cómo se apareció en el cerco de Toledo<sup>56</sup> y en el de Ciudad Rodrigo<sup>57</sup>.

<sup>53</sup> J. Pérez Llamazares, *Vida y ...*, pág. 64.

<sup>54</sup> J. Rodríguez Fernández, *El pendón isidoriano de Baeza y su cofradía*, León, 1972.

<sup>55</sup> Después de este hecho San Isidoro se aparece por segunda vez al monarca, para aceptar bajo su amparo y protección la cofradía recién fundada, J. Pérez Llamazares, *Vida...*, pág. 64.

<sup>56</sup> Transmite el mensaje, en sueños, al obispo don Cibrián para que lo comunique al monarca (Alfonso VI). El texto dice así: «Se le apareció San Isidoro muy hermoso, vestido de su palio pontifical, cercado de muchas compañías de ángeles y con gesto muy alegre» y le dice: «... pasados quince días le dará Nuestro Señor en su poder la ciudad de Toledo, la más noble de las ciudades de España y le hará cierto que será allí presente». J. Pérez Llamazares, *Vida...*, págs. 35 y ss.

<sup>57</sup> *Ibidem*. págs. 83 y ss. «Yo seré con él (Fernando II) y el bienaventurado Apóstol San-

Tampoco le faltó a Alfonso IX la ayuda milagrosa del santo en la conquista de Mérida donde tuvo por «abogados y ayudadores suyos principales al glorioso apóstol Santiago y al bienaventurado confesor San Isidoro»<sup>58</sup>.

La intervención milagrosa en apoyo de las huestes cristianas debía parecer un hecho perfectamente asumido por los musulmanes, pues ellos mismos justifican una de sus derrotas porque el Apóstol Santiago había ayudado a los cristianos<sup>59</sup>.

---

tiago y los moros serán quebrados y desbaratados y huirán de la faz del rey». El monarca castellano arengó así a la tropa: «Pelead y herid fuertemente a estos infieles, que con nosotros está Dios Nuestro Señor y sus santos, conviene saber, Santiago y San Isidoro... y lo que más esfuerzo puso a los cristianos y grande temor a los moros fue que vieron todos bajar del cielo cosa como paloma muy blanca, la cual se asentó y estuvo puesta sobre el capacete del rey Don Fernando mientras peleaba».

<sup>58</sup> «El dicho rey Don Alonso, con la ayuda de San Isidoro lo reveló a ciertas personas en Zamora, antes que la dicha ciudad de Mérida fuese ganada, en que les dijo, que él, con cierta hueste o compañía de Santos iba a ayudar al rey de León, Don Alonso, y le haría ganar y sacar del poder de los infieles de la ciudad de Mérida, y haber victoria campal contra ellos, y así fue», J. Pérez Llamazares, *Vida...*, págs. 138 y ss.

<sup>59</sup> «De lo que aconteció a ciertos caballeros de Carmona e de Marchena e Olvera con los moros... Los cristianos volvieron alegres de la villa de Olvera... E yendo por el camino preguntaron a uno de los moros que llevaban presos, que por qué tanta gente se había dexado vencer de tan pocos Christianos, y el Moro respondió qué juraba por su ley e por Mahomat, que los Christianos que con ellos pelearon habían seydo mas de quatrocientos de caballo; que conocida cosa era que quarenta y dos de caballo no habían de vencer a doscientos y quarenta; y que era cierto que Dios había embiado socorro a los Christianos, y el Apóstol Santiago les había venido a ayudar. E llevaron los Christianos dos pendones que ganaron en esta pelea, el uno era blanco y el otro colorado, e pusieronlo en la Iglesia de Olvera, los cuales acabdillaron muy bien la gente e dieron causa del vencimiento», *Crónica de Don Juan II*, vol. II, cap. XXIII, pág. 287, en *Crónicas de los Reyes de Castilla*, t. 2º, Madrid, 1953, edic. preparada por don Cayetano Rosell, B.A.E., t. 68. No resulta demasiado extraño el hecho ya que, en torno a la figura de Mahoma, se gestaron leyendas similares. Es bien conocida la que se refiere a la batalla del Foso contra los judíos, de la que volvió el Profeta cansado de luchar. Fue entonces cuando se le apareció el Arcángel Gabriel bajo la figura de un guerrero cubierto con polvorienta armadura. «Los ángeles de Alá» le dijo «siguen en armas, ¡Oh Profeta! y es su voluntad que sus pies vuelvan a la contienda. Yo iré delante de Ti para preparar tu victoria sobre los infieles hijos de Kurayzah». El relato se adorna con otra serie de sucesos igualmente milagrosos, como la polvoreda que levantó el ejército angélico y que fue vista en las calles de Medina, aunque las figuras de los guerreros no pudieron ser contempladas por los mortales. Tras esta visión milagrosa, Mahoma organizó nuevamente las huestes y reanudó el combate, que duró veinticinco días. En la contienda Alí portó la bandera. El enemigo fue sometido, seiscientos hombres decapitados, saqueadas sus propiedades y sus mujeres e hijos reducidos a esclavitud. Para conmemorar la victoria se erigió, en el lugar del evento, la mezquita de al-Kurayzah. Consúltese Ri-

Hechos similares: revelaciones, apariciones, órdenes y consejos reciben en sueños buen número de figuras bíblicas y los ejemplos, al respecto, son abundantes tanto en el Antiguo como en el Nuevo Testamento. A partir del auxilio que prestó en Baeza, la Real Colegiata, por Bula de Alejandro III, recibió el privilegio que para sus canónigos había solicitado el monarca. Y el pontífice «eximió a la Iglesia de San Isidoro e hízola inmediatamente sujeta a la Sede Apostólica y ser Iglesia especial de Patrimonio y Derecho de San Pedro, y concedió que hubiese Abad de San Isidoro y pudiese usar de mitra y báculo y otras insignias pontificias»<sup>60</sup>.

Parece que el uso de enseñas y pendones se regularizó en las *Partidas* (Ley XV), donde se definen estos últimos como «... anchos contra el asta y agudos hacia los cabos» y se decía de ellos que «no los deven traer otro cotidianamente si non emperador o rey, porque son cabdillos de cada día».

Por todas esas razones, no es extraño que el pendón o enseña se convirtiese, en sí mismo o por el icono representado en él, en objeto sacro y dispusiese de un ritual y ceremonial de bendición que le eran propios, especialmente antes de salir a campaña<sup>61</sup>. Para ello la Iglesia contó, desde tiempos antiguos, con preces y solemnes cantos litúrgicos como el famoso *Vexilla Regis*, atribuido a Venancio Fortunato<sup>62</sup>. Enseñas y pendones presidían, además, actos solemnes tanto eclesiásticos como políticos<sup>63</sup>.

Como estamos viendo, el significado de la pieza que nos ocupa, el Pendón de Baeza, es verdaderamente notable. Sin embargo, quizá no ha despertado el interés que debiera a causa del soporte y de la técnica en que

---

chard F. Burton, *Mi peregrinación a Medina y la Meca II*, Medina, Barcelona, 1990, pág. 175. Para los enfrentamientos de El Foño, Vid. Gaudefroy-De-Mombynes, M., *Mahoma*, París, 1957, reed. de Akal, Madrid, 1990, págs. 126-131 y más concretamente pág. 129.

<sup>60</sup> J. Pérez Llamazares, *Catálogo de los códices y documentos de la Real Colegiata de San Isidoro de León*, León, 1923, pág. 89. Se trata de una «*Litterae Gratosae*» fechable entre 1159, año del inicio del pontificado de Alejandro III y, 1167 en que finaliza el abaciado de don Menendo, a quien se le conceden las mencionadas gracias.

<sup>61</sup> Vid. M. Ferotin, *Le Liber Ordinum, en usage dans l'Eglise visigothique et mozarabe d'Espagne du cinqième au onzième siècle*, en *Monumenta Ecclesiae Liturgica*, V, París, 1904.

<sup>62</sup> W. Bults, *Hymni lat. antiquissimi*, 1959, págs. 127-129.

<sup>63</sup> En un desaparecido mosaico de la basílica de Letrán y, conocido a través de una acuarela de Grimaldi (Biblioteca Vaticana), se representó una escena que parece ilustrar uno de esos actos. Es el momento en el que San Pedro confiere la investidura al papa León III y a Carlomagno le entrega un pendón.

está hecho, ya que se trata de una labor de aguja, de un bordado, actividad relegada, en el campo artístico, a un segundo plano, y por tanto, fuera del ámbito de lo que, tradicionalmente, se venían considerando artes mayores. No obstante, su carácter refinado, erudito y áulico es bien notorio. Sigue la modalidad habitual en Europa para este tipo de ejemplares desde el siglo XIII al XV, pues pendones y banderas se bordaban por las dos caras<sup>64</sup>.

En el diseño, como era frecuente en tales obras, probablemente intervino algún miniaturista, hecho al que muchas veces se debe un colorido similar al de las miniaturas y al efecto pictórico de las mismas.

Por todas estas razones, no se pueden pasar por alto algunas consideraciones referidas a los aspectos técnicos y, aunque no es nuestra intención detallar las técnicas de bordado empleadas, sí creemos oportuno señalar cómo para obtener distintos tipos de textura y efectos plásticos se usó una abundante gama cromática y se aplicó seda «lasa» o seda «flor», hilo «briscado» y «oro de Chipre». Además, aunque básicamente es un bordado «mazonado», que no deja visible la tela de soporte, se combinaron, sabiamente, en su factura, muchos otros puntos, como el «hilo tendido», el «enjavado», el «hilo atravesado» y el «pulvarium» así como pespuntos, cadenetas, cordones trenzados y realces con cordón forrado (Figs. 10 y 11), utilizados muchos de ellos, desde principios del siglo XIII, en el bordado inglés y difundidos, más tarde, por otras áreas geográficas europeas<sup>65</sup>.

Veamos, seguidamente, la formulación iconográfica del Pendón de Baeza<sup>66</sup>. Todo gira en torno a la imagen figurativa de San Isidoro a caballo (Fig.

<sup>64</sup> P. Sánchez Sarto, *Historia de las artes aplicadas*, Barcelona, 1933; A. Villanueva, *Los ornatos sagrados en España*, Barcelona, 1935; C. Floriano Cumbreño, *Artes decorativas españolas. El bordado*, Barcelona, 1942; Dillmon, *Encyclopédie des ouvrages des Dames*, Milhouse, 1951; S. Alcolea, *Artes decorativas en la España cristiana (Siglos XI-XIX)* en *Ars Hispaniae*, t. XX, Madrid, 1956; N. Viallet, *Principes d'analyse scientifique. Tapisserie, méthode et vocabulaire*, París, 1971; González Mena, *Catálogo de bordados*, Madrid, 1974 y «Bordados, pasamanería y encajes» en *Historia de las artes aplicadas e industriales en España*, coord. por A. Bonet Correa, Madrid, 1982, págs. 389-423; *Alfonso X*, Toledo, 1984, pág. 122; M. Thomas y alt. *El tapiz*, Barcelona, 1985. Sobre dos de los bordados más interesantes del medievo, aunque anteriores, cronológicamente, a la obra que nos ocupa, remitimos a Pere de Palol, *El tapís de la Creació de la Catedral de Girona*, Barcelona, 1986; S. Bertrand, *La tapisserie de Bayeux*, La Pierre-qui-Vire, 1966 y P. Arizzoli-Clémentel, *Le Musée des tissus de Lyon*, París, 1980.

<sup>65</sup> Kay Staniland, *Embroiderers*, Londres, 1991.

<sup>66</sup> Etelvina Fernández, «Iconografía y leyenda del Pendón de Baeza» en *Homenaje al Profesor Derek Lormax* (en prensa).

12). El prelado no pierde sus atributos episcopales por lo que viste túnica y manto y se toca con mitra recamada de orfreses en ínfulas doradas.

Por montura se representó, con cierta torpeza, un caballo a galope de carrera, igual que se había hecho en el Oriente antiguo y en los siglos medievales, como el relieve del Apóstol en la catedral compostelana o las efigies de Fernando II y Alfonso IX de los *Tumbos* de la basílica de Santiago<sup>67</sup>. Sin embargo, con sumo cuidado se describen las cabezadas (Fig. 12), con un modelo similar al miniado en las *Las Cantigas de Santa María*.

No obstante, lo más característico de este caballo de guerra es la *silla* (Fig. 12) de alto y curvo arzón zaguero como se muestra en las miniaturas de la obra del rey Sabio<sup>68</sup> (Fig. 13). Se dispone el estribo en «acción larga» como la imagen de las *Cantigas* (Fig. 13) y parece que el Santo calza acicates<sup>69</sup> (Fig. 9). Gran atención se prestó, además, a las cabezas de los animales<sup>70</sup>.

Pero no perdamos de vista que San Isidoro va al combate. Como arma de guerra blande la espada, larga y ancha, típica de la Edad Media y heredada del mundo bárbaro. Las cuatro piezas que se bordaron en el Pendón se

<sup>67</sup> M. Díaz y Díaz, F. López Alsina y S. Moralejo Álvarez, *Los tumbos de Compostela*, Madrid, 1985, págs. 43 y ss. y láms. XXIII y XXIV. La fórmula pervive en Francia hasta mediados del siglo XIV, sirvan de ejemplo las pinturas murales del Castillo de Saint-Floret (Puy-de-Dôme), en las que se ha efigiado a Galaat, a caballo, en la serie de escenas inspiradas en los Caballeros de la Tabla Redonda: A. Dauvergne, *Note sur le châteaux de Saint-Floret*, París, 1864 y Deschamps y T.M. Thilbout, *La peinture murale en France au déban de l'époque gothique de Philippe Auguste a la fin du regne de Charles V (1180-1380)*, París, 1963, págs. 156-157; Pl. LXXXVIII, págs. 222 y ss. y Pl. CXLII, 1; y en la decoración de la pequeña fortaleza de Largny-sur-Automne (Aisne) con la leyenda de Saint-Gilles. Remitimos sobre el tema a M. Thilbout, «Les peintures d'une ancienne maison forte à Largny-sur-Automne», *Bull. Mon.*, 1962, págs. 169-172.

<sup>68</sup> Con gran cuidado se diseñó la silla, cuyo arzón zaguero alto se curva, abrazando las caderas de modo que el caballero queda encajado en la misma, protegido, al mismo tiempo, por el diseño curvado del arzón delantero. De esta suerte, el modelo de silla amplía la seguridad del jinete; G. Menéndez Pidal, *Ob. cit.*, pág. 256; *Cantiga* 19a.

<sup>69</sup> *Ibidem.*, pág. 256; *Cantiga*, 48. Tal disposición, de uso habitual en el mundo cristiano, obliga al caballero a llevar, en combate, la pierna extendida, pues el arzón delantero le impedía doblarla. Es una fórmula de montar distinta a la mora.

<sup>70</sup> En las cabezas se cuidó el diseño, la proporción y el dibujo de las crines. Lo mismo sucede con las cabezadas, muy bien descritas en la cara A, donde el ahogadero, carrillera y frontalera se unen, como en los diseños actuales, en un mismo punto, y los extremos de las camas se adornan con rosáceas. El modelo parece más tardío que el de uso frecuente, en el siglo XIII, descrito en las *Cantigas*, tanto para cabezadas cristianas como moras. Consúltese a G. Menéndez Pidal, *Ob. cit.*, págs. 255-256.

describen con detalle y se asemejan a los modelos de uso muy generalizado y frecuente en el siglo XIV<sup>71</sup> (Figs. 9 y 12).

En la otra mano, enarbola una cruz gótica (Fig. 12) con diseño propio tanto del siglo XIV como del XV en los reinos de León, Castilla, Aragón y otras zonas ultrapirenaicas<sup>72</sup>.

La cruz anicónica del Pendón de Baeza nos lleva al punto de partida de esa fuente simbólica: al *Vexillum* constantiniano.

Precedente indudable de esa imagen en la Península, debemos buscarlo en la época de la Reconquista, cuando la cruz anicónica se convirtió en el emblema de la recién creada monarquía asturiana. Así lo apuntó H. Schlunk<sup>73</sup> y así se venía entendiendo desde el siglo XVII<sup>74</sup>. Se ocupó del tema Gonzalo Menéndez Pidal en su interesante trabajo sobre «El Lábaro primitivo de la Reconquista»<sup>75</sup>. No deja de ser significativo el hecho de que, en relación con la tan discutida y legendaria primera batalla contra el Islam, en Asturias, se haya tejido la leyenda de la cruz de Pelayo, sobre la cual Ambrosio de Morales nos dejó el siguiente relato al referirse a la iglesia de

<sup>71</sup> Todas se diseñan con precisión. Su hoja, larga y punzante, de doble filo, concebida para proferir golpe de tajo llevaba acanaladura vertical. La empuñadura remata en un pomo circular mientras los arriaces, con ligera inflexión hacia las puntas, podrían asemejarse a modelos difundidos en el siglo XIV. G. Menéndez Pidal, *Ob. cit.*, págs. 262-263, *Les fastes gothiques. Le siècle de Charles V*, París, 1981, pág. 405; P. Martín, *Armes et armures de Charlemagne à Louis XIV*, Tribourg, 1967, págs. 44 y 45. Remitimos además a C. Gaier, *Les armes*, Brepols, Turnhant-Belgium, 1979.

<sup>72</sup> Las dos son bastante similares, de brazos rectos con terminaciones flordelisadas y dos expansiones semicirculares y la central trilobulada. Las expansiones centrales, mayores que los extremos, podrían corresponder a los bordes de una placa cuadrilobulada y expansión trilobulada. Un ejemplo similar en la propia ciudad de León, de mediados del siglo XV, es la cruz procesional de San Juan de Regla que, como era preceptivo, cubre el cuadrón central con el Crucificado. Vid. V. Herraiz Ortega, *Enrique de Arfe y la orfebrería gótica en León*, León, 1988, págs. 81 y 174-175, Lám. 37.

<sup>73</sup> *Las Cruces de Oviedo. El Culto de la Vera Cruz en Reino asturiano*, Oviedo, 1985. Consúltese además, J. Manzanares, *Las joyas de la Cámara Santa*, Oviedo, 1972, págs. 6-18.

<sup>74</sup> En 1661, Juan de Portilla en su obra *España restaurada por la Cruz* identifica la cruz de Roble de Pelayo que sirvió de alma a la Cruz de la Victoria con la del emperador romano, siendo así que, ya en el siglo XVII se identificaba la referida Cruz cristiana con el Lábaro constantiniano. Tomado de G. Menéndez Pidal, «El Lábaro primitivo de la Reconquista. Cruces asturianas y cruces visigodas», en B.R.A.H., 136, 1955, págs. 275-296, especialmente en pág. 261.

<sup>75</sup> *Ibidem.*, y P.E. Schramm, «Alfonso III, von Asturien (+910) kreuze und seine corona imperialis», *Herrschaftsreichen und Staatssymbolik*, t. II en *Schriften der Monumenta Germaniae historica*, t. 13/11, Stuttgart, 1955, págs. 480-485.

la Santa Cruz de Cangas de Onís: «Aquí dicen los de la tierra que se la dio del Cielo al Rey la cruz de madera, que se llevó después de aquí a Oviedo y está en la Cámara Santa engarzada en oro...»; y en otro párrafo, concierne a las reliquias de la mencionada Cámara Santa se lee: «frontero de la ventana (está) la cruz de Roble que el Rey Don Pelayo traía por vanderá en las batallas. En Cangas cuentan que cayó del cielo: lo mas cierto es que el rey la hizo hacer para salir con ella de Covadonga. Es muy grande y está cubierta de rica labor...»<sup>76</sup>.

Recordemos, al mismo tiempo, que «la veneración de la cruz tuvo especial significación en Asturias»<sup>77</sup>, quedando reflejado este hecho, en el campo de la orfebrería, en las cruces donadas a San Salvador de Oviedo y a la catedral de Santiago respectivamente.

Las cruces de Alfonso II (Fig. 14) y de Alfonso III (Fig. 15) llevan la inscripción «Hoc signus tuentur pius, hoc signo vincitur inimicus», palabras repetidas en otras esculpidas en piedra y empotradas en edificios como el palacio real o los muros de la ciudad de Oviedo<sup>78</sup>. Es, en parte, el texto de la visión de Constantino<sup>79</sup>.

Al mismo tiempo, se advierte, por parte de los monarcas asturianos, el deseo patente de establecer, en la recién fundada capital del Reino, el ceremonial de la corte visigoda toledana, y en la que no faltaba el ritual fijado

<sup>76</sup> *Ob. cit.*, págs. 67, 75 y ss.

<sup>77</sup> H. Schlunk, *Las cruces...*, pág. 36. Sobre las repercusiones del tema en la miniatura, vid.: «La Cruz de los Ángeles en la miniatura española», *BIDEA*, 23, 1969, págs. 281-304 y J. Willismd, «The Moralia in Job», *A.E.A.*, 1972-1974, págs. 223 y ss.

<sup>78</sup> *Ibidem.*, pág. 36 y notas 87 y 88; G. Menéndez Pidal «El Lábaro...», págs. 275 y ss.; C. Miguel Vigil, *La iglesia de San Martín de Salas*, reed., Oviedo, 1980, pág. 7 y M. Gómez Moreno, *Iglesias mozárabes*, reed., Granada, 1975, págs. 88 y ss. y fig. 47. La fórmula anicónica de dicha cruz pasó a ilustrar códices del siglo X. Remitimos, en relación con el tema a J.M. Fernández Pajares, «La cruz de los ángeles en la miniatura española», *Boletín del Instituto de Estudios Asturianos*, t. 66-68, Oviedo, 1969, págs. 287-304; B. Bischoff, «Kreuz und Buch im Frühmittelalter und in den ersten Jahrhunderten der Spanischen Reconquista», en *Mittelalterliche Studien II*, Stuttgart, 1967, págs. 284-303 y S. Silva y Verastegui, *Ob. cit.*, págs. 368 y ss. Sobre el problema suscitado por tales piezas consúltese a J. Uria Riu, «Cuestiones Histórico-Arqueológicas relativas a la ciudad de Oviedo en los siglos VIII al X», en *Symposium sobre cultura asturiana de la Alta Edad Media*, Septiembre de 1961, Oviedo, 1964, págs. 261-328 y H. Rodríguez Balbín, *Estudio sobre los primeros siglos del desarrollo urbano de Oviedo*, Oviedo, 1977, págs. 105 y ss., especialmente en el esquema sobre: «Testimonios y opiniones...», pág. 189.

<sup>79</sup> Vid. notas números 3, 4 y 5.

en torno a la cruz y a los estandartes antes de partir a la guerra, como se recoge en el *Liber Ordinum*, según lo establecido al respecto en el Canon III del III Concilio de Toledo<sup>80</sup>. Ceremonia de bendición que parece quedó registrada en un relieve prerrománico aparecido en la localidad aragonesa de Luesia y, posiblemente, originario de Navarra y que ha sido estudiado, recientemente, por Cabañero y Galtier<sup>81</sup>. En el segundo es posible que se plasme el instante en el que el rey recibe la cruz de la victoria de manos del obispo y el diácono la llevará a la campaña.

Por ello, el citado relieve constituye un programa de carácter religioso y militar que responde a las preocupaciones del reino pamplonés como de hecho también sucedía en Asturias<sup>82</sup>.

No hay duda, sin embargo que, como sugiere Gonzalo Menéndez Pidal, «la más completa imagen de como el Lábaro asturiano era llevada en la guerra nos la da el Pendón de San Isidoro. Así iría, ante los reyes ovetenses o toledanos, el clérigo a quien el rey entregaba la cruz al partir para la guerra desde la basílica pretoriana»<sup>83</sup>.

Otros signos celestes, como seguidamente veremos, completan el programa iconográfico del Pendón leonés.

Ante la figura ecuestre de San Isidoro aparece un *brazo* sujetando con firmeza una espada. El texto del Tudense nos dice que se trata del brazo de Santiago (Fig. 16). Las fuentes del tema hay que buscarlas en la «Dextera Dei», antropomórfica, tomada del principal órgano de la acción humana externa y el «primus movens»<sup>84</sup> y a la que ya nos hemos referido al hablar

<sup>80</sup> Ferotin, *Ob. cit.*, págs. 149-153; *Concilios Visigóticos e Hispano-romanos*, edit. preparada por J. Vives, Barcelona-Madrid, 1963. Véase: C. Sánchez Albornoz, «El ejército y la guerra en el Reino astur-leonés, 718-1037», *Settimana di Studio...* XV; *Ordinarmenti Militari in Occidente nell'Alto Medioevo*, Spoleto, 1968, t. I, págs. 293-428, espec. pág. 422, n. 453.

<sup>81</sup> «Tuis exercitibus crux Christi semper adsistat. El relieve real prerrománico de Luesia» en *Artigrama*, núm. 3, Zaragoza, 1986, págs. 11-28.

<sup>82</sup> J.M. Lacarra, *Historia política del reino de Navarra desde los orígenes hasta su incorporación a Castilla*, Pamplona, 1972, t. I, pág. 128.

<sup>83</sup> G. Menéndez Pidal, «*El Lábaro...*», págs. 283 y ss. El mismo espíritu de la tradición toledana parece tuvieron otros reinos incipientes de la Reconquista; J. Zurita, *Anales de la Corona de Aragón*, Zaragoza, 1616, fol. 102, refiere que: «Íñigo Arista escribe aver sido el primero que trajo en sus sobreseñales y armas por devisa el escudo de campo azul con una cruz de plata al canto dél, por avérsele aparecido en el cielo en una batalla que tuvo con los moros». Así era también la cruz de Sobrarbe.

<sup>84</sup> M. Kirigin, *La mano divina nell'iconografia cristiana*, Roma, 1976.

de la iconografía constantiniana. Las Sagradas Escrituras ofrecen textos abundantes con referencias a la misma<sup>85</sup>. También se menciona en manuscritos de Qumran<sup>86</sup> con bellas y expresivas alusiones al tema y la patrística aporta numerosos datos sobre su lenguaje simbólico y repercusiones litúrgicas.

Es la vieja fórmula de expresión cuando no se puede hacer mediante la palabra. Su valor antropomórfico es innegable y, al mismo tiempo, va acompañado de atributos tales como fuerte, potente (*I Reyes*, V, 12), etc. La mano divina es a la vez vencedora, libera a los fieles y se levanta contra los malvados. Es terrible y se invoca contra los enemigos, ya que ella ataca y los mata<sup>87</sup>.

Los artistas paleocristianos y medievales, en general, retomaron esta fórmula plástica difundida en el mundo judío y la incorporaron a su bagaje iconográfico<sup>88</sup> desde donde pasó al arte cristiano occidental<sup>89</sup>.

En el arte judío, además de los vestigios citados de Dura-Europos o de la sinagoga de Beth-Alfa, el motivo de la «Mano de Dios» se plasmó en enterramientos y en amuletos que con esa forma perviven hasta nuestros días. De esa misma fuente judaica nació, probablemente, el tema islámico de la «mano de Fátima»<sup>90</sup>.

Sin embargo, los artistas medievales no ofrecían distinción entre «manus», «dextera» o «Brachium Dei», teniendo esta última fórmula, en el mundo hebreo, el significado de «pueblo numeroso» (*Ez.*, XVII, 9). Al

<sup>85</sup> Sirvan de ejemplo las menciones contenidas en los textos bíblicos siguientes: *Ez.*, XVII, 9; *Dan.*, V, 5; *Sab.*, V, 17; X, 20; *Ex.*, IX, 15; XV, 6 y 16; *Ps.*, XXIV, 2-3; LXXV, 12; *Is.*, XL, 22; *Apoc.*, XIV, 14. En la Biblia significa, en buen número de ocasiones, el castigo divino. M. Kirigin, *Ob. cit.*, pág. 58.

<sup>86</sup> Entre los siglos IV a. J.C. y I de J.C.

<sup>87</sup> *Ibidem.*, págs. 91 y ss.

<sup>88</sup> *Ibidem.*, págs. 37 y 105; A. Grabar, *Las vías...*, Madrid, 1985, pág. 47 y E. Kedourie y alt., *Le monde juif*, Amberes, 1980, págs. 181, 194 y ss.

<sup>89</sup> Las muestras se multiplicaron en sarcófagos paleocristianos, en relieves del siglo VI y en monedas y medallas sajonas, como la famosa de Etelredo del año 980. Vid.: *Coins*, Published in Association With British Museum, London, 1980. Perdura a lo largo de los siglos del medioevo, como el ejemplo bordado en la mitra de San Pedro de Roda o en el relieve de la Puerta del Pendón de San Isidoro de León. También estuvo presente en la iconografía triunfal bizantina; Ch. Diehl, *La peinture bizantine*, París, 1933, Lám. 77.

<sup>90</sup> Es un tema que, junto con la «llave del Paraíso» alcanzó gran difusión, en el mundo islámico, desde el siglo XIII en adelante; Etelvina Fernández, «Una tela hispano-musulmana en el sepulcro de doña Mencía de Lara del Monasterio cisterciense de San Andrés del Arroyo» en *Actas de las II Jornadas de Cultura Árabe e Islámica* (1980), Madrid, 1985, pág. 212.

mismo tiempo y junto al concepto generalizado de «Mano de Dios» puede tomar las armas para combatir a los enemigos (*Ps.*, XXXIV, 2-3) y llevar como atributos la «espada aguda» (*Apoc.*, XIV, 14).

La «Dextera Dei» acompaña, en ocasiones, como señal a algún santo y en el caso del Pendón de Baeza la figura del Hijo del Trueno se apropia del concepto universalizado del «brachium» que blande la «espada aguda», según relata el Tudense: «así como él (San Isidoro) andaba una mano la cual tenía una espada de fuego de ambas puntas afilada» y continúa: «esta mano que anda conmigo es del mismo Apóstol Santiago defensor de España»<sup>91</sup>.

Por lo general, la *Cruz* es preludio de esas revelaciones o apariciones. No obstante, otros fenómenos naturales y celestes como las *nubes* pueden cumplir idéntico fin (Fig. 16). Simbólicamente, por sus cualidades, por su movilidad, se pueden interpretar como «mensajeros»<sup>92</sup> y se prestan a preparar un ambiente propicio para apoteosis, epifanías y todo tipo de portentos.

A través de las *nubes*, el brazo de Santiago se manifiesta, como en tantas ocasiones sucedía con la «Dextera Dei», en la batalla de Baeza. Su diseño convencional y fantaseado, a modo de rosetas yuxtapuestas, no deja

<sup>91</sup> Fuera del contexto iconográfico aludido, el motivo que nos ocupa, cobra cierto significado en el mundo de la heráldica aunque no se ha prodigado en exceso. Martín de Riquer, en *Heráldica Catalana des l'any 1150 al 1550*, vol. 1, Barcelona, 1983, pág. 284, sólo menciona dos familias con brazos en los escudos, los Amat y los Menaguerra y dice textualmente: «*Amat...* un bras d'argent salint d'una núvol d'atzur tenent la spasa en la mà...»; «*Amat...* un bras tot nu tenint una espasa de argent, cruera y pom de or...», pág. 503. «*Menaguerra...* cinc brasses armats ab la spasa en la mà... ab un sol brac, sepultura de 1323», pág. 504. No indica la procedencia de la sepultura. Aduce tales referencias bibliográficas del *Armorial catalá de Steve Tamborino*, Bibliothèque Municipale de Toulouse, ms. 798, fol. 35 y del *Armorial catalá dit de Llupià*, Biblioteca de Catalunya, ms. 698, fol. 187. En Mallorca, el apellido Cortey, con solar en la villa de Inca, poseía escudo en el que del flanco siniestro sale un brazo vestido de gules, con un sable en la mano; Joaquín M. Bover, *Nobiliario Mallorquín*, Palma de Mallorca, 1850, pág. 119. A través de Francia y Cataluña, llegó a la Península el apellido flamenco Clarac, entre cuyas armas aparece un brazo armado empuñando una espada desnuda del mismo metal; F. Piferrer, *Nobiliario de los reinos y señoríos de España*, Madrid, 1857-1860, 6 vols., el vol. IV, Madrid, 1858, pág. 90. Por lo que a las familias de León y Galicia se refiere, recuérdese entre las primeras, a los Casasana que tienen como armas, en un segundo cuartel de gules, un brazo moviente armado de plata y una espada desnuda del mismo metal. Es similar a la de los Cea de Galicia. También el apellido Carballo, originario de esta villa de La Coruña, tenía entre sus armas un brazo armado de sable con una espada en la mano moviente del flanco siniestro; F. Piferrer, *Ob. cit.*, t. I, pág. 213.

<sup>92</sup> Bachelaerd, *L'air et les songes*, París, 1943.

de ser curioso. Sin embargo, tal vez no resulte casual el número de elementos que las configuran, ya que el siete, simboliza el orden planetario y es el número simbólico apocalíptico por excelencia<sup>93</sup>.

Una estrella completa el panorama de la visión de Alfonso VII (Fig. 16); figura, la de la estrella que, por su carácter celestial, es símbolo del espíritu. En el Antiguo Testamento y en el judaísmo obedece a la voluntad divina y anuncia su eventualidad (*Is.*, XL, 26; *Ps.*, XIX, 2; *Dan.*, I, 20 y II, 2 y *Mat.*, II, 1-12). Es también una teofanía, una manifestación de Dios para señalar el camino que conduce a los fieles, a la salvación y, en este caso, conduciría al ejército leonés a la victoria contra el infiel<sup>94</sup>.

Por último, debemos hacer mención de los *signos heráldicos* bordados en el Pendón y que completan su programa iconográfico (Fig. 9). Se trata de un escudo cuartelado, con las armas de Castilla y León, cuyo diseño parece comienza a utilizarse a mediados del siglo XIII. Dicha configuración se emplea en sellos reales de esa época y adorna preseas regias como la saya encordada, el pellote y el capiello de Don Fernando de la Cerda (Museo de las Huelgas de Burgos)<sup>95</sup> y el manto de Fernando III<sup>96</sup>. Igualmente, son importantes dichos temas en el ornato de las ropas con las que Alfonso X aparece representado en la abundante miniatura alfonsí<sup>97</sup>. Esta es la razón por la que quienes consideran el Pendón obra del siglo XII, suponen que el mencionado blasón se añadió con posterioridad a la fecha de factura de aquél<sup>98</sup>.

¿Qué podemos decir respecto a su cronología? Es evidente que, teniendo en cuenta todos los datos expuestos, así como la técnica del bordado tan elaborado y, especialmente, los valores estéticos del mismo, el Pendón de Baeza que hoy se custodia en la Real Colegiata de San Isidoro no es anterior al siglo XIV<sup>99</sup>. La historiografía leonesa lo considera del siglo XII. Ambro-

<sup>93</sup> Las siete estrellas que menciona el Apocalipsis se esculpieron en el tímpano de la iglesia de Lalande-de-Fronzac (Gironde).

<sup>94</sup> Chevalier y alt., *Dictionnaire des symboles*, París, 1969, págs. 382-383 y Cabrol y Leclercq, *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie*, París, desde 1924, vocablos: «astres», t.I; 2ª; cols. 3006 y ss. y «mages», t. X, 1º; cols. 979 y ss.

<sup>95</sup> Hoy se exhiben en el Museo del Monasterio de las Huelgas de Burgos. M. Gómez Reno, *El panteón de las Huelgas de Burgos*, Madrid, 1946; Herrero, C. *Museo de telas medievales*, Burgos, 1988.

<sup>96</sup> M. Gómez Moreno, *Preseas reales sevillanas*, Sevilla, 1948.

<sup>97</sup> G. Menéndez Pidal, *La España...*, págs. 374 y ss.

<sup>98</sup> J. Pérez Llamazares, *Vida y milagros...*, nota 42.

<sup>99</sup> Agradecemos la amabilidad de la Dra. Rosa Martín, directora del Museo Textil de Barcelona, quien en conversación privada se inclina también por esa cronología.

sio de Morales atribuye la pieza a la época del emperador y señala que es «de D. Alonso, hijo de doña Urraca, que hizo bordar en toda la manera con que le apareció San Isidoro, quando le apareció sobre Baeza, y se la hizo ganar»<sup>100</sup>. Gómez Moreno y otros autores la retrasan a la centuria siguiente<sup>101</sup>.

Por otro lado, la iconografía de Santiago continúa vigente, en una bella página miniada del *Tumbo Menor de Castilla* (primera mitad del siglo XIII), que contiene copia de documentos de la Orden de Santiago de Uclés<sup>102</sup>.

En esa miniatura que da comienzo a la obra se muestra además a Alfonso VIII, a la reina Leonor, al maestre don Pedro Fernández, a un caballero y al castillo de Uclés, en el que ondea una seña ferpada roja sobre la que campea Santiago a caballo, bien guarnecido, con espada y cruz, como lo está San Isidoro en el Pendón de Baeza.

No menos interés presenta otra imagen del Apóstol del *Tumbo B* de Santiago. Asimismo, según el relato de un viajero alemán del siglo XV, «entre las cosas que se enseñaban en el tesoro de Santiago había una bandera con la que los guerreros iban a la guerra. Era roja y tenía a Santiago a caballo». Por eso, el profesor Moralejo supone que el «Pendón de Baeza podía ser un plagio del mencionado santiaguista»<sup>103</sup>.

Pues bien, plagio o no, lo cierto es que varios textos que hacen referencia al aprecio que los soberanos castellanos y leoneses sentían por esa enseña podrían apoyar la hipótesis cronológica que proponemos. Sirva de ejemplo el relato de la *Crónica de don Juan II* referido al sitio de Antequera: «Los reyes de Castilla antiguamente habían por costumbre que cuando entraban en la guerra de moros por sus personas, llevaban siempre consigo el Pendón de Santo Isidro de León, habiendo con él muy gran devoción. E como el Infante era muy devoto, embió a gran priesa a León mandando que le traxesen aquel pendón, el qual llegó a su Real en diez días de septiembre en la tarde, é traíale un monge, e quisiera el Infante que viniere a tiempo que él le pudiera salir a recibir el qual venía acompañado con buena gente

<sup>100</sup> *Ob. cit.*, págs. 50-51. De él copiaron Risco y otros autores posteriores.

<sup>101</sup> M. Gómez Moreno, *Catálogo monumental de la provincia de León*, León, 1925, pág. 211.

<sup>102</sup> A.H.N. *Códices*; 1046-b; Fol. 15 r. Véase también Domínguez Bordona, *Manuscritos con pinturas*, t. I, Madrid, 1933, pág. 226, Fig. 209.

<sup>103</sup> Tomado de su magnífica conferencia a propósito de «Iconografía de Santiago el Mayor» en *II Jornadas sobre Arte Medieval en Villaviciosa*. Cursos de Verano organizados por la Universidad de Oviedo, Julio, 1986, sobre «Arte en la rutas de peregrinación».

de armas; y el Infante hubo muy gran placer por la gran devoción que él había»<sup>104</sup>.

Tomada la plaza el Infante don Fernando hizo bendecir la mezquita que estaba dentro del Castillo para lo cual se organizó una comitiva que se describió así: «Y el primer día de octubre (1410) ordenó el Infante de hacer bendecir la mezquita de los moros que dentro estaba del castillo; y el Infante vino desde su Real en procesión viniendo a poner todos los clérigos y Frayles que en el real había con cruces e reliquias de su capilla, llevando delante los pendones de la Cruzada, e de Santiago e de Santo Isidro de León e la vanderá de sus armas y el estandarte de su devisa»<sup>105</sup>.

Días más tarde, el 14 de octubre, entró el Infante en Sevilla con todos los dignatarios importantes del reino «... e luego venía un Crucifixo, y en pos dél dos pendones de la Cruzada, el uno colorado y el otro blanco; e luego más cerca dél la espada del Rey don Fernando que ganó Sevilla, e allí los grandes e Ricos-Hombres; a sus espaldas venían sus pendones y el estandarte de su devisa; e a la mano derecha venían el pendón de Santiago y el de Santo Isidro de León y el de Sevilla, e los pendones de los caballeros que venían a la izquierda, e los pages, e los hombres darmas a sus espaldas detrás de los pendones»<sup>106</sup>.

Ante estos hechos y ante tantas idas y venidas al campo de batalla no sería muy arriesgado suponer que, al menos, esta enseña, la que hoy conocemos, hubo de ser rehecha, aunque no descartamos la posibilidad de reutilización de algún fragmento de otra anterior.

Plásticamente parece evidente que se puede encuadrar en una corriente italianizante, si bien no llega a alcanzar la calidad y delicadeza de factura de algunos bordados catalanes del momento<sup>107</sup> (Fig. 17).

Vemos pues que, en el programa iconográfico del Pendón de Baeza se aúnan la tradición del arquetipo icono regio constantiniano, la posible influencia hispana apocalíptica más la iconografía santiaguista y otros temas de lejana ascendencia oriental, así como la revitalización del Lábaro de Constantino retomado de los inicios de la monarquía astur al comienzo de la Reconquista.

Es un programa iconográfico que permaneció vivo en la Real Colegiata de San Isidoro a lo largo de los siglos, en grabados, pinturas o esculturas,

<sup>104</sup> *Ob. cit.*, cap. XXX, págs. 328-329.

<sup>105</sup> *Ibidem.*

<sup>106</sup> *Ibidem.*, págs. 332-333.

<sup>107</sup> P. Arrizzoli-Clémentel, *Ob. cit.*, pág. 68.

como la efigie que se eleva en el costado sur del templo o los estucos policromados de la bóveda barroca del viejo refectorio de la Colegiata en los que se relatan el sueño del emperador y distintos momentos de la contienda (Fig. 18).

Pero, además del programa iconográfico expuesto, creo que se pueden establecer una serie de reflexiones sobre el posible simbolismo implícito en el Pendón leonés.

Es claro que el arquetipo del santo guerrero hispano de la Reconquista fue Santiago Matamoros. Y, como es lógico, el emblema del Pendón de Compostela y del ejército gallego. No parece plausible, por tanto, que en el de León se adoptase el mismo icono. Se buscó entonces, para éste, la imagen de un santo visigodo de gran prestigio en el ámbito cultural hispano que, si no era leonés, su devoción, por el contrario, desde que sus restos, en 1063, se custodiaban en la Colegiata, estaba lo suficientemente arraigada en la espiritualidad local para aceptarlo como tal<sup>108</sup>.

Opinamos que, desde el punto de vista simbólico, el Pendón de Baeza no expresa más que la vieja idea imperial leonesa, definida en el reinado de Alfonso III, mantenida a lo largo de la décima centuria y a la que se le otorgará auténtico contenido después de la batalla de Atapuerca (1054)<sup>109</sup>.

En 1077 Alfonso XI rey de León, Castilla y Galicia se titula «*Imperator totius Hispaniae*», título que se reforzará después de la toma de Toledo

<sup>108</sup> En relación con la llegada de las reliquias isidorianas a León, y con el arca de plata en la que se custodiaron, remitimos al estudio de M.J. Astorga Redondo, *El arca de San Isidoro: historia de un relicario*, León, 1990.

<sup>109</sup> C. Estepa Diez, *El reinado de Alfonso VI*, León, 1985, págs. 76 y ss. Creemos no obstante que el hecho verdaderamente trascendente y cargado de simbolismo fue la ya citada llegada de los restos de San Isidoro a León. Recuérdese que el prelado hispalense era el Santo más conocido e importante de la Iglesia visigoda peninsular, hombre de letras y transmisor de la cultura antigua, lo que favoreció, sin duda, la potenciación de esa «Idea imperial». Fue en 1063 cuando Fernando I reclamó a al-Mutamid de Sevilla parias y la entrega de las reliquias de Santa Justa. Con tal motivo envió a la ciudad de al-Andalus a Alvito y Ordoño, prelados de León y Astorga. Una vez más, acontece un sueño milagroso, en el que el propio San Isidoro se aparece al obispo Alvito y le pide que lleve su cuerpo a León, a la Iglesia de San Juan Bautista, *Historia Silense*, págs. 198 y ss. A partir de entonces, la vinculación de la Corte leonesa al prelado sevillano fue evidente e ininterrumpida. Desde ese momento, las devociones regias a la Colegiata leonesa fueron cuantiosas: «... de manera que la sede del Infantado, San Pelayo, quedará en segundo plano, y el *palatium* real casi formará un auténtico conjunto con el nuevo monasterio. Fernando I, que ya había designado al monasterio de Arlanza como lugar de enterramiento, lo trastoca por San Isidoro, confirmándolo como auténtico Panteón tanto para la dinastía astur-leonesa, como para la navarra», C. Estepa Diez, *Ob. cit.*, págs. 77 y ss.

(1085), cuando se haga llamar «Imperator in Toletu; totius Hispaniae Imperator», «Adephonsus Imperator Toletanus Magnus Triumphator»; además de soberano de todos los cristianos cuando se califica como «Adephonsus Imperator super omnes Hispaniae nationes constitutas»<sup>110</sup>.

Sin embargo, no será hasta el reinado de Alfonso VII, hasta 1135, fecha de su coronación, cuando se afirmará, definitivamente, la idea imperial leonesa o del Imperio Hispánico, ya que él fue emperador en ejercicio, rey superior a otros, por reconocimiento y vasallaje.

En esta situación histórica e ideológica acontecieron los sucesos relacionados en relación con la toma de Baeza y de la cual surgió la leyenda, el relato hagiográfico y la obra artística analizada.

## REPERCUSIONES MODERNAS

Y, ya para terminar con esta cadena de héroes y arquetipos que hemos analizado, recordemos dos últimos ejemplos menos conocidos.

El primero, en este contexto de leyendas y apariciones milagrosas, posteriores a la etapa cronológica que nos ocupa, es la figura del Cardenal Cisneros a quien, a veces, se representa, como a Santiago, apareciéndose en batallas a lomos de un blanco corcel o atribuyéndosele mutaciones con el movimiento del sol, curaciones y otros prodigios<sup>111</sup>.

La tradición de Santiago Matamoros estaba tan arraigada en la Península que no sorprende su vigencia en los primeros años del siglo XVI. No obstante, suponemos que tienen interés al respecto, ciertos datos que pudieron influir en la gestación de esos hechos legendarios. Pensamos en la especial devoción que sintió, el citado prelado, por obras relacionadas con tales asuntos. A ello se refiere el canónigo leonés Julio Llamazares cuando dice, expresamente, que, el libro *De Miraculis Sancti Isidori*, de Lucas de Tuy, fue romanceado por don Juan de Robles, «en vida del Cardenal Cisne-

<sup>110</sup> *Ibidem.*, págs. 76 y ss. Por otro lado, la toma de Toledo (1085) tuvo repercusiones evidentes, no sólo en el orden político, sino también en el religioso, al restaurarse la sede metropolitana en 1088.

<sup>111</sup> Pedro Fernández del Pulgar, *Vida y motivos de la aclamación de Santo del Venerable Siervo de Dios don Fray Francisco Ximénez de Cisneros...*, recogida en los libros de impresos y papeles manuscritos a instancias de R. Fray Pedro de Quintana y Mendoza, Madrid, 1673; tomado de A. Marchamalo Sánchez y Marchamalo Main, *El Sepulcro del Cardenal Cisneros*, Madrid, 1985, pág. 55.

ros, antes de 1517, quien lo llevó a la librería del nuevo Colegio que fundó en Alcalá de Henares»<sup>112</sup>.

Nada mejor para concluir en plena modernidad, que la señera figura del emperador Carlos V, como recientemente ha puesto de manifiesto Checa Cremades en su trabajo *Carlos V y la imagen del héroe en el Renacimiento*, donde considera al soberano como el último emperador medieval<sup>113</sup>.

Varias son las obras e imágenes artísticas: medallas, armaduras<sup>114</sup> (Fig. 19), estandartes dibujados<sup>115</sup> (Fig. 20) o el ciclo de pinturas navarras de Oriz (ciclo de Passini, Museo de Navarra), relacionadas con su persona y con el tema que nos ocupa. Sin embargo, bástenos tomar como ejemplo el famoso retrato ecuestre de Tiziano, lanza en mano, en el que se presenta al emperador en la batalla de Mühlberg<sup>116</sup>.

La obra tizianesca remite a la ideología imperial, presentándolo como un César cristiano, como un héroe antiprotestino, a la vez que emperador. Ese ideario se completa aún mejor con un detalle de los citados murales de

<sup>112</sup> *Milagros de San Isidoro*, León, 1947, pág. 7, y en la nueva edición con introducción de A. Viñayo, pág. X. En la misma obra, pág. XI, refiere como en tiempos de D. Juan II, se llevó prestado el libro que después de permanecer en manos de varios soberanos, pasó al arzobispo de Toledo, por lo que la obra permaneció durante mucho tiempo fuera de la Real Colegiata.

<sup>113</sup> Madrid, 1987 y en *Los Austrias: grabados de la Biblioteca Nacional*, Madrid, 1993, editado con ocasión de la magnífica exposición de la colección de grabados existentes en la Biblioteca Nacional sobre la época de los Austrias desde 1482 a 1700.

<sup>114</sup> Véase la armadura pintada en el *Inventario iluminado de la Real Armería* (Real Armería, Patrimonio Nacional, Madrid, *Cat. N-18*, ejemplar B, fol. 19 r). En el peto de la misma se efigió a Santiago Matamoros acompañado de un ángel. Idéntico tema se grabó en una armadura de acero y latón dorado de la mencionada Armería Real (*Catálogo A-153*).

<sup>115</sup> Muy bellos son los representados en dos volúmenes titulados *El inventario iluminado de la Real Armería*, fechados entre 1544-1558 (Real Armería. Patrimonio Nacional; *Cat. 14-18*), en fols. 64v, 67v, 68v y 69v, del ejemplar A y el fols.: 72v, 74v, 75v y 76v del ejemplar B. Todos esos pendones dibujados llevan la efigie de Santiago Matamoros. El del ejemplar A, fol. 64v y, en el fol. 75v del B, recuerdan al que porta Esteban Doria en la estampa nº 4 de la Serie «la procesión fúnebre de Carlos V en Bruselas el 29 de diciembre de 1558». Vid.: *Los Austrias...*, págs. 118-120. Merecen nuestro interés dos pendones, esta vez con crucificado que corresponden, respectivamente, al que porta Cristóbal Colón en una estampa de la Serie «Americae Rectio. Alegorías al Descubrimiento de América», *Los Austrias...*, pág. 35 y el de «La Gran Cabalgata de Bolonia», que pertenece, junto con otros dos, a la Sede Pontificia y bajo el cual se lee: «Vexilla Crucis Ecclesiae Pontificis», Vid.: *Los Austrias...*, págs. 96 a 99.

<sup>116</sup> Checa Cremades, *Ob. cit.*, pág. 149. La fórmula es similar a una estampa fechada en 1529, correspondiente al Sitio de Viena. Vid. *Los Austrias...*, págs. 108-109.

Oriz, donde vemos al duque de Alba en la contienda y después al Emperador que se le aparece la Cruz en medio del ejército, por lo que el parangón con el lema constantiniano: «*In hoc signo vinces*», es evidente y pone en relación a Constantino el Grande con Carlos V, ya que ambos fueron «restauradores de un cierto orden religioso»<sup>117</sup>.

Por otro lado, como era habitual en situaciones similares, se le ha buscado una imagen religiosa vinculándolo con reyes del Antiguo Testamento, con David y Salomón y con santos, como San Jorge. Pero, ninguno ha servido mejor como modelo o arquetipo a seguir que Santiago Matamoros para denotar así los aspectos religiosos de la actividad del emperador. «Se puede interpretar tal efigie como la imagen religiosa que parece ser la expresión plástica de la ideología, de la misión religiosa del emperador, como príncipe cristiano que resumió Erasmo»<sup>118</sup>.

Al mismo tiempo, tampoco faltaron alusiones poéticas y legendarias en relación con los símbolos emblemáticos del soberano. Así, Ávila y Zúñiga, en los *Comentarios a la guerra de Alemania*<sup>119</sup>, decía que, en la jornada de la batalla, apareció un águila que sobrevoló al ejército en el campo de batalla y Ulloa, en la *Vita dell'Imperator Carlo V*<sup>120</sup>, precisaba al respecto que tal hecho manifestaba la voluntad favorable de Dios en la contienda.

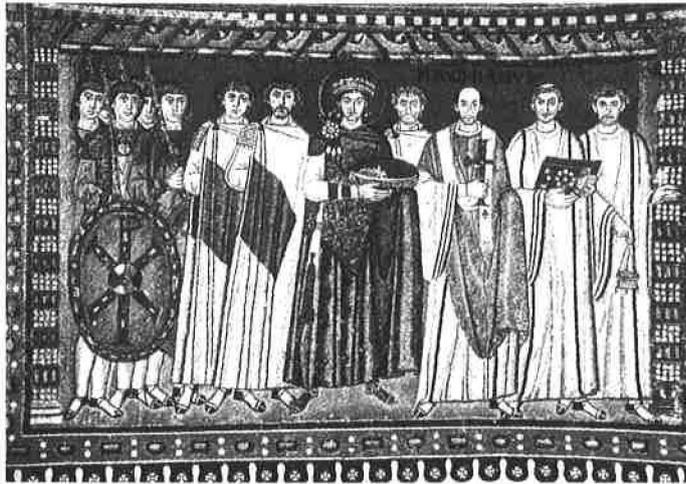
Todo ello nos perfila a Carlos V en la campaña contra la Liga como un «héroe cristiano a la vez que emperador» y broche final de todo un complejo ciclo simbólico e iconográfico medieval con sus raíces en la ya lejana iconografía imperial de la que hemos partido.

<sup>117</sup> *Ibidem.*, págs. 124 y ss. Para H. von Einem en: «Karl V und Titian», Colonia, 1960, en *Karl V, der kaiser und sein Zeit*; y en *Arbeitsgemeinschaft für Forschungen des Landes Nordrhein-Westfalen*, fasc. 92, 1960; al soberano se le puede insertar en la tradición caballeresca borgoñona unida a la, tantas veces citada, imagen de San Jorge. El mismo ve también en aquella imagen tizianesca la réplica de la imagen de Constantino del Vaticano. Vid.: J. Huizinga, *El otoño de la Edad Media*, Madrid, 1967, págs. 101-116. No menos significativa resulta, en este contexto, la imagen del emperador Carlos V como Santiago Matamoros, c. 1540, de un panel de Cornelis Cornelisz, llamado «Kunst» (1493-1544), Worcester (Mass.), Art Museum.

<sup>118</sup> Checa Cremades, *Ob. cit.*, pág. 149.

<sup>119</sup> Venecia, 1552.

<sup>120</sup> Venecia, 1554.



[Fig. 1] *El emperador Justiniano y su corte.* San Vitale (Ravenna). Mosaico.

[Fig. 2] *Cantigas de Alfonso el Sabio, Cantiga CLXXXI* (Biblioteca del Escorial, ms.).





[Fig. 3] *Visión de Ezequiel*. Sinagoga de Dura-Europos (Mesopotamia). (Museo Nacional de Damasco). Fresco.

[Fig. 4] *Estatua ecuestre de Marco Aurelio*. Plaza del Capitolio (Roma).





[Fig. 5] *Constantino a caballo*. Châteauneuf (Angoumois, Francia).

[Fig. 6] *Constantino a caballo*. Catedral (León).





[Fig. 7] *Santiago Matamoros*. Catedral (Santiago de Compostela).

[Fig. 8] *Caballero Fiel y los Cuatro Jinetes*. *Beato de Burgo de Osma* (fol. 55 v.).

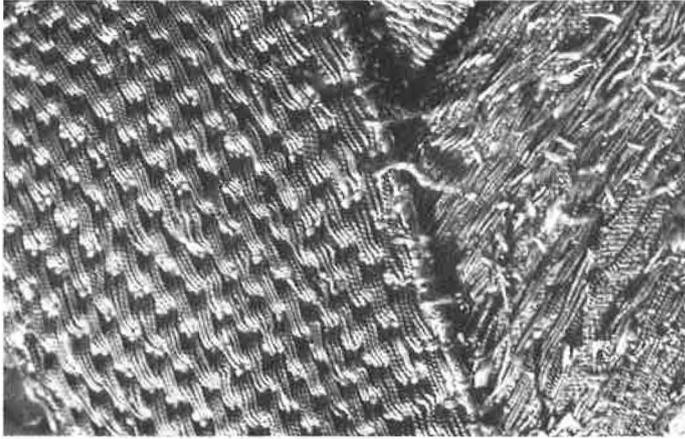




[Fig. 9] *Pendón de Baeza*. Real Colegiata de San Isidoro (León). (Cara A).

[Fig. 10] *Pendón de Baeza*. Real Colegiata de San Isidoro (León). (Cara A: detalle).

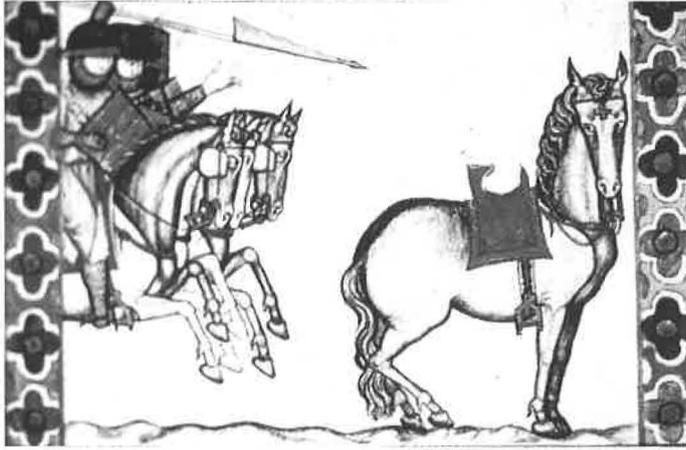




[Fig. 11] *Pendón de Baeza*. Real Colegiata de San Isidoro (León). (Cara A: detalle).

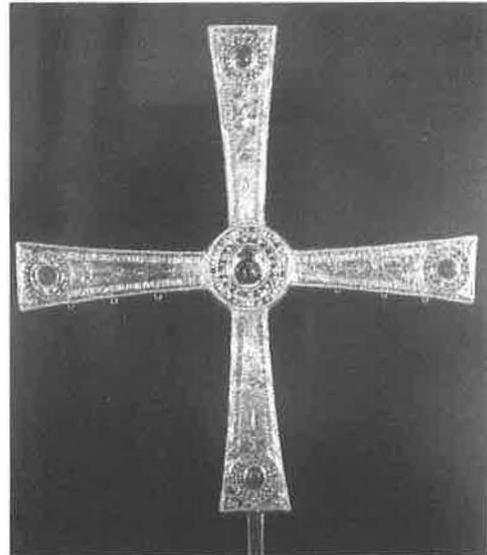
[Fig. 12] *Pendón de Baeza*. Real Colegiata de San Isidoro (León). (Cara B: detalle).

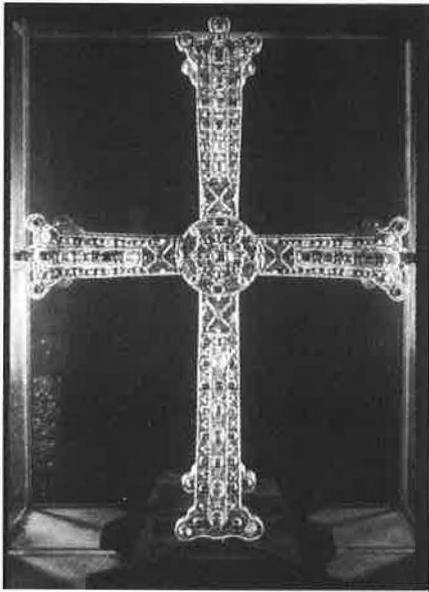




[Fig. 13] *Cantigas de Alfonso el Sabio*. *Cantiga XIX* (Biblioteca del Escorial, ms.).

[Fig. 14] *Cruz de los Ángeles*. Cámara Santa, Catedral (Oviedo).





[Fig. 15] *Cruz de la Victoria*. Cámara Santa, Catedral (Oviedo).

[Fig. 16] *Pendón de Baeza*. Real Colegiata de San Isidoro (León). (Cara B: detalle).





[Fig. 17] *Pendón de Baeza*. Real Colegiata de San Isidoro (León). (Cara A: detalle).

[Fig. 18] *Sueño de Alfonso VII el Emperador*. Real Colegiata de San Isidoro (León). Bóveda del refectorio. Detalle.





[Fig. 19] *Arnés de Argel*. Armería Real (Madrid). Peto.

[Fig. 20] *Santiago Matamoros*. Armería Real (Madrid). *Inventario iluminado...*, ejemplar B, fols. 75 v. y 76 r.

