



VNIVERSITAT DE VALÈNCIA

**Tesi doctoral**  
**L'IDEAL D'EVANGELITZACIÓ GUERRERA.**  
**ICONOGRAFIA DELS CAVALLERS SANTS**

**Presentada per:**  
Enrique Olivares Torres

**Dirigida per:**  
Dr. Rafael García Mahiques

**Departament d'Història de l'Art**  
Programa de Doctorat en Història de l'Art 30/30

VALÈNCIA  
2015





# VNIVERSITAT DE VALÈNCIA

**Tesi doctoral**  
**L'IDEAL D'EVANGELITZACIÓ GUERRERA.**  
**ICONOGRAFIA DELS CAVALLERS SANTS**

**Presentada per:**  
Enrique Olivares Torres

**Dirigida per:**  
Dr. Rafael García Mahiques

**Departament d'Història de l'Art**  
Programa de Doctorat en Història de l'Art 30/30

VALÈNCIA  
2015



*La pintura no se ha inventado para adornar  
habitaciones. La pintura es un arma ofensiva en la  
defensa contra el enemigo.*

Picasso



A Oreto, Marta i Júlia.





## **ÍNDEX GENERAL**



<b>INTRODUCCIÓ</b>	<b>17</b>
<b>1.- L'OBJECTE D'ESTUDI I LA METODOLOGIA</b>	<b>19</b>
<b>2.- ESTRUCTURA, OBJECTIUS I REVISIÓ BIBLIOGRÀFICA</b>	<b>24</b>
<b>I. LA REPRESENTACIÓ DE L'HEROI VICTORIÓS EN L'ANTIGUITAT. PRECEDENTS, TIPOLOGIES I PARAL·LELISMES AL TEMA DEL CAVALLER SANT</b>	<b>33</b>
<b>1.- ANTECEDENTS MITOLÒGICS DE L'HEROI VICTORIÓS COM A TEMA D'ENQUADRAMENT</b>	<b>35</b>
<b>2.- LA TREPITJADA TRIOMFAL COM A ESQUEMA COMPOSITIU BÀSIC DE L'HEROI QUE SOTMET ELS SEUS ENEMICS</b>	<b>42</b>
Representacions visuals de l'emperador romà cristià victoriós	50
Recepció del tema per part del cristianisme copte. La cristianització d'Horus cavaller	53
L'equivalència amb Jesucrist triomfant. Crist vencedor sobre l'àspid i la serp com a model per als herois <i>sauròctons</i>	55
<b>3.- DIFERENTS DISPOSICIONS VISUALS EN QUÈ ES PRESENTA EL TEMA DELS SANTS CAVALLERS</b>	<b>59</b>
Enfrontament d'un sant, dempeus o a cavall, amb un drac o serp temible	59
Eliminació d'un perseguidor dels cristians per part d'un sant guerrer	65
Visió d'un sant militar que protegeix la seua ciutat o els seus fidels	70
Visió d'un sant cavaller en batalla	71
<b>II. SANTS MILITARS EQÜESTRES A L'IMPERI BIZANTÍ</b>	<b>75</b>
<b>1.- SANTS MILITARS EN LA CULTURA BIZANTINA</b>	<b>77</b>
<b>2.- SANT TEODOR D'AMÀSIA</b>	<b>79</b>
Sant Teodor, prototip del cavaller cristià <i>sauròcton</i>	83
<b>3.- SANT DEMETRI DE TESSALÒNICA</b>	<b>87</b>
Anàlisi dels tipus iconogràfics de sant Demetri eqüestre	88
<i>Sant Demetri expulsa el saltamarges eslaus fora de Tessalònica</i>	91
<i>Sant Demetri allanceja i descavalca el voivoda búlgar Kalojan</i>	92
Difusió del culte a sant Demetri com a sant militar	94
<b>4.- SANT MERCURI DE CESAREA</b>	<b>96</b>

Sant Mercuri eqüestre allanceja i derrota Julià l'Apòstata	97
<b>5.- SANT SISINNI, CAVALLER PROTECTOR DELS NOUNATS</b>	<b>104</b>
<b>III. L'ARCÀNGEL SANT MIQUEL, PROTECTOR DEL POBLE DE DÉU</b>	<b>111</b>
<b>1.- ORIGEN I VARIETAT DELS SEUS TIPUS ICONOGRÀFICS</b>	<b>113</b>
<b>2.- SANT MIQUEL COMBAT CONTRA SATANÀS</b>	<b>114</b>
Sant Miquel triomfa sobre el drac	120
Sant Miquel combat el dimoni	127
Sant Miquel derrota l'àngel caigut	148
<b>3.- VISIÓ DE SANT MIQUEL EN LA BATALLA DE MANFREDÒNIA</b>	<b>163</b>
<b>4.- ANÀLISI DE LA IMATGE TRIOMFALISTA DE SANT MIQUEL</b>	<b>173</b>
Sant Miquel en la tradició literària cristiana	174
Varietat en les imatges del drac / diable	185
Significació de la imatge triomfalista de l'arcàngel en l'Edat Moderna	189
<b>5.- EXTENSIÓ DE LA DEVOCIÓ A SANT MIQUEL COM A PROTECTOR DELS EXÈRCITS A EUROPA I AMÈRICA</b>	<b>193</b>
Els orígens del culte a sant Miquel	193
El patronatge de sant Miquel sobre els pobles cristians a l'Edat Mitjana	197
Extensió del culte i la llegenda del guerrer alat a les illes Canàries i Amèrica a l'Edat Moderna	204
Justificació del seu patrocini sobre la Monarquia Hispànica	209
<b>IV. SANT JORDI DE CAPADÒCIA, EL PARADIGMA DE SANT CAVALLER</b>	<b>213</b>
<b>1.- INTRODUCCIÓ A LES FONTS TEXTUALS</b>	<b>215</b>
<b>2.- ELS TIPUS ICONOGRÀFICS DE SANT JORDI SAURÒCTON</b>	<b>219</b>
Sant Jordi a cavall combat amb el drac	219
Imatges conceptuals de sant Jordi i el drac	242
<b>3.- VISIONS DE SANT JORDI AL BELL MIG D'UNA BATALLA</b>	<b>246</b>
Sant Jordi és vist pels croats, als quals ajuda en les seues batalles	246
Sant Jordi en les batalles de la Corona d'Aragó.	249
<i>Visió de Sant Jordi en la batalla del Puig</i>	256
<i>Visió de sant Jordi en la conquesta de Mallorca</i>	268
<i>Visió de sant Jordi en la batalla d'Alcoraç</i>	272
<i>Visió de sant Jordi durant el setge d'Alcoi</i>	280
<b>4.- ANÀLISI ICONOGRÀFICA. UN CAVALLER BLANC AB ARMES BLANQUES</b>	<b>288</b>
Repercussions simbòliques del tema del cavaller i el drac	289
El simbolisme del sant Jordi <i>matamoros</i>	302
<b>5.- EL CULTE A SANT JORDI EN L'ANTIGA CORONA D'ARAGÓ</b>	<b>310</b>

Orígens del culte i significació d'algunes de les intervencions miraculoses	310
La funció protectora de sant Jordi sobre la Corona d'Aragó	320
La protecció del cavaller sant sobre l'estament reial	327
La projecció de la seua funció protectora a través les festes i la literatura	333
<b>V. SANT JAUME CAVALLER, PATRÓ DE LES ESPANYES</b>	<b>345</b>
<b>1.- INTRODUCCIÓ A LA IMATGE DE L'APÒSTOL MATAMOROS</b>	<b>347</b>
<b>2.- PRINCIPALS FONTS LITERÀRIES AL VOLTANT DE LA VIDA, PASSIÓ I MIRACLES DE L'APÒSTOL</b>	<b>348</b>
Passió i martiri de sant Jaume	348
La <i>Translatio</i> del cos a Galícia i la <i>Inventio</i> del sepulcre	351
La visió del bisbe Esteve. La conversió del pescador en cavaller	354
El Tribut de les Cent Donzelles i la Visió del rei Ramir I	361
Les fonts literàries de la batalla de Clavijo	365
Altres visions en batalla de l'apòstol cavaller	368
<i>Legendes de la conquesta cristiana peninsular</i>	368
<i>Les victòries de l'apòstol a Amèrica</i>	375
<i>Visions a les Índies Orientals i el nord d'Àfrica</i>	379
<b>3.- CONTINUÏTAT I VARIACIÓ DEL TIPUS ICONOGRÀFIC DE SANT JAUME CAVALLER</b>	<b>381</b>
Origen del tipus iconogràfic	381
Esquemes compositius i elements significants principals	384
Manifestacions visuals de l'apòstol <i>matamoros</i> en l'Edat Mitjana i el Renaixement	396
La imatge de sant Jaume cavaller en la etapa barroca	404
De <i>matamoros</i> a <i>mataindis</i>	418
Reformulacions de la imatge al segle XIX i XX	423
<b>4.- INTERPRETACIÓ ICONOGRÀFICA DEL <i>JACOBUS STRENUISIMUS MILES</i></b>	<b>425</b>
<b>5.- PROJECCIÓ CULTURAL I SIMBÒLICA DE LA IMATGE DE SANT JAUME</b>	<b>440</b>
Els orígens del culte a l'apòstol cavaller	440
La protecció sobre l'estament nobiliari	448
Sant Jaume, <i>piisimo patrono nostro</i> . El patrocini sobre la monarquia	456
<i>La representació triomfalista de la monarquia</i>	463
<i>Síntomes de decadència</i>	469
Les lluites pel patronatge d'Espanya	473
<i>La primacia de sant Jaume com a patró de les Espanyes</i>	475
<i>La controvèrsia pel patronatge d'Espanya a l'Edat Moderna</i>	477
<i>Cap a un discurs nacionalitzador de la imatge</i>	484

<b>VI. ALTRES REFERENTS PENINSULARS PER AL TEMA DEL SANT CAVALLER</b>	<b>489</b>
<b>1.- ELS COMPANYS DE SANT JAUME: SANT EMILIÀ, PATRÓ DEL COMTAT DE CASTELLA</b>	<b>491</b>
De pastor a cavaller. Què sabem de la vida de sant Emilià?	491
Les tipologies iconogràfiques de sant Emilià cavaller	493
<i>Visió de sant Emilià cavaller en la batalla de Simancas / Hacinas</i>	496
<i>Sant Emilià dempeus triomfa sobre els seus enemics</i>	515
Anàlisi iconogràfica i repercussions simbòliques de la imatge	519
<i>Orígens i condicionants de les tipologies bèl·liques de sant Emilià</i>	519
<i>Controvèrsies amb el monestir de San Pedro de Arlanza. L'intent de creació d'un nou sant cavaller: el monjo sant Pelaio</i>	526
<i>Les reclamacions històriques del monestir de San Millán de la Cogolla en l'Edat Moderna</i>	530
<b>2.- ELS COMPANYS DE SANT JAUME: SANT ISIDOR, PATRÓ DE LA CIUTAT DE LLEÓ</b>	<b>535</b>
La creació d'un tipus iconogràfic guerrer per a un sant confessor	536
Sant Isidor a Baeza. Fonts literàries i manifestacions visuals en la configuració d'una iconografia guerrera	537
<i>La plasmació del tipus iconogràfic en el Penó de Baeza (1350-1375)</i>	543
Altres visions llegendàries de sant Isidor	547
El discurs visual del triomf en les imatges de sant Isidor cavaller	549
Projecció política i religiosa de la tipologia bèl·lica de sant Isidor	552
<b>3.- SANT RAMON DE FITERO, LA CREACIÓ D'UN ARQUETIP PER A L'ORDE DE CALATRAVA</b>	<b>561</b>
La tradició de la defensa de la fortalesa de Calatrava	561
La projecció visual d'una tradició llegendària. Dues tipologies diferenciades del <i>miles</i> Ramon de Fitero	563
<i>Sant Ramon de Fitero com a militar eqüestre</i>	564
<i>Imatge conceptual de Sant Ramon de Fitero com a miles Christi</i>	568
Repercussions simbòliques de la imatge militar del patró cistercenc	572
<b>4.- GALÍCIA CREADORA DE SANTS CAVALLERS: ELS CASOS DE SANT ROSSEND, SANT FERRAN III I SANT TELM</b>	<b>575</b>
Sant Rossend com a militar eqüestre, <i>alter ego</i> de sant Jaume	576
El rei Ferran III el Sant, alferes de l'apòstol	580
Sant Telm de Tui com a heroi eqüestre	584
<b>5.- SANTS CAVALLERS A EUROPA. PRÉSTECES I PERVIVÈNCIES D'UN TEMA UNIVERSAL</b>	<b>585</b>
Visió de sant Ambròs de Milà en la batalla de Parabiago	587
Sant Andreu Corsini de Fiesole, patró de Florència i de l'orde carmelita	591

<i>Simbolisme militant de les imatges de sant Andreu Corsini i els seus companys del Carmel a l'església de les Carmelites Descalces de Vélez-Málaga.</i>	593
Visió de la Madonna delle Milizie, patrona d'Scioli (Sicília)	597
<b>VII.- ICONES DEL TRIOMF. TESTIMONIS NO SAGRATS DEL PROCÉS D'HEROITZACIÓ EQÜESTRE</b>	<b>605</b>
1.- LA IMATGE DE LA VICTÒRIA EQÜESTRE COM A TEMA D'ENQUADRAMENT EN L'ÀMBIT HISPÀNIC	607
2.- FERRAN GONZÁLEZ, EL PRIMER COMTE DE CASTELLA	609
3.- RODRIGO DÍAZ DE VIVAR, EL CID CAMPEADOR	612
4.- JAUME I EL CONQUERIDOR COM A CAMPÍO CRISTIÀ	616
5.- CARLES II, EL DARRER ÀUSTRIA, A CAVALL	619
6.- EL CAVALLER PERE DE MONCADA, VENCEDOR DEL MOROS	621
7.- RETRAT EQÜESTRE DE MARTÍN DE MÚJICA	623
8.- EL CARDENAL PEDRO GONZÁLEZ DE MENDOZA A CAVALL	624
9.- VISIÓ DEL CARDENAL CISNEROS EN LA BATALLA D'ORÀ	627
10.- FRA MIQUEL FABRA, UN <i>MILES CHRISTI</i> DOMINIC COM A <i>ALTER EGODE</i> SANT JORDI	634
11.- FRA DIEGO DE PORRES, LA CONTINUACIÓ DE LA <i>MILITIA CHRISTIAL</i> PERÚ	645
<b>VIII. A MANERA DE CONCLUSIÓ: L'ESPIRITUALITAT GUERRERA I LA FUNCIÓ DELS CAVALLERS SANTS</b>	<b>649</b>
1.- L'ESPIRITUALITAT GUERRERA HISPANA A LA LLUM DE L'UNIVERS CRISTIÀ	651
La continuïtat dels conceptes <i>miles Christi</i> i guerra justa des del Baix imperi romà	653
La cristianització d'un imperi militar o la militarització de l'Església?	661
La sacralització de la guerra. El contacte amb l'univers musulmà	665
La influència de les Croades en la sacralització de la guerra	670
Fer front a un enemic comú. La demonització com a estratègia	673
Els sants militars, adalils celestials per a la <i>militia Christi</i>	679
A manera de conclusió. Els cavallers sants a la península Ibèrica, patrons de l'Església i la Monarquia	685
<b>LLISTAT D'IL·LUSTRACIONS</b>	<b>699</b>
<b>FONTS LITERÀRIES</b>	<b>711</b>
<b>BIBLIOGRAFIA ESPECÍFICA</b>	<b>721</b>
<b>ANNEX. CATÁLOGO DE IMÁGENES APES (EN CD)</b>	<b>741</b>





## **INTRODUCCIÓ**



## **1.- L'OBJECTE D'ESTUDI I LA METODOLOGIA**

L'estudi de manifestacions visuals de caire religiós relacionades amb la visió de personatges sagrats intervenint en un context bèl·lic en benefici dels seus devots o amb la representació d'aquests en el seu enfrontament i victòria sobre les forces del Mal, és un tema de gran amplitud i difícil estructuració que gira no obstant això en torn a la relació entre la religió cristiana i la guerra. Quin paper han jugat les imatges sagrades en ella i per què un apòstol, un soldat, un pastor o un arquebisbe acabaren sent imaginats davall la fórmula visual del vencedor que trepitja el vençut són algunes de les preguntes que han donat origen al present treball. Així doncs, en aquesta tesi de doctorat ens hem proposat de fer la recerca d'un nombre determinat de sants barons, tots ells reconeguts adalids de la causa cristiana, els quals, ja foren soldats o no en vida, agafaren les armes o foren representats amb elles en defensa de l'Església i dels prínceps cristians.

Es tracta, en definitiva, d'oferir una aproximació el més ajustada possible a les dimensions que al llarg de la història del cristianisme ha tingut la visualitat artística com a eina vàlida per a la transmissió de valors en relació amb el paper dels sants cavallers com a representants del Bé i com a protectors i alliberadors del poble oprimat davant l'amenaça del Mal, caracteritzat aquest davall la figura d'un enemic humà o monstruós.

Per poder dur a terme aquest projecte, el mètode de treball seguit ha estat l'anàlisi iconogràfica, seguida de la interpretació iconològica, amb els quals hem tractat d'explicar els orígens, continuïtats i variacions dels diferents tipus iconogràfics sorgits a partir d'aquest tema d'enquadrament i els seus derivats, així com també els seus diferents significats i funcions i la relació que aquests han tingut amb la història, la cultura i la societat que els ha vists desenvolupar-se. Les primeres fonts d'estudi, per tant, seran les imatges, tant com a

models o motius formals com a tipus iconogràfics, ja siga a través de pintures, gravats o escultures, però sense estructurar-les a partir dels seus valors estilístics o funcionals, sinó del seu valor discursiu i significant, tot seguint un enfocament diacrònic i tenint en consideració l'esdevenir històric. Un altre aspecte que s'ha tingut molt en compte a l'hora d'analitzar iconogràficament els diferents tipus ha estat la recerca i estudi de les distintes fonts literàries, tant hagiogràfiques com cronístiques, les quals justifiquen l'aparició, continuïtat i variació d'aquestes imatges, atenent també, com no, a les interpretacions aportades pels tractadistes i historiadors posteriorment. Un altre aspecte interessant que s'ha tingut en compte és el desenvolupament del discurs oral a través dels sermons, amb els quals es desplegarà sobretot en l'Edat Moderna tota una invectiva militant i persuasiva en favor d'una espiritualitat determinada en la qual els sants cavallers jugaran un paper rellevant.

Com què el treball de camp resulta de tot punt excessiu, es fa necessari acotar el marc d'anàlisi del corpus artístic a aquelles obres més properes al nostre context cultural i històric, és a dir, l'àmbit hispànic –i més concretament el valencià, en aquells casos particulars en què s'hagen produït manifestacions artístiques–, però sense que açò siga un obstacle per a fer referència a l'àmbit europeu, sobretot en aquells casos d'especial rellevància per al nostre anàlisi.

El gran nombre de cròniques sorgides en la Edat Mitjana, on s'hi descriuen distints fets bèl·lics en els quals l'Església o un monarca atribolat implora l'ajuda dels sants protectors, ressalten la importància que els fets d'armes han tingut al llarg de la història del món occidental. En aquestes cròniques, a banda de les gestes bèl·liques i l'activitat guerrera desenvolupada pels distints protagonistes, exposades amb major o menor rigor històric, hi trobem la presència, en molts dels casos, d'una entitat superior que entra en escena per tal d'auxiliar tots aquells que l'invoquen en la batalla, tot donant pas en el camp de la visualitat a diferents tipus iconogràfics d'especial interès per al nostre estudi. D'altra banda, els relats hagiogràfics assimilaran els enemics, religiosos o no, del regne o el territori amb dimonis, monstres i altres éssers diabòlics. Aquesta concepció de l'adversari monstruós, que com a vertadera encarnació del Mal, ataca o posa en perill l'equilibri d'una ciutat o territori, serà contestada per un heroi protector i sagrat que l'allibera d'aquesta amenaça.

En la cultura cristiana, foren sants guerrers els qui s'enfrontaren al dimoni davall l'aspecte de monstre o drac com a símbol dels enemic de la fe. La lluita de l'heroi cristià encarnat en els sants cavallers i la victòria sobre el drac representava la victòria espiritual, personal o comunitària, sobre la idolatria, el paganisme o l'heretgia. En la cultura mediterrània oriental, primer, i posteriorment, a tot Occident, aquestes llegendes relacionades amb la lluita

espiritual del cristià contra les forces del mal, foren representades visualment mitjançant el combat entre el cavaller i el monstre.

Dins del tema d'enquadrament de la victòria del sant cavaller sobre els enemics de la fe, cal distingir dos nivells de lectura diferents, procedents d'una mateixa arrel simbòlica i compositiva, però que han donat peu a molts diferents tipus iconogràfics, els quals es poden exemplificar en el cas de les imatges i llegendes referides al cavaller sant Jordi, però que també es poden estendre a la major part dels sants cavallers. Tal com afirmava el professor Joan Amades, s'hi poden distingir dues categories, una referida a les llegendes hagiogràfiques, amb un fonament llegendari universal basat en el relat de la lluita del sant contra el drac o monstre maligne, i una altra referida a les reconquestes i victòries en batalles locals amb el sant com a paladí dels exèrcits cristians i triomfador sobre els enemics de la fe.

La primera categoria pertany a una tradició molt estesa i amb uns orígens antiquíssims. Totes les cultures antigues han imaginat la victòria del Bé a través de la figura d'un valent cavaller, heroic o diví, que s'enfronta i derrota un monstre infernal. Les llegendes d'aquesta tradició de la psicomàquia o lluita espiritual de la virtut contra el vici, o del Bé contra el Mal, es poden rastrejar en els mites d'Horus, Apol·lo, Perseu, Sigfrid, etc., però també en aquells sants que, com ara sant Miquel, sant Jordi, sant Teodor o santa Marta, vencen el seu enemic monstruós i escenifiquen aquest triomf a través de l'acte simbòlic de la trepitjada triomfal.<sup>1</sup>

La psicomàquia, paraula que significa "lluita de l'ànima", i que en origen representa la cruïlla que es presenta davant l'ànima cristiana a l'hora d'elegir entre el bé i el mal, entre els vicis i les virtuts, és un tema visual ja present en el període paleocristià i que és plasmat per dues figures femenines que tracten d'atraure l'ànima que es troba en el centre. Aquest tema, però, serà transformat i adaptat a les necessitats sorgides per les noves sensibilitats religioses, tot passant a definir clarament la lluita del Bé contra el Mal. Front al dimoni i els seus còmplices, dracs i enemics de la fe, s'alçaran els campions de Déu,<sup>2</sup> clergues i cavallers sants que, amb sant Miquel al capdavant, brandaran l'espasa, en un context temporal i geogràfic totalment diferent a l'original i sotmesos a un procés de resemantització de la seua imatge en clau militar, per tal de lluitar contra monstres sempre renovats, desenvolupant un ideal d'evangelització cristiana i de salvació a través del discurs de les armes, tot dotant l'Església d'un conjunt d'adalils disposats a defensar-la de les forces malignes.

Es tracta de sants màrtirs, amb orígens militars o no, però que són reclamats posteriorment per a formar part dels exèrcits celestials, així com també d'altres barons

<sup>1</sup> VAN MARLE, Raimond, *Iconographie de l'art profane au Moyen Age et à la Renaissance*, l'Haia, 1932.

<sup>2</sup> LE GOFF, Jacques, *Tiempo, trabajo y cultura en el Occidente medieval*, Taurus, Madrid, 1983, pàg. 246.

integrants de l'estament eclesiàstic i amb reconeguda autoritat espiritual, que es transformen en herois gràcies a certes fites mítiques, com ara la lluita contra el drac o el dimoni. Tot seguint les paraules de la professora Etlvina Fernández, el caràcter heroic d'aquests episodis per ells protagonitzats els convertiran en fets paradigmàtics per a la resta de mortals.<sup>3</sup> El desemparament experimentat per aquells devots en temps de tanta necessitat féu que sants auxiliadors com ara sant Jordi, santa Marta o santa Margarida gaudiren d'una fama merescuda al llarg dels segles gràcies a la protecció exercida sobre els seus devots. Recollides aquestes accions portentoses per part dels seus hagiògrafs i repetides i engrandides amb el pas dels segles amb l'afegitó d'elements cada vegada més prodigiosos, dites històries acabaren desembocant en la creació de diferents tipus iconogràfics que feien de la seua contemplació quelcom útil i, fins i tot, terapèutic per als seus devots, car amb ells els fidels elevaven el seu esperit, assolien un estat d'empatia i els brindaven el consol necessari en els moments més difícils.<sup>4</sup>

L'altra categoria establerta pel professor Amades, la referida a la intervenció d'aquests sants cavallers en les batalles, respondrà a diferents motivacions, en alguns casos religioses i en altres polítiques. Quant a les primeres, podem afirmar que la visió de sants cavallers en el bell mig d'una batalla es vincula tant amb el record de la lluita per la defensa dels béns eclesiàstics o la "recuperació" del territori sagrat de mans dels enemics de la fe, com és el cas de les lluites seculars entre cristians i musulmans pel control de la península Ibèrica en els segles passats, com també amb l'acció intercessora de les forces del cel en ajuda de tots aquells devots que s'encomanen fervorosament i sincerament en un moment de dificultat màxima on està en joc la vida d'aquests.

Sobre les motivacions polítiques que promouen aquest tipus d'imatges cal advertir la tendència a exaltar en elles "el paper de la monarquia fins al punt de fer intervindre les forces sobrenaturals en les gestes dels membres de la dinastia".<sup>5</sup> Durant l'Edat Mitjana, el culte als sants militars va tindre un gran auge a tota Europa, tant a Orient com a Occident. Aquest culte envoltava la monarquia i del seu estament eren protectors. En el cas de la península Ibèrica, contribuí a enfortir i justificar el paper del monarca i la seua dinastia com a persones elegides directament per la divinitat en un temps en què els regnes cristians sorgits al nord

---

<sup>3</sup> FERNÁNDEZ, Etlvina, "Héroes y arquetipos en la iconografía medieval", en *Cuadernos del CEMYR*, núm. 1, 1994, pàg. 13-52.

<sup>4</sup> Vegeu FREEDBERG, David, *El poder de las imágenes*, Cátedra, Madrid, 1992, pàg. 195-196.

<sup>5</sup> SERRA DESFILIS, Amadeo, "Ab recont de grans gestes. Sobre les imatges de la història i de la llegenda en la pintura gòtica de la Corona d'Aragó", en *Afers. Fulls de recerca i pensament*, n° 41, 2002, pàg. 15.

cercaven elements que definiren la seua identitat i legitimaren el seu avanç expansiu cap al sud. Recolzats en el poder aglutinant de la religió, crearen i difongueren una sèrie d'imatges del poder reial i de mites fundacionals, alguns dels quals afirmaven l'ajuda militar dels sants cavallers en fets providencials, com ara algunes de les batalles de conquesta més importants i decisives, que reforçaven el sentit de protecció divina.

El segle XIII serà el moment d'esclat i de multiplicació d'aquestes llegendes bèl·liques als territoris peninsulars. Els seu origen i posterior difusió responen a múltiples interessos tant generals com particulars, però també s'imbrica en la pròpia cultura marcial del moment. Manipulació i fantasia, necessitat de legitimació i protecció, però també devoció i fe en els poders sobrenaturals, configuren un ambient procliu a fenòmens meravellosos en un procés secular de consolidació de la idea d'unitat política i religiosa front a l'enemic musulmà que perdurarà fins ben entrat el segle XVII amb l'establiment de la república cristiana amb un marcat caràcter reaccionari i militant, en la qual les imatges són usades com un arma simbòlica per expressar la idea de triomf però també de sotmetiment i humiliació de l'adversari, els senyals de la qual encara es podran apreciar en ple segle XX.

Però més que una visió monolítica sobre aquests tipus iconogràfics, el que volem investigar és la multiplicitat de funcions i discursos que les imatges dels sants guerrers han allotjat al llarg del temps. Aquests mites funcionaven perquè eren considerats per l'imaginari col·lectiu com absolutament vertaders i a través d'ells es creava i negociava la idea d'un territori sagrat la història del qual havia estat dissenyada des del principi dels temps i res del que havia passat era casual. Tot formava part del programa universal dissenyat pel Creador. La literatura hagiogràfica ha posat l'accent precisament en el seu poder intercessor al bell mig de la batalla contra els enemics de la fe, ja fóra en la lluita contra els musulmans a la península Ibèrica, ja fóra segles després en la conquesta d'Amèrica.

Val a dir que aquest tipus de representacions visuals de gran transcendència en la cultura hispànica basat en el discurs de les armes i la derrota de l'enemic són de tot menys neutrals. Els tipus iconogràfics derivats de la figura del *miles Christi* constituïren en el seu moment l'expressió màxima de la teologia de la victòria i de la voluntat d'eliminació dels enemics de la fe, considerats com a aliats del diable. Ara però, imaginar una figura aureolada muntada a cavall escapçant enemics, els quals jauen humiliats i abatuts, situats com a trofeus davall les potes del cavall segons l'esquema compositiu de la trepitjada triomfal, resulta hui en dia difícil de justificar per part de l'Església i tanmateix és difícil d'encaixar en el missatge evangelitzador original basat en el perdó predicat per Jesucrist.

## 2.- ESTRUCTURA, OBJECTIUS I REVISIÓ BIBLIOGRÀFICA

L'organització de la present tesi s'estructura en set capítols, els quals han condicionat el desenvolupament de la investigació atenent a les següent qüestions i paràmetres. Tot i que el treball se centra en l'anàlisi i interpretació dels tipus iconogràfics dels sants cavallers el món hispànic com a àmbit general d'estudi, el tractament d'aquest fenomen, la recerca dels seus arrels i la interpretació de les imatges s'ha pretès realitzar a la llum de consideracions més universals.

Així doncs, en el primer capítol explorem la idea del triomf de l'heroi sobre l'enemic com un tema d'enquadrament procedent de les primeres civilitzacions, especialment a Egipte i Orient Pròxim, el qual utilitza majoritàriament com a esquema compositiu, ja represente l'heroi victoriós a cavall o dempeus, la fórmula anomenada trepitjada triomfal. La figura eqüestre d'Alexandre el Gran es configura com el tipus iconogràfic ideal de l'heroi victoriós que posteriorment s'enriquirà i difondrà a través de la iconografia imperial romana. Els tipus iconogràfics cristians sorgits d'aquest tema es poden agrupar segons una sèrie de funcions que els són atribuïdes i que foren observades pel bizantinista Christopher Walter i és igualment vàlida per als sants militars com per a altres figures victorioses sobre els seus enemics.

En el segon capítol ens detindrem breument en l'anàlisi dels tipus iconogràfics relatius als sants militars eqüestres bizantins, hereus visuals i simbòlics de l'aparell icònic imperial cristianitzat: Teodor, Demetri i Mercuri, tots ells sorgits com a resposta davant la necessitat de protecció de la societat bizantina front a les amenaces dels pobles pagans, primer, i del poder musulmà, després, així com també front a les intimidacions del dimoni. Dins d'aquest grup dediquem un capítol final al cas de sant Sisinni i Salomó, autèntics precursors dels sants cavallers amb una funció de caràcter apotropaic que enllaça amb antigues tradicions i ritus de protecció contra el mal. Sense voler esgotar les possibilitats que aquest tema allotja, la inclusió d'aquest capítol està justificada per les característiques pròpies d'aquests sants militars, les quals serien posteriorment assumides pels sants cavallers hispànics per tal de configurar els seus respectius tipus iconogràfics. Un cas apart en aquest apartat serà el de sant Jordi. La difusió del seu culte a l'Europa occidental i, en concret a la Corona d'Aragó, fan que el seu anàlisi excedisca els límits d'aquest capítol i es configure com un pilar bàsic en la construcció de la nostra investigació.

L'estudi dels sants militars en l'àmbit bizantí va despertar des de ben prompte l'interés dels historiadors, per l'amplitud del tema i per l'enorme literatura que ha generat. Potser la primera figura a la qual hauríem de referir-nos és la del bol·landista belga Hippolyte Delehaye



amb la seua obra *Les llegendes grecques des saints militaires* (Brussel·les, 1905), treball basat en l'aplicació d'un mètode crític per a l'anàlisi d'aquestes llegendes i una referència bàsica per a tots aquells estudis que l'han seguit. També ha estat de gran ajuda la consulta biogràfica a la *Bibliotheca Sanctorum* (Roma, 1967) i, tot que se n'han fet d'estudis monogràfics sobre les figures dels diferents sants militars bizantins, els estudis realitzats pel professor Christopher Walter, principalment *The Warrior Saints in Byzantine Art and Tradition* (Londres, 2003), el qual ha resultat fonamental per a la introducció dels elements essencials de l'hagiografia dels sants militars bizantins, les seues funcions, els elements significants principals de cadascun així com els programes visuals més significatius.

El tercer capítol està dedicat a la descripció diacrònica i interpretació dels tipus iconogràfics relatius al triomf de sant Miquel. Com a capità dels estols celestials, l'arcàngel es configura com a precedent i prototip simbòlic i formal dels sants cavallers, tot i que també se l'ha venerat com a patró de la Monarquia Hispànica per les seues transcendents intervencions en batalla. En aquest capítol volem observar com han evolucionat compositivament i iconogràficament al llarg de la història des de les seues manifestacions més antigues fins a les seues formulacions en el Barroc. De gran importància en aquest capítol serà l'aproximació a les fonts literàries de cadascun d'ells. Com a capità de les milícies celestials i prototip visual dels cavallers sagrats dins del tema d'enquadrament del triomf sobre l'enemic, dos tipus iconogràfics criden especialment la nostra atenció: la representació de la seua victòria sobre el drac / dimoni, il·lustració de la victòria de l'ordre front al caos, i la seua visió en la batalla de Manfredònia com a protector dels exèrcits cristians. Al final del capítol, tractarem de perfilar el significat històric i cultural d'aquests dos tipus, atenent sobretot al paper que la imatge de l'arcàngel va jugar en la instrumentalització de la idea del triomf catòlic sobre els seus rivals ideològics, especialment, musulmans i protestants, així com també en el seu paper com a patró de la monarquia hispànica. De fet, la seua imatge resultà de gran importància simbòlica en el procés d'expansió territorial dels regnes cristians peninsulars al final de l'Edat Mitjana i durant la conquesta i colonització del continent americà segles després.

En aquest sentit, per a conèixer els orígens del culte a sant Miquel han resultat de gran interès el *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie* (París, 1930) dels pares F. Cabrol i H. Leclercq, així com l'entrada de la *Bibliotheca Sanctorum* (Roma, 1967), que inclou referències a les Sagrades Escripures, funcions i iconografia, com també l'estudi d'Aurélia Stapert, *L'ange roman dans le pensée et dans l'art* (París, 1975), una recerca de fonts literàries, obres de la tradició patristica i d'exemples artístics romànics de gran amplitud i solidesa, els treballs de Bouet,

Otranto o Vauchez sobre la formació i difusió del culte arcangèlic a Europa, o Rohland, *Der Erzengel Michael. Arzt und Feldherr* (Leiden, 1977), el treball del qual se centra també en la progressiva militarització de la seua figura. A la iconografia de l'arcàngel sant Miquel en l'Edat Mitjana i Moderna ha dedicat moltes pàgines dels seus treballs més coneguts Émile Mâle i a ell acudim per entendre alguns dels seus significats. En clau local, però amb un exhaustiu i vastíssim estudi sobre l'imaginari angèlic i demoníac en el context valencià, cal citar l'obra de Miguel Á. Catalá Gorgues, *Ángeles y demonios en Valencia* (València, 2013). Per últim, sobre el tema de la visió a la batalla de Manfredònia hem seguit els estudis de Giorgio Otranto i per a la significació de la imatge triomfalista de l'arcàngel a l'Edat Moderna han estat molt útils les aportacions de Miguel Á. Martín Sánchez, *Miguel, el arcángel de Dios en Canarias* (Santa Cruz, 1991).

En el quart capítol, el nostre estudi se centra en l'anàlisi dels tipus iconogràfics sorgits del tema del combat entre sant Jordi i el drac i les visions del cavaller en distintes batalles lliurades a Orient Pròxim, Sicília i, sobretot, la Corona d'Aragó. En cada anàlisi atendrem els aspectes compositius i els seus precedents primitius, així com la descripció diacrònica dels mateixos a partir de les fonts literàries de les quals depenen. Una vegada revisada l'evolució compositiva i iconogràfica de cada tipus, abordarem la interpretació històrica i cultural tant de cadascun dels elements que els configuren com del tema en general, tot indagant en la repercussió simbòlica, històrica, cultural, social o religiosa que sant Jordi ha tingut com a paradigma de la vida heroica i virtuosa posada al servei de la lluita contra el mal –caracteritzat davall la figura del drac–, així com també com a ideal d'evangelització guerrera afavoridora dels estaments monàrquic i eclesiàstic en el secular enfrontament contra l'islam a l'àmbit mediterrani. Per últim, cal recordar també la funció de la seua imatge simbòlica com a sant nacional en aquells territoris on n'és patró, i a través de la qual es fomentà una identificació o consciència nacional a través del record de les seues portentoses victòries.

L'empremta de la iconografia de sant Jordi en l'art bizantí, a banda dels autors clàssics abans citats, ha estat darrerament posada en relleu per Christopher Walter, de qui destaquen “The origins of the cult of saint George” (1995) i el treball monogràfic sobre sants militars abans citat. Això no obstant, han estat pocs els estudis publicats a Espanya relatius a aquest tema. Un dels autors que més ho ha treballat ha sigut Miguel Cortés Arrese, qui ha dedicat la major part del seu treball a la història de les imatges a l'imperi bizantí, amb articles monogràfics com “La imagen de san Jorge en el arte bizantino” (1993). Sobre sant Jordi a Catalunya i la importància del seu patronatge podem citar els treballs de Lluís Millà, *Sant Jordi patró de Catalunya* (Barcelona, 1972) i Narcís Sayrach, *El patró sant Jordi* (Barcelona, 1996), de

caràcter evidentment divulgatiu. De la iconografia jordiana a Aragó citarem els articles d'Ángel Canellas (1966) i W. Rincón i A. Romero (1982) i el monogràfic de F. Marcos, A. Montaner i G. Redondo, *El Señor San Jorge. Patrón de Aragón* (Zaragoza, 1995). Per últim, al context valencià i alcoià han resultat d'interés, tot i el to apologètic que encara conserven, els diferents articles sobre sant Jordi *matamoros* publicats per A. Espí Valdés. No obstant això, el treball més complet i recent sobre la iconografia dels sants *matamoros*, entre elles la de sant Jordi, li'l deguem a Lidwine Linares i la seua tesi *Les saints matamores en Espagne, au Moyen Age et au Siècle d'Or* (Toulouse, 2008), la qual se centra de manera més específica en l'estudi de les fonts literàries, més que en el significat de les imatges.

L'estudi iconogràfic de l'apòstol cavaller, al capítol cinqué, s'inicia amb una introducció a les fonts literàries que ens apropen a la seua vida i passió, açò és, la predicació i el martiri. Aquest punt és important per entendre l'especial rellevància de la seua figura en la península Ibèrica. A continuació, examinem el procés de conversió de l'apòstol pescador en “*strenuissimus miles*”, primer amb la llegenda de Coïmbra i posteriorment amb la de Clavijo i la configuració dels Vots. A aquestes visions els seguiran altres més, tant al territori peninsulars com al continent americà, per tal de configurar el llegendari d'aquesta imatge tan controvertida. A partir d'aquest punt, atendrem al recorregut diacrònic del tipus iconogràfic des dels seus orígens fins al segle XX, tot atenent als principals elements significants com a les fonts literàries que els sustenten. Finalment, explorarem la projecció cultural d'aquesta imatge, els orígens del seu culte, la seua relació amb els estaments nobiliari, monàrquic i eclesiàstic, i la seua primacia a la península com a patró d'Espanya, així com les diferents controvèrsies que se succeïren a partir del segle XVII per la consecució de dit patronatge.

Per a el coneixement de les fonts literàries és fonamental la consulta dels estudis del professor Manuel C. Díaz y Díaz, molts d'ells reunits recentment a l'obra *Estudios Jacobeos* (Santiago de Compostel·la, 2010). En aquest aspecte també cal acudir a la tesi doctoral de Lidwine Linares, la qual analitza un bon recull d'aquestes *Les saints matamores en Espagne, au Moyen Age et au Siècle d'Or* (Toulouse, 2008), així com també dels sants Emilià i Isidor, una sòlida investigació que remarca el caràcter hispànic d'aquest tema. Els treballs que s'han apropiat a l'estudi iconogràfic de sant Jaume *matamoros* han estat nombrosos, un pioner fou el de R. Balsa de la Vega, “El apóstol Santiago ante el arte” (1910), al qui han seguit més recentment altres, com Sicart Giménez, “La iconografía de Santiago ecuestre en la Edad Media” (1982), Yzquierdo Perrín, *Historiografía e iconografía de Santiago en la catedral compostelana* (Madrid, 1996), Monterroso Montero, “Santiago, San Millán y San Raimundo. Milites Christi” (1997) o Portela Sandoval, “Santiago, miles Christi y caballero de las Españas” (2004). Amb voluntat

monogràfica i seguint de manera sòlida el mètode iconogràfic-iconològic cal citar com a obra de referència el treball de Nicolás Cabrillana Cíezar, *Santiago matamoros, historia e imagen* (Málaga, 1999). Més recentment, també Enric Olivares en la primera part al seu estudi sobre el retaule major d'Algemesí, *Iconografía de Sant Jaume cavaller. El retaule major d'Algemesí* (Algemesí, 2007). Per a conèixer les implicacions iconogràfiques de l'apòstol al continent americà són bàsics els estudis clàssics d'Heliodoro Valle, *Mitología de Santiago en América* (Tegucigalpa, 1944), el qual replega un bon nombre de les seues visions, i de Santiago Sebastián, "La iconografía de Santiago en el arte hispanoamericano" (1993). Una revisió a la figura de l'apòstol cavaller amb implicacions tant en Amèrica com en la península Ibèrica i que incideix en la continua resemantització del símbol de sant Jaume al llarg de les èpoques i amb implicacions que arriben fins a l'actualitat han estat els diferents estudis a ell dedicats per part de Javier Domínguez García, del qual destaquem el seu monogràfic *Memorias del futuro. Ideología y ficción en el símbolo de Santiago apóstol* (Madrid, 2008). Finalment, sobre la utilització en clau política de la imatge de l'apòstol, juntament amb l'anterior autor, també són referents els estudis de Negrodo del Cerro, "Santo nacional y exaltación patriótica: la figura de Santiago en la pastoral barroca" (2005) i Klaus Herbers, *Política y veneración de santos en la Península Ibérica* (Poio, 2006).

El capítol sisé explora, a través del mètode iconogràfic-iconològic, el fenomen dels altres sants cavallers sorgits a la península Ibèrica, tot destacant la importància que adquiriren les seues llegendes, desenvolupades tant a les narracions hagiogràfiques com a les diferents manifestacions visuals, i la difusió que prengué aquest tema al món hispànic al llarg de l'Edat Mitjana i Moderna. Això no obstant, advertim al final d'aquest capítol com dit tema dels cavallers sants no és exclusivament hispànic, ja que també se'n poden rastrejar distints exemples a altres indrets d'Europa, especialment a la península Itàlica. La diversitat de sants cavallers citats a aquest capítol (Emilià de la Cogolla, Isidor de Sevilla, Ramon de Fitero, Rossend de Celanova, Ferran III, Telm de Tui i els italians Ambròs de Milà, Andreu Corsini de Fiesole i la Mare de Déu de les Milícies d'Scicli) donen compte de la fortuna iconogràfica que aquest tema ha tingut a l'art cristià, tot i que aquesta en la majoria d'ocasions no passà de l'àmbit local dels seus llocs de culte o dels ordes monàstics dels quals eren membres.

Sobre la majoria d'aquests sants s'han realitzat distints treballs monogràfics que ajuden a localitzar les obres més representatives i sistematitzar els tipus iconogràfics d'ells sorgits. Sobre sant Emilià han estat de gran ajuda les investigacions de Gutiérrez Pastor, "La colección de pinturas del monasterio de San Millán de la Cogolla" (1984). Montaner Frutos, "El Pendón de San Isidoro o de Baeza: sustento legendario y constitución emblemática" (1999) i Etelvina Fernández González, "Iconografía y leyenda del Pendón de Baeza" (2005)

i “La iconografía isidoriana en la Real Colegiata de León” (2008), han aportat llums sobre la iconografia guerrera de sant Isidor, representada al Penó de Baeza. L'estudi, molt complet, sobre aquests dos sants també s'inclou a l'obra de Lidwine Linares, *Les saints matamores en Espagne*. Ricardo Fernández Gracia, per la seua banda, en el catàleg de l'exposició *Fitero. El legado de un monasterio* (Pamplona, 2007), ha aportat l'estudi més complet sobre sant Ramon de Fitero, així com també Monterroso Montero, “Santiago, San Millán y San Raimundo. Milites Christi” (1997), qui també ha estudiat la figura de sant Rossend, de la mateixa manera que José M. López Vázquez al catàleg de l'exposició *Rudesindus. El legado del santo* (2007). A la iconografia dels herois eqüestres a l'àmbit hispànic, i en concret, a la de la figura del cardenal Mendoza, que s'estudia en el capítol següent, han estat diversos els articles que li ha dedicat Salvador Andrés Ordax, en els quals aporta importants idees sobre el procés d'heroització eqüestre que també es produïren en altres personatges no canonitzats.

Precisament, aquest capítol seté es configura com una continuació del tema anterior, ara associat a aquelles figures històriques que, tot i no haver estat elevats als altars, oscil·laren entre l'exaltació heroica i la canonització sagrada, i foren venerades en molts casos per la seua lluita armada en favor dels cristians i en defensa de la fe catòlica, tot gaudint d'un aparell visual desenvolupat sobretot durant l'Edat Moderna i davant la nova croada que suposava, entre d'altres, el desafiament de la reforma protestant. Els respectius tipus iconogràfics estudiats en aquest capítol com una continuació de l'ideal d'espiritualització guerrera, o teologia de la victòria, mostren un escàs desenvolupament visual, i de la mateixa manera que els anteriors, en la majoria de casos quedaren restringits a un context molt particular.

El darrer capítol examina, a manera de conclusió, el concepte de *miles Christi* i l'evolució dels seus distints significants, des de la idea original de màrtir de la fe al de guerrer que branda l'espasa en nom de Déu, un concepte fàcilment relacionable amb el tema dels cavallers sants i la seua condició d'adalils celestials protectors del poble cristià. Així mateix, repassarem, des d'una perspectiva de caràcter més universal el procés de justificació i sacralització de la guerra i les implicacions que el contacte amb l'univers musulmà i l'aparició de les croades tingué en la formació del ideal d'espiritualitat guerrera i la projecció narrativa i visual dels herois eqüestres. L'anàlisi no es deté en l'època medieval sinó que el fenomen continua durant l'Edat Moderna. La conquesta i colonització d'Amèrica i l'enfrontament amb la reforma protestant, per altra banda, suposaren una nova ocasió per a fer intervindre els sants cavallers en una renovada croada contra els enemics de la fe catòlica. Tots aquests factors seran clau per a entendre l'impuls que les imatges sorgides del procés d'heroització eqüestre tingueren en l'univers cristià en els segles passats.

La investigació finalitza amb l'exposició d'un inventari d'imatges basat en el mètode de classificació Iconclass, creat per l'iconògraf Van de Waal, amb el qual sistematitzarem els tipus iconogràfics analitzats al llarg d'aquest estudi. L'ús d'aquest sistema de classificació ve motivat per la meua participació en el grup d'investigació *APEES. Imagen y Cultura*, dirigit pel professor Rafael García Mahíques i segueix, per tant, el model de formulari utilitzat en ell.

Precisament, és en aquest punt final on vull expressar un especial agraïment cap al meu director de tesi, Rafael García Mahíques, pels anys de dedicació, consells metodològics i ànims, a través dels quals he anat creixent i madurant com a investigador. Importants també han estat la confiança total en el projecte i l'amistat sincera expressada en tot moment, sense les quals segurament aquest projecte no haguera pogut arribar a bon punt.

Així mateix, no puc deixar d'agrair a Oreto Trescolí, a qui sempre he tingut en tot moment al meu costat, l'ajuda i ànims mostrats en el dia a dia, en cada viatge, arxiu, museu o biblioteca que hem pogut visitar, i com no, a les meues filles, a qui he vist nàixer i créixer al mateix temps que aquest treball.

També és especial la meua gratitud a totes aquelles persones, companys de treball i institucions que m'han recolzat aportant idees, bibliografia o imatges, i a tots els amics i familiars que s'han interessat d'alguna manera o altra en les investigacions que he anat portant a terme. Per la seua amistat i col·laboració voldria citar als membres del Departament d'Història de l'Art de la Universitat de València i als companys de doctorat. Al personal del Museu de la Ciutat de València, durant el meu any de becari, i molt especialment al seu director, Miquel Àngel Català, per la seua erudició i sincera amistat. També al personal del Museu de Belles Arts de València: Ramón, Estrella, David, Kika, María Jesús, la gent de la biblioteca i, molt especialment a José Frechina i al malgrat Fernando Benito, per les seues bones indicacions, professionalitat i consells durant el temps que vaig gaudir de la seua companyia mentre era becari i posteriorment. Com no, al personal de la Biblioteca Valenciana, el Servei de Préstec Interbibliotecari i la Biblioteca Joan Reglà de la Universitat de València, els quals sempre han respost amablement a totes les meues peticions. No vull oblidar al personal de la Institució Milà i Fontanals de Barcelona i la Biblioteca Nacional de Catalunya, els quals durant l'estada realitzada en aquella institució m'ajudaren en les primeres passes de la meua investigació. Sincer és també el record cap a Ricardo Fernández Gracia, Salvador Andrés Ordax, José Manuel López Vázquez, Vicent Zuriaga i, especialment, a Juan Manuel Monterroso, els quals s'han interessat d'alguna manera pel meu treball i m'han aportat, directament o indirectament a través dels seus estudis, sucoses informacions sobre la iconografia de diferents sants cavallers. Finalment, però no menys important, és el

reconeixement cap als mallorquins Antoni Alomar, Miquel Àngel Capellà, Bertomeu Bestard i Carme Colom, i a la Societat Arqueològica Lul·liana, pels seus esforços a l'hora de facilitar-me tot el material i informació disponible sobre el venerable Miquel Fabra. A tots ells, gràcies pel seu temps i interès.





**I**

**LA REPRESENTACIÓ DE L'HEROI VICTORIÓS EN  
L'ANTIGUITAT. PRECEDENTS, TIPOLOGIES I  
PARAL·LELISMES PER AL TEMA DELS CAVALLERS  
SANTS**



## 1.- ANTECEDENTS MITOLÒGICS DE L'HEROI VICTORIÓS COM A TEMA D'ENQUADRAMENT

La representació de la victòria de l'heroi sobre l'enemic, amb el vencedor situat damunt del vençut com a fórmula general, és una constant universal<sup>6</sup> que es pot trobar a la majoria de civilitzacions antigues, car constitueix una manera senzilla de conceptualitzar la idea del triomf del Bé sobre el Mal. En el camp de la visualitat es desenvolupa com un tema d'enquadrament, segons la terminologia emprada per Bialostocki,<sup>7</sup> que, amb major o menor grau de conceptualització, sol mantindre un esquema compositiu prou semblant: l'heroi, ja a cavall ja reste dempeus, s'enfronta amb les seues armes a un monstre o a un enemic humà al qual venç i humilia situant-lo davall dels seus peus.

En el context europeu es pot seguir tant la mitologia grega com les llegendes germàniques i escandinaves,<sup>8</sup> així com també, si ens en anem més lluny, l'Egipte faraònic i moltes tradicions orientals i perses, com ara la cultura mazdeista, tot arribant a influir en

---

<sup>6</sup> MASSIP BONET, Francesc, *La monarquía en escena*, Comunidad de Madrid, Madrid, 2003, pàg. 45.

<sup>7</sup> BIALOSTOCKI, Jan, "Los 'temas de encuadre' y las imágenes arquetipo", en *Estilo e iconografía, contribución a una ciencia de las artes*, Barral, Barcelona, 1973, pàg. 111-124.

<sup>8</sup> El tema arquetípic del cavaller que ataca el monstre enemic, representació simbòlica de la lluita del Bé sobre el Mal, és freqüent a les mitologies nòrdica i germànica. A l'*Anell dels Nibelungs*, l'heroi Sigfrid matà el drac Faffner, vigilant del riu Rhin i custodi del tresor dels Nibelungs, el qual tenia captiva a Brunilda amb un somni màgic. Una altra tradició amb guerrers vencedors de dracs és la llegenda de Beowulf, heroi de la mitologia saxona que va matar el gegant Grendel i lluità fins a la mort amb un drac guardià d'un enorme tresor. La lluita amb el drac pertany a la segona part del poema quan, ja ancià, s'enfrontà amb aquell monstre que assolava una comarca del seu regne.

alguns relats de les Sagrades Escripures. Tal i com assenyalava el bol·landista Hippolyte Delehaye, la lluita amb el drac o amb un altre monstre de característiques semblants és un tema d'enquadrament ben antic a l'Orient Mitjà.<sup>9</sup> Per la seua banda, el professor Pérez-Soba,<sup>10</sup> tot seguint l'erudit belga, diferenciava en aquesta lluita dos tipus diferents de gèneres literaris associats a dites tradicions: per un costat, el gènere mític que recull la victòria del Bé sobre el Mal i que es pot seguir a l'*Enuma Elix* babilònic o també al mite de supervivència i renaixement del déu-sol Ra després d'haver vençut la serp Apofis, i per un altre, les llegendes d'herois semidivins que vencen el monstre maligne, com ara els mites de Perseu i Andròmeda o el d'Horus i Seth.

L'enfrontament entre dues potències personificades que representen conceptes abstractes com ara les virtuts i els vicis o les passions, fou replegat pel poeta hispano-romà del s. V dC Aureli Prudenci a l'obra *Psychomachia*, tot prenent com a referent alguns dels passatges de les Sagrades Escripures on s'exemplificava la victòria de Déu sobre els seus enemics: "Espera que faça dels enemics l'escambell dels teus peus" (Sal 110, 1) o "Déu haurà posat tots els enemics davall els seus peus" (1Cor 15, 25).

Totes aquestes manifestacions literàries van configurar un solatge cultural farcit d'imatges i significats relatius a la idea del triomf sobre el Mal que la tradició literària i visual cristiana no dubtà en utilitzar posteriorment per al seu profit.<sup>11</sup> La representació de dita *psicomàquia*, açò és, la lluita de les virtuts humanes contra les passions, fou una fórmula d'exposició visual molt comuna a l'Edat Mitjana configurada a partir de l'obra de Prudenci, en la qual la victòria era imaginada en ocasions amb l'enemic derrotat als peus de la virtut.<sup>12</sup> Un exemple paradigmàtic d'aquest tipus iconogràfic bé pot ser una figura femenina, vestida amb cota de malla i protegida amb escut i llança, que esclafa una figura nua representant del vici, en un capitell romànic del monestir de Sant Cugat [Fig. 1]. Així mateix, una representació de la lluita victoriosa de l'ànima cristiana contra el mal l'exemplifica perfectament el baix

<sup>9</sup> DELEHAYE, Hippolyte, *Les légendes grecques des saints militaires*, París, 1909, pàg. 45-76.

<sup>10</sup> PÉREZ-SOBA DÍEZ DEL CORRAL, José M<sup>a</sup>, "San Jorge contra el Islam", en *Islam y Cristianismo*, núm. 413, 2006, pàg. 3.

<sup>11</sup> Fora d'aquest context occidental, es poden resseguir altres llegendes mitològiques semblants tant a Amèrica del Sud i Central com a l'Orient Llunyà. Així per exemple, al Japó es parla de la victòria del déu Susanu sobre una terrible serp gràcies al seu valor i força moral.

<sup>12</sup> A l'estudi d'aquest tema iconogràfic han dedicat els seus esforços un bon nombre d'historiadors de l'art entre els quals cal destacar els treballs pioners de MÂLE, É., *El gòtico: la iconografía de la Edad Media y sus fuentes*, Encuentro, Madrid, 1986 i KATZENELLENBOGEN, A., *Allegories of the virtues and vices in medieval art*, Studies of the Warburg Institute, Londres, 1989. A ells remetem a l'hora d'aprofundir en aquest tema.

relleu en pedra del cavaller lluitant contra un griu ubicat al Portal dels Fillols de la seu vella de Lleida (1215-1220).



**Fig. 1.** *La Virtut derrota el Vici*, monestir de Sant Cugat

En el cas de la figura de l'heroi que derrota la bèstia, alguns autors com Julián Gállego,<sup>13</sup> tot seguint la línia mampresa per Delehaye i citant David Talbot Rice, han assenyalat que el tema del genet allancejant un monstre o animal troba els seus orígens en l'àmbit oriental i, més concretament, en la cultura persa sassànida. En aquest context foren notables les imatges de reis vencedors sobre els seus enemics, configurats a partir dels mites de déus creadors victoriosos sobre els déus del caos. De fet, James Hall fonamentava els orígens d'aquest tema d'enquadrament en l'antic dualisme de la religió persa, el panteó de la qual estava dividit entre déus de la llum i déus de les tenebres enfrontats en un conflicte etern.<sup>14</sup>

La mitologia sumèria ha conservat el seu relat de la lluita entre l'heroi prototípic i el monstre en l'*Èpopeia de Guilgameix*, poema èpic que es remunta al 4700 aC. En la taula V es

<sup>13</sup> GÁLLEGO, Julián, *Santa Isabel y San Jorge. Reflexiones sobre la iconografía de la Reina Santa y el Caballero a lo Divino*, Inst. Fernando el Católico, Zaragoza, 1972, pàg. 15-16.

<sup>14</sup> HALL, James, *Diccionario de temas y símbolos artísticos*, Alianza, Madrid, 1987, pàg. 121.

narra com l'heroi, el rei més poderós d'Uruk, amb l'ajuda d'Enkidu, matà el monstre Humbaba, guardià del bosc, representat de vegades com un híbrid amb forma de gegant i de drac, potser un precedent de l'Hidra de Lerna que matà Hércules.

L'*Enuma Elix*, per la seua banda, mite babilònic de la creació redactat cap al 1200 aC i amb fortes influències sobre el relat bíblic del *Gènesi*, narra la batalla de Marduk, déu de la tempesta i príncep dels déus, contra Tiamat, deessa de l'aigua salada representada com un drac del caos. Ens trobem en aquest cas davant una nova encarnació literària de l'enfrontament entre dues forces cosmogòniques oposades: el déu ordenador de l'univers, representat per Marduk, front a les forces del caos i la destrucció encapçalades per Tiamat.<sup>15</sup>

Un exemple més és Illuyanka, monstre en forma de drac de la mitologia hitita, vençut per Teshub, déu del cel i de les tempestes. Una bona representació d'aquesta escena és un relleu en pedra, datat cap al 850-800 aC conservat al Museu de les Civilitzacions d'Ankara. En ell, el déu Teshub allanceja la serp Illuyanka.



**Fig. 2.** *Horus venç la serp Apofis*, s. V aC, Khargha, Temple d'Ibis

En la mitologia egípcia, hi trobem la serp Apofis, símbol del Mal i les tenebres, probablement vinculada a la Tiamat babilònica, a la qual s'enfrontava Ra, senyor de la Llum,

---

<sup>15</sup> D'aquest poema existeix edició en català a FELIU, L. i MILLET, A., *El Poema Babilònic de la Creació i altres cosmogonies menors*, Abadia de Montserrat - UAB, Barcelona, 2004.

quan s'introduïa totes les nits en el món subterrani on aquesta regnava. La serp Apofis tenia com a únic interès interrompre el recorregut del vaixell solar de Ra perquè no tornara el nou dia i així destruir l'harmonia del món i fer que regnara el caos, comesa que Ra s'encarregava sempre de desbaratar. La batalla entre Horus i Seth és també un dels mites egipcis més antics i importants. En aquest cas, les manifestacions visuals conservades mostren Horus el falcó allancejant el seu oncle Seth, qui de vegades pot ser imaginat com una serp o un hipopòtam. Una altra imatge representativa d'aquesta lluita entre el Bé i el Mal i precedent per al tema d'enquadrament en l'art cristià la podem trobar al relleu de la primera sala hipòstila del temple d'Ibis a l'oasi de Khargha (s. Vè aC) [Fig. 2]. En ella, Horus, amb cap de falcó, doble corona i unes espectaculars ales desplegades, traspasa amb la llança la demoníaca i malèvola serp Apofis.<sup>16</sup>

Per la seua banda, en el món clàssic són nombroses les faules i llegendes que parlen d'herois vencedors de dracs, serps i altres monstres marins guardians de llocs sagrats, tresors o princeses. Aquestes tradicions de l'heroi o del semidéu matador del drac han donat peu a la imatge del guerrer *sauroctonos*.

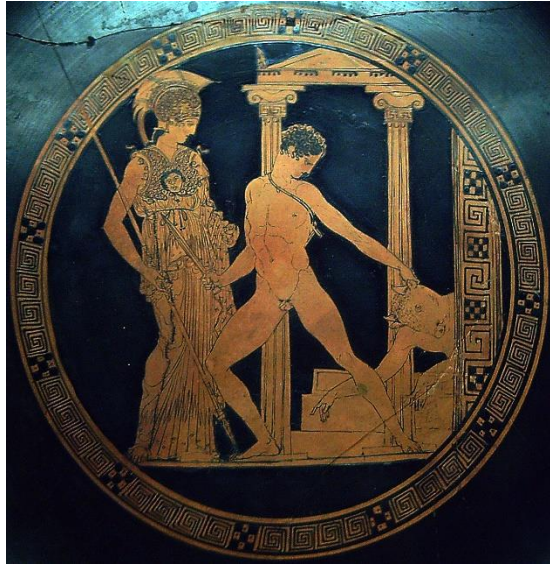
Així per exemple, l'atenenc Teseu,<sup>17</sup> amb l'ajuda d'Ariadna, pogué vèncer al monstre meitat bou meitat home amagat en el laberint construït per Dèdal a Creta i aconseguir d'aquesta manera la seua elevació a la categoria d'heroi. La victòria de Teseu sobre el Minotaure es pot veure en una pintura ceràmica de figures roges realitzada sobre un *kylix* signat pel pintor Aisó (ca. 420-410 aC, Madrid, Museu Arqueològic Nacional) [Fig. 3]. L'heroi, en el centre de la composició, nu i armat amb una espasa, sorgeix del laberint, l'entrada del qual s'ha figurat mitjançant una construcció porticada amb tres graons, columnes jòniques i frontó triangular a la manera d'un temple clàssic. Junt a aquest s'ha inclòs un meandre, element simbòlic que destaca la complexitat del traçat laberíntic.<sup>18</sup> Teseu

<sup>16</sup> De la mateixa manera que a la mitologia egípcia, també el *Llibre dels Morts* contenia diferents conjurs que parlaven d'enfrontaments amb serps per tal de poder derrotar la matèria i poder convertir-se en llum. Tots aquests mites, en definitiva, intentaven explicar la lluita de l'ésser humà per poder controlar la natura.

<sup>17</sup> En la *Teseida*, obra del segle VI aC es narren una sèrie de gestes d'un jove Teseu, com ara l'alliberament del camí de l'Argòlide a Atenes, fet que l'assembla d'alguna manera encara que a menor escala a l'heroi grec per excel·lència, Hèrcules.

<sup>18</sup> DÍEZ DE VELASCO, Francisco, *Lenguajes de la religión. Mitos, símbolos e imágenes de la Grecia Antigua*, ed. Trotta, Madrid, 1998, pàg. 50-63. Segons aquest autor, el laberint és imaginat com un lloc d'accés a l'inframón i certament aquesta imatge tindrà el seu paral·lelisme, com veurem més endavant, amb la cova on habita el drac monstruós. També és assimilat al bosc, territori mal conegut pels habitants de la polis, ple de camins tortuosos i embrollats que són precisament l'antítesi de l'ordre i la regularitat pròpies de les polis, marc de vida habitual

arrossega el monstre fins a la figura d'Atenea. Un altre exemple el trobem en una pintura mural pompeiana (s. I dC, Nàpols, Museu Arqueològic) [Fig. 4] on l'heroi sorgeix del laberint amb el monstre derrotat prop dels seus peus. En canvi, un altre mosaic conservat a la Casa del Laberint de Pompeia el representa encara lluitant contra el Minotaure sense cap tipus d'arma, sols amb la força dels seus braços.



**Fig. 3.** *Teseu mata el Minotaure*, Aisó, ca. 420-410 aC, Madrid, Museu Arqueològic Nacional



**Fig. 4.** *Teseu mata el Minotaure*, s. I dC, Nàpols, Museu Arqueològic

Hèrcules, considerat el més important dels herois grecs, també aconseguí la categoria d'heroi *sauroctonos* al vèncer l'Hidra de Lerna, el segon dels dotze treballs que li van ser encomanats. L'Hidra era un monstre nascut de Tifó i Equidna i criat per Hera junt a la font Amimone. Tenia un cos semblant al d'un gos<sup>19</sup> i set o nou caps amb forma de serp, tot i que alguns autors clàssics afirmaven que en tenia més de deu mil.<sup>20</sup> El seu alè era, a més, verinós i el seu rastre mortal. Vivia a Lerna, una regió propera al mar i, de la mateixa manera que altres monstres mitològics, freqüentava un llac des d'on sortia per a devastar camps i ramats arreu del país. Una de les característiques que la feien terriblement perillosa era el fet que li

---

dels grecs. Amb la seua victòria, Teseu es converteix en el paladí de la societat atenenc. Amb aquesta fita, dins un món desconegut i no habitual, com era el laberint, símbol de mort i de desordre, l'heroi aconseguí la victòria per a la civilització.

<sup>19</sup> La referència a què l'Hidra tenia el cos semblant al d'un gos ben bé podria ser una reminiscència del monstre marí Escila. Seth és també el monstre de ser caps que presenta el drac apocalíptic enfrontat amb sant Miquel.

<sup>20</sup> GRAVES, Robert, *Los mitos griegos*. Vol. 2, Alianza Editorial, Madrid, 1993, pàg. 133-137.



creixien els caps cada vegada que li eren tallats.<sup>21</sup> Però Hèrcules matà l'Hidra amb l'ajuda de Iolao, qui cremà la base dels caps que tallava l'heroi amb una branca encesa perquè no en brollaren més.

Manifestacions visuals clàssiques de la lluita d'Hèrcules amb l'Hidra les trobem, per exemple, en un vas de figures roges, datat cap al 475 aC i conservat a Palerm, així com també en un fresc de les catacumbes de la Via Latina en Roma. Ambdues imatges responen al mateix esquema compositiu: l'heroi grec s'enfronta amb un monstre de múltiples caps, amb les seues mans o amb l'ajuda d'una maça.

Belerofont, per la seua banda, fou el jove heroi que, amb l'ajuda d'Atenea, derrotà la Quimera. Volant sobre Pegaso, matà amb les seues fletxes o amb una llança, segons unes o altres versions, aquest monstre que tirava foc per la boca i que tenia cap de lleó, cos de cabra i cua de serp. De la mateixa manera que l'Hidra, Quimera era filla d'Equidna i se la temia perquè destruïa collites i matava persones. Un exemple visual antic és escena de figures roges pintada per un tal Marsies sobre un epínetron àtic (425-420 aC, Atenes, Museu Arqueològic Nacional).

Cadmo, fill d'Agenor, rei de Tír, va matar el drac que vigilava la font d'Ares, l'aigua de la qual necessitava per poder consagrar la fundació de Tebes (Ovidi, *Met.*, 3, 131-137). El drac, segons alguns autors, era descendent del mateix Ares i la seua missió era guardar el brollador consagrat a aquest déu. Per això mateix, va matar la majoria dels companys enviats per l'heroi. Se'l representava com una serp amb tres llengües i triple filera de dents, tot i que en la tradició medieval va assumir la forma de drac alat o bèstia de múltiples caps. El seu nom, Dracus o Drakon, seria difós a partir de llavors com identificador d'aquest tipus de figures monstruoses. Segons Le Goff, la narració es configura com un mite fundacional. Símbol de les forces naturals que s'han de dominar per l'Home, la victòria de Cadmo permeté l'establiment d'una comunitat humana sobre l'emplaçament que custodiava la serp. A més, la seua mort significava el triomf de la civilització i el seu domini sobre la natura, simbolitzada en l'agricultura i representada en aquest cas per l'ús de les dents dels monstre per part de Cadmo per tal de conrear el futur territori tebà.

---

<sup>21</sup> Una interpretació en clau evemerista dels mitògrafs aportada per Pierre Grimal, sobre el mite de la Hidra de Lerna, afirma que aquesta representaria el pantà de Lerna, dessecat per Hèrcules. Els caps de la Hidra serien les fonts, que aconseguiren brollar i que feien estèrils els esforços de l'heroi. Cfr. GRIMAL, Pierre, *Diccionario de mitología griega y romana*, ed. Paidós, Barcelona, 1981 (títol original: *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, Presses Universitaires de France, Paris, 1951), pàg. 244.

Dins aquest recompte d'herois *sauròctons* grecs no pot faltar el mite del déu Apol·lo, vencedor amb les seues fletxes del drac ctònic Pitó, habitant a Delfos, junt a la font de Castalia. El monstre tenia l'encàrrec de protegir un antic oracle de Temis, però aquest suposava un greu perill per a la regió car assolava els camps de Crisa, esglaiava les nimfes, robava el ramat i enterbolir fonts i rius. Una vegada vençut, Apol·lo va fundar com a record uns jocs fúnebres coneguts com Jocs Pítics i consagrà en l'oracle de Temis un tríode amb els seus emblemes on la Pítia pronunciava els oracles.

Per últim, el cas de Perseu és un altre relat prototípic de la victòria de l'heroi sobre el monstre. Fill de Zeus i Dànae, Perseu fou famós perquè tallà el cap a la Medusa, una de les tres Gòrgones. En tornar d'aquella aventura, l'heroi passà per Etiòpia muntat sobre el cavall alat Pegaso i es va haver d'enfrontar amb un drac marí enviat per Posidó per tal de poder alliberar la princesa Andròmeda, qui estava encadenada a una roca del mar per ordre d'Hera com a expiació del pecat de sa mare, Casiopea, per afirmar que ella i la seua filla eren més belles que les nereides. Perseu matà el monstre marí just en el moment en què ja es disposava a devorar a Andròmeda. Com a premi per la seua victòria, es va casar amb ella i va rebre el regne de son pare.<sup>22</sup> Aquest mite ha estat considerat principalment com el precedent de la faula cristiana de sant Jordi i el drac, atès que en ambdues l'heroi derrota un monstre per tal d'alliberar la princesa. Però la correspondència amb l'heroi mitològic no sols s'aplicà als sants cavallers cristians sinó també a alguns monarques que volgueren ser representats com a nous *miles Christi*, vencedors de l'enemic al servei de la unitat cristiana. Fou el cas de Felip V, caracteritzat com a nou Perseu dins el discurs propagandístic barrocc, catòlic i militant, que celebrava l'arribada al tron de la nova dinastia i que el revestia com el modern heroi vencedor dels monstres al·legòrics de l'heretgia protestant.

## 2.- LA TREPITJADA TRIOMFAL COM A ESQUEMA COMPOSITIU BÀSIC

La representació visual del guerrer heroic que derrota i trepitja un enemic, ja siga humà o monstruós es remunta a les primeres grans civilitzacions de l'Antiguitat. Es pot veure en la *Cara de la Guerra* de l'*Estendard d'Ur* (ca. 2500 aC, Londres, British Museum), on el sobirà subjuga els enemics derrotats davall els seus carros de guerra, però també en l'*Estela sumèria*

---

<sup>22</sup> D'aquest mite, els pintors renaixentistes i barrocs ens deixaren algunes obres esplèndides, com ara aquelles realitzades per Piero di Cosimo (1510-1515, Florència, Uffizi), Tiziano (1556, lloc, Wallace Collection) o Rubens, qui arribà a signar tres versions del mateix tema.

*dels Voltors* (ca. 2450 aC, París, Museu del Louvre), la qual representa la victòria del rei Eannatum de Lagash sobre Umma, i on els soldats del rei desfilen en formació sobre un sòl ple de cadàvers, o la famosa *Estela de Naram-Sin o de la Victòria* (2250 aC, París, Museu del Louvre) [Fig. 5], on es descriu la victòria del nét del rei accadi Sàrgon I sobre la tribu dels lullubi als Monts Zagros, mitjançant una figura de major grandària que la resta la qual avança trepitjant els cossos dels enemics.

L'art egipci, per la seua banda, també ha donat un bon nombre de mostres amb imatges dels seus faraons destrossant els rivals vençuts. Algunes de les més conegudes, i sense voluntat d'exhaustivitat, són el relleu de Tutmosis III esclafant els enemics en un dels pilons del temple de Karnak, el de Ramsés II matant un hitita a Qadesh, conservat al temple d'Abu Simbel o el de Ramses III lluitant contra el pobles del mar al temple de Menidet Habu.



**Fig. 5.** *Estela de Naram Sin o de la Victòria*, 2.250 aC, París, Museu del Louvre

Materialitzadores de la idea del triomf de l'heroi sobre l'enemic, aquest esquema compositiu també arrelà en la literatura clàssica, i en la mateixa *Eneida* s'al·ludia a la figura de l'heroi vencedor que sotmet els seus enemics davall els seus peus: “*omnia sub pedibus*” (VERG. *Aen VII*, 100) i tingué la seua continuïtat a les fonts canòniques cristianes: “I el Déu de la pau esclafarà ben prompte Satanàs davall dels vostres peus!” (Rm 16, 20). En el camp de la visualitat, la trepitjada triomfal, també anomenada *calcatio colli*, en llatí, o *trachelismos*, en grec, és una imatge comuna en l'art triomfal i cerimonial de l'Antiguitat i expressa la submissió completa de l'enemic abatut a l'heroi victoriós. L'esquema compositiu d'aquesta imatge és

molt senzill: l'enemic se situa agenollat o abatut als peus de l'heroi victoriós, el qual, simbòlicament, trepitja el seu coll.

Aquest antic cerimonial triomfal propi de la dignitat imperial, estudiat per Michael McCormick, al seu treball sobre celebracions i rituals propis de la victòria imperial a l'Antiguitat i Edat Mitjana, passà a formar part del corpus visual de l'imperi romà cristianitzat i es mantingué en el món bizantí. Pot observar-se en dues miniatures incloses en el manuscrit anònim de la *Història bizantina* de Joan Scilitza, datat entre els segles XII i XIII, procedent del monestir de Sant Salvador de Faro, a Messina, i actualment conservat a la Biblioteca Nacional a Madrid. En el full 37r, hi trobem l'escena en què el rebel Tomàs l'eslau patí aquesta cerimònia de la trepitjada triomfal per part de l'emperador Miquel II com a símbol de la seua victòria total a Adrianòpolis en el seu enfrontament l'any 823. L'altra escena [Fig. 6], pintada en el full 136r, mostra el general àrab Abul Asair, derrotat i captiu a Duluk l'any 956, i enviat per Lleó Focas a l'emperador Constantí VII, qui li aplica aquest humiliant ritual.



**Fig. 6.** El general Abul Asair és enviat a l'emperador Constantí VII, Joan Scilitza, *Història bizantina*, full 136r, ss. XII-XIII, Madrid, Biblioteca Nacional

El costum de representar l'emperador victoriós sobre els seus adversaris<sup>23</sup> era entès com un signe de triomf i domini sobre aquells, els quals passaven a quedar sotmesos a la

<sup>23</sup> Dins aquest corpus figuratiu es poden emmarcar les representacions narratives de les victòries romanes expressades als relleus històrics de les campanyes militars, estudiades per Bianchi Bandinelli i citades per NÚÑEZ RODRÍGUEZ, Manuel, "La guerra es mala, pero conviene, dado que es ineludible (Iconografía del cruzado y del 'milite)", *Boletín del Instituto Camón Aznar*, Zaragoza, núm. 62, 1995, pàg. 89-93.

voluntat del vencedor. Com a símbol de submissió i d'humiliació,<sup>24</sup> aquest esquema compositiu arquetípic propi de la tradició grecoromana fou assimilat per l'aparell iconogràfic cristià i, d'aquesta manera, ha estat utilitzat llargament per a nombroses imatges conceptuals de sants victoriosos sobre el dimoni o el drac, un perseguidor del cristianisme o un rival herètic. L'arcàngel Sant Miquel o la imatge de Maria Immaculada triomfant sobre el drac apocalíptic en són dos exemples molt rellevants i coneguts per la seua significació triomfal. Segons Molanus, les representacions de la serp o el drac trepitjats per Maria Immaculada “simbolitza els heretges i els adversaris de la Mare de Déu”.<sup>25</sup>



**Fig. 7.** *Florència triomfa sobre Pisa*, Giambologna, 1555, Florència, Museu Bargello

<sup>24</sup> Vegeu per exemple el dibuix realitzat per Hans Holbein el Jove (s. XVI) amb el tema la *Humiliació de l'emperador Valerià pel rei persa Sapor*.

<sup>25</sup> MOLANUS, *Traité des saintes images*, Ed. du Cerf, París, 1996, Llibre III, cap. 33, pàg. 422-423. Una imatge triomfant de la Mare de Déu victoriosa sobre el diable i armada amb la creu i les *Arma Christi*, s'inclou en l'*Speculum Humanae Salvationis*, Bâle, 1476 i és reproduïda pel Bartsch (vol. 81, pàg. 49) i pel mateix Molanus. Aquesta figura deriva de les representacions de Crist triomfant sobre el dimoni. Derivada, a la seua vegada d'aquest tipus iconogràfic, podem citar la Mare de Déu dels Socors, una altra manifestació visual mariana amb la qual s'expressa el combat amb el Mal mitjançant l'acció violenta. Es caracteritza perquè la Mare de Déu, amb aspecte combatiu i guerrer, usa diferents armes com ara un pal o una massa, una fletxa, una espasa, un ceptre o una llança en forma de creu, tot dependent de les diferents representacions, per tal de vèncer el dimoni. TRENDS, Manuel, *Iconografía de la Virgen en el Arte español*, Plus Ultra, Madrid, 2946, pàg. 332-342.

També les portalades romàniques i gòtiques d'algunes esglésies franceses s'ompliren de figures de sants situats sobre éssers grotescos com a pedestal, o de representacions de les Virtuts allancejant els Vici. També alguns bisbes exorcitzadors o vencedors dels pecats foren imaginats davall aquest esquema compositiu i, fins i tot, el mateix esquema compositiu fou utilitzat per representar personatges històrics, com ara *Carles V vençent el Furor*, de Leon Leoni (ca. 1555, Madrid, Museu del Prado), on l'emperador és imaginat com un heroi de l'antiguitat triomfant sobre la figura de la fúria encadenada, o, més encara, al·legories com la de la *Florència triomfant sobre Pisa*, on la ciutat del riu Arno és representada com una dona despallada que trepitja davall aquesta fórmula compositiva l'esquena del l'enemic pisà, un home també despallat i barbat ajupit davant la força obra de Giambologna (1565, Florència, Museo Nazionale del Bargello) [Fig. 7].

Però per conèixer una de les primeres fórmules aplicades pel cristianisme atenem a Massons Rabassa,<sup>26</sup> qui aporta una font literària prou antiga en la qual es recull el gest de la trepitjada triomfal. Es tracta de les visions de santa Perpètua, màrtir del segle III, qui va escriure el seu martiri junt amb la seua companya Felicitat. La narració explica que estant en la presó es veié pujant per una escala que guardava Satanàs en forma de drac, al qual va vèncer trepitjant-li el cap. Posteriorment, el dia en què fou portada a l'amfiteatre per a ser martiritzada tingué una altra visió en la qual lluitava contra el dimoni caracteritzat com un egipci de rostre molt lleig, al qual també va vèncer xafant-li el cap.<sup>27</sup> En el camp de la visualitat, l'art paleocristià ens ha deixat dues bones mostres d'aquesta visió en la catacumba de Domitila (s. IV), on la santa puja per una escala i xafa el cap d'una serp, i en el sarcòfag de Quintanabureba (s. IV, Burgos, Museu arqueològic), en el qual la màrtir també trepitja el cap d'un drac.

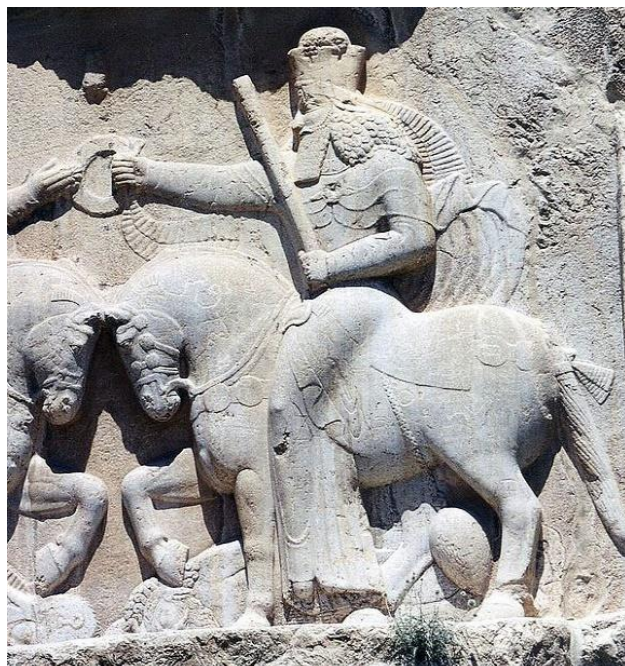
En tots aquests casos l'esquema formal no varia, l'heroi victoriós se situa dempeus, o entronitzat, amb l'enemic postrat als seus peus. Però per tal de trobar un precedent formal a l'altra variant compositiva, la del sant victoriós muntat a cavall i atacant amb la llança o l'espasa el seu enemic, ja siga humà o monstruós, cal buscar altres tipologies que ens porten una vegada més a les primeres grans civilitzacions de l'Antiguitat. Un exemple destacat és el relleu de Naqsh-i Rostam [Fig. 8], en el que Ahura Mazda, déu de la llum i del bé, trepitja el cos d'Ahriman, déu de les tenebres i del mal.<sup>28</sup>

<sup>26</sup> MASSONS RABASSA, Estrella, "La iconografía del diablo en el frontal de altar de Santa Margarita de Vilaseca (1160-1190)", en *Locus Amoenus*, núm. 7, 2004, pàg. 69.

<sup>27</sup> RUÍZ BUENO, Daniel, *Actas de los mártires*, Madrid, 1968, pàg. 423.

<sup>28</sup> GHIRSHMAN, Roman, *Irán. Partos y sasánidas*, Madrid, 1962.

El tema d'enquadrament consistent en genet victoriós triomfant amb l'enemic sota els peus, difós en l'art oriental mitjançant l'escultura i les arts sumptuàries, hi trobà posteriorment continuïtat en la Grècia hel·lenística a través de la figura eqüestre d'Alexandre el Gran i, ja en el món romà, s'enriquí poderosament i passà a formar part de l'aparell icònic imperial.



**Fig. 8.** *Abura Mazda trepitja el cos d'Abriman*, s. III dC, Naqsh-i Rostam

En el cas de les imatges triomfants de l'heroi macedònic cal destacar l'alt relleu narratiu conservat a l'anomenat *Sarcòfag d'Alexandre el Gran* (s. IV aC, Istanbul, Museu Arqueològic) [Fig. 9]. Tallat en marbre i amb restes de policromia fou obra de sis escultors jònics i descobert a Sidó (Líban) al segle XIX. Representa la batalla d'Issos en la qual les tropes macedòniques s'enfrontaren a les perses i en ell la figura d'Alexandre a cavall derrotant els enemics cobra un protagonisme gens menyspreable. Molt semblant a aquest és el famós mosaic trobat a la Casa del Faune a Pompeia que representa la batalla d'Issos (s. I dC, Nàpols, Museu Arqueològic) [Fig. 11], on el macedònic avança impetuós amb el cap descobert derrotant enemics i perseguint Darios III, situat a la dreta i fugint amb el seu carro. Tant una obra com l'altra semblen derivar d'un mateix model formal, una pintura de Filossé d'Eretria.<sup>29</sup>

<sup>29</sup> L'obra original, una gran pintura hel·lenística de la 2a meitat del segle IV aC exposada al palau reial de Pella, a Macedònia, va gaudir d'una gran fama a l'Antiguitat. El seu autor sembla que fou Filossé d'Eretria

A més d'aquestes obres, cal destacar també l'èxit obtingut pel grup escultòric d'Alexandre original de Lisip, el qual fou portat a Roma per Quint Cecili Meteli Macedònic i reproduït en diverses ocasions a petita escala tant en l'àmbit privat com en el públic, tal i com es pot apreciar a l'escultura de bronze conservada al Museu de Nàpols (s. I dC, Nàpols, Museu Arqueològic) [Fig. 10].



**Fig. 9.** *Sarcòfag d'Alexandre el Gran* (detall), s. IV aC, Istanbul, Museu Arqueològic



**Fig. 10.** *Alexandre el Gran a cavall*, s. I dC, Nàpols, Museu Arqueològic



**Fig. 11.** *Alexandre el Gran a la batalla d'Issos*, s. I dC, Nàpols, Museu Arqueològic

Amb aquests exemples, val a dir que la cèlebre representació triomfal d'Alexandre el Gran a cavall es convertí en un dels estàndards utilitzats en l'Antiguitat per tal de representar

---

(GRAEVE, Volkmar von, *Der Alexandersarkophag und seine Werkstatt*, Berlin, 1970). Altres estudiosos, en canvi, opinen que fou la pintora egípcia Elena de Timon.



la idea del triomf a partir de la celebració de l'*Adventus Augusti* o cerimònia d'entrada de l'emperador victoriós, adaptació de l'esquema visual anterior on l'heroi, o més comunament l'emperador, apareixia muntat sobre el seu cavall allancejant una serp, una bestiola o un enemic humà.<sup>30</sup> Així ho féu Trajà en el relleu aprofitat per a l'arc de Constantí a Roma, o Galeri en el seu de Salònica, o tantes altres estàtues hui en dia desaparegudes.

Comptat i debatut, la imatge simbòlica del triomf imperial sobre un serp podria ser entesa com la victòria del món romà –espai de civilització i urbanitat– sobre els enemics bàrbars, imaginats com caòtics i salvatges. Un exemple d'aquesta idea la trobem en unes monedes datades al segle I aC on es representava Juli Cèsar victoriós sobre una serp cornuda símbol de la Gàl·lia conquerida. Una altra mostra, molt més coneguda, és l'escultura eqüestre de Marc Aureli, històricament confosa amb la de Constantí i que originalment estava situada en la basílica de Sant Joan Laterà fins que en el segle XVI el papa Pau III ordenà, per consell de Miquel Àngel, la seua col·locació en el Capitoli. Segons algunes fonts dels segles XI i XIII, aquesta escultura hauria allotjat davall les potes del cavall la figura d'un bàrbar vençut.



Fig. 12. Déu traci eqüestre, s. III dC

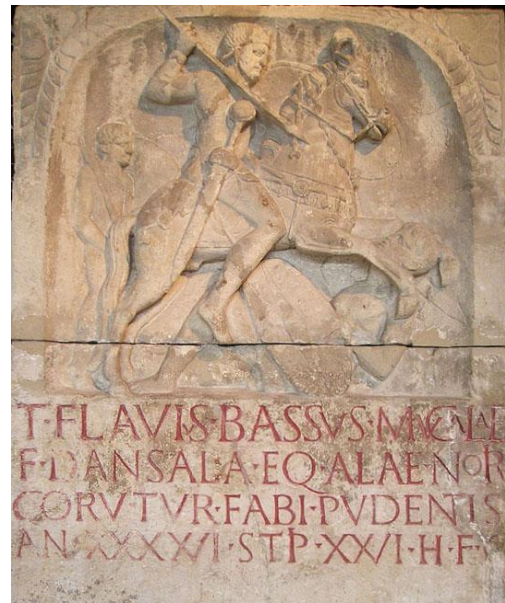


Fig. 13. Estela funerària de Titus Flavius Bassus, s. I dC, Colònia, Römisch-Germanisches Museum

De fet, alguns autors opinen que els precedents de la imatge del cavaller sant caldria buscar-los en escenes de caça, com ara els relleus apareguts en algunes esteles funeràries tràcies d'època romana on el genet mata un animal o una serp ctònica amb la seua llança,

<sup>30</sup> Vegeu KAUFFMANN, C.M., *The altar-piece of St. George from Valencia*, Victoria and Albert, Londres, 1970, pàg. 86.

figura que estaria relacionada amb el déu de l'inframón Heros Karabazmos [Fig. 12],<sup>31</sup> o també en altres diverses esteles funeràries de genets romans d'origen traci que abaten el seu enemic, com la del soldat eqüestre Rufus Sita, trobada en 1824 prop de London Road, a Gloucester (s. I dC, Gloucester, Museum and Art Gallery), i datada al segle I dC,<sup>32</sup> o la del soldat eqüestre Titus Flavius Bassus, fill de Mucala, de la tribu tràcia dels Dansala [Fig. 13]. Aquests relleus lapidaris es configuren com una tipologia funerària molt usada pels soldats romans representats a cavall mentre allancegen un enemic situat als seus peus, amb un epitafi en la part inferior que inclou l'edat i els anys de servei del difunt, així com la seua procedència. En el món romà, aquestes escenes de caça o de victòria dins l'àmbit funerari tindrien el seu model principal en les imatges de l'emperador romà triomfant sobre l'enemic o enfonsant la llança sobre el cap d'un lleopard, configuració visual que cal relacionar estretament amb la figura dels sants cavallers cristians.

## Representacions visuals de l'emperador romà cristià victoriós

Segons va descriure Eusebi de Cesarea en la *Vita Constantini* (III, 3), l'emperador Constantí havia manat fer una escultura de notable grandària per al vestíbul del seu nou palau de Constantinoble on es representava ell mateix amb els seus fills victoriós sobre un drac vençut als seus peus. El cèsar mostrava el cap adornat amb una creu i sostenia una llança o *labarum* en la mà amb la qual travessava el cos del monstre, mentre l'expulsava a les profunditats de l'abisme: “*Salutare signum capiti suo superpositum imperator draconem (inimicum generis humani) telis per medium ventris confixum sub suis pedibus [...] depingi voluit*”.<sup>33</sup> Com es pot advertir, la creu allotjava ja en aquest moment un sentit profilàctic i apotropaic, una protecció divina exemplificada en la visió onírica prèvia a la victòria sobre Majenci en la batalla del pont Milvi (Lactanci, *De Mortibus Persecutorum*, 44 i Eusebi, *Vita Constantini*, 28-31) i que també es va traslladar als estendards imperials. Val a dir que en l'escultura constantiniana alguns autors han interpretat una materialització de la seua victòria sobre Majenci, disposició iconogràfica

---

<sup>31</sup> YARZA LUACES, Joaquín, «San Miguel y la balanza. Notas iconográficas acerca de la psicostasis y el pesaje de las acciones morales», en *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, núm. 6-7, 1981, pàg. 13. Sobre el tema dels cavallers o genets tracs de tradició paleobalcànica consulteu l'estudi de WALTER, Christopher, “The Thracian horseman: Ancestor of the Warrior Saints?”, en *Byzantine Thrace, Image and Character, Symposium of Thracian Studies, Byzantinische Forschungen*, vol. 14, 1987, pàg. 659-673.

<sup>32</sup> Sobre aquest tema, ANDERSON, A. S., *Roman Military Tombstones*, Shire Publ., Aylesbury, 1984.

<sup>33</sup> EUSEBI DE CESAREA, *Vita Constantini*, III, 3; PG 20, 1058.

trionfal que responia més bé a qüestions polítiques i de propaganda imperial. Altres autors, en canvi, l'han volgut identificar amb la victòria sobre l'heretgia de Licini, un dels seus darrers adversaris, o fins i tot com una exposició triomfalista de la seua victòria sobre el paganisme, és a dir, del Mal i, per tant, més relacionada amb raons d'indole religiosa.<sup>34</sup>

La repercussió de la imatge triomfal de Constantí féu que el tractadista jesuïta Interián de Ayala es detingués segles després en ella per tal de reflexionar sobre el sentit d'aquest tipus de composicions simbòliques adoptades pel cristianisme, les quals, tot seguint els comentaris del cardenal Baronio sobre les pintures de sant Jordi, rebutjava si feien referència a un fet històric, però acceptava com a conforme a la veritat si s'atenia al seu sentit al·legòric:

*Advierte á propósito [el cardenal Baronio], haber habido antiguamente costumbre en la Iglesia de pintar estas Imágenes simbólicas, las que, si se refieren á alguna historia, ó hechos sucedidos, parecerán monstruos, ó mentiras; pero si se hace reflexión á las alegorías que encierran, se echará de ver que son conformes á verdad. Esto mismo lo confirma bien la Pintura, de que hace mencion Eusebio, ó el que sea el Autor de la Vida del Gran Constantino, diciendo: Además, hizo representarse á sí mismo en un quadro que había colgado de un lugar elevado frente los umbrales del palacio, é hizo, que expresase la Pintura la saludable insignia de la Pasion sobre su cabeza: y á aquella bestia enemiga, y feroz, que había impugnado la Iglesia de Dios valiéndose de la tiranía de los impíos, mandó describirla en figura de un dragon sumergido en lo profundo del mar. Hasta aquí Eusebio: lo que he querido trasladar con particular cuidado, por ser muy del caso para los que desean saber, qual es el verdadero, y genuíno sentido de las Imágenes de esta clase.<sup>35</sup>*

Fóra quina fóra la intencionalitat d'aquella imatge, hui en dia perduda, el cert és que dita composició es va convertir en paradigmàtica de l'emperador vencedor i va ser reproduïda en nombroses ocasions, un fet que queda confirmat per l'estudi de la numismàtica imperial. Certament, el mateix Constantí encunyà en l'any 327 una moneda amb un *labarum* rematat pel monograma de Crist perforant el cos d'una serp i amb la llegenda: “*SPE PUBLICA*”, és a dir, esperança pública [Fig. 14]. Més endavant, entre els anys 352 i 357, el seu fill Constanci II encunyà una altra moneda que el representava a cavall trepitjant una serp enroscada, amb la inscripció “*DEBELLATOR HOSTIUM*”, que vol dir, el vencedor dels enemics [Fig. 15]. Per la seua banda, Valentinià III, emperador d'Occident entre els anys 425 i 455, apareixia representat dempeus en un *solidus* tot sostenint un bastó crucífer en una mà i

<sup>34</sup> GRABAR, André, *Las vías de la creación en la iconografía cristiana*, Alianza, Madrid, 2008, pàg. 45 i ss.

<sup>35</sup> INTERIÁN DE AYALA, Juan, *El pintor cristiano, y erudito, ó Tratado de los errores que suelen cometerse frecuentemente en pintar, y esculpir las Imágenes Sagradas*, Joachin Ibarra, Madrid, 1782, Llibre VI, cap. II, pàg. 170.

una estàtua de la Victòria en l'altra, mentre trepitjava amb el peu una serp amb cap humà. La moneda incorporava al seu voltant la inscripció “*VICTORIA AUG*”, o siga, victòria dels augusts. Tanmateix, s’ha de citar un altre *solidus* on apareixen els dos emperadors augusts, el mateix Valentinià III junt al seu homònim d’Orient, Teodosi II. Els dos es representaven dempeus portant creus i globus terraqüis i amb un cap de monstre derrotat entre ells.<sup>36</sup>



Fig. 14. Moneda de Constantí Spes Publica, 327 dC



Fig. 15. Moneda de Constanç II debellator hostium, 352-357

Un altre exemple famós és el *Plat de Kertch* (meitat del segle III dC, Sant Petersburg, Museu de l’Ermitage), on l’emperador Constanç II, abans citat, branda una llança i trepitja amb el seu cavall l’escut dels vençuts com a símbol de la seua victòria. Al seu costat apareixen un soldat i una victòria amb la corona de la fama. Val a dir que, des d’aquest moment, els emperadors cristians s’adjudicaren l’honor d’haver triomfat sobre la idolatria fent-se representar trepitjant un drac monstruós.<sup>37</sup> Aquests esquema visuals donaren peu a una sèrie d’imatges triomfals de l’emperador a cavall, sobretot a alguns díptics d’ivori, com ara el conegut *Ívori Barberini* (meitat s. VI, París, Museu del Louvre), on l’emperador bizantí – Anastasi, Justinià o Zenó – apareix abillat amb els emblemes imperials, muntat a cavall i brandant la llança que un pagà vençut, amb un bonet al cap, toca en senyal de submissió. Al seu davant, una victòria alada es disposa a coronar-lo, mentre que una al·legoria de la terra sosté un dels seus peus.

<sup>36</sup> MARCOS SIMÓN, F., MONTANER FRUTOS, A. i REDONDO VEINTEMILLAS, G., *El Señor San Jorge. Patrón de Aragón*, Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón, Zaragoza, 1999, pàg. 28-29.

<sup>37</sup> CABROL, Fernand i LECLERQ, Henri, *Dictionnaire d’archéologie chrétienne et de Liturgie*, vol. XI-1, Librairie Letouzey et Ané, Paris, 1930, veu: “Michel”, col. 903-907.

## Recepció del tema per part del cristianisme copte. La cristianització d'Horus cavaller

La tradició clàssica de l'heroi victoriós, ara cristianitzat i visualitzat a través de l'esquema formal de la trepitjada triomfal, es difongué també per l'Egipte copte, on l'herència visual i simbòlica dels temps faraònics encara es deixava notar –de fet, les imatges d'herois vencedors sobre l'enemic recorden significativament, que no formalment, aquelles del faraó destrossant els pobles rivals. Segles d'influències mútues entre la cultura grega, l'oriental sassànida, la cristiana bizantina i l'egípcia faraònica donaren lloc a una sèrie de representacions sincrètiques d'herois eqüestres que, en el cas de l'art copte, han estat un dels temes més difosos, destacant sobretot dins el camp dels teixits.<sup>38</sup>



Fig. 16. *Horus cavaller combat Seth*, s. IV dC, París, Museu del Louvre

<sup>38</sup> RODRÍGUEZ PEINADO, Laura, “Las representaciones ecuestres en los tejidos coptos. Evolución de un tema iconográfico a propósito de dos tejidos del Museo Nacional de Artes Decorativas”, en *Cuadernos de Arte e Iconografía*, vol. 6, núm. 11, 1993, pàg. 225-230. Vegeu també RUTCHOWSCAYA, Marie-Hélène, *Tissus coptes*, Adam Biro, París, 1990 i DU BOURGUET, Pierre, *L'art copte*, Albin Michel, París, 1967. Per a Delehay, la representació de sants a cavall era un tema del gust dels cristians coptes, DELEHAYE, Hippolyte, *Les Légendes grecques des saints militaires*, París, 1909.

L'exemple més conegut d'aquesta fusió d'influències és el baix relleu en gres de vora mig metre d'altura on s'escenifica el combat entre Horus com a cavaller i el seu enemic Seth (s. IV dC, París, Museu del Louvre) [Fig. 16]. Imatge prototípica del cavaller sant cristià, el déu Horus apareix figurat amb cap de falcó i cos d'home i muntat a cavall. Vist la tradicional indumentària de legionari romà, amb lloriga, cuirassa i abric militar. En la seua acció, travessa amb la llança un cocodril situat de perfil, imatge de la divinitat maligna Seth, l'assassí d'Osiris, que de manera singular es regira entre les potes del cavall.

Tot i que l'escena, ho hem vist unes pàgines abans, és pròpia de la mitologia egípcia, la representació formal d'Horus a cavall, tal i com hi apareix codificada al baix relleu conservat al Louvre, resultava certament desconeguda en l'art faraònic. Així doncs, les seues arrels formals cal trobar-les en les tradicions grega i oriental. Certament, aquesta composició recorda en molts elements la imatge de l'emperador romà vencedor dels seus enemics. Significants són la presència del cavall, la llança i la figura del monstre abatut als seus peus. La imatge d'Horus es cristianitza, tot passant a simbolitzar Crist, mentre que el cocodril – animal violent i destructor que en l'imaginari egipci simbolitzava el mal– és una al·legoria del dimoni.

De fet, Clermont-Ganneu no dubtà en relacionar aquest baix relleu excepcional i únic, sobretot tenint en compte els elements significants que allotja, amb la imatge prototípica de sant Jordi allancejant el drac. Tot seguint les paraules de l'autor, "les analogies iconogràfiques tan notables existents entre el combat d'Horus, tal i com és tractat al baix relleu, i el combat de sant Jordi no són fortuïtes en absolut".<sup>39</sup> Tampoc el fet que el culte a sant Jordi a Orient Pròxim i a Egipte fóra tan intens ni la seua assimilació amb la deïtat solar Apol·lo, vencedor de Pitó, casual.<sup>40</sup> La victòria de l'heroi sobre el drac, tant en el cas d'Horus com en el de sant Jordi, és la victòria de la llum sobre les tenebres. Això no obstant, no podem establir una relació directa entre ambdues imatges per la distància cronològica tan gran que hi ha entre unes manifestacions visuals i altres. Més versemblant resulta equiparar la imatge d'Horus cavaller al repertori icònic imperial romà, car Horus com a faraó encarna perfectament la imatge de l'emperador romà.

---

<sup>39</sup> CLERMONT-GANNEU, Charles-Simon, "Horus et saint George d'après un bas-relief inédit du Louvre", en *Revue Archéologique*, Didier et Cie, París, 1877.

<sup>40</sup> MARCOS, F., MONTANER, A. i REDONDO, G., *op. cit.*, 1999, pàg. 33.

## L'equivalència amb Jesucrist triomfant sobre el pecat i la mort. Crist vencedor sobre l'àspid i la serp com a model per als herois *sauròctons*

Des de ben prompte el cristianisme adoptà l'esquema del vencedor i el vençut. Un model que s'ha seguit al llarg dels temps per configurar la imatge dels sants guerrers i altres herois *sauròctons* ha estat la de *Crist vencedor sobre l'àspid i la serp*. Tipus no molt comú i circumscrit a l'Antiguitat tardana i l'alta Edat Mitjana, és en realitat una variant del Crist resuscitat i vencedor sobre la mort i el pecat representat al *Descensus ad inferos*. La seua iconografia derivava dels textos canònics. El poder de Jesucrist sobre la mort i el pecat es reflecteix en les Sagrades Escripures en un passatge on els deixebles per ell enviats sotmetien els dimonis en el seu nom (Lc 10, 17). L'anunci de l'arribada del Regne de Déu amb la visió de la caiguda del maligne: “Jo veia Satanàs que queia del cel com un llamp” (Lc 10, 18) i, posteriorment, el poder concedit als deixebles per vèncer els esperits malignes o dimonis: “Vos he donat poder de xafar serps i alacrans i de vèncer tota la potència de l'enemic” (Lc 10, 19), significaven la victòria de Crist sobre Satanàs. Sembla ser que aquest passatge novotestamentari de gran força dramàtica té el seu fonament original en un versicle dels *Salms*, on es diu: “Xafaràs lleopards i escurçons, passaràs sobre lleons i sobre dracs” (Sal 91, 13),<sup>41</sup> interpretat en clau exegètica per Casiodor i Beda en els seus comentaris com el triomf sobre el maligne i cantat en la litúrgia romana el Divendres Sant, dia de la Crucifixió.

Totes aquestes fórmules narratives tingueren el seu equivalent en el camp de la visualitat en una representació de Crist victoriós sobre les potències diabòliques, presentades en forma de lleó, drac, àspid i lleopard. Una de les primeres i més interessants configuracions d'aquest tipus iconogràfic basat en l'esquema de la trepitjada el trobem al *Sarcòfag de Sant Feliu de Girona* (315-325, Girona, església de Sant Feliu), un fris continu on destaca la representació, a la dreta del mateix, de Crist triomfant damunt d'un lleó i un drac amb una cresta de pollastre. Per a Pedro de Palol,<sup>42</sup> es tracta d'una imatge força estranya i que la converteix en un *unicum* dins la escultura funerària paleocristiana.

Per a De Waha, la imatge de Crist triomfant sobre el mal formaria part de l'aparell icònic oficial dels emperadors romans cristians. Un exemple seria el *Crist victoriós* sobre els esperits malignes representat al mosaic de la Capella arquebisbal de Ravenna (s. VI) [Fig. 17]. La seua figura, imaginada amb gran simplicitat i voluntat simbòlica, reflecteix la mateixa idea

<sup>41</sup> Al seu torn, el versicle té el seu paral·lel en un altre on s'afirmava la victòria de Déu sobre els monstres marins: “Amb quin poder vas dividir el mar i vas trencar els caps dels monstres marins” (Sal 74, 13).

<sup>42</sup> PALOL, Pedro de, *Arte Paleocristiano en España*, Polígrafa, Barcelona, 1970, pàg. 106-110.

triomfal.<sup>43</sup> De caràcter guerrer, però allunyat del concepte físic de la lluita, Crist, amb rostre jove i bell, cabell llarg, imberbe i vestit com un general o emperador amb indumentària militar romana, trepitja un lleó i una serp. Sosté al mateix temps amb una mà un llibre obert mostrant un versicle de l'*Evangelí segons Joan*: “Jo sóc el camí, la veritat i la vida” (14, 6) i en l'altra mà una creu que descansa sobre el seu muscle.



Fig. 17. Crist victoriós sobre el lleó i la serp, s. VI, Ravenna, Capella arquebisbal



Fig. 18. Crist victoriós sobre el lleó i la serp, ca. 800, Oxford, Bodleian Library

L'art carolingi, per la seua banda, ha estat pròdig en aquest tipus de representacions. Una de les més conegudes és una *Coberta de llibre d'ivori*, el Ms. Douce 176 conservat a la Bodleian Library d'Oxford (ca. 800) [Fig. 18], la qual repeteix l'esquema formal de la Capella arquebisbal de Ravenna, i el rostre bell i jove de Crist, sols que ara vist amb túnica lleugera i trepitja no dos sinó les quatre bestioles citades pel *Salm*. Al llibre obert que mostra es poden llegir les paraules: “*IHS.XPS.SUP(er)ASP(idem)*”. De la mateixa època i context, però de factura molt més esquemàtica i simple és la *Coberta d'ivori de Genoels-Elderen* (ca. 800), la qual inclou la inscripció del *Salm* 90, 13: “*†VBI DNS AMBVLABIT SVPER ASPIDEM ET*

<sup>43</sup> Tot i que també ha estat interpretada habitualment com una imatge de l'ortodòxia cristiana, açò és, una demostració de la victòria de l'Església catòlica front a l'heretgia arriana, la qual negava la natura divina de Crist.



*BASILISCV ET CONCVLABIT LEONE ET DRACONEM*". Crist, encara imberbe i sostenint la creu i el llibre, flanquejat ara per dos àngels, trepitja un lleó, un drac, una serp i un basilisc. Per últim, una tercera coberta d'ivori de factura carolíngia, originària de la cort d'Aquisgrà, l'anomenada *Coberta de l'Evangelari de Lorsch* (ca. 810, Roma, Biblioteca Apostòlica Vaticana), reprèn l'estil basat en models de l'antiguitat clàssica tardana, tant en la figuració de Crist com en l'arc sobre columnes que l'emmarca, i disposa dues bestioles davall els seus peus i unes altres dues a cada costat.

Una novetat formal apareguda al final del període carolíngi serà la presència d'una creu acabada en punta inserta sobre la boca d'una serp, dimoni o drac. En aquest cas el tipus iconogràfic es diversifica i podem trobar diferents solucions visuals com ara la del *Liber matutinalis* de Conrad von Scheyren (1206-1225, Munich, Bayerische Staatsbibliothek, cod. lat. 17401, full 14v) [Fig. 19]. La creu de Crist crucificat descansa sobre la gola d'un drac retorçut. Aquesta manera de representar la serp derrotada, arrupida i enrotllada als peus de la creu té la seua font literària en Andreu de Cesarea: "*In terra serpentis more volutaretur*" (PG 106, 330).

En la il·lustració del *De laudibus Sanctae Crucis* de Raban Maur (s. XII, Munich, Bayerische Staatsbibliothek, ms. lat. 14159, full 5), en canvi, es disposen davall la creu i de manera vertical les quatre bestioles vençudes –lleó, drac, àspid i basilisc– juntament amb la inscripció del *Salm* 91. Més enèrgica, finalment, serà una tercera solució en la qual la creu és utilitzada com a arma punitiva. És el cas d'una il·lustració de l'*Speculum Humanae Salvationis*,<sup>44</sup> en ella s'insisteix en el valor de la creu com a instrument de triomf sobre Satanàs.<sup>45</sup> Així mateix, per a Émile Mâle, resulta de gran importància per a la difusió d'aquest tipus d'imatges la influència exercida per l'*Speculum Ecclesiae* d'Honoré d'Autun en els sermons i l'art del moment.<sup>46</sup> Certament, l'*Speculum Ecclesiae* contenia per al Diumenge de Rams un sermó sobre el *Salm* 91, 13 on es fa veure Crist triomfant amb el poder de la seua paraula sobre els enemics, identificats individualment de la següent manera: el lleó com l'Anticrist, el drac com el diable i el basilisc com l'àspid.

<sup>44</sup> *Speculum Humanae Salvationis* (ed. fac. de la 1a part del ms. Vit. 25-7, Madrid, Biblioteca Nacional), Edilán, Madrid, 2000.

<sup>45</sup> El pintor Lucas Cranach ens ha deixat una tardana variant d'aquesta tipologia del triomf de la creu sobre la serp en el quadre *El Nen Jesús adorat per sant Joan Baptista* (ca. 1530-1540, Madrid, Fundación Lázaro Galdiano). En ella, una serp enroscada als peus de la creu que porta el Nen Jesús intenta mossegar el seu turmell. Semblant idea és la representada, en el seu cas, per Juan de Roelas, on el Nen Jesús, amb gest de benedicció i brandant l'estendard i la creu, esclafa amb els seus peus una serp.

<sup>46</sup> MÂLE, Émile, *El arte religioso del siglo XIII en Francia: El Gótico*, Ediciones Encuentro, Madrid, 2001, pàg. 69.

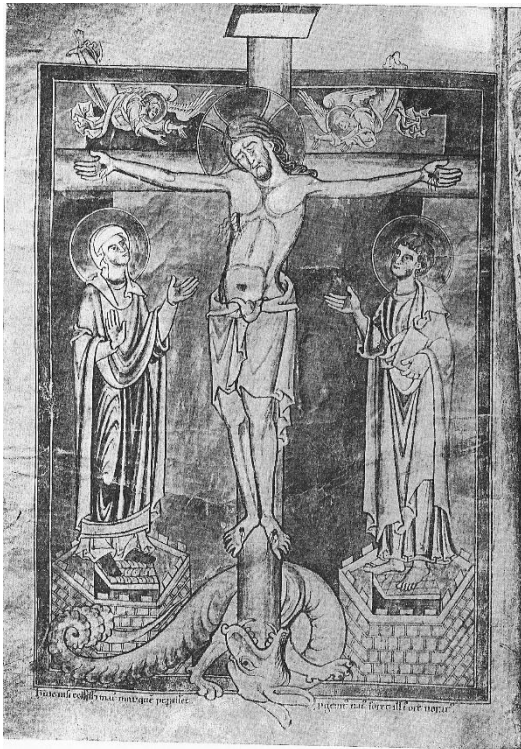


Fig. 19. *Liber matutinalis*, 1206-1225, Munich, Bayerische Staatbibliothek, full 14v



Fig. 20. *Crit resuscitat vencedor sobre el dimoni*, *Speculum Humanae Salvationis*

Aquest esquema formal, usat posteriorment per representar la lluita de sant Miquel amb el dimoni, també serví d'inspiració per a altres imatges de Crist vencedor, com ara la d'un fresc a l'església evangèlica de Kaliningrad (1351-1375), la portada del quaresmal de l'alemany Ulrich Krafft, pàrroc d'Ulm, on Crist resuscitat amb la bandera de la Passió trepitja serps i dimonis,<sup>47</sup> o el gravat de Wierix a partir de Martin de Vos (1585), on Crist resuscitat venç el dimoni i la serp del Pecat Original. Finalment i tornant a l'esquema compositiu original, el de la trepitjada triomfal, hi trobem dos exemples semblants de gran interès per estar representada la figura de Crist sobre un trencallums. La primera imatge és la del *Relieu del Salvador*, obra en marbre procedent de la primitiva església de Santiago de Vigo (2n terç s. XII, Madrid, Museo Arqueológico Nacional). Crist descansa sobre dues figures monstruoses. La inclusió d'una inscripció al nimbe crucífer: “*EGO SVM A ET W*” i una glosa amb aquest passatge apocalíptic al llibre que sosté amb les mans (Ap 1, 8), així com la inicial ubicació de la imatge al fossar de la parròquia, reforcen la idea d'eternitat i de victòria sobre el pecat i la mort.<sup>48</sup> Igual d'interessant resulta el notable trencallums de la portalada central de la catedral

<sup>47</sup> LLOMPART, Gabriel, “En torno a la iconografía renacentista del *miles Christi*”, en *Trazu y Baza*, núm. 1, 1972, pàg. 63-94.

<sup>48</sup> SÁNCHEZ AMEIJERAS, Rocío, “Relieve del Salvador”, en *Luces de peregrinación*, cat. exp., Xunta de Galicia, 2003, pàg. 162-164.

d'Amiens (ca. 1236). Davall els peus del Crist, el “*Beau Dieu d'Amiens*”, vestit amb túnica i beneïnt, hi ha un lleó i un drac, i als costats de la socolada on es recolza un drac que es tapa una orella amb la cua i un gall amb cua de serp, imatge del basilisc, meitat au meitat serp, segons la descripció de la història natural del moment.<sup>49</sup>

### **3.- DIFERENTS DISPOSICIONS VISUALS EN QUÈ ES PRESENTA EL TEMA DELS SANTS CAVALLERS**

Una vegada analitzats els antecedents mitològics i literaris del tema d'enquadrament protagonitzat per l'heroi victoriós sobre l'enemic, així com també els orígens possibles de l'esquema compositiu basat en la trepitjada triomfal, és el moment de passar a considerar les diverses disposicions visuals en què es poden agrupar els distints tipus iconogràfics dels sants cavallers, així com d'altres sants no militars, abans de passar a analitzar cadascun d'ells separatament en els capítols següents.

La representació visual dels diferents tipus iconogràfics dels sants cavallers, campions i atletes de Déu objecte del nostre estudi, respon a un conjunt de fórmules compositives que poden ser agrupades, tot seguint la proposta del professor Christopher Walter, segons una sèrie de funcions que els són atribuïdes i que comparteixen amb altres sants no guerrers, açò és: Enfrontament d'un sant, dempeus o a cavall, amb un drac o serp temible; Eliminació d'un perseguidor dels cristians per part d'un sant guerrer; Visió d'un sant militar que protegeix la seua ciutat o els seus fidels i Visió d'un sant cavaller en batalla.

#### **Enfrontament d'un sant, dempeus o a cavall, amb un drac o serp temible**

Una primera modalitat prototípica basada en la trepitjada triomfal és aquella en la que el sant apareix dempeus xafant el seu enemic mortal o rematant-lo amb una llança. L'element simbòlic més destacat, de fet, és la representació de l'enemic abatut en forma de serp, drac o dimoni. Heretades del repertori imperial romà, les quals al seu torn es basen en la imatge triomfant d'Alexandre el Gran, aquestes imatges de sants militars victoriosos sobre els seus enemics es multiplicaren en l'art copte i bizantí. Per a Jerphanion,<sup>50</sup> una imatge prototípica

<sup>49</sup> SANT ALBERT EL GRAN, *De Animal*, XXIII, 24.

<sup>50</sup> JERPHANION, P. de, «L'origine copte du type de Saint Michel debout sur le dragon», en *Comptes rendus des seances de l'Academie des Inscriptions et Belles Lettres*, 1938, pàg. 370.

d'aquesta primera modalitat seria una figura heroica realitzada sobre un teixit copte i datada entre els segles VI i VII, la qual branda una creu en una mà i una llança en l'altra amb la qual travessa un drac. Però com veurem en el capítol següent aquestes figures s'han de relacionar amb les imatges apotropaiques del rei Salomó com a guerrer eqüestre registrades en nombrosos amulets que circularen a partir del segle III a Egipte, Síria, Palestina i Àsia Menor, i que posteriorment passarien a identificar sants militars bizantins com ara Sisinni o els més famosos Teodor o Jordi.

Una imatge de genet no identificada i que recull aquestes tradicions orientals, ara però en l'àmbit occidental és la referida al full 134v del *Beat de Girona* [Fig. 21].<sup>51</sup> Figurat amb turbant, molts autors han volgut veure en ella una influència islàmica, allanceja una serp trepitjada alhora pel cavall. La lectura general d'aquesta imatge, relacionable amb el comentari de Beat sobre el passatge apocalíptic (Ap 7, 1-3) en el qual els enemics de Déu jauran als seus peus i serà vençut el dimoni, no pot ser altra que la de simbolitzar el triomf del Bé sobre el Mal, mentre que l'esquema compositiu, basat en la trepitjada triomfal, és comú a altres tipus d'imatges molts semblants conservades a amulets i teixits d'origen copte i que repleguen aquest mil·lenari esquema formal, adoptat per la imatge triomfal d'Alexandre el Gran i l'aparell icònic dels emperadors romans cristians, i que posteriorment seria adoptat pels sants cavallers cristians vencedors del mal davall la fórmula dels *miles Christi*.

També cal fer referència, tot i que siga breument, al bon nombre d'esglésies romàniques i gòtiques del nord de la península Ibèrica i el sud de França que allotgen alt relleus i escultures exemptes amb el tema del cavaller victoriós anònim que travessa amb la llança l'enemic vençut, suposadament relacionats amb l'emperador Constantí, i que són motiu de debat des de fa dècades. Més enllà de la identificació del cavaller, aquestes imatges expressen a través del combat físic o l'acció bèl·lica, tan propi de l'Edat Mitjana, el mateix concepte de combat espiritual, tan present igualment en l'ideal de cavalleria i que tan abundantment s'ha reproduït als llibres de cavalleria.

---

<sup>51</sup> Sobre aquesta imatge WILLIAMS, J., *Early Spanish Manuscript Illumination*, Nova York, 1977, pàg. 99; CID PRIEGO, C., "El caballero y la serpiente, iconografía y origen remotos de una miniatura singular del Beato de Girona", *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins*, vol. 30, 1988-89, pàg. 99-139; "The Islamic Rider in the Beatus of Girona", *Gesta*, núm. 36/2, 1997, pàg. 101-106 i ORRIOLS, Anna, "El Beato de Girona. Otra interpretación de algunas imágenes", en *Rudesindus. San Rosendo. Su tiempo y su legado*, Xunta de Galicia, 2007, pàg. 132-145. Per a Cid Priego el precedent formal directe seria una miniatura inclosa en el propi Beat de Girona on apareix Herodes a cavall perseguint la Sagrada Família amb el mateix monara vençut i prostat als peus del cavall, tradició que cal situar en un apòcrif copte.

Per altra banda, resulta interessant observar com en el camp de la visualitat, la funció *sauròctona* en la qual destacaren els sant guerrers Miquel, Teodor o Jordi, no fou exclusiva dels sants militars i al llarg de l'Edat Mitjana es multiplicaren llegendes hagiogràfiques arquetípiques en què un sant o bisbe expulsava o derrotava un drac d'un territori generalment com a símbol de l'extirpació del paganisme, la neteja d'un pou o una font, el sanejament i transformació d'un territori o l'alliberament d'un camí d'assaltants.<sup>52</sup>



Fig. 21. *Guerrer triomfant que allanceja una serp*, s. X, *Beatus de Girona*, full 134v, Girona, catedral, tresor, ms. 7

Així per exemple, sant Marcel de París, representat com a bisbe en una estàtua de la portalada nord de la catedral de Chartres, apareix enfonsant el seu bàcul en la boca d'un monstre per a representar l'alliberament de la ciutat de París d'un drac que semblava el terror en les rodalies de la ciutat. Aquesta imatge està basada en la *Vita* de sant Marcel (PL 88, 541-550) redactada al segle VI per Venanci Fortunat, tot i que es considera apòcrifa.

<sup>52</sup> Aquestes narracions pietoses de bisbes venerats com a herois protectors de les seues ciutats front a l'amenaça d'un terrible drac presenten una llarga tradició hagiogràfica repetida durant l'Alta Edat Mitjana com un *topos* en el qual es reitera la presència del monstre com a manifestació del dimoni i del paganisme. En la majoria d'elles, la seua difusió estigué restringida a l'àmbit local i el seu nombre fa difícil qualsevol intent de sistematització. Vegeu LE GOFF, Jacques, *Tiempo, trabajo y cultura en el Occidente medieval*, Taurus, Madrid, 1983, pàg. 236.

L'atribut de sant Hilari de Poitiers, per la seua banda, és un gripau o una drac que trepitja o que sosté amb la mà, tot i que també pot aparéixer expulsant unes serps, tal i com ho narra la llegenda que afirma que expulsà unes serps de la illa de Gallinària. Segons Varazze (*Llegenda Daurada*, cap. XVII) va posar molt d'interés en conservar l'ortodòxia i defensar la puresa de la doctrina contra les contaminacions herètiques, sobretot l'arrianisme. Sant Pau de León de Bretanya és representat arrossegant amb la seua estola un drac, símbol del dimoni expulsat per la predicació de l'Evangelí. També sant Patrici d'Irlanda es representat trepitjant serps o fent-les fugir. Convertit en heroi nacional, es conta d'aquest apòstol evangelitzador que va expulsar d'Irlanda les serps del paganisme. De la mateixa manera, sant Florenci de Saumur pot aparéixer representat expulsant les serps que simbolitzen el paganisme al mont Glonne, i a sant Pirmí de Reichenau se'l recorda fent fugir diverses serps que s'escapen d'ell en direcció cap al riu, evidentment una metàfora de l'evangelització de la illa de Reichenau que, segons la llegenda estava infestada de serps i gripaus. Per últim, es diu que sant Climent, primer bisbe de Metz, s'enfrontà al drac i un munt de serps que tenien atemorits els habitants de Metz. Veiem doncs, com la història de la lluita contra els elements antics acompanya l'èxit de l'evangelització.

En el cas de sant Mercurial, bisbe i patró de Forlí, la seua representació *sauròctona* simbolitzava la victòria sobre la idolatria a través d'un drac o serp alada que habitava en els boscos. Altres interpretacions posaren l'accent en el record del sanejament d'un pantà existent al sud de la ciutat i, per tant, la seua llegenda es relaciona amb la transformació i humanització del territori, de la mateixa manera a com ho feien els herois dels mites grecs. Amb un drac abatut als seus peus el va imaginar Marco Palmezzano (segle XVI, Londres, National Gallery). Una altra llegenda hagiogràfica que recorda la presència d'aigües pantanoses que impedièren l'assentament d'una comunitat a través del simbolisme del drac i la seua derrota per un sant és la *Vita* de sant Veneri, desenvolupada entre els segles IX i X. Per la seua banda, sant Donat d'Arezzo també és considerat un heroi *sauròcton*, ja que alliberà un pou de la influència malèfica d'un drac. Sol ser representat a cavall amenaçant el drac amb el bàcul, tot i que de vegades pot aparéixer amb una espasa i una palma. Tanmateix, semblants llegendes són atribuïdes a un altre sant Donat, bisbe d'Epir (*Chronicon*, 107, PL 83, 1051), potser per una confusió amb els noms, el qual hauria matat un enorme drac l'alé del qual contaminava l'aire.

Sant Joan de Reims apareix representat com un abat benedictí, junt a un pou, amb un basilisc posat en un brocal que el sant eleva amb una corda. També pot aparéixer sostenint un drac encadenat com a record de la neteja d'un pou infestat per un basilisc que contaminava

les aigües. En la *Vita* de Siro, protobisbe de Gènova, es narra també la seua victòria sobre un rèptil que vivia en un pou i contaminava l'aire amb el seu alè.

En aquest breu recorregut pels diferents tipus iconogràfics derivats del tema de la victòria del sant sobre un drac, una de les imatges més representatives és la figura de santa Marta vencedora sobre la Tarasca. La llegenda narra que molt a prop de Tarascó, a la vora del riu Roine, on Marta hi anà a predicar el cristianisme, hi vivia un drac que tenia acovardida la regió. A petició dels vilatans, santa Marta anà disposada a dominar la bèstia. La va trobar i la va domar tot mostrant-li la creu i ruixant-la amb aigua beneïda.



**Fig. 22.** *Santa Margarida. Predel·la de les Santes*, Vicent Macip, 1506, València, Museu de BB.AA.

En altres casos, la mateixa fórmula compositiva de la trepitjada triomfal fou destina a sants exorcitzadors que convertien un temple pagà en un temple cristià, com els apòstols sant Felip i sant Mateu o el papa sant Silvestre.

Finalment, un tercer grup és aquell configurat per les històries de sants que vencien sobre les temptacions demoníques gràcies a la seua virtut. En aquests casos la imatge de l'enemic al qual vencien no era tant la del drac com la del dimoni, el qual per descomptat jau als peus del sant. La imatge del dimoni lligat amb una cadena i xafat pot relacionar-se amb el

pensament de Gregori el Gran, el qual opinava que els homes eren capaços d'expulsar els esperits malignes mitjançant l'oració amb les Potestats (Greg. Mag., *Homiliae in Evangelia*). Precisament, una imatge d'una Potestat amb un dimoni encadenat als seus peus es pot veure en una pintura de Guariento di Arpo (1354, Pàdua, Museo Civico).

En la pintura de Marcello Venusti titulada *Sant Bernat de Claraval xafa el dimoni* (1563-1564, Roma, Pinacoteca Vaticana), hi figura el dimoni encadenat i trepitjat pel sant. Semblant és el cas de sant Guthlac de Crowland, representat fent fugir els dimonis o amb una serp als peus. Aquest, de la mateixa manera que sant Antoni, a qui copia les seues temptacions, fou elevat pels aires per un dimonis que l'assetjaven amb crits espantosos. El sant, per venjar-se d'ells els fustigà amb un flagell. També resulta interessant el cas de fra Juan de Ledesma, pintat per Valdés Leal (Sevilla, Museu de Belles Arts). En aquesta pintura, el religiós lluita contra el monstre de les passions i l'estrangula en un enfrontament físic que simbolitza l'enfrontament espiritual. Segons el pare Sigüenza, es diu que una serp gegant aterria els camperols i devorava els seus ramats. El frare, després d'haver suplicat l'ajuda divina, s'enfrontà amb ella i la derrotà.<sup>53</sup>

A santa Margarida d'Antioquia també la podem comptar entre els sants que vanceren les temptacions del dimoni. Es diu que estant en la presó, Margarida va demanar Déu que li mostrara qui era aquell enemic que la temptava i en aquell moment fou assaltada per un dimoni en forma de drac terrible i amb una boca tan gran que se l'engolí sencera. La santa perforà el seu ventre amb el senyal de la creu i així pogué sorgir miraculosament. Val a dir que en les diferents representacions visuals de la santa amb el drac podem trobar aquesta bé eixint del ventre del monstre amb l'ajuda de la creu o de manera més conceptual situada dempeus en actitud hieràtica amb el drac vençut als seus peus. La creu simbolitza la fe sòlida en Crist i es configura com l'arma utilitzada per a perforar el ventre del monstre, idea que reforça el seu sentit com a instrument de salvació.<sup>54</sup> Curiosament, santa Marina de Galícia o de Lleó, patrona d'Ourense, presenta una llegenda pràcticament idèntica a la de la santa d'Antioquia, car fou devorada per un drac i eixí triomfal del seu ventre. Per als bol·landistes

<sup>53</sup> VALDIVIESO, Enrique, *Juan de Valdés Leal*, Guadalquivir, Sevilla, 1988, pàg. 85-86.

<sup>54</sup> Per a alguns autors, el fet de ser engolida pel monstre –imatge del pecat– i després haver eixit miraculosament del seu ventre podria ser una versió actualitzada del mite de Jonàs i la balena. D'aquesta manera la imatge de santa Margarida tindria un paral·lelisme amb la idea de resurrecció, amb la creu com a símbol de renaixement i de triomf sobre la pròpia mort en el seu particular descens a l'infern. Vegeu ALCOY, Rosa, "El 'descensus ad infernos' de Santa Margarita", en *D'Art*, núm. 12, Barcelona, 1986, pàg. 127-157.



no seria més que una adaptació de la seua llegenda per part dels hagiògrafs hispànics Trujillo i Villegas, després generalitzada per Ribadeneira.<sup>55</sup>

## Eliminació d'un perseguidor dels cristians per part d'un sant guerrer

L'eliminació d'un perseguidor del cristianisme és una altra de les funcions per a les quals es requeria la presència dels sants militars. Per als autors cristians, des dels temps de Lactanci i Eusebi, hi havia la creença que tots aquests perseguidors acabarien tenint un mal final. Per a Christopher Walter, la fórmula més habitual en les lletres inicials dels volums metafràstics és la de representar el perseguidor amb una serp, normalment encerclant-lo. Per exemple al *Dochiarion 5* apareixen Majenci al full 117 i Dioclecià al full 205. Al *Sinai 508*, Trajà sosté una serp amb la seua mà (full 66v). Altra fórmula possible als volums metafràstics són les representacions en lletres inicials dels màrtirs venjant-se dels seus perseguidors, com es pot veure al *Vat. graec. 1679*.

De la mateixa manera que en les altres, aquesta funció no era exclusiva dels sants guerrers. Al mateix *Vat. graec. 1679*, s'hi pot veure una imatge del màrtir i bisbe Ananies estrangulant el seu perseguidor (full 3); també de Probus, Taracus i Andrònic amb l'emperador pagà postrat als seus peus (full 80v); d'Artemi allancejant-lo (full 160) o d'Epimac trepitjant-lo i estirant-li la barba (full 336).<sup>56</sup>

Per a representar aquest tema que posteriorment analitzarem en el cas del sant bizantí Mercuri, l'esquema formal habitualment utilitzat fou el de la trepitjada triomfal. En el cas de santa Caterina d'Alexandria, per exemple, aquesta sol representar-se en algunes ocasions trepitjant el seu botxí, l'emperador Maximí o Majenci, com a símbol de victòria sobre el paganisme, com en la taula pintada pel Mestre d'Altura (2a meitat del s. XIV) conservada al Museu de Belles Arts de València.<sup>57</sup> Aquest tipus iconogràfic d'origen medieval es va mantindre durant l'Edat Moderna per tal de significar l'Església triomfant i la seua victòria sobre la reforma protestant. Representada amb els símbols del seu martiri, palma, roda dentada i espasa, santa Caterina també era coneguda per la seua perspicàcia intel·lectual.

<sup>55</sup> Altres llegendes semblants a la de santa Margarida serien les de les verges santa Dimpna de Gheel i santa Juliana de Nicomèdia, representades amb el dimoni temptador encadenat als seus peus.

<sup>56</sup> WALTER, Ch., *op. cit.*, 1999, pàg. 178. També WALTER, Christopher, *The Warrior Saints in byzantine art and tradition*, Ashgate, Londres, 2003, pàg. 53-54.

<sup>57</sup> BENITO DOMÉNECH, Fernando, *Museu de Belles Arts de València. Obra selecta*, Generalitat Valenciana, València, 2003, pàg. 70-71.

Conta la llegenda que abans del seu martiri debatí amb cinquanta filòsofs pagans sobre les veritats del cristianisme i els vencé a tots. Aquest aspecte va ser tingut en alta estima per alguns cercles catòlics els quals trobaren en la santa un important baluard en el seu enfrontament amb el protestantisme. És per això que les seues representacions al llarg del segle XVII augmentaren en nombre als països catòlics com a símbol de la perseverança en la fe. Exemples barrocs d'aquest tipus que poden citar-se són els de Alonso Sánchez Coello (1581, El Escorial, Reial Monestir de El Escorial), Juan Antonio Escalante (1660, Madrid, església de Las Maravillas) i molt semblant a aquest últim Claudio Coello (1664-1665, Dallas, Algur H. Meadows Museum). Un element prototípic recurrent en aquest tipus iconogràfic però també en altres de semblants és el fet de representar l'emperador romà abatut amb aspecte de rei musulmà, com es pot apreciar a la versió de Jusepe Leonardo (1603) conservada al retaule major de l'església de La Torre de Esteban Hambrán (Toledo).<sup>58</sup>

Tot seguint aquesta composició basada en l'esquema formal de la trepitjada triomfal, citem el cas de santa Bàrbara, la qual de vegades ha estat representada fent parella amb santa Caterina –recordem per exemple la taula del segle XV conservada al Museu Correr de Venècia, de pintor anònim. Santa Bàrbara sol aparèixer en alguna ocasió trepitjant son pare, Diòscor, com ara les dues versions de Domenico Ghirlandaio (ca. 1471, Cercina, església parroquial de sant Andreu i ca. 1473, col. privada) o el fresc de Cosimo Roselli procedent de la capella de Santa Bàrbara de l'església de Santa Annunziata (ca. 140, Florència, Galleria dell'Accademia). La llegenda, apòcrifa i difosa tardanament a través de l'*Speculum historiale* de Vicent de Beauvais i la *Llegenda Daurada* de Varazze, deia que Diòscor, després d'haver escapat la seua filla per haver-se mantingut fidel al cristianisme, fou fulminat per un raig, acomplint-se així la creença de què tots els perseguidors del cristianisme tindrien un mal final. La seua inclusió als peus de la seua filla seria novament una al·lusió al triomf del cristianisme sobre les creences paganes.

Finalment, cal esmentar una variant iconogràfica dins la fórmula compositiva de la trepitjada triomfal en la qual el sant no derrota el seu perseguidor sinó un contrincant intel·lectual.

Una de les representacions visuals més conegudes és la de sant Agustí defenent l'ortodòxia cristiana front a les tesis maniqueïstes de Faust, qui apareix abatut amb el seu llibre als peus del sant. D'aquest tipus iconogràfic hi destaquem una il·lustració provinent de l'obra *Contra Faustum*, Ms. lat. 2079 realitzat a l'abadia de Fécamp (meitat del segle XI, París,

---

<sup>58</sup> COLLAR DE CÁCERES, Fernando, "Jusepe Leonardo en el retablo de La Torre de Esteban Hambrán", en *Archivo Español de Arte*, núm. 269, 1995, pàg. 1-16.

Biblioteca Nacional), així com el setcentista *Triomf de sant Agustí* de Claudio Coello (1664, Madrid, Museu del Prado), una obra plena de dinamisme i gran aparell, on un àngel armat amb una espasa de foc lluita en paral·lel amb la figura central amb una bèstia demoníaca.

El rival de sant Norbert de Xanten, o de Magdeburg, l'heretge Tanquelm o Tanqueli, també patí la humiliació de la trepitjada triomfal en algunes representacions d'aquest bisbe fundador de l'Orde de Canonges Regulars de Prémontré. En un gravat datat cap a l'any 1750 podem observar el sant amb els atributs episcopals característics i sostenint una custòdia amb la Sagrada Hòstia trepitjant amb el seu peu aquest clergue itinerant que, mort en l'any 1115, predicà als Països Baixos la tornada de l'heretgia maniquea. El clergue es representa acompanyat per un dimoni situat també als peus del sant i amb un llibre o pergami de les seues teories prohibides, principis contra les quals predicà sant Norbert en l'any 1121.

Així mateix, la trepitjada triomfal ha estat un esquema recurrent per a compondre la victòria de les tesis tomistes sobre les dels seus rivals considerats herètics i caracteritzats en la majoria de les vegades pel filòsof Averrois. Molt difós en l'art italià, aquest tema fou presentat per Francesco Traini (1340-1345, Pisa, església de Santa Caterina) amb una pintura al·legòrica, seguida molt de prop més d'un segle després per Benozzo Gozzoli (1471, Paris, Museu del Louvre), en la qual hi figurava el sant, entronitzat, en l'acte de realitzar la trepitjada triomfal sobre Averrois qui, derrotat intel·lectualment parlant, jeia als seus peus. Sant Tomàs, flanquejat per Plató i Aristòtil, sostenia entre les seues mans la *Summa contra gentiles*, en les pàgines obertes de la qual es lligien les primeres paraules de l'obra. La pintura simbolitzava dos aspectes fonamentals: per una banda demostrar la inspiració divina de les seues teories —és per això que el sant apareix assegut sobre un sol que li serveix de tron i que per damunt d'ell sols està representat Jesucrist, acompanyat de profetes i evangelistes, com el cim de la saviesa— i, per altra banda, exaltar la victòria d'aquestes front a l'error teològic o filosòfic de les propostes heterodoxes i herètiques d'alguns autors, com ara Averrois.

En la seua versió del *Triomf de sant Tomàs d'Aquino*, Andrea Bonaiuto (ca. 1380, Florència, església de Santa Maria Novella, capella dels Espanyols) amplia el nombre dels autors considerats errats i, per tant, herètics, i inclou com a acompanyants d'Averrois a Ari i a Sabel·li, mentre que Filippino Lippi (1480, Roma, església de Santa Maria sopra Minerva, capella Caraffa) [Fig. 23], tan sols situa al fundador de l'arrianisme als peus de l'Aquinat. Aquest personatge humiliat sosté entre les mans una filactèria amb la inscripció del Llibre de la Saviesa: “*Sapientia vincit malitiam* [La saviesa venç el mal] (Sv 7, 30)” i escampats per terra hi figuren alguns llibres herètics. Davall d'ell, en el registre inferior, hi trobem una sèrie de

personatges, encapçalats pels esmentats Ari i Sabel·li, alguns amb gest afligit com si reconegueren el seu error, i alguns llibres més escampats pel terra.

En el seu estudi sobre aquest interessant tipus iconogràfic, Aurora Pérez Santamaría ressaltava com a partir de la Contrareforma el nombre d'heretges combatuts per sant Tomàs s'ampliarà i, a més dels ja esmentats Averrois, Ari i Sabel·li, hi apareixeran Calví i Hug, tal i com s'aprecia al gravat realitzat per Marcos de Orozco i datat l'any 1666. Seguint molt de prop aquesta composició, el gravador F. Abadal hi inclogué un enorme drac esclafat pel sant el qual simbolitzava Martin Bucer, teòleg de la Reforma protestant, car de la seua gola eixia una filactèria amb unes paraules pronunciades per aquest en referència a l'Aquinat.<sup>59</sup>



**Fig. 22.** *Triomf de sant Tomàs d'Aquino*, Filippino Lippi, 1480, Roma, església de Santa Maria sopra Minerva, capella Caraffa (detall)

En el context de la Contrareforma destaca una altra imatge conceptual basada en l'esquema formal de la trepitjada triomfal. Es tracta de la victòria de sant Ignasi de Loiola sobre l'heretgia, representada en forma de dona despullada acompanyada per una serp i un llibre de Luter. D'aquest tipus iconogràfic podem citar alguns exemples interessants: a la façana de l'església del Gesù de Roma, rematant la portalada de l'església dels Sants Just i Pastor de Granada, a l'interior de la basílica de Sant Pere Vaticà, realitzada per Camillo

<sup>59</sup> PÉREZ SANTAMARÍA, Aurora, "Aproximación a la iconografía y simbología de santo Tomás de Aquino", en *Cuadernos de Arte e Iconografía*, tom III, núm. 5, 1990, pàg. 31-54.

Rusconi l'any 1733, o a la catedral de Cuenca (1750) procedent del convent de jesuïtes de la mateixa ciutat, obra de l'escultor Manuel Álvarez i que copia de manera evident la primera. Aquest tipus iconogràfic se situa totalment en línia amb el pensament del sant, el qual creia en la necessària formació doctrinal i espiritual dels jesuïtes per tal de poder combatre les errades de l'heretgia. De fet, concebia aquest combat espiritual contra els adversaris herètics com una lluita física a vida o mort on el llenguatge de les armes, ofici exercit pel de Loiola fins a la seua conversió, sobrevola els seus escrits. Així per exemple, en una *Instrucció* enviada el 1551 al pare Joan Pelletier, superior a Ferrara, disposa que estiga advertit sobre les heretgies i que “estiguen armats contra aquelles”.

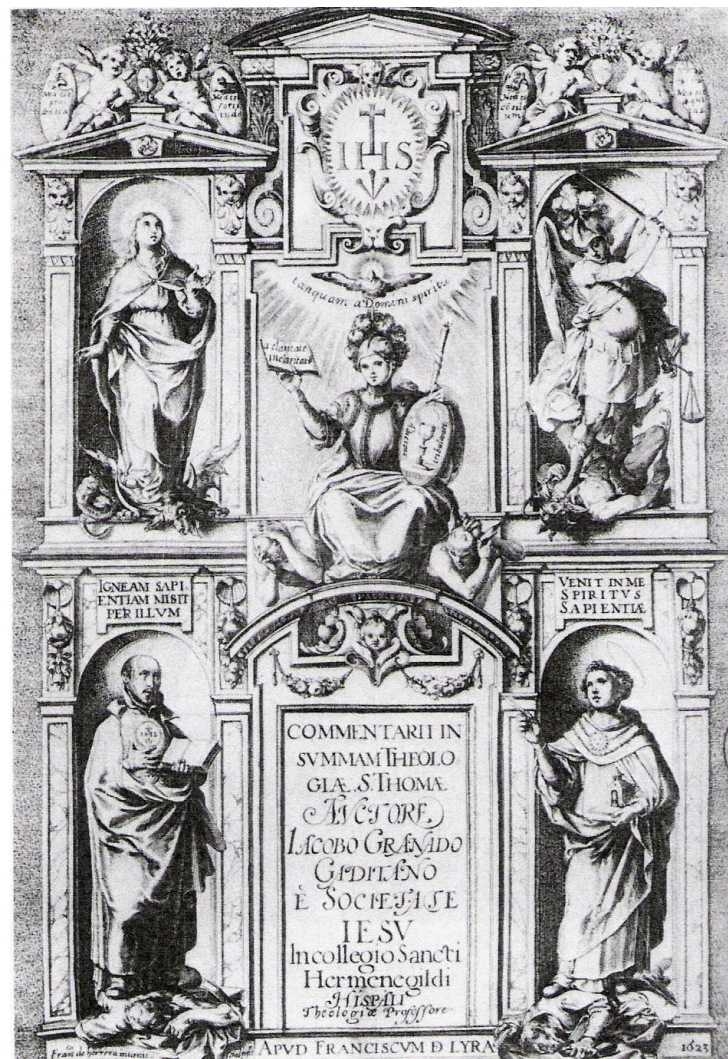


Fig. 24. Herrera el Vell, *Comentarii in Summam Theologiae S. Thomae*, 1623

En aquesta línia, les imatges conceptuals de sant Ignasi de Loiola i la de sant Tomàs d'Aquino són les protagonistes de la portada d'un llibre on una vegada més queda reflectida aquesta exaltació de l'Església triomfant a través de la fórmula de la trepitjada triomfal. Ens

referim al gravat realitzat per Francisco de Herrera *el Vell* que il·lustra la portada dels *Comentarii in Summam Theologiae S. Thomae*, del professor de teologia i pare jesuïta gadità Iacobus Granado, publicat per l'editor Francisco de Lyra en Sevilla l'any 1623 [Fig. 24]. En la part inferior del frontispici s'emparellen simètricament a cada costat sant Ignasi, acompanyat de la inscripció: “*Igneam sapientiam misit per illum*”, i sant Tomàs, amb la cartel·la: “*Venit in me spiritus Sapientiae*” (Sv 7, 7), ambdós victoriosos sobre dues figures abatudes i rodejades de llibres representants de l'error de l'heretgia. Més amunt, en el següent tram hi figuren dos paladins de la lluita contra l'heretgia i el Mal: Maria Immaculada derrotant el drac apocalíptic i sant Miquel arcàngel triomfant sobre el dimoni. En el centre, una figura abillada amb una armadura metàl·lica assegurada sobre dues figures monstruoses que s'agafen el cap. Subjecta amb una mà un ciri encés i una imatge d'un calze amb una Sagrada Forma envoltada de les paraules “*Adversus tribulantes* [Contra els enemics]” i mostra en l'altra mà un llibre amb la inscripció: “*A claritate in claritatem*”, cita de la *Segona Carta de sant Pau als Corintis* continuada en l'espai que queda entre ella i el colom de l'Esperit Sant: “*tanquam a Domini Spiritu*” (2 Cor 3, 18). Tot un muntatge iconològic per a ressaltar el poder de la fe en aquests sants adalils del catolicisme en el combat contra l'error i la mentida teològica.

## Visió d'un sant militar que protegeix la seua ciutat o els seus fidels

La idea de què un sant podia protegir la ciutat en la qual es custodiaven les seues relíquies té com a precedent la creença entre els israelites de què els óssos del rei David protegien Jerusalem. Aquesta tradició fou seguida pels bizantins, les ciutats dels quals posaren la seua confiança en l'habilitat de les relíquies d'un sant per guardar la ciutat de l'amenaça enemiga.<sup>60</sup>

Dita tradició ha estat un tema recurrent en la majoria dels sants cristians així que tampoc no és una prerrogativa única dels sants militars. El bizantinista Christopher Walter aporta l'exemple de l'apòstol Andreu, de qui es creu que va ser vist en batalla i a cavall per tal de salvar la ciutat grega de Patras, de la qual era patró.<sup>61</sup> Tanmateix, sant Sergi, un sant militar bizantí, intervingué miraculosament a Resafa o Russafa –l'antiga Sergiòpolis romana–

---

<sup>60</sup> WALTER, Christopher, “Theodore, archetype of the warrior saint”, en *Revue des études byzantines*, núm. 57, 1999, pàg. 174.

<sup>61</sup> SANTHA, G., *A Harcos Szentek Bizánci Legendái / Le leggende bizantine dei santi combattenti*, Budapest, 1943, pàg. 69-71. Citat per WALTER, Ch., *op. cit.*, 1999, pàg. 174.

, on s'hi situava el seu santuari, per protegir-la de l'atac de Cosroes. Un tipus iconogràfic conegut és el de sant Demetri de Tessalònica, qui representat amb indumentària militar i armat amb una espasa o una llarga llança expulsa els saltamarges eslaus que intenten escalar les muralles de la ciutat de la qual és patró. Tot prenent com a base aquesta llegenda, sant Teodor d'Eucaita també serà vist a cavall per salvar els habitants de la seua ciutat d'un atac bàrbar.

El mateix esquema compositiu fou utilitzat per Altichiero da Zevio per a representar sant Jaume apòstol defenent d'un atac musulmà el que se suposa que és el castell de Clavijo en el fresc conservat a la capella de Sant Jaume de la basílica de Sant Antoni de Pàdua (ca. 1379-1384) [Fig. 146] i la mateixa funció protectora de la ciutat d'Alcoi li atribuirà Pere Antoni Beuter a sant Jordi en l'any 1550, moment en què descriu l'aparició sobrenatural del sant durant l'assetjament de les tropes musulmanes encapçalades pel cabdill Al-Azrach a la ciutat d'Alcoi en l'any 1276.

Una altra visió que repleguem en aquest treball és la del cardenal Cisneros durant el setge musulmà a la ciutat d'Orà en l'any 1563. Els cristians, assetjats i envaïts per la por, demanaren l'assistència al cardenal, mort el 1517, el qual fou vist, com un segon sant Jaume, sobrevolant les muralles de la ciutat en companyia de la Mare de Déu.

De sants no militars que han protegit el seu santuari, fins i tot en vida, tenim el cas de santa Clara d'Assís, la qual en l'any 1241 s'enfrontà amb tan sols una custòdia amb la Sagrada Hostia com a arma a un atac dels sarraïns posats al servei de l'emperador Frederic II. Aquesta història ha tingut la seua plasmació visual en multitud de pintures realitzades en diferents èpoques i llocs, com ara el *Retable de Santa Clara i Santa Eulàlia de Barcelona*, de Pere Serra (ca. 1403-1408, Sogorb, catedral, capella de Santa Clara i Santa Eulàlia), el llenç de Juan de Valdés Leal conservat a l'Ajuntament de Sevilla (1652) o el de Domenico Corvi (1758, Belluno, cartoixa de Vedana).

## **Visió d'un sant cavaller en batalla**

Finalment, una de les funcions essencials dels sants militars fou la seua intervenció en el camp de batalla. És cert que les històries de visions de sants o guerrers celestials en batalles són certament nombroses, però de la mateixa manera que hem vist en funcions anteriors tampoc aquesta era una prerrogativa única dels sants cavallers, dels quals ens ocuparen en els capítols següents, tot analitzant els diferents tipus iconogràfics que se n'han derivat així com

també els seus significats. Sobre els orígens d'aquestes tradicions cristianes, els beneficiaris de la majoria de les quals foren els estaments monàrquic i eclesiàstic i no tant una població o una ciutat, Christopher Walter advertia com una de les llegendes més antigues de participacions miraculoses de sants en batalla era aquella recontada per Teodoret de Cir (ca. 393-466) a la seua *Historia ecclesiastica* (V, 24), on els apòstols Joan i Felip, vestits amb indumentària de color blanc i muntats tanmateix sobre cavalls blancs, haurien intervingut en batalla a favor de l'emperador Teodosi contra el rebel Eugeni en l'any 394:<sup>62</sup>

En una capella, situada sobre una muntanya, i després d'haver passat allí cada nit en oracions, s'adormí a l'hora en què l'Aurora amaneix. Durant el somni, cregué que veia dos homes vestits de blancs i muntats sobre cavalls blancs, que l'exhortaven a tenir bon coratge, arreglar les tropes i donar combat, i que li declararen que l'un era Joan l'Evangelista i l'altre Felip l'Apòstol, i que havien sigut enviats en ajuda seua.

Després d'aquesta visió onírica la nit prèvia a la batalla, recurs seguit posteriorment en la majoria d'històries relatives a intervencions de sants guerrers en combat, l'emperador ho comentà amb les seues tropes i els revelà la promesa de victòria feta pels apòstols i les preparà per a la lluita:

Quan ambdós exèrcits s'enfrontaren, el dels rebels semblava molt més nombrós que el de Teodosi, però quan començà el combat, vam veure l'efecte de les promeses dels protectors invisibles d'aquest príncep.

El prodigi es féu present quan el vent rebutjà les fletxes llançades per l'enemic. Cap soldat de Teodosi fou ferit. El mateix vent envià un gran quantitat de pols als ulls dels enemics i l'exèrcit de Teodosi, que no havia estat incomodat per aquesta tempesta, destrossà els rebels.

El precedent clàssic al tema de la visió d'herois sagrats en batalla es troba a la tradició dels Dioscurs, els fills de Zeus i Leda, Càstor i Pòl·lux, dos combatents, el primer guerrer, el segon boxejador, els quals, segons les llegendes romanes aparegueren transfigurats com a joves cavallers participant en la batalla del Llac Regilo, al costat dels romans contra els etruscos a l'inici de la República, tot i que la batalla podria ser totalment llegendària. Ells foren els qui anunciaren la victòria a la ciutat de Roma donant a beure aigua als seus cavalls

---

<sup>62</sup> TEODORET DE CIR, *Historia ecclesiastica* (PG 82, 1252). La traducció al valencià és meua.



a la font de Juturna, en el Fòrum Romà, on posteriorment s'hi bastiria un temple en la seua memòria.<sup>63</sup>

Aquesta tradició dioscòrida sembla que també s'exportà a altres sants cristians i a altres territoris, com ara Anglaterra, on hi existeix una tradició que afirma que els sants Cuthbert i Wilfred foren vistos a cavall en una batalla. Més coneguda fou la consideració de sant Jaume com a cavaller dioscòrid per part d'Américo Castro,<sup>64</sup> el qual l'emparellava amb Jesucrist. Curiosament, l'apòstol sí apareix acompanyat per un sant, en aquest cas, sant Emilià, en la famosa batalla de Simancas (939) en ajuda del comte Ferran González, fita cantada per Gonzalo de Berceo en el segle XIII en la seua *Vida de San Millán*: “*Vieron dues personas hermosas e luciente / Mucho eran más blancas que las nieves recientes, / Venien en dos caballos plus blancos que cristal... / Avien caras angélicas, celestial figura, / Descendían por el aer a una grant presura*”.

Comptat i debatut, l'ajuda divina en les batalles dels exèrcits cristians durant l'Edat Mitjana i Moderna resultarà un recurs d'allò més freqüent, tot barrejant-se en elles realitat i fe. Les cròniques medievals i modernes ens relaten visions miraculoses en les quals un bon nombre de sants convertits ara en adalils militars hi intervindran per tal de propiciar la victòria als seus fidels. Pedro Ribadeneira, al seu *Tratado de la religión y virtudes que debe tener el Príncipe cristiano para gobernar y conservar sus Estados*,<sup>65</sup> recontava un bon grapat d'aquestes victòries amb caràcter miraculós aconseguides pels prínceps cristians gràcies a l'ajuda de la Providència. Val a dir que moltes d'aquestes històries, les quals tingueren per protagonistes els cavallers sant Jordi, sant Jaume, sant Isidor o sant Emilià, entre altres, foren traduïdes en imatges configuradores de nous tipus iconogràfics que en els propers capítols passarem a analitzar i interpretar individualment.

---

<sup>63</sup> GRIMAL, Pierre, *Diccionario de mitología griega y romana*, Paidós, Barcelona, 1981, pàg. 142.

<sup>64</sup> CASTRO, Américo, *Santiago de España*, Emecé ed., Buenos Aires, 1958, pàg. 26.

<sup>65</sup> RIBADENEYRA, Pedro de, *Tratado de la religión y virtudes que debe tener el Príncipe cristiano para gobernar y conservar sus Estados*, Pantaleón Aznar, Madrid, 1788, Llibre II, cap. XLII.



## II

# SANTS MILITARS EQÜESTRES A L'IMPERI BIZANTÍ



## 1. SANTS MILITARS EN LA CULTURA BIZANTINA

El sants militars o soldats sants dels primers temps del cristianisme han estat un tema de gran repercussió en la història de l'art, no només per la seua projecció en la cultura i l'art bizantins sinó també per la influència icònica que posteriorment han tingut per a la configuració dels tipus iconogràfics dels sants cavallers hispànics i italians. Amb una llista de membres força indeterminada i extensa, de la qual només en ressaltarem aquells representats a cavall i trepitjant un monstre o un enemic humà, volem incidir en els orígens comuns de la seua santedat, és a dir, haver estat soldats de l'imperi romà convertits al cristianisme i que trobaren el seu martiri en negar-se a participar en els rituals de culte a la figura de l'emperador.

L'art bizantí, per la seua especial evolució històrica i espiritual, va configurar una imatge d'aquests atletes de Crist amb una funció simbòlica basada en la necessitat de defensa i protecció de l'imperi front a les agressions externes que amenaçaven la integritat del seu territori, però també front a les heretgies internes que desafiaven la seua estabilitat espiritual. Figures sacralitzades i envoltades de llegenda, gaudiren d'una gran fama i devoció en tota l'àrea d'influència bizantina. L'evolució de les seues hagiografies, martiris i llegendes, així com dels seus tipus iconogràfics, tan convencionals i estandarditzats en les darreres etapes de l'imperi bizantí,<sup>66</sup> desembocà en composicions formals farcides d'enfrontaments fantàstics tot configurant una imatge atractiva en el seu paper com a models paradigmàtics de l'exèrcit. Aquelles llegendes hagiogràfiques parlaven d'herois enfrontats amb monstres infernals o enemics humans associats amb el dimoni, als quals derrotaven gràcies a la seua força i virtut

---

<sup>66</sup> WALTER, Christopher, "Theodore, archetype of the warrior saint", en *Revue des études byzantines*, núm. 57, 1999, pàg. 164.

sobrenaturals. Moltes d'elles tenien els seus orígens literaris en els mites clàssics, als quals la tradició bizantina atorgà un simbolisme plenament cristià. Els antics herois grecs Perseu, Cadmo, Belerofont o Hèrcules passaren a convertir-se en els nous Teodor, Demetri, Mercuri o Jordi, tot evocant el triomf del nou cristianisme en analogia amb els símbols del triomf imperial.

El prototip d'heroi militar fou per a tots ells l'arcàngel sant Miquel, capità de les milícies celestials. Representats com ell, joves i forts, amb rostres de gran bellesa, els cabells rinxolats i brillants com l'or, i amb un indument militar que els caracteritza com a soldats,<sup>67</sup> els guerres sants havien de restar de manera vigorosa, semblant als àngels, amb un aspecte saludable però sense mostrar emocions ni sensibilitat. Al mateix temps, els seus rostres hieràtics havien de transmetre la idea de poder físic i solidesa moral com a condicions indispensables per tal d'inspirar una confiança plena en el creient.

De les funcions que se'ls atribuïren una vegada havien ingressat en l'estol diví, la més important fou la d'ajudar els exèrcits terrenals, tant en les campanyes militars ofensives com defensives, tot inspirant en els soldats bizantins del segle el vigor necessari per enfrontar-se a les distintes adversitats. Els sants militars es convertiren així en una poderosa força simbòlica en la qual es podia creure, car es confiava en la seua mediació i en la seua ajuda en el combat. Bizanci, com a nou poble de Jerusalem que es creia protegit i afavorit per la Providència –una idea exposada per Christopher Walter en els seus estudis–, recorregué al seu reclam d'aquells en la batalla. I aquesta ajuda es manifestà en forma de visions miraculoses en les quals els sants militars intervenien prodigiosament en favor seu. Invocats des d'antic, podem trobar referències al seu caràcter militar no només en les seues hagiografies sinó també en composicions èpiques, com ara el *Poema de Digenís Akritis*, obra del segle X que narra les peripècies del jove Digenís, heroi dotat de grans qualitats físiques i morals. Precisament, en uns dels episodis es conta com el jove fou despertat bruscament per un drac sorgit davant d'ell. A imitació dels sants militars, Digenís munta sobre el seu cavall i s'enfronta a la bèstia fins donar-li mort. En un altre lloc del *Poema*, Digenís menciona els gloriosos Teodors, Jordi i Demetri com a poderosa ajuda a la qual encomanar-se per a vèncer en el combat:

---

<sup>67</sup> Sobre la indumentària militar i les armes utilitzades pels tipus iconogràfics dels sants militars bizantins, vegeu el recent estudi de GROTHOWSKI, Piotr, *Arms and Armour of the Warrior Saints. Tradition and Innovation in Byzantine Iconography (843-1261)*, Brill, Leiden, Boston, 2010.

*Quan estava cercat en mig de tants enemics / i colpejat per totes parts, em resultava vergonyós fugir / car tenia armes bones i fortes, / i, amb l'ajuda de Déu, vaig eixir il·lés del combat. / Però l'audàcia d'aquells no va durar molt de temps, / sinó que s'apagà prompte, amb l'ajuda de Déu. / I comptant també amb els sants màrtirs Teodors, / Jordi i Demetri, els vaig fer fugir a tots.<sup>68</sup>*

Com a intercessors de Déu davant els homes, especialment en l'àmbit militar, la seua presència literària i visual ha estat fonamental a l'imperi bizantí, tot configurant bona part de l'esperit marcial d'aquesta societat medieval. Això no obstant, de tots els sants màrtirs Teodors, Demetri, Mercuri i Jordi, membres de l'anomenat Estat major de la milícia santa, només aquest darrer –al qual li dediquem el capítol següent– fou important al context occidental europeu, sobretot per la llegenda del seu enfrontament amb el drac, però també per l'ajuda prestada en les batalles de la Primera Croada. En l'èxit i difusió de la seua representació visual per tota Europa tingueren molt a veure precisament els croats, tot convertint-se en model per excel·lència del cavaller cristià i arquetip perfecte dels sants cavallers que tanta força prengueren a la península Ibèrica –recordem les imatges de sant Jaume, sant Emilià o sant Isidor–, però també a Sicília i altres punts de la geografia italiana, en un context semblant al dels croats en la seua lluita secular front als musulmans, tal i com veurem en els capítols següents.

## 2. SANT TEODOR D'AMÀSIA

Soldat i màrtir originari d'Orient, la seua llegenda hagiogràfica no deixa de ser un plagi de la d'altres sants màrtirs orientals. Segons aquesta, Teodor hauria estat un soldat d'infanteria enrolat en l'exèrcit imperial aquarterat a Emesa, a la província de Sinop (Àsia Menor), en temps de l'emperador Galeri Maximià (305-311).<sup>69</sup> En aquell temps, l'emperador va promulgar un edicte en el qual s'ordenava a tots els soldats que feren sacrificis als déus en demostració de la seua submissió. Teodor, que era cristià, es va negar fermament. Se li va concedir un temps per repensar la seua postura, temps en el qual aprofità per incendiar el temple de la deessa Cibele erigit a la seua ciutat natal. Apressat i conduït cap a un tribunal,

<sup>68</sup> *Poema de Digenís Akritas*, G, VI, 694-701. CORTÉS ARRESE, Miguel, "Héroes clásicos y santos cristianos en el poema de 'Digenís Akritas'", en *Antigüedad y Cristianismo*, vol. XIV, 1997, pàg. 249-258. De Digenís matant el drac hi ha un bell gravat realitzat per Spiros Vasiliu.

<sup>69</sup> AMORE, Agostino, "Teodoro di Amasea", en *Enciclopedia dei Santi. Bibliotheca Sanctorum*, Pontificia Università lateranense, Roma, 1961, vol. XII, col. 238-242.

fou castigat amb cruels tortures i tancat a la presó perquè morís de fam. En aquella terrible espera va gaudir de visions celestials que el confortaven, però finalment, fou condemnat a la foguera. El seu cos va ser sepultat a Eucaita, no molt lluny d'Emesa (Turquia), on va gaudir durant segles de gran veneració.

La passió de sant Teodor troba la seua font literària més antiga en un discurs de lloança del segle IV, un *Encomium* recitat per sant Gregori de Nisa (mort el 394) a la mateixa basílica d'Eucaita,<sup>70</sup> convencional i moderat text amb escassa informació detallada sobre la biografia del màrtir, en paraules de Walter.<sup>71</sup> Així i tot, aporta interessants mencions a les funcions protectores del sant, entre elles la seua capacitat per a intervindre en les batalles. Com sol ocórrer en aquests casos, les dades sobre la vida de Teodor es van veure incrementades per hagiògrafs posteriors, els quals en les distintes *Passio* desenvoluparen i embelliren el text original tot afegint-hi detalls suplementaris prestats i adaptats de les llegendes d'altres sants màrtirs. Un excepcional text hagiogràfic de la *Vida i Miracles* del sant és la *Passio* inclosa en la *Bibliographica Hagiographica Graeca (BHG) 1764*, conservada al manuscrit *Vind. theol. graec. 60* redactat en torn als segles X o XI, tot i que el manuscrit original caldria retrotraure'l al segle VIII, al voltant de l'any 754. Aquest relat és molt important per quant que inclou el prodigi de la victòria de Teodor sobre el drac,<sup>72</sup> i primera referència literària a aquest prodigi, així com també, en el miracle núm. 4, la visió del sant a cavall –tot i ser recordat com un simple soldat d'infanteria– ajudant els habitants d'Eucaita a rebutjar un atac bàrbar.

Segons la llegenda anterior, recollida en una interpolació a la seua *Passio Prima (BHG 1762d)*, en *Paris. graec. 1470*, datada en torn a l'any 890, el drac era una amenaça local que bloquejava el camí i Teodor, el soldat de Crist, després d'haver fet el senyal de la creu, hauria decapitat el monstre i alliberat dita senda.<sup>73</sup>

<sup>70</sup> GREGORI DE NISA, *De sancto Theodoro* (PG 46, 736-748).

<sup>71</sup> WALTER, Ch., *op. cit.*, 1999, pàg. 165. També WALTER, Christopher, *The warrior saints in byzantine art and tradition*, Ashgate, Londres, 2003, pàg. 45-46.

<sup>72</sup> Sant Teodor és citat com un dels herois *sauròtons*, o matadors de dracs, tot seguint encara que no directament la tradició dels herois antics, com Perseu o Hèrcules, vencedors de bèsties abominables. Hengstenberg, ara fa un segle, recollí tots els textos relatius al combat de Teodor amb el drac. HENGSTENBERG, W., "Der drachenkampf des heiligen Theodor", en *Oriens Christianus*, núm. 2, 1912, pàg. 78-106. Segons aquest autor, la datació més antiga d'aquesta llegenda era una interpolació de la *Passio prima (BHG 1762d)* inclosa en el manuscrit *Paris. gr. 1470*. Walter, més recentment, ha rebutjat aquesta proposta i retrotrau la llegenda original al segle VIII, a través del text *BHG 1764*, tot i que el tipus iconogràfic podria ser encara un segle més antic, com veure'm posteriorment. WALTER, Ch., *op. cit.*, 1999, pàg. 173. També WALTER, Ch., *op. cit.*, 2003, pàg. 50-51.

<sup>73</sup> Segons Boulhoul, els antecedents d'aquesta llegenda poden trobar-se a la *Passio* de santa Marina d'Antioquia, datada aproximadament en torn al segle VII. Segons aquesta història hagiogràfica, Maria, després d'haver acabat



Quant a la protecció de la ciutat de la qual és patró en una batalla o atac, Zuckerman advertí la similitud d'aquesta història amb el prodigi de la defensa de Tessalònica per sant Demetri, tot i que mentre que aquest salvà ciutat i habitants, Teodor tan sols protegí els seus habitants. Sembla que la llegenda del sant d'Eucaita (narrada en el *BHG 1764* i datat cap a l'any 754) prenia com a base l'altra de sant Demetri, el diaca metamorfosat en soldat, i datada en torn al segle VII.<sup>74</sup>

Els textos posteriors no aporten ja molta més informació, tot i que un d'ells mereix ser citat. Es tracta de la *Vida* composta per Nicèfor Ouranos (*BHG 1762m*), qui va viure al final del segle X i que segueix molt de prop el text *BHG 1764*. En ell es recull un prodigi segons el qual Teodor hauria rescatat sa mare dels ullals d'un drac, historieta rebutjada per Delehaye com una història més de les convencionals versions de l'enfrontament entre Teodor i el drac.<sup>75</sup>

En aquest punt, cal advertir com fins al segle IX tan sols es coneixia un únic Teodor. Llavors, aparegué la figura d'un altre sant amb el mateix nom, també militar, però de rang superior, amb el qual acabà confonent-se. Segons Réau,<sup>76</sup> es tracta d'un clàssic exemple de duplicació o desdoblament hagiogràfic. D'una banda, ens trobem amb l'original Teodor *Teron* o Tiró (soldat ras) i, d'altra, el posterior i desdoblament Teodor *Estratilat* (general).

Segons la llegenda, aquest Teodor *Estratilat* seria un general romà martiritzat en temps de l'emperador Licini i sepultat també a la ciutat d'Eucaita. La passió d'aquest segon Teodor resulta una mica diferent a l'anterior però amb conseqüències finals semblants. Es diu que durant el temps en què l'emperador inicià una nova persecució als cristians, Teodor va haver d'ocultar-se, però arribat el moment decidí de reivindicar la seua fe cristiana. Tot aprofitant la visita del cèsar a Eucaita, Teodor eixí a rebre'l amb els braços oberts i s'oferí a custodiar les estàtues d'or i plata de les divinitats romanes que Licini havia portat perquè el poble els rendís culte. Una vegada les tingué en el seu poder, les destruí i repartí el metall entre el poble. L'emperador, en conèixer la notícia, entrà en còlera i decidí de castigar al màrtir, qui després de nombroses tortures fou finalment decapitat.

---

les seues pregàries a la seua cel·la, hauria patit l'aparició d'un drac cridaner i pudent que se l'engolí. Marina, dins del ventre del monstre, hauria fet el senyal de la creu per destrossar els seus budells i escapar del monstre vençut. BOULHOUL, P., "Hagiographie antique et démonologie. Notes sur quelques Passions grecques (BHG 962x, 964 et 1165-1166)", en *Analecta Bollandiana*, núm. 112, 1994, pàg. 255-304.

<sup>74</sup> WALTER, Ch., *op. cit.*, 1999, pàg. 174.

<sup>75</sup> DELEHAYE, Hippolyte, *Les légendes grecques des saints militaires*, París, 1909, pàg. 37-39.

<sup>76</sup> RÉAU, Louis, *Iconografía del primer arte cristiano*, tom 2 / vol. 4, ed. Serbal, 2ª ed., Barcelona, 2001, pàg. 155.

Val a dir que la primera vegada que es testimonia aquest altre Teodor –tan apòcrif com l'anterior– és en un text de David Nicetes Paflagó, qui va morir en l'any 880, titulat *Oratio Panegyrica in inclytum Martyrem Eustathium, &c* (BHG 1753). D'aquest desdoblament es conserven redaccions tant en grec (BHG II, pàg. 277-279, nn. 1750-53 i 281-286, nn. 1760-1173) com en llatí (BHL II, pàg. 1170, nn. 1165-1173). Per tant, totes les *Vides* i *Miracles* anteriors a aquesta data són clarament relatives a Teodor *Tiron*.

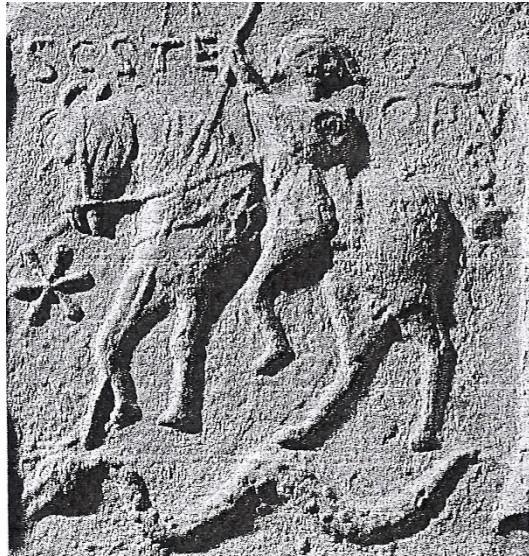


Fig. 25. Sant Teodor, a cavall, allanceja la serp, s. V, Tunúcia, Museu de Susa



Fig. 26. Sant Teodor, a cavall, allanceja la serp, s. XI, Göreme, Església de Yilanli (detall)

D'altra banda, d'intervencions del sant en batalla es conserven textos del segle X tot i que aquestes estan atribuïdes a Teodor *Estratilat* i no al *Tiró*. Tot i la controvèrsia provocada per la interpretació d'aquests textos a inicis del segle XX, les nombroses versions relataven dues campanyes bizantines, la primera en l'any 941 i la segona en el 971, ambdues contra els escites (russos). En elles sant Teodor fou vist al lloc d'un cavall blanc. En la visió de l'any 971, la més notòria, els hagiògrafs<sup>77</sup> l'imaginaren ajudant l'emperador Joan I Zimisces (969-976), assassí i successor de Nicèfor Focas, en una campanya contra els russos del príncep Sviatoslav, la qual guanyà tot convertint la Bulgària oriental en província bizantina.

Els diferents relats hagiogràfics testimonien la importància creixent del Teodor *Estratilat* en el segle X. Configurats com dos sants indistints, l'*Estratilat* i el *Tiró*, però actuant

<sup>77</sup> Aquesta llegenda hagiogràfica pot resseguir-se a LLEÓ DIACA, *Historia*, Bonn, pàg. 153; *Ioannis Scylitzae synopsis historiarum*, ed. J. Thurn, Berlin - Nova York, 1973, pàg. 308-309; JORDI CEDRENIUS, *Historia*, Bonn, pàg. 410-411 i ZONARAS, *Epitomae historiarum*, XVII, 3, Bonn, pàg. 534. WALTER, Ch., *op. cit.*, 1999, pàg. 176.

mà a mà, en el segle XIV l'escriptor Teodor Pediasimos relatava una intervenció d'ambdues figures ocorreguda cent anys abans, moment en què les amenaces exteriors explicitaven una demanda a l'ajuda providencial dels sants militars. Així les coses, contava Pediasimos que en l'any 1246, l'emperador de Nicea Joan III Vatatzes conquerí la ciutat de Melnik (Bulgària), però una revolta encapçalada pel búlgar Dragota hi expulsà els bizantins. Anys després, en el 1265, el seu successor, Teodor II Làscaris, intentà recobrar la ciutat. Acampat a Serres, on hi havia un santuari dedicat als dos Teodors, l'emperador implorà l'ajuda dels sants. Ja de camí, hi trobà la companyia de dos guerrers, joves i vells, dels quals no en sabia res. L'emperador preguntà els seus soldats qui eren aquells joves i de sobte recordaren la petició d'ajuda als dos sants que havien fet dies abans a Serres i descobriren que aquesta s'havia acomplert.

### **Sant Teodor, prototip del cavaller cristià *saurocton***

La imatge conceptual característica de sant Teodor com a sant guerrer dempeus no resulta molt diferent a la de molts altres sants militars. El sant vist indumentària guerrera, sosté una llança i un escut i presenta cap nibat. Això no obstant, si en els primers textos hagiogràfics se'l menciona simplement com un soldat ras, un recluta, en els miracles narrats pel text *BHG 1764* ja s'especifica l'ús d'una indumentària militar, tal i com apareixeria en la icona descrita en el segle XI per l'arquebisbe d'Eucaita Joan Mauropous, on Teodor romanía caracteritzat com a soldat d'infanteria (*Tiron*).<sup>78</sup> Tot seguint aquesta primera fórmula icònica, la del sant militar dempeus, hi podem trobar algunes representacions interessants en un mosaic de la cúpula de Sant Lluç a Focide (s. X), així com també en un fresc al *Protaton* del Mont Athos (s. XIV-XVI), en la miniatura conservada al *Menologi de Basili II* (s. XI) i en molts diverses icones russes. En l'art occidental, per la seua banda, hi podem veure exemples d'aquest tipus iconogràfic als mosaics de l'església dels Sants Cosme i Damià, a Roma (s. VI), al de la basílica de Sant Marc de Venècia o les catedrals de Cefalú, Palerm i Monreale. Una variable d'allò més interessant és l'escultura del segle XIII conservada a la portalada del transsepte de la catedral de Chartres, en la qual Teodor mostra l'aspecte d'un cavaller croat.<sup>79</sup>

Això no obstant, el tipus iconogràfic més significatiu és el que presenta visualment el seu enfrontament amb el drac. Com ja és sabut, de la mateixa manera que ocorria amb sant

<sup>78</sup> WALTER, Ch., *op. cit.*, 1999, pàg. 167. També WALTER, Ch., *op. cit.*, 2003, pàg. 47.

<sup>79</sup> CELLETTI, Maria Chiara, "Teodoro di Amasea. Iconografia", en *Enciclopedia dei Santi. Bibliotheca Sanctorum*, Pontificia Università lateranense, Roma, 1961, vol. XII, col. 238-242.

Jordi, conegut en l'àmbit occidental per la seua llegendària batalla amb el drac, a sant Teodor també li fou concedida aquesta condició de matador de dracs.<sup>80</sup> Recordem que aquesta era una de les funcions especials dels sants guerrers, tot i que no exclusiva. En aquesta continuïtat iconogràfica, sant Teodor apareixia representat a cavall, vestit amb indumentària militar i allancejant una serp o un drac, tot i que en algunes ocasions també pot mostrar-se a cavall però sense el monstre.<sup>81</sup>



**Fig. 27.** *Sant Teodor i sant Jordi*, s. XI, Gülşehir, Karsi Kilise

Si repassem les principals manifestacions visuals de l'heroi *sauròcton*, una de les imatges conceptuals més antigues la trobem en un relleu de fang del segle V conservat al Museu de Susa (Tunícia) [Fig. 25]. En ella, hi figuren els elements significants bàsics d'aquesta caracterització heroica en la qual el cavall del sant trepitja una serp. Per la seua banda, les representacions pictòriques trobades a les esglésies de la Capadòcia –Yılanlı, Yusuf Koç o

---

<sup>80</sup> Segons l'iconògraf Louis Réau, la imatge de sant Teodor com a matador de dracs seria realment la qui inspiraria la de sant Jordi i no a l'inrevés. RÉAU, L., *op. cit.*, tom 2 / vol. 4, 2001, pàg. 155. Per tant, cal pensar que l'autèntic i original heroi vencedor del drac fou en realitat sant Teodor i no el més conegut i internacionalitzat sant capadocià, la llegenda *sauròctona* del qual tenia els seus orígens en el segle XI. El cas és que cap a principi del nou mil·lenni ambdós augmentaren en popularitat tot convertint-se en patrons dels exèrcits bizantins.

<sup>81</sup> Tot i que aquestes imatges de sant Teodor resulten poc habituals, Christopher Walter en cita tres representatives de l'art capadocià. WALTER, Ch., *op. cit.*, 1999, pàg. 182.

Elmali– mantenen una fórmula compositiva semblant que es mantingué pràcticament inalterable al llarg de tota l'Edat Mitjana. En elles, sant Teodor hi pot aparéixer allancejant la serp de vegades a soles i de vegades acompanyat per sant Jordi, una configuració aquesta última bastant habitual entre sants militars, tot configurant-se com una variant iconogràfica, la dels sants militars en parella. Per a Christopher Walter, qui ha analitzat aquest aspecte en els seus estudis sobre els sants militars bizantins, resulta acceptable que l'esmentada pràctica podria ser tant sols el reflex d'una devoció particular cap a aquests sants per part dels devots que comissionaren la pintura, tot i que en la majoria de casos el concepte de companyonia apropiat a la condició militar dels sants i l'ajuda mútua necessària en el camp de batalla per part d'aquests germans en armes de segur que va ser tingut en compte.<sup>82</sup>

A l'església de Yılanlı [Fig. 26], els dos sants, a cavall, vestits amb abillaments militars, aniquilen amb les seues llances el que sembla una terrible serp. L'espai resulta immaterial i les figures s'adapten a les dimensions del mur. Per a distingir-ne l'un de l'altre, el de Capadòcia sol aparéixer com un jove guerrer imberbe, mentre que sant Teodor, malgrat ser descrit com a soldat ras, és representat com un home madur amb barba [Fig. 27]. Per a Christopher Walter, aquesta caracterització dins dels sants militars resulta excepcional car, a diferència de la resta, quasi mai se'l representa com un atractiu i vigorós efeb.<sup>83</sup>

A més de l'anterior, podem assenyalar una altra variant iconogràfica en què el sant apareix descavalcat, ja siga lluitant contra el drac, com en la pintura al tremp sobre fusta atribuïda al pintor Angelos datada en la primera meitat del segle XV (Atenes, Museu Bizantí i Cristià) [Fig. 28], o definitivament victoriós, tal i com és imaginat en la famosa estàtua situada sobre una columna a la plaça de Sant Marc de Venècia (s. XIV-XV), en la qual –tot i que no se sap del cert si en origen representava sant Teodor– figura dempeus vestit amb armadura de guerrer medieval i amb un drac en forma de cocodril situat als seus peus. Semblant disposició, tot seguint l'esquema de la trepitjada triomfal, el trobem en una escultura de Francesco Bologno situada a la façana de l'església de Sant Tomàs de Venècia (1742) [Fig. 29].

---

<sup>82</sup> WALTER, Ch., *op. cit.*, 1999, pàg. 191-192. Aquesta companyonia en el camp de batalla entre sants militars representats en parella es va estendre també al camp dels sants cavallers hispànics i la seua representació tant en pintura com en escultura. Vegeu OLIVARES TORRES, Enric, “Imágenes de caballeros santos representados en pareja. Un refuerzo de la idea de espiritualidad guerrera”, en GARCÍA MAHÍQUES, R. i ZURIAGA SENENT, V. (eds.), *Imagen y Cultura. La interpretación de las imágenes como Historia cultural*, Biblioteca Valenciana, València, 2008, pàg. 1207-1225.

<sup>83</sup> WALTER, Ch., *op. cit.*, 1999, pàg. 191.



Fig. 28. *Sant Teodor, descavalcat, combat el drac*, s. XV, Atenes, Museu Bizantí i Cristià



Fig. 29. *Sant Teodor, descavalcat, combat el drac*, 1742, Francesco Bologno, Venècia, església de Sant Tomàs

Això no obstant, on s'hi desenvolupa de forma canònica el tipus iconogràfic del guerrer *saurocton* és en les manifestacions murals de les esglésies rupestres de la Capadòcia, des d'on s'hi difondria per tot l'imperi bizantí. Tot prenent com a font literària la famosa llegenda apòcrifa de la victòria sobre el drac, la importància simbòlica d'aquestes imatges es basava en el compromís del sant guerrer com a figura vàlida per a lluitar contra el mal del món. De la mateixa manera que els seus precursors antics, Horus, Perseu i Hèrcules, Teodor es convertí gràcies a aquesta fita en un heroi sagrat per als seus devots cristians. No obstant això, per a Christopher Walter, Teodor i els altres sants militars bizantins –Demetri, Mercuri o Jordi– no serien tanmateix els successors immediats dels herois antics, car entre tots ells hi hauria que situar algunes figures intermèdies com Salomó o Sisinni i altres herois cristians anònims.<sup>84</sup>

Amb tot, Teodor va gaudir durant segles d'una forta veneració entre els bizantins. Com en molts altres casos, els orígens del seu culte cal relacionar-los amb el santuari, a Eucaita, on s'hi conservaven les seues relíquies i on es venerava la seua icona primera, la qual el

<sup>84</sup> WALTER, Ch., *op. cit.*, 1999, pàg. 173.

representava amb indument militar. La seua tomba es convertí en un important lloc de peregrinació ja al segle IV i la difusió d'aquest culte per l'Orient cristià caminà en paral·lel amb la propagació de les seues relíquies. En una etapa posterior del desenvolupament del seu culte i de la mateixa manera que altres sants militars, la imatge de Teodor començà a relacionar-se de manera cada vegada més estreta amb el poder imperial. De fet, pocs segles després, l'emperador bizantí Anastasi (491-518) hi havia alçat una església en el seu honor. També a Constantinoble tenia una basílica dedicada a ell i bastida en l'any 452, així com altres esglésies i altars repartits per tot l'imperi. Cap al segle X, l'establiment de les llegendes hagiogràfiques i els tipus iconogràfics generals el situen dins del principal grup de sants militars com a resposta a la creixent necessitat de protecció de la societat bizantina no només front al món pagà sinó també contra els poders del dimoni.<sup>85</sup>

Mentrestant, les primeres referències a un culte tributat a aquest sant en Occident les podem trobar en el mosaic absidal conservat a la basílica dels Sants Cosme i Damià, església erigida entre els anys 526 i 530 al Fòrum de Roma, tot propagant-se a partir d'aquest segle per diverses ciutats italianes. A Venècia, per exemple, seria invocat com a patró principal de la ciutat fins al segle XIII, quan va perdre aquest títol en favor de sant Marc.<sup>86</sup> Això no obstant, algunes imatges triomfals, com les abans citades, encara recorden el seu paper protector envers la ciutat.

### 3. SANT DEMETRI DE TESSALÒNICA

Sant Demetri, de la mateixa manera que la resta de sants cavallers orientals, vingué a ser una espècie de substitut dels herois clàssics de l'Antiga Grècia. Com la resta de sants militars,<sup>87</sup> la seua ha estat una figura envoltada per la boira, complexa i fascinant alhora que difícil d'esclarir, on hi ha més de llegenda que de realitat. No hi existeix cap notícia històrica que el recorde, tot i la quantitat de fonts literàries, arqueològiques i iconogràfiques existents. De fet, alguns estudiosos de la seua figura, com ara Christopher Walter, remarquen que moltes d'aquestes fonts no han estat estudiades de la manera més adequada, a més de no

---

<sup>85</sup> WALTER, Ch., *op. cit.*, 1999, pàg. 193-195.

<sup>86</sup> AMORE, A., *op. cit.*, 1961, vol. XII, col. 238-242.

<sup>87</sup> En el seu estudi de referència sobre els sants militars bizantins, Christopher Walter posà el punt d'atenció sobre aquelles dades concretes que caracteritzen Demetri com un sant militar, així com aquelles que el distingeixen de la resta de membres de l'exèrcit celestial. WALTER, Ch., *op. cit.*, 2003.

existir-hi edicions crítiques sobre les seues *Passio*, la *Passio Prima* i la *Passio Altera*. Altres textos resten encara en forma de manuscrits, fet pel qual no es pot aprofundir gaire en la seua figura.

Així les coses, la tradició relata que Demetri, nascut a Tessalònica (l'actual Salònica, a Macedònia) de pares cristians l'any 206, fou martiritzat en la seua ciutat l'any 306, durant les persecucions de l'emperador Maximia. Altres autors, en canvi, afirmen que fou en temps de Galeri o Dioclecià. Sobre el seu ofici tampoc hi existeix unanimitat, mentre que unes fonts afirmen que era diaca, altres posteriors el defineixen com a procònsol o guerrer. El document literari de referència relatiu al martiri de sant Demetri és l'anomenat *Passio Prima*, inicialment accessible en la seua versió llatina gràcies a la traducció d'Anastasi el Bibliotecari (876-882), publicada pel bol·landista Cornelius de Bye,<sup>88</sup> tot i que el text grec original fou editat posteriorment per Hippolyte Delehaye.<sup>89</sup> L'altra font literària inicial que informa sobre la vida de sant Demetri és l'anomenada *Passio Altera*, també publicada per De Bye.<sup>90</sup>

Per conèixer les llegendes *post-mortem* atribuïdes a sant Demetri, les obres de referència són dues col·leccions de miracles conegudes com *Miracula Sancti Demetri*, redactades en grec i atribuïdes la primera a l'arquebisbe Joan de Tessalònica (ca. 610-620), mentre que la segona resta anònima i està datada cap a l'any 680. El primer llibre recull quinze miracles, molts d'ells ocorreguts durant l'episcopat del predecessor del bisbe Joan, Eusebi. Estan escrits en forma d'homilies o sermons i tenien com a finalitat demostrar la presència i intercessió del sant sobre la ciutat de Tessalònica. En un d'ells s'inclou la notícia del setge a la ciutat per part de pobles eslaus del sud. El segon llibre, per la seua banda, és diferent en l'estil, molt més proper a la crònica històrica i amb un major coneixement dels pobles eslaus veïns que al llarg del segle VII assetjaren la ciutat, destacant l'atac de l'any 677.<sup>91</sup>

## **Anàlisi dels tipus iconogràfics de sant Demetri eqüestre**

Tot i que podríem parlar d'una sèrie d'imatges antigues<sup>92</sup> relatives a aquest sant, en les quals apareix representat com a diaca i no com a soldat, els tipus iconogràfics que més ens

<sup>88</sup> DE BYE, Cornelius, *Acta Sanctorum. Octobris IV*, Brussel·les, 1780; PG 116, col. 1167-1172; PL 129, 715-726.

<sup>89</sup> DELEHAYE, H., *op. cit.*, 1909, pàg. 259-263.

<sup>90</sup> DE BYE, C., *op. cit.*; PG 116, 1173-1184.

<sup>91</sup> Ambdós volums de miracles han estat publicats per LEMERLE, Paul, *Le plus anciens recueils de miracles de saint Demetrius*, (vol. 1 textos i vol. 2 comentaris), París, 1979 i 1981.

<sup>92</sup> Les manifestacions icòniques més antigues les constitueixen una sèrie de mosaics procedents de la basílica de Tessalònica, datats als segles VI-VII, alguns perduts durant la Primera Guerra Mundial, en els qual la imatge de



interessen per al nostre estudi són lògicament aquells que el caracteritzen com a guerrer. Sembla que fins al segle X, tot i que hi havia figurat juntament amb altres membres de l'armada celestial, sant Demetri no aparegué abillat amb vestimenta militar sinó amb indument cortesà, com un màrtir. És més, els textos més antics, les *Passio* i els *Miracula Sancti Demetri*, rarament fan alguna al·lusió a l'estatus militar del sant. Autors com Chistopher Walter,<sup>93</sup> tot seguint Paul Lemerle, pensen que, ja que Demetri era reconegut en algunes escenes de caràcter marcial, com ara el Miracle núm. 13 narrat per l'arquebisbe Joan, en el qual fou vist sobre les muralles de Tessalònica vestit amb indument militar, i colpejant amb la seua llança un dels saltamarges eslaus que atacaven la ciutat, ben bé poguera haver-se inclòs en alguna manifestació visual primerenca, representat lluitant a peu o a cavall. Malgrat això, però, no resta cap evidència segura de què el sant, a diferència de Teodor o Jordi, haguera estat representat així abans de la iconoclàstia, doncs encara no havia estat inclòs dins l'exèrcit de sants militars. Fins llavors, sant Demetri només apareix vestit amb la típica clàmide de llana de color blanc, i foren precisament les històries de sant Teodor i sant Jordi les que li preparen el camí per a ingressar-hi i ésser assimilat com un membre més de la milícia celestial. Per a Walter, el segle XIII sembla la data més segura per a l'establiment definitiu de Demetri com a sant militar.<sup>94</sup>

Recorda també Walter com les evidències proveïdes pels monuments pictòrics conservats a la Capadòcia, tan rics en sants militars, són en canvi lamentablement escasses en el cas de sant Demetri, no essent-hi representat com a sant militar abans del segle XI. Lemerle, per la seua banda, en un dels seus estudis sobre el sant, ens aporta una succinta però llúida exposició sobre el desenvolupament dels primers tipus iconogràfics, tot aportant en altres estudis de referència elements que ajuden a entendre la seua evolució militar. Així per exemple, en el Miracle núm. 16 de la segona i anònima col·lecció dels *Miracula Sancti Demetri*, se'ns diu que els bisbe de Thenai reconegué en una icona de sant Demetri la figura del sant militar que se li havia aparegut en somnis. D'altra banda, en una tercera col·lecció de miracles escrita no més enllà del segle XII, també citada per Lemerle, se'ns conta que sant Demetri s'aparegué a un camperol de Drakontiana (que alguns autors reconeixen com Drazala, l'actual

---

sant Demetri es reconeix per una indumentària blanca decorada amb una llista porpra pròpia d'una diaca. De la mateixa manera, amb clàmide, portant una creu i corona, el trobem a Santa Maria l'Antiga de Roma en una pintura mural datada cap al segle VII, molt semblant també al mosaic de San Luca in Focide (segle XI).

<sup>93</sup> WALTER, Ch., *op. cit.*, 2003, pàg. 76-80.

<sup>94</sup> *Ibidem*.

Kabakli) i li manà la construcció d'una església en el seu honor, tot presentant-s'hi com un soldat a cavall.<sup>95</sup>



**Fig. 30.** *Sant Demetri allanceja i descavalca el voivoda búlgar Kalojan*, escola Stroganov, s. XVI-XVII, Moscou, Galeria Tretiakov



**Fig. 31.** *Sant Demetri expulsa el saltamarges eslaus fora de Tessalònica*, s. XIV, Kosovo, monestir Deçani

De manera general, en la imatge conceptual del sant el reconeguem com un guerrer, dempeus i abillat amb indumentària militar a la romana, espasa embeïnada, llança en una mà i escut. Aquest tipus iconogràfic pot ser observat a la pintura procedent del monestir de Sant Miquel de les Cúpules Daurades de Kiev (ca. 1108, Moscou, Galeria Tretyakov) o al fresc de Manuel Panselinos (11290, Mont Athos, església del Protaton) [Fig. 32]. Seguint l'estil dels mosaics bizantins, cal destacar els magnífics mosaics del segle XII conservats a la catedral de Cefalú encarregats pel rei Roger II. En un d'ells es representa sant Demetri dempeus, vestit amb el típic abillament militar i flanquejat per sant Jordi i sant Néstor. Una altra obra destacada de l'art musivari bizantí és la petita *Icona de San Demetri* (finals s. XIV, Sassoferato, Museo Civico Archeologico), obra de gran qualitat i excepcional en la seua tècnica al ser un mosaic portàtil realitzat sobre fusta. Per últim, una variant occidental d'aquesta tipus iconogràfic, vestit amb armadura completa baix medieval i subjectant una espasa la trobem

<sup>95</sup> LEMERLE, Paul, "Notes sur les plus anciennes representations de saint Demetrius", en *IXAE*, núm. 10, 1981, pàg. 1-10.

en el *Sant Sebastià entre sant Roc i sant Demetri* de Giovanni Battista Benvenuti, dit l'Ortolano (ca. 1520, Londres, National Gallery), figura posteriorment imitada per Ippolito Scarsella, dit Scarsellino (1550-1620, Boston, Fine Arts Museum) [Fig. 33].

A banda de la imatge conceptual, cal destacar del cicle d'escenes de la vida de sant Demetri dos tipus iconogràfics interessants per allotjar en ells referències al seu estatus com a sant militar eqüestre. Es tracta d'una banda, de la defensa de Tessalònica, escena genèrica del sant defenent la ciutat de la qual és protector, i d'altra, de la remembrança llegendària de la seua victòria sobre el voivoda búlgar Kalojan.



**Fig. 32.** *Sant Demetri*, 1290, Manuel Panselinos, Mont Athos, església Protaton



**Fig. 33.** *Sant Demetri*, 1550-1620, Scarsellino, Boston, Fine Arts Museum

### ***Sant Demetri expulsa el saltamarges eslaus fora de Tessalònica***

En una de les set escenes del cicle de pintures conservades al *Reliquiari Vatopedi* (Mont Athos, monestir Vatopedi),<sup>96</sup> hi trobem sant Demetri, abillat amb vestit militar i protegit amb un escut, com expulsa els saltamarges lluny de Tessalònica. Per a dita acció es fa ajudar d'una

<sup>96</sup> Destaquem també en aquest cicle de pintures la representació de sant Demetri xafant un escorpí amb el signe de la creu en l'escena núm. 2, la qual pot relacionar-se amb la iconografia de Crist triomfant i xafant escorpins abans estudiada.

llarga llança. La mateixa escena es torna a repetir a la pintura núm. 10 del *Cicle Dečani* (s. XIV, Kosovo, monestir Dečani) [Fig. 31],<sup>97</sup> on sant Demetri, novament representat sobre les muralles de la ciutat grega, i vestit amb indument militar i armat amb una espasa, expulsa amb la seua llança els saltamarges eslaus que intenten escalar les muralles, alguns dels quals ja han caigut contra el sòl. En totes aquestes imatges, l'escena ha estat interpretada com una representació simbòlica del sant que actua com a defensor i protector de la ciutat de la qual és patró, funció que, com hem dit en el capítol anterior, era pròpia però no exclusiva dels sants militars.

### ***Sant Demetri allanceja i descavalca el voivoda búlgar Kalojan***

A l'escena 12 de l'anteriorment citat Cicle Dečani (s. XIV, Kosovo, monestir Dečani), sant Demetri, amb vestit militar i a cavall, allanceja i descavalca el voivoda búlgar Kalojan, tal i com indiquen les inscripcions que acompanyen la imatge.



**Fig. 34.** *Sant Jordi i sant Demetri vencen, respectivament, el drac i el tsar Kalojan, s. XII, San Vito dei Normanni, església de San Biaggio*

<sup>97</sup> Aquest cicle ha estat estudiat per RADOVANOVIC, J., "Heiliger Demetrius – Die Ikonographie seines Lebens auf den Fresken des Klosters Decani", en *L'art de Thessalonique et des pays balkaniques et les courants spirituels XIV<sup>e</sup> siècle*, Belgrad, 1987, pàg. 75-88 i PAJIC, S., "Ciclus sv. Dimitrija", en *Zidno slikarstvo manastira Decana. Gradja i studije*, ed. V. Djuric, Belgrad, 1995, pàg. 353-60.

Sant Demetri a cavall dóna la impressió de ser una aparició sobrenatural enmig de la refrega, amb la seua postura hieràtica i el cavall parat en sec, però figurat de manera dominant i triomfal. El tsar Kalojan es vençut per la força sobrenatural de Demetri, qui l'allanceja, a ell i el seu cavall derrotat. La proesa és beneïda des del cel per Crist, qui es traspunta des d'un núvol.

La història que hi ha darrere d'aquesta representació és totalment falsa i apòcrifa. Sant Demetri, per descomptat, no matà Kalojan, emperador del Segon Imperi búlgar, qui regnà entre 1196-1207. La relació entre ambdós personatges la trobem en el fet que al final de la seua vida, en l'any 1207, Kalojan es dirigí contra Bonifaci de Montferran, rei de Tessalònica, però hi va morir durant el setge de la ciutat, assassinat per Manastǎr, un dels seus generals. Les fonts històriques que ens parlen d'ell, majoritàriament bizantines i llatines, i per tant hostils, en destacaven la seua crueltat i brutalitat. Tanmateix, és lògic pensar que la representació del sant matant Kalojan, fóra adoptada per bizantins, eslaus del sud i, fins i tot, pels búlgars per la mala reputació que d'aquest emperador s'havia conservat.

De fet, sant Demetri allancejant Kalojan passà a ser un tema recurrent i típic en nombroses façanes d'esglésies eslaves i búlgares, normalment acompanyat per Jordi, Teodor o Mercuri. Com a exemples hi trobem una bona representació a Krokeia (Laconia), la qual allotja una inscripció que data aquesta imatge en l'any 1238. També apareix aquest tipus iconogràfic a la façana de l'església de Morača (1251-1252), a la de Dragalevci (ca. 1476, Bulgària) o a l'església de Temska (Sèrbia). Tanmateix, Demetri ha estat un sant amb forta devoció al món grec i rus i, per això, és freqüent veure'l pintat a nombroses icones figurant com un guerrer que descavalca el rei pagà. Per distingir-lo més clarament de sant Jordi, Demetri es imaginat amb els cabells curts i el front descobert.

En l'art occidental, i molt concretament l'italià, sant Demetri sol estar acompanyat pel sant capadocia. La diferència més habitual entre ambdós és que mentre que el cavall de sant Demetri és de color roig, el de Jordi és de color blanc. Un exemple representatiu és el fresc del segle XII conservat a la cripta de l'església rupestre de San Biaggio, prop de Sant Vito dei Normanni, a la província de Brindisi [Fig. 34]. En ella sant Jordi apareix traspasant la serp i al seu costat sant Demetri descavalcant Kalojan.

Una variant d'aquest tipus iconogràfic és aquella que representa sant Demetri allancejant el gladiador Liaeos, tot i que segons la tradició pietosa fou el seu deixeble sant Néstor, qui el va vèncer.<sup>98</sup> En algunes icones, aquest Liaeos apareix representat davall les

---

<sup>98</sup> L'enfrontament entre sant Néstor, deixeble de sant Demetri, i el gladiador Liaeos, el favorit de l'emperador Maximià, ha gaudit del seu propi tipus iconogràfic. Segons la llegenda, Néstor hauria vençut en l'arena gràcies

potes del cavall de sant Demetri, qui el traspasa amb una llarga llança. Al fons de la composició sol representar-se una torre blanca en referència a la Gran Torre Blanca de Tessalònica, la qual fou bastida en el segle XIV. Val a dir que aquestes pintures mostren novament el mateix discurs simbòlic que les anteriors: sant Demetri com a patró i eficaç defensor de la ciutat originària de la seua devoció esdevé el seu principal aliat en la seua defensa.

## Difusió del culte a sant Demetri com a sant militar

Considerat com un *megalomàrtir* per a l'Església ortodoxa grega, sant Demetri és patró<sup>99</sup> de Tessalònica<sup>100</sup> on, segons la llegenda, hauria alliberat la ciutat d'un atac de pesta així com de l'atac dels bàrbars semi-nòmades que empaitaven l'imperi. Durant aquests primers temps, les intervencions miraculoses es limitaren a la concessió de favors a l'esmentada ciutat i la seua fama de sant no passà de la consideració de màrtir. Així i tot, el seu culte es va difondre pel territori bizantí, no sent sinó a partir del segle IX que se'l començà a considerar com a soldat. Al segle XI, l'emperador Miquel IV li va atribuir el mèrit d'una victòria aconseguida front als búlgars. A la mateixa capital, Constantinoble, s'alçaren diverses esglésies i un monestir en el seu honor. Lentament, aquest culte es va difondre per Bulgària, els Balcans, Romania, Hongria i, fins i tot, Rússia, on se li ret encara una gran devoció.

Amb la redacció el segle VII del recull dels seus miracles per l'arquebisbe Joan de Tessalònica i la traducció al llatí de la seua *Passio* per Anastasi, el bibliotecari de l'Església catòlica romana, el seu culte es va incrementar. Conforme avançava el perill turc i es feia cada vegada més gran la necessitat de protecció per part dels bizantins, la seua fama com a patró competent i protector eficaç féu que aquest figurara amb regularitat al costat dels sants Jordi,

---

als precés de sant Demetri, fet que causà l'enuig de l'emperador i l'enviament dels seus soldats a la presó perquè allancejaren el sant. Un exemple d'aquest tipus iconogràfic, amb Néstor i Liaeus combatent en primer terme i sant Demetri pregant en segon tancat en la presó es pot veure en una de les escenes pictòriques del Cicle Deçani (s. XIV, Kosovo, monestir Deçani).

<sup>99</sup> SKEDROS, James C., *Saint Demetrios of Thessaloniki: Civic Patron and Divine Protector 4th-7th Centuries CE*, Trinity Press International, 1999.

<sup>100</sup> L'església de Tessalònica, construïda per un tal Lleonci, està dedicada al seu culte. Sembla que fou en realitat la ciutat de Sirmio, a Sèrbia, el lloc del seu martiri. Però la transferència de l'autoritat local d'aquesta ciutat a Tessalònica i la seua destrucció el 441 feren que l'església macedònica es convertira en el centre principal d'atracció dels pelegrins. La basílica, però, fou destruïda el 1917, i amb ella part de les decoracions musivàries del primer mil·lenni que la decoraven.

Teodor i Mercuri, tant en les icones com en els mosaics de les esglésies, confirmant així el seu nou lloc dins els estols celestials.

Per al professor Christopher Walter, aquesta acceptació dins l'estat major de la milícia celestial, tot i que tardana, hauria estat condicionada per una sèrie de factors diferents: per una banda, el renom creixent de sants militars dins els cercles imperials, en particular en temps de Basili II (958-1025), un període caracteritzat per les victòries bizantines sobre musulmans i búlgars, i per altra banda, la promoció del seu culte a la capital, Constantinoble. A aquests dos fenòmens, Walter n'afegí dos més focalitzats a Tessalònica: l'influx del seu *myron*, on sant Demetri adquireix característiques militars, i la llegenda del seu triomf sobre Kalojan.<sup>101</sup>

Un testimoni important de l'assumpció de la figura protectora del sant macedònic pel poble bizantí i sobretot per les altes esferes imperials, el trobem recollit a l'*Alexiada*, poema èpic que narra les campanyes de l'emperador Aleix I Comné contra els turcs, els normands i els croats. Obra escrita per la seua filla, la historiadora Anna Comnena l'any 1148, aquesta recull el somni de l'emperador la nit abans de lliurar un transcendental combat amb Bohemond de Tarent:

*Quan el sol es va amagar, l'emperador, esgotat pel treball de tot un dia, se n'anà a dormir, tingué llavors un somni en el qual semblava trobar-se dins dels sagrat temple del gran màrtir Demetri i va escoltar una veu que li deia: 'No t'amoïnes ni t'angoixes, demà venceràs.'*<sup>102</sup>

Els croats, per la seua banda, també van veure en ell un protector vàlid per a les seues accions militars i contribuïren definitivament a la difusió del seu culte. Conta la llegenda que, després de la presa de la ciutat d'Alexandria, va ser vist juntament amb sant Jordi en socors dels croats. Això no obstant, a Occident mai fou tan popular com a Orient. Alguns autors diuen que potser per ser un sant massa bizantí. Tan sols a Itàlia es troben algunes manifestacions artístiques d'interès i dues localitats porten el seu nom, San Demetrio Corone i San Demetrio ne'Vestiti, on celebren la seua festa tot seguint el calendari ortodox.

Ens trobem, en definitiva, davant d'un sant les característiques relatives a la condició militar del qual, configurades en torn als segles XI-XIII, no difereixen molt de la resta de sants guerrers. De manera semblant a la d'aquests, aquesta transformació d'aquell possible

<sup>101</sup> WALTER, Ch., *op. cit.*, 2003, pag. 90-93.

<sup>102</sup> COMMENO, Anna, *La Alexiada*, III, 5, (ed. a cura de E. Díaz Rolando, 1989). Citat per CORTÉS ARRESE, M., *op. cit.*, 1997, pàg. 255. La traducció al valencià és meua.

diaca macedònic martiritzat a l'inici del segle IV en un sant protector dels exèrcits sembla que tingué la seua raó i causa en les campanyes de setge sofertes per la ciutat de Tessalònica, les quals portaren els seus habitants a confiar en un sant patró amb reconegut prestigi militar. La mateixa llegenda de la seua victòria sobre el tsar búlgar Kalojan no seria més que una tradició pietosa en clau marcial capaç d'explicar a una societat medieval imbuïda d'esperit militar el poder taumatúrgic de sant Demetri com a protector del seu territori.

#### 4. SANT MERCURI DE CESAREA

Fill de família cristiana i nascut a Cesarea de Capadòcia (l'actual Kayseri), Mercuri es va distingir com a valerós soldat davall l'emperador Deci (249-251). Segons la llegenda recollida per l'Església ortodoxa copta, d'on és patró, durant les guerres de Deci contra els berbers, Mercuri gaudí d'una visió en la qual un home molt gran vestit de blanc –sant Miquel arcàngel– l'animà a la lluita i a llançar-se contra els enemics, tot donant-li una espasa brillant –és per això que a l'Església copta se'l coneix com a Abu-Seifein o “el qui porta les dues espases”, la seua pròpia, la terrenal, i la que li donà l'arcàngel, la divinal– per a la victòria si es mantenia fidel al Senyor: “Pren aquesta espasa de la meua mà i lluita amb ella contra els bàrbars. Quan tornes victoriós, no t'oblides del teu Déu. Jo sóc Miquel, l'arcàngel”. Amb aquest enorme poder, Mercuri aconseguí vèncer els berbers i matar el seu rei. L'emperador, agraït i admirat per la seua bellesa i força, li concedí grans honors i riqueses pel seu valor i el va ascendir al grau de comandant militar (*Estratilat*).

Això no obstant, temps després, durant les persecucions de Deci als cristians – històricament se sap de la campanya de repristinació de les antigues tradicions romanes per part d'aquest–, l'emperador convocà Mercuri i li proposà de fer un sacrifici als déus de l'Estat. Mercuri es negà, es declarà cristià i renuncià –com altres sants guerrers als seus honors militars–, llançant les seues armes als peus de l'emperador. Després de ser empresonat, torturat i obligat a renunciar a la seua fe, Deci ordenà la seua execució, la qual tindria lloc en el país d'origen del condemnat, Capadòcia.<sup>103</sup>

---

<sup>103</sup> Segons una altra llegenda –no exempta d'evidents anacronismes car la situa en temps de l'emperador Julià l'Apòstata–, Mercuri s'hauria negat a oferir sacrificis als déus i per aquest motiu fou lligat a una fusta per a ser cremat. Miraculosament, amb la seua sang va apagar les flames i, com que aquest turment no resultava suficientment efectiu, posteriorment fou decapitat. Ressuscitat per la Verge Maria, segons una llegenda posterior afegida a la passió, Mercuri es va venjar de l'emperador matant-lo amb una llança.



Entre els diferents autors que han estudiat la seua biografia –Sauget,<sup>104</sup> Binon,<sup>105</sup> Delehaye<sup>106</sup> o Walter–,<sup>107</sup> es destaca la consideració de Mercuri com un dels sants militars més enigmàtics i incerts i la seua *Passio* (BHG 1274; una darrera versió d'aquesta a BHG 1275 i una *Vida* escrita per Simeó Metafrast inclosa a BHG 1276) com un recull convencional i artificial de fantasies compostes a partir de les *Vides* d'altres sants guerrers, en el qual es repeteixen característiques com la seua joventut i bellesa, o les referències a l'estatus militar.

## Sant Mercuri eqüestre allanceja i derrota Julià l'Apòstata

Dins del camp de la visualitat, sant Mercuri sol aparèixer figurat com un guerrer de manera semblant al d'altres sants militars de tradició bizantina, situat dempeus i abillat amb indumentària militar a la romana. Però a diferència d'aquests, tot i que és representat amb un rostre jove, Mercuri mostra en ocasions una incipient barbata que el caracteritza. Tradicionalment, branda una espasa simitarra desembeinada, anomenada *paramerion* i característica de la cavalleria i infanteria bizantina, juntament amb un arc i un escut. La imatge conceptual més coneguda d'aquest tipus iconogràfic és el fresc de Manuel Panselinos, realitzat al final del segle XIII a l'església Protaton del monestir de Mont Athos [Fig. 35]. També podem citar altres imatges conservades al context capadocia on se'l representa amb uniforme militar i una espasa en la mà dreta, com ara a la Direkli Kalise, potser la més primerenca (primer quart del s. X), o a l'església de Santa Bàrbara (princ. del s. XI), on malgrat les condicions de la pintura s'adverteix un escut situat a la seua esquena. Un dels elements significants més originals de la representació de sant Mercuri és l'elm que cobreix el seu cap i que ha estat valorat per R. Teja i S. Acerbi com una continuïtat figurativa del seu homònim pagà.<sup>108</sup> Al monestir de Dečani (Kosovo), Mercuri mostra aquest casc i, a més, subjecta amb la mà una llança i amb el muscle dret un arc, uns elements més característics en les representacions del període post-bizantí.

<sup>104</sup> SAUGET, Joseph-Marie, “Mercurio di Cesarea di Cappadocia”, en *Enciclopedia dei Santi. Bibliotheca Sanctorum*, Pontificia Università lateranense, Roma, 1961, vol. IX, col. 1186-1189.

<sup>105</sup> BINON, E. S., *Essai sur le cycle de Saint Mercure*, París, 1937.

<sup>106</sup> DELEHAYE, H., *op. cit.*, 1909, pàg. 234-258.

<sup>107</sup> WALTER, Ch., *op. cit.*, 2003, pàg. 101-108.

<sup>108</sup> TEJA, Ramon i ACERBI, Silvia, “Apuntes hagiográficos e iconográficos sobre un modelo de santidad militar: Mercurio-Abu Seifein, el mártir de las dos espadas”, en *Gladius*, núm. 31, 2011, pàg. 192.

A banda de la seua imatge conceptual com a sant militar –també inclosa a diversos tríptics i panells d'ivori–,<sup>109</sup> el tipus iconogràfic més característic i conegut d'aquest personatge d'enigmàtica hagiografia, tal i com el va definir Sauget, és aquell on apareix muntat a cavall, guarnit amb l'abillament propi dels soldats, llança i escut, mentre allanceja per ordre divina l'emperador Julià (332-363), qui es troba caigut al terra davall les potes del seu cavall.

En un dels manuscrits del *Sinassari Alexandri* s'inclou la tradició en la qual es reconeix Mercuri com l'executor de l'emperador Julià l'Apòstata, un element que ha contribuït favorablement a la fama llegendària del sant, especialment a l'Egipte copte, tot i que aquesta no naix en l'esmentat país. La llegenda, però, no deixa de ser un evident anacronisme, car la història diu que Julià combaté contra els perses sassànides i morí el 26 de juny de l'any 363 pel llançament d'una javelina durant una de les escaramusses que caracteritzaren aquelles lluites en els confins de l'imperi romà. Això no obstant, hi existeix una tradició hagiogràfica entre els sants guerrers en la qual se'ls reconeix com a debelladors dels seus perseguidors: sant Jordi front a Dioclecià; Demetri front a Kalojan o Teodor i Sergi front a Valent. L'animadversió obsessiva dels bizantins cap a Julià l'Apòstata féu que el doctor de l'Església i bisbe de Constantinoble, Gregori Nacianzé (330-390) indicara en la seua *Homilia 42* (PG 36, 461) que havia estat Déu qui havia enviat Julià contra els perses i la seua ànima cap a l'infern. Sense molts més detalls, seguiren aquesta tradició Sozomé (*Historia ecclesiastica*, VI 2, 3-6; PG 67, 1293b) i Nicéfor Calixtí (*Historia ecclesiastica*, X, 35; PG 146, 549).<sup>110</sup>

El primer testimoni de la intervenció de Mercuri en la mort de Julià la trobem en la *Vida de sant Basili*, escrita per Joan Malalas (*Cronografia II*; PG 97, 497b-c), historiador del segle VI, i recollida posteriorment per l'anònim autor del *Chronicon Paschale*. El *Sinassari Armeni*, per la seua banda, inclou aquesta notícia de la visió nocturna de sant Basili, bisbe de Capadòcia (mort el 370), contemplant Crist entronitzat enmig del cel tot cridant: “Mercuri va a executar Julià, el que persegueix els cristians”.<sup>111</sup>

Una altra font literària associada a aquest fascinant fet, la *Història de Julià l'Apòstata*, redactada a Edessa a principi del segle VI, aporta uns altres protagonistes. En aquesta ocasió, Jovià el futur emperador, sabent dels plans de Julià per a perseguir els cristians, sofrí una visió nocturna en la qual se li va presentar un dels XL Màrtirs de Sebaste vestit amb indumentària militar i sostenint un arc amb tres fletxes, una d'elles destinades a Julià l'Apòstata. En la *Vita*

<sup>109</sup> WALTER, Ch., *op. cit.*, 2003, pàg. 103.

<sup>110</sup> WALTER, Ch., *op. cit.*, 2003, pàg. 105.

<sup>111</sup> HAGGERTY-KRAPPE, A., “La vision de S. Basile et la légende de l'empereur Julien”, en *Rev. Belge de Phil. et d'Hist.*, núm. 7, 1928, pàg. 1029-1034. També SAUGET, J.-M., *op. cit.*, 1961, vol. IX, col. 1186-1189.

siriaca d'Eusebi de Samosata (meitat del s. V) es fa al·lusió a aquesta visió nocturna de Jovià en la qual se li presentà un tal “Mār Qūrios, és a dir S. Ciro, un dels quaranta màrtirs de Sebaste, executor de Julià l'Apòstata”. Sembla possible que aquesta Mar Kur o Mar Quirios acabara identificat amb el propi Mercuri i les relíquies d'alguns d'aquests XL Màrtirs arribaren a Capadòcia i foren venerades davall el nom d'aquest sant.<sup>112</sup>



**Fig. 35.** *Sant Mercuri*, s. XIII, Manuel Panselinos, Mont Athos, església Protaton



**Fig. 36.** *Sant Mercuri eqüestre allanceja i derrota Julià l'Apòstata*, El Caire, església de Sant Mercuri

Una de les manifestacions pictòriques més característiques i prototípiques de l'art copte egipci potser siga la icona del sant conservada a l'església de Sant Mercuri, al barri antic d'El Caire (Egipte) [Fig. 36], de datació incerta i autor anònim. En ella, el sant apareix caracteritzat sobre un cavall negre, vestit amb indument militar i brandant les dues espases, la terrenal i la divinal, aquesta última cedida per l'arcàngel sant Miquel –situat en la composició volant sobre un núvol en el cantó superior dret. A més de les espases, també agafa amb la mà dreta la llarga llança amb la qual descavalca l'emperador Julià representat, per la seua banda, amb unes dimensions molts més reduïdes, per allò de la perspectiva jeràrquica o majestàtica. Completa la composició la figura de l'arquebisbe sant Basili, protagonista de la visió en què Jesucrist anunciava la victòria sobre l'emperador apòstata.

<sup>112</sup> WALTER, Ch., *op. cit.*, 2003, pàg. 108.

Tot continuant dins del context copte, un primerenc exemple d'aquesta tipologia iconogràfica és l'assenyalat per Teja i Acerbi en un fresc del segle X de l'església de Sant Antoni al monestir de Sant Antoni del Mar Roig. En ella, sant Mercuri, representat amb barba i aspecte molt més madur, cavalca un cavall ricament engalanat i allanceja Julià mentre sosté amb la mà esquerra una espasa que li ha donat l'arcàngel. Per a aquests autors, la gran difusió del culte i manifestacions pictòriques de sant Mercuri derrotant l'emperador enemic s'hauria d'interpretar com a símbol de la valentia i voluntat de rescat de l'Egipte copte oprimat per la dominació musulmana.<sup>113</sup>

Més cap al sud de l'antic Egipte, podem trobar alguns exemples pictòrics interessants. Un d'ells és el fresc del segle IX conservat a Núbia, a l'església de Faras. L'altre és el fresc del segle XV conservat a l'església de Bet Markorios, a Lalibela (Etiòpia), on el sant, vestit a la romana però representat amb trets etiòps, munta un descomunal cavall negre en l'acte de traspasar amb la llança l'emperador Julià, ací anomenat en dialecte amàric Oleonus. Un aspecte interessant d'aquesta variant iconogràfica és el fet de què el sant no branda cap espasa, i que darrere d'ell s'entreveuen uns soldats del seu exèrcit representats d'una manera molt especial: amb caps de gos. Aquesta caracterització tan peculiar dels soldats de Mercuri ha estat advertida per Teja i Acerbi en la pintura del mateix tema d'un artista contemporani, Adamu Tesfaw. La representació de soldats cinocèfals, mite molt present en cultures indoeuropees i cristianitzat a través de les *Actes apòcrifes de sant Andreu i Bertomeu*, ha estat assenyalada per aquests autors com una adaptació cristiana dels egipcis Anubis, déu dels morts, i Ampu, déu psicopomp, amb un sentit clarament apotropaic.<sup>114</sup>

De la mateixa manera que el culte a sant Mercuri passà a la península Itàlica –les relacions culturals i simbòliques entre la part oriental de l'imperi bizantí i el centre-sud d'Itàlia eren ben fortes–, així també la seua tipologia eqüestre com a executor de la justícia divina.

Dins d'aquest context destaca el baix relleu en pedra del segle XV conservat a la basílica de la Madonna dei Poveri a Seminara (Reggio-Calabria) [Fig. 37]. En aquesta imatge, certament sintètica i ingènua, hi figura Mercuri com un cavaller croat mentre allanceja el rei Julià, també caracteritzat com un cavaller medieval, sols reconegut per la corona que duu al cap. El sant ja no porta cap espasa i l'arma punitiva és tan sols la llança. Una inscripció en la

<sup>113</sup> TEJA, R. i ACERBI, S., *op. cit.*, 2011, pàg. 193.

<sup>114</sup> TEJA, R. i ACERBI, S., *op. cit.*, 2011, pàg. 195-196.

part superior l'identifica com "S. MERCURIUS" i l'espai circumdant ha estat reduït al màxim, destacant tan sols una tenda de campanya molt convencionalitzada.<sup>115</sup>



**Fig. 37.** *Sant Mercuri eqüestre allanceja i derrota Julià l'Apòstata*, s. XV, Seminara, església de la Madonna dei Poveri



**Fig. 38.** *Sant Mercuri eqüestre allanceja i derrota Julià l'Apòstata*, s. XVIII, Toro, església de Sant Salvador

Un altre exemple occidental amb ressonàncies classicistes i una caracterització del sant molt propera a la figura de sant Jordi, és el fresc siscentista situat a la paret lateral del presbiteri de l'Oratori de San Mercurio, a Palerm. En ell, l'autor anònim situa la batalla en un entorn natural sense cap altra referència simbòlica. Davall les potes del cavall de sant Mercuri hi és l'emperador Julià, intentant protegir-se en va del colp mortal que està a punt de rebre. Significativament, tot i que aquest va abillat amb faldellí i cuirassa a la romana, mostra un turbant al cap que l'aproxima simbòlicament amb l'enemic turc que amenaçava al segle XVII la costa mediterrània.

Més tardà és el *Sant Mercuri allanceja Julià l'Apòstata*, llenç anònim del segle XVIII conservat a l'església del Santíssim Salvador de Toro, a la regió de la Molise (Itàlia) [Fig. 38]. En aquesta curiosa composició de caràcter barroquitzant –dividida per una pronunciada diagonal articulada pel cos del cavall– i figures de gran corporeïtat, el sant, situat descavalcat

<sup>115</sup> Assenyalen també la presència de sant Mercuri en aquesta ciutat, d'on és patró, inscrita en l'escut municipal així com també d'una imatge de cartó pedra a cavall, figurat amb indument a la romana, elm i llança amb la qual amenaça l'emperador apòstata que jau a terra.

en la meitat superior del quadre i sorgint dels núvols –variant icònica que no havíem vist fins ara–, branda una llança en una mà i una palma de martiri en l'altra. Vist un arcaïtzant indument militar a la manera dels soldats romans, amb faldellí, cuirassa i casc emplomat, i mostra un rostre seré però dirigit cap al descavalcat Julià, qui amb gest de terror i posant-se la mà en el pit, llança un crit de dolor per la mortal ferida produïda pel venjatiu executor de la justícia divina.<sup>116</sup>

Per últim, en l'àmbit hispànic, no molt habitual per a la representació d'aquest tema, cal destacar dues pintures sobre *La mort de Julià l'Apòstata*. Una d'elles és una obra de Luca Giordano conservada al Salón Grande de la Casa del Príncipe de El Escorial [Fig. 39], on el protagonisme de la bigarrada composició és per a l'emperador apòstata, caigut sobre el seu cavall després de patir la visió en glòria de Jesucrist, qui surt dels núvols acompanyat per dos guerrers celestials armats i en actitud punitiva. La composició es completa amb la descripció de la batalla amb els perses, molts d'ells aterrits davant la presència divina.



**Fig. 39.** *La Mort de Julià l'Apòstata*, s. XVII, Luca Giordano, El Escorial, Casa del Príncipe

<sup>116</sup> MASCIA, Giovanni, *La chiesa del Santissimo Salvatore a Toro*, Editrice Lampo, Campobasso, 1997.

L'altre llenç és del pintor granadí setcentista Juan de Cieza Flores (1706, Granada, Hospital Real, escala d'accés al claustre superior del Pati dels Marbres), obra inusual destinada a l'església del desaparegut convent dels Basilis de la mateixa ciutat i propietat del Museu de Belles Arts de Granada.<sup>117</sup> L'escena està emmarcada per un medalló sostingut per un xic de color i s'acompanya del text següent: “*Aviendo jurado por sus dioses el emperador Juliano el Apóstata destruir la Ciudad de Cesarea, bolviendo co(n) victoria de la guerra co(n)tra perses fue muerto en la batalla traspasado el corazón con una lanza que le ar(r)ojó San Mercurio mártir mediando la oración del grande Basilio. D. Ju de Cieza f. 1706*”. La composició imaginada per Juan de Cieza s'articula a través de dues poderoses diagonals formades pel cos de l'emperador caigut del seu cavall i per la de Mercuri i la seua muntura. El sant, vestit amb gipó blanc, armadura metàl·lica i casc, fereix mortalment el seu enemic, als peus dels dos contendents jauen alguns soldats ferits per les fletxes. Des de la part superior de l'escena, Crist, rodejat d'angelets i sostenint una creu beneeix l'acció. Cap a ell dirigeix la seua mirada l'emperador derrotat mentre sorgeixen dels seus llavis les paraules següents: “*Venciste, Galileo, venciste*”.<sup>118</sup> A l'esquerra de la composició i lluny del fragor de la batalla, s'hi pot apreciar una segona escena en la qual un grup de figures orants a la porta d'una ermita encapçalades per sant Basili supliquen al sant la protecció de la seua ciutat, Cesarea, situada en darrer terme. La intercessió de Basili el Gran en aquesta escena és important i per això queda reforçada la seua presència. Cal recordar que el llenç fou encomanat pels religiosos del convent granadí de Sant Basili. Per a Jesús Montoya, autor que ha estudiat aquesta pintura, el quadre de Juan de Cieza prenia com a font literària la *càntiga* núm. 15 de les *Cántigas de Santa María* d'Alfons X,<sup>119</sup> basada al seu torn en una col·lecció de miracles escrita per Gautier de Coinci, monjo de Saint Médard, a Vic-sur-Aisne (França), on el bisbe de Cesarea adopta un protagonisme destacat.<sup>120</sup>

En el cas de Mercuri, sant militar de l'Església ortodoxa grega, el seu culte es desenvolupà amb la progressiva militarització de l'imperi bizantí i la devoció cap als sants militars. Així i tot, ja al segle VI hi ha testimoni del seu culte a Cesarea de Capadòcia, on es

<sup>117</sup> Tant el llenç com la figura de Juan de Cieza Flores han estat estudiades per CASTAÑEDA BECERRA, Ana María, *Los Cieza, una familia de pintores del barroco granadino*, tesi doctoral dirigida per Antonio Calvo Castellón, Universidad de Granada. Departamento de Historia del Arte, 1990, pàg. 363-367.

<sup>118</sup> Aquesta frase, precisament atribuïda a l'emperador, resulta una translació d'una de les obres religioses més conegudes i polèmiques escrites per Julià l'Apòstata: *Contra Galileos*.

<sup>119</sup> MONTOYA MARTÍNEZ, Jesús, “El cuadro ‘La muerte de Juliano el Apóstata’, del pintor granadino Juan de Cieza, y la Cántiga nº 15 de Alfonso X”, en *Cuadernos de Arte Universidad de Granada*, núm. 23, 1992, pàg. 261-268.

<sup>120</sup> COINCI, Gautier de, *Miracles de Nostre Dame*, II Mir 11, Frederic Koenig, vol. IV, Ginebra, 1970.

conservaven les seues relíquies. Se sap que Teodosi, poc després de la mort d'Atanasi I, ocorreguda en l'any 518, visità el seu santuari. El seu culte i devoció, com també algunes de les seues relíquies, es van difondre especialment per l'Egipte copte, d'on també era patró i on hi existeixen moltes esglésies a ell dedicades. Així també per Itàlia, gràcies a la inclusió de la seua biografia a la *Llegenda Daurada* de Varazze i a la tradició apòcrifa que afirmava que les relíquies de sant Mercuri havien sigut traslladades per Constant II en l'any 663 perquè li propiciaren una victòria contra els longobards de Benevent. Assetjada sense èxit aquesta, l'emperador hagué de deixar-les en Quintodecimo, l'antiga Aeclanum, un poblet de la província d'Avellino.<sup>121</sup> Vora cent anys després, el rei Arequis, devot del sant i qui, segons la tradició hauria difós la *Passio* llatina traduïda del grec, traslladà les relíquies a Benevento, tot convertint Mercuri en patró de la ciutat i del ducat. Antonio Vuola explicava que aquesta devoció dels ducs longobards cap a Mercuri hauria d'interpretar-se com una cristianització del mític déu germànic Wothan així com també com una maniobra política davant la necessitat de comptar amb un sant militar com a patró protector de la nissaga ducal i del seu territori.<sup>122</sup>

## 5. SANT SISINNI, CAVALLER PROTECTOR DELS NOUNATS

Al darrer dels sants militars bizantins d'aquesta capítol, els textos conservats de la seua *Vida*, tant en la tradició bizantina com en l'etíop, li concediren la funció de protector dels nounats front al dimoni femení que pretenia matar-los. En la tradició bizantina se'ns diu que era membre d'una família de Constantinoble i que salvà el fill de la seua germana Melitene de les malvades intencions del dimoni Gillou. En canvi, en la tradició etíop, era la seua pròpia germana, posseïda pel dimoni, qui matava els xiquets.<sup>123</sup>

---

<sup>121</sup> Aquesta tradició anònima fou recollida en *Monumenta Germaniae Historica: Scriptores Rerum Langobardicarum et Italicarum, Saeculi VI-IX*, Hannover, 1878, pàg. 576-578 (BHL 5936). Delehaye, en el seu moment, ja posà en dubte, de la mateixa manera que els bol·landistes, que aquestes relíquies traslladades a Quintodecimo foren en realitat les de l'oriental Mercuri. DELEHAYE, H., *op. cit.*, 1909, pàg. 189-195.

<sup>122</sup> VUOLO, Antonio, "Agiografia Beneventana", en AA. DD., *Longobardia e Longobardi nell'Italia meridionale. Le istituzioni Ecclesiastiche*, Milà, 1996, pàg. 199-238, especialment, la 213. Pau Diaca, en la *Historia Langobardorum*, escriu sobre aquest sincretisme entre Wothan i Mercuri: "*Wothan ipse est qui apud Romanos Mercurius dicitur et ab universis Germaniae gentibus ut deus adoratur*". Citat per TEJA, R. i ACERBI, S., *op. cit.*, 2011, pàg. 196-197.

<sup>123</sup> WALTER, Ch., *op. cit.*, 2003, pàg. 241-242. Així mateix, GREENFIELD, R., "Saint Sisinnios, the Archangel Michael and the Female Demon Gylou; the Typology of the Greek Literary Stories", en *Byzantina*, núm. 15,



La representació més coneguda d'aquest sant militar es troba a una pintura mural datada cap als segles VI o VII i conservada a la capella XVII del monestir de Sant Apol·lo a Bawit (Egipte) [Fig. 40], una imatge molt semblant, en paraules de Walter,<sup>124</sup> a la del rei Salomó [fig. 41]. Aquest monestir, hui destruït, conserva la pintura d'un cavaller nimbat, al qual no li podem veure el rostre per haver desaparegut aquesta part, però del qual sí en sabem el nom gràcies a la inscripció: Sisinni.



Fig. 40. Sant Sisinni allanceja el dimoni Alabasdría, s. VI-VII, Bawit, monestir de Sant Apol·lo

El sant apareix muntat a cavall, vestit com un militar romà amb túnica i capa i protegit amb un escut. Amb la seua llança, segurament rematada en forma de creu, travessa el pit d'un dimoni femení mig despullat, anomenat Alabasdría, que jau al terra. Aquesta, segons el *Testament de Salomó*, prenia l'aparença d'una mosca per atacar tant les dones parteres com els xiquets nounats i era la responsable de la mort d'aquests. La resta del mur del monestir de Bawit està farcit de dimonis, éssers híbrids i bèsties ferotges que rodegen el cavaller, símbols

1989, pàg. 83-142, realitza una anàlisi comparativa de diverses tradicions literàries gregues d'entre els segles XV i XX relacionables amb aquesta llegenda de dimonis femenins devoradors de nounats i que també es troba present al *Testament de Salomó*.

<sup>124</sup> WALTER, Ch., *op. cit.*, 2003, pàg. 241.

del mal amb els quals ha de lluitar contínuament. Junt a ells, a la dreta de la composició, vola una criatura alada semblant a un geni, mig femella mig serp, identificat com la filla d'Alabasdria.<sup>125</sup> Segons Clédat,<sup>126</sup> aquests símbols estarien relacionats en part amb part del mite d'Horus, però també amb la tradició jueva de Salomó, el nom del qual apareix en ocasions relacionat amb el de Sisinni i Sisinnari en alguns amulets. De fet, en aquell context cultural es difongueren diverses llegendes relatives a dimonis que assetjaven parteres o nounats, acompanyades de pràctiques màgiques per a protegir uns i altres.

La presència d'amulets amb inscripcions o encantaments de caràcter apotropaic procedents de la màgia i cultura populars de l'antiguitat pagana i adoptats pel primer cristianisme és una constant al llarg dels segles III al VIII en territoris egipcis, palestins, siris i d'Àsia Menor. El caràcter protector de dites manifestacions visuals es pot trobar tanmateix a altres elements domèstics com ara peces de roba, tal i com queda demostrat en teles de seda conservades a l'Egipte copte on es repeteixen aquest tipus d'imatges de sants cavallers matant dracs o dimonis, una imatge que resulta, com estem veient, tan ambigua, genèrica i polivalent.<sup>127</sup>

De manera habitual, solia incloure's en aquests amulets la figura d'un personatge a cavall allancejant una figura femenina que jau a terra amb els cabells eriçats i que posteriorment seria substituïda per una serp o un drac, mentre que la llança passaria a estar rematada per una creu. En algunes ocasions, la figura d'aquest genet va acompanyada per una inscripció que l'identifica amb Salomó, com és el cas de l'amulet conservat al Kelsey Museum of Archaeology (Univ. de Michigan, núm. Inv. 26092) o al Cabinet des Médailles de la Biblioteca Nacional Francesa (inv. Schlumberger 382) [Fig. 41].

La tradició bíblica, que atribuïa al rei d'Israel gran saviesa, coneixements mèdics i poder exorcitzador sobre els dimonis (1 Re 5, 9-14), mantinguda a través de l'obra de Flavi Josep a les seues *Antiquitats Jueves* (8, 42-49), es fusionà amb l'apòcrif *Testament de Salomó*, text d'origen judeocristià on es narrava com l'arcàngel Miquel li havia proporcionat un anell en forma de segell per a combatre i dominar els dimonis, tot convertint-se a partir de llavors en la imatge del vencedor del mal.

---

<sup>125</sup> MEYER, Mati, "Porneia: Quelques considérations sur le représentations du péché de chair dans l'art byzantin", en *Cahiers de civilisations médiévales*, núm. 52, 2009, pàg. 225-244, esp. 236-237.

<sup>126</sup> CLÉDAT, J., *Le monastère et la nécropole de Baouït*, El Cairo, 1904.

<sup>127</sup> Vegeu MAGUIRE, Henry, *The icons of their bodies: saints and their images in Byzantium*, Princeton University Press, Princeton, 1996, p. 118-132.

Cristianitzada la funció protectora de Salomó, doncs apareix en ocasions aureolat i armat amb una llança cruciforme, aquest adoptà l'aparell icònic eqüestre militar, procedent de la imatge victoriosa d'Alexandre el Gran, difosa a través de medalles o monedes de l'emperador macedònic,<sup>128</sup> i que després va ser difosa pels emperadors romans cristians a partir del segle II dC. El mateix tipus iconogràfic, però amb major economia de recursos visuals, seria adoptat posteriorment per les capes populars i començà a figurar en diversos amulets on el sant apareixia a cavall en acció de trepitjar i allancejar un dimoni de trets femenins postrat a terra.<sup>129</sup> Aquestes representacions del cavaller victoriós identificat com el rei Salomó en amulets o talismans de caràcter exorcitzador o protector, es troben acompanyades de diferents símbols màgics escampats per l'espai circumdant: una estrela, una lluna creixent o un cercle amb sis radis i un ull.

Per a alguns autors,<sup>130</sup> potser després d'Alexandre el Gran i el cristianitzat Salomó, la imatge del genet sant allancejant una figura demoníaca femenina es va identificar en la cultura popular bizantina amb sant Sisinni, el qual adquirí una relativa importància cap al segle V. A partir del segle VII, i ja plenament cristianitzat aquest model, l'esquema compositiu seria aplicat als més coneguts Teodor, primerament,<sup>131</sup> i Jordi, posteriorment, tot difonent-se paulatinament a la resta de sant militars orientals. La figura del dimoni femení, per la seua banda, es transformà en serp i drac, i cap al segle XI, ja dins d'un context marcat per les

---

<sup>128</sup> Algunes d'aquestes eren usades com a amulets, l'ús dels quals denunciava Joan Crisòstom al segle IV (*In epistolam I ad Corinthios homilia XII*, 7, PG 61, 106).

<sup>129</sup> Un recull bibliogràfic al voltant dels amulets bizantins amb la figura de Salomó cavaller el trobem a TORIJANO, Pablo A., "Salomón, Lilith, san Jorge y el dragón: un ejemplo de reinterpretación mágica de la Antigüedad tardía", en *MHNH, International Journal of Research in Ancient Magic and Astrology*, 2, 2002-2004, pàg. 129-144. A totes aquestes referències caldria afegir-hi WALTER, Christopher, "The intaglio of Solomon in the Benaki Museum and the origins of the iconography of Warrior Saints", en *Pictures as language. How the byzantines exploited them*, Londres, 2000, pàg. 377-414.

<sup>130</sup> Per a Walter, la imatge del sant cavaller cristià tindria els seus orígens en la figura de Salomó, tot i que cal recordar que el tema del genet triomfant és molt més antiga i la podem retrotraure a les primeres civilitzacions. Vegeu WALTER, Ch., *op. cit.*, 2003, pàg. 33-38.

<sup>131</sup> WALTER, Christopher, "Saint Theodore and the Dragon", en ENTWISTLE, C. (ed.), *Through a Glass Brightly Studies in Byzantine and Medieval Art and Archaeology*, Oxford, 2003, pàg. 95-106. Citat per ORRIOLS, Anna, "El Beato de Girona. Otra interpretación de algunas imágenes", en *Rudesindus. San Rosendo. Su tiempo y su legado*, Xunta de Galicia, 2007, pàg. 132-145.

croades la figura del genet victoriós passaria a identificar-se plenament amb sant Jordi, traslladant-se finalment al context europeu occidental.<sup>132</sup>



**Fig. 41.** *Salomó allanceja un dimoni femení*, s. IV-V, París, Biblioteca Nacional Francesa Cabinet des Médailles, inv. Schlumberger 382

Amb tot, val a dir que la imatge de sant Sisinni no va gaudir mai d'un gran èxit ni difusió, ni a l'art oriental ni tampoc a l'occidental. De fet, Walter tan sols ha pogut localitzar dos retrats capadocians del sant investit com a guerrer a l'església de Santa Caterina de Göreme (s. XI) i a una de les esglésies de Haci Ismail Dere, a Mustafapasa (s. X). Malgrat aquesta escassetat de representacions, el tractadista jesuïta Interián de Ayala, en el seu treball sobre les imatges cristianes, advertia sobre aquesta, el seu caràcter militar eqüestre i el seu poder protector contra el dimoni femení Gillou o Gylon però sense donar-li, això sí, molta importància al tema:

*Pero entre los Griegos (por notar tambien esto de paso) es muy frecuente pintar á caballo á los Santos que siguieron la milicia. Acuérdomo haber leído en Leon Alacio (a), hombre doctísimo, que por este motivo pintan ellos montados á caballo á los Santos Sisynio, y Synidoro, persiguiendo á cierto monstruo, que ellos*

---

<sup>132</sup> Sobre la continuïtat d'aquest tema i esquema visual des de la figura de Salomó a la de sant Jordi, vegeu TORIJANO, P. A., *op. cit.*, pàg. 137-144.

*llaman Gylon. [...]: Dádoles esfuerzo el Señor Omnipotente (dice un Escritor Griego poco conocido) enfrentaron los caballos (á saber, S. Sisyrio, y S. Synidoro) y empezaron á perseguir al execrable Gylon, buscándole por los caminos, y preguntando por él á quantos encontraban. [...]. Pero pasemos á cosas mas serias.*<sup>133</sup>

---

<sup>133</sup> INTERIÁN DE AYALA, Juan, *El pintor cristiano, y erudito, o Tratado de los errores que suelen cometerse freqüentemente en pintar, y esculpir las imágenes sagradas*, Joaquín Ibarra, Madrid, 1782, tom I, Llibre II, cap. 2, 7, pàg. 166.



**III**  
**L'ARCÀNGEL SANT MIQUEL, PROTECTOR**  
**DEL POBLE DE DÉU**





## 1. ORIGEN I VARIETAT DELS SEUS TIPUS ICONOGRÀFICS

Sant Miquel és, juntament amb Rafael i Gabriel, un dels tres arcàngels citats per la Bíblia i, per tant, reconegut com a canònic per l'Església catòlica. El seu nom, *Mikael*, que significa ¿qui com Déu?, no és realment un nom propi sinó un reflex de la seua naturalesa divina estretament vinculada amb el Totpoderós, tot configurant-se com un dels seus principals vicaris. Els tipus iconogràfics de l'arcàngel guerrer mostren una gran varietat i popularitat. A més, assoleixen un ventall temporal molt vast que va des de la Caiguda del àngels rebels, ocorreguda al principi dels temps, fins al Judici Final, quan s'enfrontarà amb el drac apocalíptic. Entre ambdós extrems es desenvolupen una sèrie d'episodis basats en diverses visions citades tant a les Sagrades Escripures com als textos hagiogràfics. En ells, l'arcàngel sempre ha manifestat la seua disposició protectora cap als homes en el seu enfrontament etern amb el maligne. Aquesta idea, en la qual es basa el seu tipus iconogràfic més conegut, l'arcàngel sant Miquel en combat amb el dimoni, té com a font literària principal el capítol 12 del *Llibre de l'Apocalipsi*, on es narra la seua participació en la batalla i posterior victòria contra el drac, el qual és imatge del seu enemic mortal, el dimoni:

Aleshores va esclatar una batalla al cel: Miquel i els seus àngels combatien contra el drac. El drac també lluitava juntament amb els seus àngels, però no va poder guanyar, i perderen el lloc que ocupaven al cel. El gran drac, la serp antiga, l'anomenat diable i Satanàs, el qui enganya el món sencer, va ser llançat a la terra, i també els seus àngels hi foren llançats amb ell (Ap 12, 7-10).

Però aquesta batalla memorable no ha estat l'única ocasió en què s'ha fet referència al seu nom en les Sagrades Escripures. Ja al *Llibre de Daniel*, l'arcàngel hi era citat com un dels primers prínceps (Dn 10, 13) i guardià del poble jueu contra els seus enemics (Dn 10, 21). Posteriorment, en la novotestamentària *Carta de Judes* (cap. 9) se'l citarà enfrontant-se novament amb el dimoni per la possessió del cos difunt del patriarca Moisès.

A partir d'aquestes cites –especialment la del passatge apocalíptic– i altres tradicions textuals, es configuraren les diferents representacions visuals de l'arcàngel Miquel, les quals poden ser dividides en tres continuïtats diferents. La primera és aquella que el figura com a príncep dels àngels i protector del poble elegit (Dn 12, 1), açò és, com a capità dels exèrcits celestes o *arxiestratega*. En ella, sant Miquel s'hi presenta com un guerrer lluminós armat amb espasa o llança o com un alt dignatari de la cort angèlica abillat segons la manera de la cort imperial bizantina.

La segona continuïtat el descriu com a combatent de les forces del mal o, per ser més exactes, com a triomfador sobre el dimoni. *Sant Miquel combat contra Satanàs* destaca per ser la seua imatge més coneguda. Juntament amb ella, dins aquest grup, poden ser incloses algunes altres imatges narratives en les quals es visualitza la lluita entre àngels i dimonis com una lluita del Bé contra el Mal: la *Caiguda o Expulsió del àngels rebels* i la *Lluita de sant Miquel i els seus àngels amb el drac apocalíptic de set caps*, tipus iconogràfics específics i de gran riquesa conceptual els quals però no entrarem a analitzar per la seua similitud simbòlica amb el combat individualitzat entre sant Miquel amb el dimoni. Finalment, el tercer grup està integrat per les distintes imatges de caràcter escatològic en les quals apareix l'arcàngel, i on se'l representa en la seua funció *psicagoga*, és a dir, sostenint la balança per a pesar l'ànima dels difunts, i *psicopompa*, on acompanya els benaventurats en el perillós camí cap al Paradís.

Fora d'aquest encadenament de tipus iconogràfics on es posen de relleu les seues funcions principals, cal esmentar a més un grup d'imatges de caràcter hagiogràfic que tenen com a fonament textual aquelles visions i miracles de l'arcàngel difoses i popularitzades per les llegendes fundacionals dels seus principals santuaris així com per les *Vides de sants*, la més famosa la *Llegenda Daurada*. De totes aquestes angelofanies, les més importants i recurrents en la majoria de programes iconogràfics han estat tres: les Visions en el Monte Gargano, les Visions en el Mont Saint Michel i la Visió en el Castel Sant'Angelo. Del primer dels cicles, la llegenda a Gargano, hem de destacar pel seu interès per al nostre estudi, la segona de les tres visions ocorregudes, la coneguda com *Visió de sant Miquel en la batalla de Manfredònia*, on l'arcàngel hi prengué part en ajuda del seus fidels per tal de derrotar l'exèrcit enemic.

## 2. SANT MIQUEL COMBAT CONTRA SATANÀS

La lluita contra el dimoni és el tipus iconogràfic més conegut del l'arcàngel i el que millor defineix la seua condició de cavaller en qualitat de príncep de les milícies celestials, ja que davall el seu comandament van combatre els àngels rebels al principi dels temps i

venceren el drac apocalíptic segons la profecia de sant Joan. Aquesta victòria sobre la serp antiga troba la seua font literària en el *Llibre de l'Apocalipsi*: “Aleshores va esclatar una batalla al cel: Miquel i els seus àngels combatien contra el drac” (Ap 12, 7). L'arcàngel condueix l'exèrcit de Déu en aquesta batalla aèria en el moment de llançar un terrible atac contra el monstre i els seus aliats per tractar d'expulsar-los del cel.

En l'esmentat relat destaca la idea de la derrota del monstre, identificat amb el diable i Satanàs (Ap 12, 9), un concepte significatiu bàsic en la configuració del tipus iconogràfic principal, car extrau els dos protagonistes per aïllar-los en un combat singular el qual ha estat una de les imatges conceptuals més riques i difoses de l'art occidental.

Dels apòcrifs, en canvi, procedeix la major part de la informació necessària per al tema de la batalla amb Lucifer i els seus àngels rebels.<sup>134</sup> La rebel·lia i posterior caiguda de Satanàs i la seua ubicació en l'espai inferior, on l'arcàngel descendeix per atacar-lo, és citada en l'*Ascensió d'Isaiès* (7, 9), el *Llibre d'Enoc* (7, 1) i la versió llatina de la *Vida d'Adam i Eva* (12-16). En aquest darrer passatge, el dimoni argüïa que el motiu de la seua caiguda havia estat la seua negativa a adorar a Adam. Sant Miquel hi insistí i Lucifer es rebel·là tot desafiant-lo. Llavors Déu s'irrità per la seua arrogància i ordenà l'arcàngel la seua expulsió de la Glòria juntament amb els àngels rebels.

Quant als possibles orígens de la imatge conceptual de l'arcàngel guerrer cal advertir encara algunes opinions divergents. Alguns autors, com ara Jerphanion, els situaren en l'Egipte copte,<sup>135</sup> tot i no trobar-se cap ressò en l'art bizantí fins ben entrada l'Alta Edat Mitjana, moment en què fou introduïda per influència de l'art occidental. Altres autors com ara J. J. G. Alexander opinaven, en canvi, que els seus orígens eren totalment occidentals.<sup>136</sup> Louis Réau, tot seguint Émile Mâle, concretava encara més aquesta suposició tot afirmant que es tractaria d'un tipus occidental creat en el segle VII en el Monte Gargano, imitat després

---

<sup>134</sup> En el rotlló del mar Mort conegut con la *Guerra dels Fills de la Llum contra els Fills de les Tenebres* es vaticina una guerra entre el poble dels justos, és a dir, els jueus, i els impius, o siga, els romans, batalla final comandada per Miquel contra les forces del mal encapçalades per Belial.

<sup>135</sup> JERPHANION, P. de, “L'origine copte du type de Saint Michel debout sur le dragon”, en *Comptes rendus des seances de l'Academie des Inscriptions et Belles Lettres*, 1938, pàg. 370. Aquesta opinió serà seguida per STAPERT, A., *L'ange roman dans le pensée et dans l'art*, París, 1975, pàg. 376 y 382, no així per Yarza, per a qui aquests arguments no eren definitius. Vegeu YARZA LUACES, Joaquín, “San Miguel y la balanza. Notas iconográficas acerca de la psicostasis y el paisaje de las acciones Morales”, en *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, núm. 6-7, 1981, pàg. 12-13.

<sup>136</sup> ALEXANDER, J. J. G., *Norman illumination at Mont St. Michel, 996-1100*, Oxford, 1970, pàg. 85 i ss. Prenem la referència de YARZA, J., *op. cit.*, 1981, pàg. 12-13.

en la cripta del Mont Saint-Michel i difós posteriorment a través de segells i miniatures<sup>137</sup> durant el període carolingi. A partir d'allò dit per aquests, altres estudiosos com ara De Waha, consideraren que els inicis d'aquest tipus iconogràfic havien de vincular-se amb l'aparell icònic propi de la visualitat imperial carolíngia.<sup>138</sup>

En qualsevol cas, podem assenyalar que es tracta d'una imatge conceptual l'esquema compositiu de la qual l'hem de buscar en un context cultural molt més antic. Com ja hem vist al capítol introductori, en ella es reconeix la tradicional representació de l'heroi vencedor sobre el rival abatut que jau als seus peus segons l'esquema formal de la trepitjada triomfal. Aquesta composició, ja present a l'Egipte faraònic i al mazdeisme persa,<sup>139</sup> i que podem considerar dins del tema d'enquadrament del triomf de l'heroi sobre el seu enemic, segons la terminologia emprada per Bialostocki,<sup>140</sup> presenta diverses fonts literàries com a fonament. Una d'elles és la *Eneida*, on s'al·ludeix a la figura del campió que sotmet els seus contrincants davall els seus peus: “*omnia sub pedibus*” (VERG. *Aen* VII, 100).

Dins d'aquest tema d'enquadrament, alguns dels autors abans referits i citats ja al primer capítol, com ara Alexander, han citat com a possible precedent per al tipus de l'arcàngel combatent, la imatge de Crist triomfant sobre l'àspid i el lleó (Sal 91, 13).<sup>141</sup> Yarza, en canvi, opinava que el precedent del tipus victoriós de sant Miquel podria ser una imatge de caça on l'emperador romà enfonsa la llança sobre el cap d'un lleopard, configuració que

<sup>137</sup> MÂLE, Émile, *L'art religieux du XII<sup>e</sup> siècle en France*, Librairie Armand Colin, París, 1928, pàg. 259, citat per RÉAU, Louis, *Iconografía del arte cristiano*, t.I/v.1, ed. Serbal, Barcelona, 2<sup>a</sup> ed., 1999, pàg. 72-73.

<sup>138</sup> WAHA, Michel de, “Le dragon terrassé, thème triomphal depuis Constantin”, en *Saint Michel et sa symbolique*, cat. exp., Ed. d'Art Lucien de Meyer, Brussel·les, 1979, pàg. 43-113.

<sup>139</sup> James Hall fonamentava els orígens d'aquest tema en l'antic dualisme persa, el Panteó del qual estava dividit entre déus de la llum i déus de les tenebres, enfrontats en un conflicte etern. HALL, James, *Diccionario de temas y símbolos artísticos*, Alianza, Madrid, 1987, pàg. 121. Cal advertir que aquesta paritat existent en aquelles religions mesopotàmiques entre déus de la llum i déus de les tenebres no es troba en la tradició cristiana. Dita dualitat de principis entre ambdues categories fou radicalment negada pel cristianisme i l'antic dualisme maniqueu modificat en detriment del dimoni. Ja els Pares de l'Església havien intuït el perill d'aquestes doctrines que igualaven el poder del rei del mal a Déu, etern i infinit com aquell. En oposar-se a aquest sistema, eliminaven les bases d'una possible exaltació del dimoni, tot convertint-lo en una criatura miserable en comptes d'un príncep etern. En la base d'aquesta degradació es trobava el seu origen com a àngel bo, la seua caiguda, el judici en mans de Déu, el seu càstig en el foc de l'infern i la derrota davant Crist.

<sup>140</sup> BIALOSTOCKI, Jan, “Los ‘temas de encuadre’ y las imágenes arquetipo”, en *Estilo e iconografía, contribución a una ciencia de las artes*, Barral, Barcelona, 1973, pàg. 111-124.

<sup>141</sup> ALEXANDER, J. J. G., *op. cit.*, 1970, pàg. 85 y ss. Se sap que, des del segle VI existien imatges de Crist trepitjant amb els seus peus una serp mentre l'enfilava amb la seua llança crucífera.

encara pot trobar-se en el primer art cristià.<sup>142</sup> Per la seua banda, Michel de Waha<sup>143</sup> creia haver-lo trobat en la pintura que l'emperador Constantí havia manat executar en el pòrtic del seu palau constantinopolità. En ella, segons va descriure Eusebi de Cesarea en la *Vita Constantini* (Eus., *VC* III, 3, 1-3; PG 20, 1058), es representava a sí mateix i als seus fills protegits per la creu i travessant amb una llança o dard un drac, el qual era expulsat a les profunditats de l'abisme: “*Salutare signum capiti suo superpositum imperator draconem (inimicum generis humani) telis per medium ventris confixum sub suis pedibus ... depingi voluit*”. A aquestes imatges es podria sumar també la proposada per Jerphanion:<sup>144</sup> una figura heroica, realitzada sobre un teixit copte datat entre els segles VI i VII, amb una creu en una mà i una llança en l'altra amb la qual travessa un drac. Així mateix, la figura citada per De Waha: un home que pren la llança amb les dues mans i la introdueix en el cos del drac, figura que es troba acompanyada de la representació de l'emperador Carles el Calb coronat per dos àngels en el respatllet d'ivori del tron sagrat que es custodia en la basílica de Sant Pere Vaticà.<sup>145</sup>

Com a figura prototípica dels sants cavallers i escena paradigmàtica en el tema d'enquadrament de la victòria del Bé sobre el Mal, és la nostra intenció oferir una anàlisi pormenoritzada del tipus iconogràfic de sant Miquel combatent amb el drac/dimoni. Abans que res, però, volem advertir la divisió d'aquest en tres variants principals, les quals a la vegada es podrien configurar com tres variants iconogràfiques distintes: *Sant Miquel triomfa sobre el drac*, *Sant Miquel combat dimoni* i *Sant Miquel combat l'àngel caigut*. Aquestes tres tipologies amb les seues especificitats pròpies han estat introduïdes en moments diferents del seu desenvolupament diacrònic. Això no significa que cadascuna es circumscriba exclusivament a una etapa històrica concreta, més bé al contrari, totes elles tindran continuïtat i coexistiran amb les noves fórmules introduïdes posteriorment. La diferència essencial s'observa en el major o menor grau de conceptualitat / narrativitat que presenten les imatges. Així, pot afirmar-se que amb el pas del temps s'ha introduït en la visualitat de sant Miquel una major càrrega narrativa, mentre que la seua conceptualitat ha minvat. Un altre element destacat a tindre en compte a l'hora d'establir diferències entre cadascuna de les tres variants ha estat la

---

<sup>142</sup> YARZA, J., *op. cit.*, 1981, pàg. 13.

<sup>143</sup> WAHA, M. de, *op. cit.*, 1979.

<sup>144</sup> JERPHANION, P. de, *op. cit.*, 1938, pàg. 370.

<sup>145</sup> Per a De Waha aquesta figura no podia identificar-se amb sant Miquel car la simbologia imperial carolíngia no comptava amb la imatge de l'arcàngel entre el seu repertori visual principal. Es tractaria més bé de la il·lustració simbòlica de la victòria de l'emperador. WAHA, M. de, *op. cit.*, 1979, pàg. 80. No obstant això, no hauria d'excloure's com a esquema formal paradigmàtic per a les representacions que es trobaran després al Monte Gargano. WAHA, M. de, *op. cit.*, 1979, pàg. 69.

visualització de la indumentària arcangèlica i la distinta morfologia de l'enemic vençut: drac, dimoni híbrid zoomòrfic i àngel caigut, les quals analitzarem detingudament.

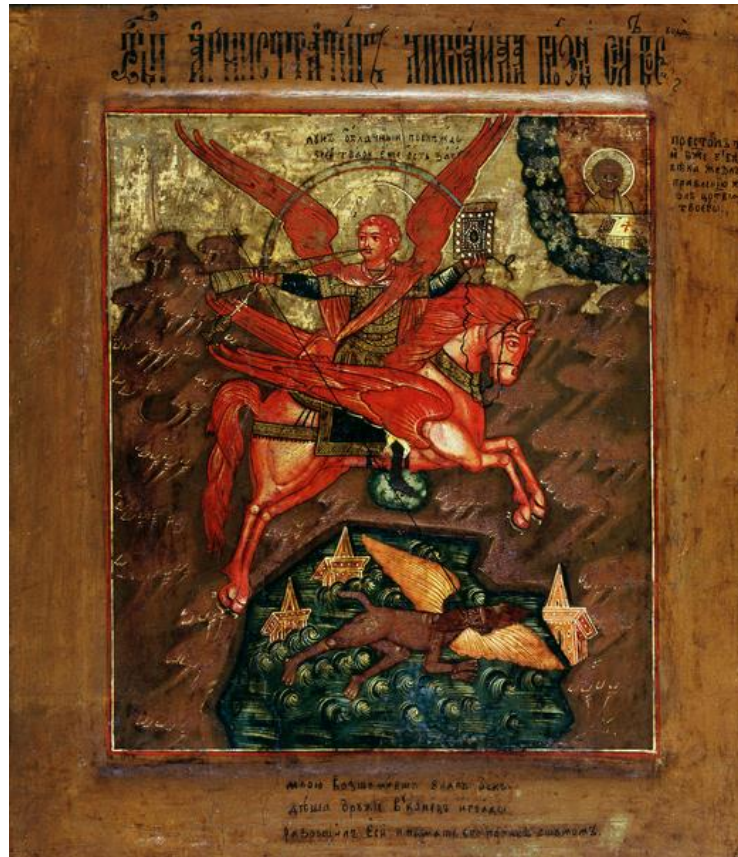


Fig. 42. *Sant Miquel a cavall venç el dimoni*, s. XVIII, Varsòvia, Muzeum Narodowe

Més enllà d'aquestes tres variants principals, cal advertir altres menors singularitzades en la seua fórmula compositiva encara que amb menor fortuna visual si es té en compte el nombre de manifestacions visuals conegudes. Una d'elles és la imatge de l'arcàngel Miquel a cavall, un tipus iconogràfic que fàcilment pot conduir a l'error i confondre's amb el del cavaller sant Jordi, tot i que la presència d'ales en el cas de l'arcàngel és element suficient per distingir-lo a la perfecció. Aquesta imatge eqüestre estaria basada en la dels quatre àngels a cavall executors dels designis divins sobre el conjunt del món que figuren en el relat del *Llibre de l'Apocalipsi* (Ap 6, 1-8). En la volta de la catedral d'Auxerre pot veure's una representació visual del segle XII amb aquests quatre genets apocalíptics acompanyant Crist muntat també a cavall, però que no presenta cap al·lusió al combat o la victòria. Tampoc no la presenta l'arcàngel pintat al fresc sobre els murs de l'església del monestir de Lesnovo (Macedònia), on hi apareix abillat amb una armadura i empunyant una espasa. Els exemples més significatius i en els quals es pot veure una recreació del combat entre l'arcàngel eqüestre i el seu enemic, una bèstia alada, són el fresc conservat en l'abadia de Saint-Savin-sur-Gartempe

(s. XII, Vienne), el baix relleu del cor de Sant Jordi (ca. 1230, Bamberg, catedral) i una icona russa del segle XVIII conservada al Muzeum Narodowe de Varsòvia [Fig. 42].

En aquesta darrera, el jove guerrer alat apareix protegit per una cuirassa escatada i munta un animós cavall, galopant sobre un llac junt a la ciutat de Babel. Amb la mà dreta allanceja el dimoni. També toca la trompeta, mentre que amb la mà esquerra mostra un llibre tancat. Sobre el seu cap figura un arc de sant Martí amb una inscripció al·lusiva extreta de l'*Apocalipsi*: “Després vaig veure un àngel poderós que baixava del cel vestit d’un núvol i coronat amb l’arc iris” (Ap 10, 1). Sobre el marc de la composició una llegenda remarca el sentit protector de la imatge mitjançant la fusió de diversos elements significants procedents del *Llibre de les Revelacions*.<sup>146</sup>



**Fig. 43.** *Sant Miquel triomfa sobre el drac*, s. XIII, Museu de Leipzig



**Fig. 44.** *Sant Miquel triomfa sobre el drac*, s. XII, catedral de Le Puy-en-Velay

<sup>146</sup> SULIKOWSKA-GASKA, Alexandra, “Arcangelo Michele, arcistratega delle schiere celesti”, en CASTRI, Serenella, *Apocalisse. L’ultima rivelazione*, cat. exp., Skira, Milano, 2007, pàg. 205.

Un tipus iconogràfic diferent és aquell configurat per la imatge de l'arcàngel assegut sobre un majestuós tron i amb la bèstia derrotada als seus peus, tal i com es concep al *Sant Miquel entronitzat* pintat per Michele Giambono (ca. 1450, Florència, col·lecció Berenson), o el *Sant Miquel* pintat per Angelo Puccinelli (1394, Siena, Pinacoteca Nazionale). En el primer cas, l'arcàngel, vestit amb ornamentada dalmàtica, sosté un orbe amb la mà dreta i beneeix amb l'esquerra, mentre que en el segon, amb molta major significació, subjecta una afilada espasa amb la qual acaba d'escapçar el monstruós enemic, els set caps del qual jauen seccionats en el terra enmig d'un toll de sang. En ambdós exemples no es manifesta tant la lluita entre els dos contendents com la idea del triomf definitiu de l'arcàngel sobre la bèstia.

### Sant Miquel triomfa sobre el drac

Per a Émile Mâle,<sup>147</sup> una de les imatges conceptuals més antigues dins la imatge conceptual de l'arcàngel triomfant sobre el drac seria la icona venerada al Monte Gargano, ja desapareguda, però de la qual hi existeix el testimoni d'un pelegrí francès, el monjo Bernardus, qui la degué de contemplar cap al segle IX: "*Intrinsecus ergo ad orientem ipsius angeli habet imaginem*" [En l'interior es veu al costat d'orient, la imatge de l'àngel] (PL 121, 569). Tot i que aquesta, com ja hem dit, no es conserva, hi existeixen d'altres que d'alguna manera la recordarien, com ara una figura esculpida en baix relleu sobre un tron de marbre datada al principi del segle IX, hieràtica, amb les ales desplegadas en paral·lel, abillada amb túnica ampla i travessant el cap del drac amb la llança, i una escultura del final del mateix segle amb un semblant esquema compositiu.<sup>148</sup>

De Waha, en canvi, citava el *Sant Miquel arcàngel* reproduït sobre una placa de marbre conservada en el Museu de Leipzig<sup>149</sup> [Fig. 43] com una de les primeres manifestacions visuals d'aquest tipus, l'esquema compositiu del qual presenta certa similitud amb *Crist trepitja l'àspid i el basilisc* de la Bodleian Library d'Oxford.<sup>150</sup>

---

<sup>147</sup> MÂLE, É., *op. cit.*, 1928, pàg. 258.

<sup>148</sup> Segons Mâle, aquestes imatges reproduirien un tipus iconogràfic ja consagrat, com és el de sant Miquel dempeus sobre el drac, originari del Monte Gargano, no conegut a Bizanci i difós per l'art carolingi. MÂLE, É., *op. cit.*, 1928, pàg. 258-259.

<sup>149</sup> WAHA, M. de, *op. cit.*, 1979, pàg. 161.

<sup>150</sup> Aquest autor assenyala que imatges com la de Crist triomfant sobre el mal formaven part dels recursos icònics de la visualitat oficial dels emperadors cristians i, per tant, no resultaria estrany que foren la font visual usada a l'hora de configurar l'aparell icònic de l'arcàngel victoriós.



Siga quina siga la imatge més antiga, val a dir que la icona de sant Miquel custodiada en el Monte Gargano fou la que assolí major fama, sent copiada en nombrosos llocs d'Itàlia de la mateixa manera que havia estat imitada la cova on hi va ser construït el primer santuari. De fet, aquesta imatge està present hui en dia a la façana de la catedral de Ruvo di Puglia, en un capitell de la catedral de Molfetta, en una de les portalades de l'abadia de San Clemente a Casauria, a Borgo San Donnino, al Baptisteri de Parma, en la façana de San Michele a Pavia, Pistoia, Groppoli o Todi.<sup>151</sup>



**Fig. 45.** *Sant Miquel triomfa sobre el drac*, s. XII, Segòvia, església de San Miguel



**Fig. 46.** *Sant Miquel triomfa sobre el drac*, s. XII, Los Ausines (Burgos), església de San Quirce

A més a més, també fou copiada posteriorment en el Mont Saint-Michel, a Normandia i poc després, sense pràcticament variacions, en un fresc del segle XII de la catedral de Le Puy-en-Velay [Fig. 44]. L'arcàngel d'aspecte hieràtic, vestit amb la indumentària pròpia de la cort bizantina, túnica llarga de plects amples coberta per un mantell obscur adornat amb

<sup>151</sup> MÂLE, É., *op. cit.*, 1928, pàg. 259.

plaques d'or i pedres precioses, és representat de manera solemne i immòbil, amb la llança enfonsada en el cos del drac vençut, el qual ha llançat al terra sense dignar-se ni tan sols a mirar-lo.<sup>152</sup> El vestit, característic dels tipus iconogràfics arcangèlics d'aquest període, troba els seus orígens en el *loros* i la clàmide porpra dels alts dignataris de la cort bizantina i és el més apropiat per a assenyalar la seua pertinença a la cort celestial.

En altres casos, la seua indumentària serà una senzilla túnica talar blanca, semblant a la usada per altres àngels (Mc 16, 5; Mt 28, 3; Lc 24, 4 i Jn 20, 12), el color radiant de la qual indica el món lluminós en el qual habita. Per descomptat, les ales són l'atribut que millor defineix la seua condició angèlica, a més de distingir-lo de la resta de sants *sauròctons*.

També és propi dels tipus angèlics imaginar sant Miquel amb un rostre jove, imberbe i bell, ple de vigor físic i amb uns trets definitoris com són els cabells rossos i recargolats, un aspecte revelador, d'altra banda, d'una evident influència estètica grega. No obstant això, a la portalada de l'església de San Miguel de Segòvia [Fig. 45; Cat. 001] hi trobem un relleu, única resta romànica conservada de l'antic temple, enfonsat el 1532, amb una inusual representació barbada de l'arcàngel. La figura, molt sintètica, el mostra en el moment d'allancejar el drac.



Fig. 47. *Sant Miquel triomfa sobre el drac*, 1140-1150, Charente, portalada de Saint-Michel-d'Entraygues

<sup>152</sup> *Ibidem*. Altres manifestacions visuals recollides per Mâle per a aquest període cronològic dins l'àmbit cultural francès són una escultura per a l'absis exterior de l'església de Selles-sur-Cher (Loir-et-Cher), una altra en la façana de l'església de Vermenton (Yonne) i el baix relleu de l'església de Saint-Gilles, en el Languedoc, el qual mostra ja un major component narratiu.

Tal i com es pot apreciar, un element significant de gran importància és l'arma ofensiva utilitzada per vèncer l'enemic. A causa del silenci que donen les fonts literàries, els artistes optaren per representar-lo de tres maneres distintes.

Un primer grup<sup>153</sup> és aquell en el qual l'arcàngel apareix armat amb llança i protegit amb escut, com en la portalada de Saint-Michel-d'Entraygues (Charente) [Fig. 47], o en el relleu conservat a la portalada nord de l'església de San Quirce (Los Ausines, Burgos) [fig. 46; Cat. 002], on sant Miquel, amb les ales desplegades i armat amb llança i escut, trepitja un animal fabulós amb la característica cua enrosca, i al qual acompanya la inscripció: “*DRACO*”. Un segon grup mostra el guerrer prenent la seua llança amb les dues mans, com al baix relleu del timpà de la façana oest de l'abadia de Notre-Dame de Nevers (1225-1300, París, Louvre). Per últim, un tercer conjunt és aquell en què apareix lluitant amb una espasa, les manifestacions més antigues aparegudes es troben a Anglaterra, com ara el relleu de Southwell, Nottingham.<sup>154</sup>

Es pot dir que fou a la França del segle XII on la imatge conceptual tradicional de l'arcàngel victoriós, hieràtic i majestàtic, va evolucionar cap a un tipus que representava de manera més vivaç el combat entre l'arcàngel i el seu enemic etern. Aquesta imatge anà perdent càrrega conceptual de manera progressiva mentre adquiria una major narrativitat. Un exemple destacat i sorprenent pot trobar-se a la mateixa portalada de Saint-Michel-d'Entraygues, en la qual, en paraules de Mâle,<sup>155</sup> una vida anònima anima l'antic grup de l'arcàngel i la bèstia. Sant Miquel, dempeus sobre l'espalla del drac agonitzant, desplega les seues grans ales mentre insereix la llança en la gola de l'enemic. L'escena està acompanyada en la part superior del timpà per una inscripció que resa: “*FACTUM EST PROELIUM IN COELO. MICHAEL PROELLABATUR CVM DRACONE*”, referida precisament a la batalla apocalíptica (Ap 12, 7) establida amb la bèstia.<sup>156</sup>

A la península Ibèrica, hi destaquem un relleu amb semblant dinamisme. Es tracta de la imatge del segle XII conservada a l'església de San Juan Bautista (Turienzo de los

---

<sup>153</sup> Aquesta divisió l'hem presa de l'estudi de LAMY-LASSALLE, Collete, “Les representations du combat de l'archange en France, au début du Moyen Age”, en *Millenaire monastique au Mont Saint Michel. III. Culte de Saint Michel et pèlerinages au Mont*, Bibliothèque d'Histoire et d'archéologie chrétienne, París, 1971, pàg. 53-64.

<sup>154</sup> Altres exemples primerencs que poden citar-se respecte a aquesta variant són el relleu que es troba als capitells de les esglésies d'Anzy-le-Duc i Percy-les-Forges, ambdues a la regió de Saône-et-Loire (França).

<sup>155</sup> MÂLE, É., *op. cit.*, 1928, pàg. 262.

<sup>156</sup> Un testimoni encara més primerenc d'aquesta variant, tot i que menys vivaç, és la que apareix a la placa d'ivori de l'anomenada *Arca dels Ivoris o de Sant Joan* (ca. 1050-1060, Lleó, col·legiata de Sant Isidor, tresor). Vegeu VIÑAYO, A., *La colegiata de San Isidoro de León*, Everest, León, 1979.

Caballeros, Lleó) [Fig. 48; Cat. 003]. En ella, sant Miquel, armat amb llança i escut, s'hi representa descalç, enfrontat amb un drac d'estètica cèltica, amb el típic nus a la cua símbol de la seua natura material i caòtica que es vençuda per la força de les armes celestials.



**Fig. 48.** *Sant Miquel triomfa sobre el drac*, s. XII, Turienzo de los Caballeros (León), església de San Juan Bautista

Tot i la presència d'un cert dinamisme en aquestes representacions, val a dir que la variant hieràtica de l'arcàngel triomfant sobre l'enemic, molt més conceptualitzada, no desaparegué definitivament, sinó que al llarg de l'Edat Mitjana encara s'advertiran exemples visuals de gran qualitat com ara els realitzats per Piero della Francesca (1454-1469, Londres National Gallery) [Fig. 94]; Jaume Huguet al *Retaule dels Revenedors* (1455-1460, Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya); Lorenzo da Viterbo (1472, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Antica) o Bartolomeo Vivarini (1485, Boston, Museum of Fine Arts), els quals aportaran certes novetats respecte a la caracterització del drac que després seran analitzades.

Dins d'aquest conjunt d'imatges conceptuals cal destacar altres semblants, com ara la taula pintada per Gherardo Starnina per al *Tríptic de la Mort de la Mare de Déu* (1405, Lucca, Museo Nazionale de Villa Guinigi).<sup>157</sup> En ella, l'arcàngel es mostra amb actitud hieràtica, amb el drac vençut als seus peus, abillat amb una elegant cuirassa, faldellí i mantell, mentre sosté l'espasa amb la mà dreta sobre el cos de l'etern enemic i exhibeix en l'altra un orbe, símbol cristià d'autoritat i del domini de Jesucrist sobre el món que recorda la seua caracterització com a arcàngel *arxiestratega*.

---

<sup>157</sup> També els exemples pintats per Giovanni di Bartolomeo Cristiani i Nani di Jacopo (final del segle XIV) en el *Tríptic de la Madonna*, i Angelo Puccinelli per al *Tríptic de la Madonna* (1394, Varano, San Nicola).

Tampoc no ens hem d'oblidar de la versió realitzada per Pietro Perugino per a un retaule procedent de la cartoixa de Pavia (1496-1500, Londres, National Gallery), exemple definitori de la imatge de l'arcàngel victoriós, en la qual es descriu armat amb una típica armadura de plaques pròpia del segle XV, les ales desplegadas en posició simètrica i subjectant un bastó de comandament amb la mà esquerra, al temps que recolza l'altra sobre un escut mixtilini. No obstant això, el tipus iconogràfic que el defineix és el del sant Miquel *arxiestratega*. La particularitat de les dues ales desplegadas i quasi simètriques troba el seu millor exponent al context valencià en el *Sant Miquel arcàngel* procedent de l'antiga Casa de la Ciutat de València (s. XV, València, Museu històric municipal). Situat dempeus i amb actitud serena, sosté amb la mà dreta una llança que inserta sobre la gola del drac infernal, subjecte amb una cadena hui desapareguda.<sup>158</sup>

Quant a l'escut, Émile Mâle<sup>159</sup> ja advertí com a partir del segle XII es féu habitual la inclusió d'aquest entre les armes utilitzades pel guerrer celestial. Es tractava d'un element impropri de l'art italià, segons l'autor, però que s'observa amb freqüència a França a partir d'aquell segle –tot i que ja apareix algun exemple un segle abans en l'*Arca dels Ivoiris* del tresor de la col·legiata de Sant Isidor de Lleó. En aquest cas, sant Miquel, vestit amb túnica, amb les ales desplegadas i els peus descalços, sosté en una mà una llança que clava en el seu enemic mentre es protegeix amb un escut ovoïdal.

La imatge del monstre, per la seua banda, figurat en un principi amb forma de drac serpentiforme i monocèfal, dotat amb dues potes xicotetes en la part davantera, ales emplomades i una gran cola enroscada sobre sí mateix, tal i com s'observa en el relleu de la portalada de San Michele Maggiore de Pavia o en San Pietro a Spoleto, canvia a partir del segle XIII quan s'adverteix una major influència del passatge apocalíptic, car comença a representar-se amb el color roig distintiu i els set caps tot seguint allò relatat pel *Llibre de l'Apocalipsi*: “Un gran drac roig que tenia set caps i deu banyes. Als set caps hi duia set diademes” (Ap 12, 3). En la portalada de la catedral de Roda de Isàbena (Osca), per citar un exemple, apareix un monstre alat amb set caps i garres de lleó que s'enfronta a l'arcàngel armat amb escut i llança.

Un altre drac de color roig amb ales emplomades, bípede, garres membranoses, orelles punxegudes i quatre petits caps que se sumen al principal, dos d'ells eixint del coll i uns altres dos rematant una llarga cua bífida, es pot veure en el *Frontal dels Arcàngels* (ca. 1220-1250,

<sup>158</sup> CATALÁ GORGUES, Miguel Ángel, *Ángeles y demonios en Valencia. Su proyección socio-cultural y artística*, 2 vols., Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, València, 2013.

<sup>159</sup> MÂLE, É., *op. cit.*, 1928, pàg. 262.

Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya) [Fig. 49; Cat. 004]. En ell, sant Miquel, vestit amb túnica i mantell, empenya una llança crucífera per tal de perforar la gola principal del monstre i es protegeix amb un escut croat. Advertim com el model compositiu observat resulta força semblant a aquella figura de l'arcàngel conservada a La Houssaye (Eure St. Aignan), potser compartisquen una font comuna. En ell, el portaestendard de Crist aconsegueix la seua missió amb orgull i gravetat. De la mateixa manera que a Saint-Michel-d'Entraignes, l'escena està acompanyada de la inscripció apocalíptica: “*MICHAEL P(ROE)LLIBAT(UR) CV(M) DRACONE*”. Però tan magnífica combat és descrit ací amb molta major calma i serenitat, tot destil·lant un cert atractiu místic que el singularitza.



**Fig. 49.** *Sant Miquel triomfa sobre el drac*, Frontal dels Arcàngels, ca. 1220-1250, Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya

Un detall curiós apreciable en aquesta disposició i en el qual s'insistirà en altres testimonis posteriors, és la intenció per part dels caps secundaris del drac de mossegar l'arcàngel, ja siga en una de les ales, ja siga en el mantell o ja en una de les cames. En el cas del *Frontal dels Arcàngels*, un dels cabets que sorgeixen de la cua mossega l'ala mentre que un altre mossega la túnica. Semblant tipologia monstruosa defineix la decoració mural del presbiteri de Sant Pau de Casserres (ca. 1225, Solsona, Museu diocesà), un drac situat davall els peus de l'arcàngel sols visible en l'extrem superior el qual presenta una cua amb tres ramificacions rematades en caps ferotges, així com també en la *Taula de Soriguerola* (1250-1330, Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya) [Cat. 005]. En aquest cas, els quatre caps secundaris del drac estan repartits al llarg de la llarga cua enroscada. Una d'elles mossega

l'ala de l'arcàngel i l'altra la seua túnica. El guerrer celestial, armat amb escut redó i llança crucífera, introdueix aquesta en la gola principal del monstre.<sup>160</sup>

### Sant Miquel combat el dimoni

La segona variant iconogràfica mostra l'arcàngel en l'acte de combatre el seu enemic, el dimoni. Aquesta tipologia va sorgir al segle XII i en ella apareix l'arcàngel dempeus sobre el monstre vençut als seus peus, però en aquest cas ja no hi figura hieràtic i solemne sinó en acció de ferir-lo o amenaçar-lo amb la seua arma. S'insisteix ací en la necessitat de dotar el conjunt d'un cert moviment i tensió dramàtica, tot introduint un concepte nou com és el combat, desenvolupat sobre un entorn terrestre, el resultat del qual serà, per descomptat, favorable al arcàngel. És important entendre que l'evolució produïda en les maneres de representació troba la seua explicació en els canvis generats en la funció executada per la imatge en el si del seu àmbit cultural.<sup>161</sup> Una mostra primerenca d'aquesta configuració més narrativa pot ser el relleu de l'arcàngel que decora el tron de marbre del santuari del Monte Gargano datat en torn al segle XIII.

De la mateixa manera, han de ser classificats dins aquest tipus d'imatges aquelles en les quals l'arcàngel és figurat com un guerrer temible. Agenollat sobre el seu rival, pren el dimoni pel cap i l'amenaça amb l'espasa, tal i com pot veure's al *Sant Miquel arcàngel* de Juan de la Abadía que ocupava la taula lateral esquerra del retaule major de la parroquial de San Esteban d'Aniés a Osca (1470-1500, Madrid, Museo Lázaro Galdiano)<sup>162</sup> [Fig. 50; Cat. 022] o la de Peter Brueghel (Eindhoven, col·lecció Philips de Jongh), entre d'altres. Aquesta variant pren com a base del seu esquema compositiu la imatge d'un guerrer que subjecta pels cabells el seu enemic mentre introdueix l'espasa en el seu pit, la font visual del qual apareix acompanyant una representació de Crist crucificat en el manuscrit bàvar *De laudibus sanctae Crucis* de Raban Maur (s. XII, Munic, Bayerische Staatbibliothek, ms. lat. 14159, full 5).

<sup>160</sup> Aquesta tipologia de monstre apocalíptic es repeteix en el *Sant Miquel arcàngel* de Sot de Ferrer (ca. 1370, Sot de Ferrer, parròquia de la Immaculada Concepció) [Fig. 60; cat. 007], on sis xicotets caps en forma de serp naixen de la cua a partir d'un nus format pel propi cos del drac. També cal citar en aquest sentit, la pintura mural conservada a Barluenga [Cat. 006], on el monstre apocalíptic presenta cos i potes d'au i quatre caps monstruosos que sorgeixen del seu tronc.

<sup>161</sup> GARCÍA MAHÍQUES, Rafael, *Iconografía e iconología*, vol. 2, Encuentro, Madrid, 2009, pàg. 60.

<sup>162</sup> Una representació semblant d'aquest pintor hispanoflamenc és el *Sant Miquel pesa les ànimes* del retaule major de l'església parroquial de Liesa (Osca).

Un aspecte interessant en el tipus de l'arcàngel combatent l'apreciem en el fet que a partir del segle XV la indumentària militar a la manera dels cavallers croats passà a ser l'habitual, tot substituint l'anterior vestit talar. En opinió d'Émile Mâle, l'aparició de sants equipats amb uniforme militar no es produí en l'art occidental fins a la segona meitat del XIV, sent els frescos del Judici Final al cementiri de Pisa i el retaule Strozzi de Santa Maria Novella de Florència uns dels primers testimonis, els quals prenen com a prototip visual la tipologia dels sants cavallers de la cultura bizantina.



**Fig. 50.** *Sant Miquel combat el dimoni*, Juan de la Abadía, ca. 1486, Madrid, Museu Lázaro Galdiano



**Fig. 51.** *Sant Miquel combat el dimoni*, Retaule de l'Eucaristia, Joan Reixach, 1444, Sogorb, Museu diocesà

Aquesta nova indumentària definirà millor la seua imatge com a comandant dels exèrcits celestials, al·ludint a l'esperit combatiu propi dels àngels, i que queda reflectit tant en els versicles de l'Apocalipsi com en certs passatges veterotestamentaris, com per exemple el de l'àngel que ajudà el poble jueu al *Llibre Segon dels Macabeus*: “I tots a una es van llançar enardits. No eren massa lluny de Jerusalem, quan se'ls va aparéixer un cavaller vestit de blanc que els guiava, brandant les seues armes d'or” (2 M 11, 7-8).



En l'Edat Mitjana, les diferents peces que composaven l'arnés del cavaller foren revestides amb una sèrie de significats especials, tot interpretant-se en clau al·legòrica, un llenguatge simbòlic que cal posar en relació amb el missatge admonitori de sant Pau als Efesis:

Revestiu-vos amb l'armadura que Déu vos dona per a poder fer front als atacs astuts del diable. Perquè no ens toca lluitar contra realitats humanes, sinó contra les potències i les autoritats, contra els qui dominen aquest món de tenebres, contra els esperits malignes que són a les regions celestials

Poseu-vos l'armadura que Déu vos dona i així, en aquell dia dolent, sereu capaços de resistir i de mantenir-vos fermes fins a la victòria total. Estigueu a punt, doncs! Poseu-vos el cinturó de la veritat, revestiu-vos amb la cuirassa de la justícia, estigueu ben calçats, a punt per a anunciar l'evangeli de la pau. Poseu-vos sobretot l'escut de la fe, capaç d'apagar tots els dards encesos del Maligne. Preneu el casc de la salvació i l'espasa de l'Esperit, que és la paraula de Déu (Ef 6, 11-17).

En termes semblants s'expressava l'*Epístola d'Ignaci a Policarp* (7, 6):

Que el vostre bateig romanga en vosaltres com el vostre escut; la vostra paciència amb l'armadura del cos.

Si en la carta de sant Pau, l'armadura va ser descrita en termes que recordaven aquella utilitzada pels soldats romans: cuirassa, faldellí, cinturó, calcer, escut i casc, en la imatge guerrera de l'arcàngel es tindrien en compte els tipus militars del moment. Les descripcions dels guerrers celestials parlaven d'un cavaller "armat en blanc", protegit per un arnés lluent i poderós. L'arcàngel, en equivalència, seria presentat per tant amb tota majestat equipat amb una cuirassa resplendent ajustada al cos, cota de malla, faldellí metàl·lic, muscleres, glesbes amb genolleres que li protegien les cames, braçal, colzera i avantbraç, calçat de metall, etc.

No obstant això, hi faltava el casc, car era regla general figurar-lo amb el cap descobert. Almenys així era descrit en una consuetud catalana: "Vestit d'arnés, lo cap portarà descobert". En la majoria dels casos, Miquel anava tocat amb una xicoteta diadema cenyida al front i rematada per una creu ("*signum dei vivi*"), atribut que comparteix amb l'arcàngel Gabriel i altres

àngels, i que l'identifica també com a *miles Christi*. Aquest element fou usual al llarg de l'Edat Mitjana, tot i que acabà desapareguent progressivament al partir del Renaixement.<sup>163</sup>

En el segle XV s'arribà a un punt en què l'armadura, habitualment argentada o daurada, és descrita amb gran detall i sumptuositat, insistint en un realisme minuciós amb la intenció de recrear cadascuna de les parts que componen l'abillament del guerrer, en aquest cas amb un caràcter més lúdic que funcional. D'aquesta manera, resulten d'especial bellesa les armadures utilitzades per l'arcàngel en algunes pintures com ara el del *Retaule de l'Eucaristia*, de Joan Reixach (1444, Sogorb, Museu diocesà) [Fig. 51; Cat. 018],<sup>164</sup> o el *Sant Miquel arcàngel* de Bartolomé Bermejo (1468, Londres, National Gallery) [Fig. 52; Cat. 020],<sup>165</sup> dos exemples on s'hi aprecia la influència de l'art flamenc imposat a la València del XV.<sup>166</sup> Juntament amb aquestes dues obres, pot citar-se també el classicista i idealitzat *Sant Miquel arcàngel* pintat per Paolo da San Leocadio (1490-1505, Oriola, Museu diocesà) [Fig. 54; Cat. 025],<sup>167</sup> magnífic exemple on l'ornamentació de l'armadura presenta elements propis del repertori clàssic. En totes aquestes manifestacions destaca la descripció minuciosa de cadascuna de les peces que

---

<sup>163</sup> Un detall original el presenta el *Sant Miquel arcàngel* del Mestre de la Porciúncula, per a la cartoixa de Valdecris (1475-1500, Castelló de la Plana, Museu de Belles Arts), amb el cap del guerrer tocat per una corona de flors en lloc de la tradicional diadema [Fig. 69; Cat. 024].

<sup>164</sup> Abans de la seua restauració, podia llegir-se en el faldellí de l'arcàngel pintat per Reixach la inscripció següent: “*LAPIS PRETIOSUS OPERIMENTUM TUUM*”, la qual correspon al *Llibre d'Ezequiel*, en concret l'elegia sobre el rei de Tir: “Pedres precioses de tota classe ornaven el teu mantell: robí, topazi i diamant, crisòlit, ònix i jaspí, safir, turquesa i beril·le” (Ez 28, 13). Per a sant Gregori, aquestes gemmes simbolitzaven les nou perfeccions que gaudeixen els nou cors angèlics. De la mateixa manera que a Isaïes (14, 11) i Ezequiel (31, 10), aquest passatge ens parla de l'estat privilegiat en el qual es trobava Lucifer i la causa de la seua caiguda, la iniquitat: “La teua bellesa t'ha omplert d'orgull, la teua esplendor t'ha fet perdre l'enteniment” (Ez 28, 17). Tot el contrari li ocorregué a sant Miquel, car ell es mantingué al costat de Déu, i per això mostra amb orgull però sense ostentació tota la seua bellesa angèlica. El jesuïta Francisco García, potser prenent la idea de Joan Eckio, ho interpretà en aquests termes: “*de aquél ángel apóstata que cayó de la suprema altura dijo Ezequiel 'lo de las piedras preciosas', queriendo significar por estas piedras preciosas los dones preciosos con que Dios lo enriqueció y que por su infidelidad perdió. Todas estas riquezas goza ahora san Miguel, adornado está de todas estas piedras preciosas*”. GARCÍA, F., *El primer ministro de Dios, san Miguel Arcángel, consagrado a la emperatriz de los Cielos y de la tierra María, Madre de Dios*, Juan García Infançon, Madrid, 1684. Hi ha edició posterior publicada per Benito Monfort, València, 1803. Val a dir que a més de les pedres precioses, l'arcàngel adoptà el títol de “virrei del Cel”, dignitat que havia pertangut a Lucifer abans de la seua caiguda.

<sup>165</sup> CATALÁ GORGUES, M. À., *op. cit.*, 2013, vol. 2, pàg. 71-72.

<sup>166</sup> Aquesta influència pot detectar-se en la imatge de sant Miquel pintada per Jacomart per a la catedral de València i el seu seguidor, el Mestre de la Porciúncula, abans citat.

<sup>167</sup> CATALÁ GORGUES, M. À., *op. cit.*, 2013, vol. 2, pàg. 72-73.

composen l'armadura, més decoratives que no defensives, farcides de joies i perles i que es completen amb el gran mantell roig identificatiu de la seua condició com a comandant dels estols celestials.



**Fig. 52.** *Sant Miquel combat el dimoni*, Bartolomé Bermejo, 1468, Londres, National Gallery



**Fig. 53.** *Sant Miquel combat el dimoni*, Juan de Flandes, 1500-1510, Salamanca, Museu catedralici

En l'evolució de la imatgeria militar cal tindre en compte també la influència visual que exercí ja en el XV la presència de l'arnés compost per plaques de ferro, el qual està en relació amb la transformació de les armes i tàctiques militars sorgida durant la guerra dels Cent Anys.

En alguns casos, en canvi, l'arcàngel no fou retratat com un cavaller armat sinó que apareixia encara abillat amb indumentària clerical. Aquesta fórmula, més difosa en el tipus iconogràfic de sant Miquel amb la balança, derivava del tipus proposat per Jan van Eyck, seguit posteriorment per Martin Schongauer en un dels seus coneguts gravats (ca. 1475), així com el Mestre de la Llegenda de Santa Úrsula (1480-1500, Bruges, Museum Onze-Lieve-

Vrouw ter Potterie), Gerard David en el *Retaule de Sant Miquel* de Viena (1510, Viena, Kunsthistorisches Museum) o Simon Brening en una il·lustració del *Llibre d'Hores segons l'Ús de Roma* (ca. 1531, Nova York, Pierpont Morgan Library, ms. m. 451, full 103v.). En elles, l'arcàngel vist alba i estola, particularitat tipològica amb repercussió en l'àmbit hispànic a través de pintors de procedència nòrdica com ara Juan de Flandes o el Mestre de Frankfurt.

Altre element significant a tindre en compte en aquesta època és l'arma usada per l'arcàngel. De la mateixa manera que havia fet en èpoques anteriors, la llança es constituí com l'arma preferent, en consonància amb la seua importància en el camp de batalla, molt per damunt fins i tot de l'espasa. Aquesta solia estar rematada per una creu, símbol de redempció, i és acompanyada habitualment per una banderola blanca amb creu roja, la mateixa insígnia que ostenta Jesucrist en la Resurrecció i, per tant, símbol de victòria sobre la mort i el pecat.<sup>168</sup> De fet, l'estendard crucífer que troba plena significació en les paraules que li dedica Jacopo da Varazze: “Ell és l'abanderat de Crist en l'exèrcit del Sants Àngels” (Varazze, *Llegenda Daurada*, cap. 145).



**Fig. 54.** *Sant Miquel combat el dimoni*, Paolo da San Leocadio, 1490-1505, Oriola, Museu diocesà

<sup>168</sup> MÂLE, Émile, *El Gòtico. La Iconografia de la Edad media y sus fuentes*, ed. Encuentro, Madrid, 1986, pàg. 122.

Així les coses, i de manera més habitual, l'arcàngel empenyarà amb les dues mans una llança lleugera, tot i que també, i de manera menys comú, el veiem usant la tradicional llança pesada de les justes, com en el *Sant Miquel arcàngel* de Gonçal Peris<sup>169</sup> (ca. 1420, Edimburg, National Gallery) [fig. 66; Cat. 015] o un trident, en el cas de la citada taula d'Oriola.

L'altra arma punitiva utilitzada en aquest moment era, per descomptat, l'espasa, generalitzant-se el seu ús a partir dels segles XIV i XV, i trobant en el tríptic d'Ambrogio Lorenzetti un important precedent visual (ca. 1330-1350, Asciano, Museo de Arte Sacra). En la pintura valenciana, on hi abunden de manera destacada les imatges de sant Miquel,<sup>170</sup> podem rastrejar alguns testimonis tan notables com la proposta de Miquel Alcanyís (ca. 1420, Nova York, Metropolitan Museum) [Fig. 55; Cat. 013],<sup>171</sup> qui imaginà un guerrer androgin però poderós que, sense esforç, escapça els xicotets caps que sorgeixen a manera de branquetes del coll del monstre.



**Fig. 55.** *Sant Miquel combat el drac*, Miquel Alcanyís, ca. 1420, Nova York, Metropolitan Museum

<sup>169</sup> L'esquema compositiu d'aquesta imatge serví d'inspiració per al *Sant Miquel* conservat al Palau Episcopal de Vic i el del Palau Episcopal de Terol, obra una mica anterior pertanyent a l'escola de Llorenç Saragossà. Vegeu HERIARD DUBREUIL, Mathieu, *València y el gòtic internacional*, Alfons el Magnànim, València, 1987, núm. 334.

<sup>170</sup> Sobre aquestes vegeu l'exhaustiu treball de CATALÁ GORGUES, M. Á., *op. cit.*, 2013.

<sup>171</sup> CATALÁ GORGUES, M. Á., *op. cit.*, 2013, vol. 2, pàg. 57-58.

Distinta actitud mantenia el guerrer pintat per Blasco de Grañén (ca. 1440, Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya) [Fig. 56; Cat. 016], molt més agressiu car introdueix l'espasa amb totes les seues forces en la gola d'un dimoni de formes híbrides el qual, a diferència del que sol ser habitual, va vestit. Es configura, per tant, com una variant excepcional de la imatge conceptual de sant Miquel, ja que la batalla espiritual establerta entre ambdós éssers sobrenaturals es transforma ací en una lluita física amb una càrrega de violència molt elevada. L'arcàngel no se situa per damunt del seu enemic sinó enfront d'ell, mostrant tota la seua superioritat tant en la seua manifestada grandesa corporal com en la bellesa singular del seu rostre. En el fragor del combat, sant Miquel empresona amb força, però sense immutar-se, el cap del monstre i el travessa amb la seua espasa, sense que aquest pugui fer res davant la demostració del seu poder sobrenatural.



**Fig. 56.** *Sant Miquel combat el dimoni*, Blasco de Grañén, ca. 1440, Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya



**Fig. 57.** *Sant Miquel combat amb el drac*, Antonio i Piero Pollaiuolo, 1460-1500, Florència, Museu Bardini

El mateix es pot dir del *Sant Miquel combat amb el drac* d'Antonio i Piero Pollaiuolo (1460-1500, Florència, Museu Bardini) [Fig. 57]. En aquesta variant iconogràfica, amb un esquema

formal i compostiu clarament relacionat amb l'obra d'Antonio, *Hércules i la Hidra*, de 1475, l'arcàngel, que podria ser confós amb aquest o altre qualsevol heroi mitològic *sauròcton* si no fóra pel parell d'ales que ostenta, s'enfronta amb la seua espasa i un xicotet escut a una enorme serp alada de característiques híbrides i dotada de poderoses potes de lleó. No se situa sobre el llom sinó que encara l'enfronta, donant a entendre que la batalla no està decidida. En el seu casc, hi figuren dues xicotetes ales que l'assimilen amb el déu grec Hermes amb qui comparteix la funció *psicopompa* de guia de les ànimes en el moment de la mort.<sup>172</sup>

Un cas distint és el *Sant Miquel arcàngel* del Mestre de la Porciúncula, pintat per a la cartoixa de Valdecris (1475-1500, Castelló de la Plana, Museu de Belles Arts) [Fig. 69; Cat. 024]. En ella, l'arcàngel acaba de ferir amb l'espasa un dimoni de pell motejada i rostre felí el qual es lamenta del tall profund propinat al seu cap, una ferida en el front que recorda la produïda per l'arcàngel a l'Anticrist, segons ho va narrar Francesc Eiximenis: "Sent Miquel ab verga de lamp lo partirà per mig" (Eiximenis, *De Sant Miquel Arcàngel*, cap. 41), tot i no seguir-lo de manera literal.<sup>173</sup> La imatge mostra una acció ja acabada, saldada amb la victòria del cavaller celestial, qui, amb actitud serena i un punt abstreta, continua dempeus sobre el seu enemic en un gest més propi de la primera variant abans comentada: *Sant Miquel triomfa sobre el drac* que d'aquesta segon.

També veiem com per a la seua defensa, l'arcàngel ha utilitzat un escut, la significació del qual resulta de gran interès, car sol decorar-se amb una creu roja, símbol de la Resurrecció de Crist i la seua victòria sobre el mal. En l'evolució del tipus iconogràfic cal advertir com les seues formes han estat d'allò més variades, tot descobrint diferents característiques i usos en cadascun dels exemples, com ara l'escut pavés que pot veure's en la imatge titular del *Retaule de Sant Miquel* atribuïda a Jaume Mateu i procedent del convent de la Puritat de València (ca. 1420, València, Museu de Belles Arts) [Fig. 59; Cat. 012];<sup>174</sup> l'escut ovalat o rodella, al *Retaule*

<sup>172</sup> Una altra assimilació amb aquest déu mitològic s'adverteix en la imatge de sant Miquel combatent i pesador de les ànimes que figura en *L'assumpció de la Mare de Déu amb sant Miquel i sant Benet*, pintat per Signorelli per al convent de Sant Miquel a Cortona (ca. 1480, Nova York, Metropolitan Museum). L'arcàngel presenta en aquest cas sobre la pitera de la seua cuirassa la imatge d'un caduceu.

<sup>173</sup> EIXIMENIS, Francesc, *De Sant Miquel Arcàngel* (intr. y notas Curt J. Wittlin), Curial, Barcelona, 1983.

<sup>174</sup> Sobre l'escut que presenta aquesta imatge, Leandro de Saralegui buscava una interpretació en l'assimilació del basilisc al dimoni enemic de l'arcàngel, atès que aquell fabulós animal matava amb la seua mirada però també podia morir si es veia reflectit en un espill. SARALEGUI, Leandro de, "La pintura valenciana medieval: Andrés Marzal de Sas (continuación)", en *Archivo de Arte Valenciano*, núm. 23, 1952, pàg. 5-39. Sobre aquest retaule, BENITO DOMÉNECH, F. i GÓMEZ FRECHINA, J., *El retaule de sant Miquel arcàngel del convent de la Puritat de València. Una obra mestra del gòtic internacional*, Gen. Val., València, 2006 i GÓMEZ FRECHINA, J., "Retablo

de *Gueran de Castellvert* (1490-1505, Xàtiva, església de Sant Pere); l'adarga que protegeix l'arcàngel en la citada taula de Juan de la Abadía; l'escut de justes cenyit al muscle que hom pot veure en la imatge titular del *Retaul dels Revenedors* pintada per Jaume Huguet per a la capella de la confraria de Tenders i Revenedors establerta en l'església de Santa Maria del Pi en 1455, o les més pintoresques rodells decorades amb un cristall convex en el centre, una tipologia d'influència flamenca que pot advertir-se en Bartolomé Bermejo, en el Mestre de Zafra (1490-1500, Madrid, Museu Nacional del Prado) [Fig. 63; Cat. 026]<sup>175</sup> o en Juan de Flandes (1500-1510, Salamanca, Museu catedralici) [Fig. 53; Cat. 029], obres de gran bellesa i refinament. Fixem-nos com en l'espill d'aquest últim s'albira una ciutat emmurallada, d'aparença nòrdica, que sembla contindre alguna referència de caràcter apocalíptic, una ciutat en runes davall un cel turmentós el qual ha estat interpretat com a símbol de la destrucció del mal.<sup>176</sup> Per últim i amb un aspecte més bé ornamental resulta interessant citar els escuts multiformes de perfils retallats i enroscats d'algunes imatges renaixentistes com ara les de Paolo da San Leocadio,<sup>177</sup> Gerard David, Perugino o Rafael, totes elles de gran bellesa en el seu disseny.

A més de l'arma empunyada, ja siga llança o espasa, interessa mencionar també la presència en alguns casos de la balança, atribuït que al·ludeix, per descomptat, a la seua condició *psicagoga* de pesador de les ànimes i que complementa la significació de la imatge arcangèlica en les seues múltiples funcions protectores. En l'art italià, podem observar alguns exemples del segle XV realment singulars, com ara els oferits per Bartolomeo Vivarini (2a

---

de San Miguel Arcángel", en *La Edad de Oro del Arte Valenciano. Rememoración de un centenario*, cat. exp., Gen. Val., València, 2009, pàg. 96-99.

<sup>175</sup> Procedent de l'Hospital de San Miguel de Zafra (Badajoz), en la rodella de cristall convex es reflecteix la figura enigmàtica d'un home, interpretat com el donant o el mateix artista, situat entre el dimoni i l'àngel protector que es prepara per lluitar per la seua ànima.

<sup>176</sup> Aquesta imatge forma part del retaule encarregat per l'arxidiaca Francisco Rodríguez de San Isidoro, mort el 1506, per a la decoració del seu sepulcre ubicat en el claustre de la catedral vella de Salamanca i traslladat el 1953 al Museu diocesà. Es tracta d'un tipus arcangèlic espectacular i de notable èxit, com ho testimonien el nombre de còpies realitzades, algunes pel mateix autor, com ara la conservada en el MNAC, altres anònimes, com la que il·lustra una inicial miniada del *Matutinarium Antiphonarium 9* guardat en la catedral d'Osca i procedent del Real monasterio de Santa Engracia de Saragossa. AA.VV., *El arte en Cataluña y los reinos hispanos en tiempos de Carlos I*, cat. exp., Soc. Est. para la Conmemoración de los centenarios de Felipe II y Carlos I, Madrid, 2000, pàg. 228-229.

<sup>177</sup> Derivació d'aquest tipus és el *Sant Miquel arcàngel* de Miquel Esteve (ca. 1250, València, Museu de Belles Arts) [Cat. 030], procedent del castell de Montesa on segurament va presidir un altar a ell dedicat.



meitat del s. XV, Berlín, Staatliche Museum), Ercole d'Antonio Roberti (1463, París, Museu del Louvre) o Carlo Crivelli (1476, Londres, National Gallery).



**Fig. 58.** *Sant Miquel combat el dimoni*, Jaume Ferrer II, 1451-1454, Lleida, La Paeria



**Fig. 59.** *Sant Miquel combat el drac*, Jaume Mateu, ca. 1420, València, Museu de Belles Arts

Així mateix, la duplicitat de funcions, jutge i protector, troba una de les seues manifestacions més destacades en el *Retaule de la Paeria*, pintat per Jaume Ferrer II (1451-1454, Lleida, La Paeria) [Fig. 58; Cat. 019].<sup>178</sup> En ell, un majestuós arcàngel combat contra un

<sup>178</sup> La presència simbòlica de la balança en mans de l'arcàngel troba una justificació concreta dins el missatge general concebut per a aquest retaule. En la taula central apareix la Mare de Déu rodejada pels Paers (consellers) de la ciutat de Lleida, els quals són presentats per dos àngels amb la intenció de demanar ajuda a la reina del Cel per poder complir amb eficàcia la funció judicial que els ha estat encomanada. En un filacteri sostingut per un del àngels es pot llegir la següent inscripció: "*Beati qui faciunt iustitia*", amb què es reforça aquesta idea de justícia. Aquesta tasca és desenvolupada, tot i que en un plànol superior, per l'arcàngel sant Miquel, pintat en un lateral,

monstruós dimoni, al temps que intenta alliberar amb la llança un dels platets de la balança que és agafat per la bèstia immunda.

Si ens fixem en la caracterització d'aquest monstre, interessa considerar la gran varietat formal exposada en la representació del dimoni vençut al final de l'Edat Mitjana. Cal advertir, però, que en aquest moment encara conviuen alguns exemples que l'imaginaven com un drac apocalíptic de set caps, malgrat no ser ja el color roig l'utilitzat per representar-lo sinó el verd, més propi dels rèptils.



**Fig. 60.** *Sant Miquel combat el drac*, 1370, Sot de Ferrer, església de la Immaculada



**Fig. 61.** *Sant Miquel combat el drac*, Retaule de Sant Miquel, Mestre de Puixmarín, 1415-1420, Múrcia, Museu diocesà

---

el qual intercedeix per ells en qualitat de combatent de les forces del mal, una tasca per a la qual compta amb l'ajuda de sant Jordi, cavaller *sauròcton* i patró de la corona d'Aragó, representat en l'altra taula lateral com a companyó seu. Cfr. PUIG, Isidro, *Jaume Ferrer II. Pintor de la Paeria de Lleida*, Aj. de Lleida, Lleida, 2005, pàg. 126-174.

És el cas del *Sant Miquel combat el drac* del *Retaule de Sant Miquel* pintat pel Mestre de Puixmarín (1415-1420, Múrcia, Museu diocesà) [Fig. 61; Cat. 011], l'esquema formal del qual s'assembla molt al de la taula de Sot de Ferrer [Fig. 60; Cat. 007],<sup>179</sup> i on el monstre se situa panxa per amunt mostrant el seu ventre verdós, amb un tronc dotat d'ales membranoses de quiròpter, quatre potes amb potents i afilades urpes i sis xicotets caps serpentiformes que ixen d'una cua escamosa mentre mosseguen la cama de l'arcàngel. Aquest, sense a penes immutar-se, introdueix la llança mortífera en l'enorme boca del drac.<sup>180</sup>



**Fig. 62.** *Sant Miquel combat el drac*, 1418, Joan Mates, Barcelona, MNAC



**Fig. 63.** *Sant Miquel combat el drac*, Mestre de Zafrá, 1490-1500, Madrid, Museo Nacional del Prado

Una tipologia una mica diferent és, en canvi, la del monstre concebut per Joan Mates per a la taula titular del *Retaule de Sant Miquel* de Penafel (1418, Barcelona, MNAC) [Fig. 62;

<sup>179</sup> CATALÁ GORGUES, M. Á., *op. cit.*, 2013, vol. 2, pàg. 55.

<sup>180</sup> La mateixa tipologia de drac apocalíptic amb sis caps secundaris en forma de serp però sorgint no del coll sinó de la cua, la trobem també al *Retaule de Santa Clara* de Vic (1415) i al de *Sant Miquel de Cruïlles* (1416, Girona, Museu d'Art) [Fig. 93; Cat. 009], ambdós de Lluís Borrassà; també al *Retaule de Sant Miquel* de Jaume Mateu (ca. 1420, València, Museu de BB.AA.), al *Retaule de Sant Miquel i Sant Joan* de Sant Llorenç de Morunys i al *Retaule de Sant Miquel i Sant Pere* de la Seu d'Urgell, de Bernat Despuig i Jaume Cirera.

Cat. 010]: un drac amb set caps sorgint del seu coll, fórmula semblant a l'emprada per Ambrogio Lorenzetti un segle abans en el citat retaule del Museo de Arte Sacra d'Asciano. També a la de la bèstia pintada per Miquel Alcanyís a la taula del Metropolitan de Nova York: un voluminós drac amb ales de rata penada, pell escatosa, poderoses urpes i cua enroscada, el qual es defèn panxa per amunt dels atacs de l'arcàngel [Fig. 55; Cat. 013]. Del seu coll robust sobreixen set cabets a manera de ramificacions les quals són progressivament tallades per l'afilada espasa del guerrer celestial.

Per altra banda, la tipologia de drac d'un sol cap i anatomia reptiliana la trobem al *Retaule de Sant Miquel de Cruïlles*, de Lluís Borrassà [Fig. 93; Cat. 009] o al *Retaule de Sant Miquel de la Pobla de Cérvoles*, de Bernat Martorell (1435-1440, Tarragona, Museu diocesà) [Cat. 017], mentre que els monstres del *Sant Miquel combat el drac* del Mestre de Zafra [Fig. 63; Cat. 026] o el de Juan de Flandes pintat per a la catedral de Salamanca [Fig. 53; Cat. 029], representen una tipologia més singular i de característiques híbrides força peculiars.

Més enllà, però, d'aquestes variants diguem-ne draconianes, allò habitual al llarg del segle XV serà la representació d'un dimoni híbrid d'aspecte horrorós i deforme el qual, en alguns casos, arriba fins i tot a l'absurd i la caricatura. Aquest ésser de formes heterogènies i monstruoses és identificat amb el dimoni —el mateix passatge de l'*Apocalipsi* (12, 9) reconeix que el drac és anomenat Diable i Satanàs. Val a dir que la imaginació medieval fou notablement fecunda i expressiva en aquest aspecte, tot mostrant l'enemic de l'arcàngel de moltes i variades maneres, però sempre amb un denominador comú: la seua lletjor. Aquesta característica contrastava de manera sensible amb la bellesa idealitzada, serena i un punt andrògina del jove guerrer alat. Uns trets que reflectien de manera evident la total diferència entre ambdues naturaleses sobrenaturals.

En moltes de les manifestacions visuals d'aquest període, el dimoni és presentat com un ésser d'aspecte animalístic i rostre deforme, nas ganxut, orelles punxegudes, pèls eriçonats i dues banyes de faune sobre el cap, aquest darrer element pròpiament incorporat com a emblema de la luxúria.

Altres vegades, el dimoni podia presentar-se amb una sola banya enmig del front, com en el *Sant Miquel arcàngel*, de Jaume Mateu (ca. 1400, Los Ángeles, County Museum of Art) [Cat. 008], la qual podia acabar transformada en una serp, com en el cas del pintoresc monstre imaginat per Miguel Ximénez en el *Retaule de la Pietat, Sant Miquel i Santa Caterina*, a l'església

de Santa Maria d'Ejea de los Caballeros<sup>181</sup> (1475-1480, Madrid, Museo Nacional del Prado) [Fig. 64; Cat. 023], un dels exemples més grotescos de l'art occidental, representat amb els cabells en flames, luxurioses banyes de faune, ales membranoses i potes de gallina. Aquesta última compartida amb altres imatges, com la del *Sant Miquel arcàngel* de Juan de la Abadía procedent d'Aniés [Fig. 50; Cat. 022]. En aquest cas, ens trobem davant d'un dimoni de color roig, identificat amb la sang o el foc i que simbolitza el pecat, la ira i la vergonya per la seua rebel·lia davant Déu.



**Fig. 64.** *Sant Miquel combat el dimoni*, Miguel Ximénez, 1475-1480, Madrid, Museo Nacional del Prado



**Fig. 65.** *Sant Miquel combat el dimoni*, Bernat Serra, 1429, Vilafranca del Cid, església de Santa Maria Magdalena

A banda d'aquestes figures, també poden veure's altres dimonis de color verd, propi de les serps i els rèptils en general, o de color negre, obscur com l'infern<sup>182</sup> i símbol de

<sup>181</sup> Aquest conjunt es troba desmuntat i repartit entre el Palau arquebisbal de Saragossa i el Museu Nacional del Prado. En aquest últim es guarden la polsera, les taules titulars i les escenes corresponents a la llegenda de sant Miquel.

<sup>182</sup> RÉAU, L., *op. cit.*, t.I/v.1, 1999, pàg. 84-85. Réau, en la descripció del dimoni, cita un contracte signat per un pintor català del segle XV on s'estipula que aquests no seran tots negres sinó que també n'hi haurà de rojos i verds. Es tractava d'un contracte signat per Borrassà per a la ciutat de Manresa el 1410, on s'adverteix: "fer

l'absència de llum.<sup>183</sup> Fins i tot, poden rastrejar-se dimonis de cossos multicolors. En aquest catàleg de figures monstruoses i horribles, tampoc no hem d'oblidar el tipus concebut per Martin Schongauer en el seu conegut gravat datat cap a 1475, un horrible dimoni artròpode, pelut i dotat de múltiples pinces de crustaci sobre el que l'arcàngel triomfa amb indubtable senyoriu.<sup>184</sup>

Altres exemples visuals, en canvi, li afigen cua de simi, urpes amb dits membranosos – tant a les mans com als peus–, peüngles –amb elles apareix el dimoni pintat per Bernat Serra en el *Retaulle de Sant Miquel* de l'ermita de Sant Miquel de La Pobla de Ballestar (1429, Vilafranca, església de Santa Maria Magdalena) [Fig. 65; Cat. 014]– i, de manera majoritària, ales membranoses de quiròpter, una evident contraposició a les ales emplomades del àngel i símbol de la seua identitat nocturna i obscura, car Satanàs és conegut com el príncep de les tenebres i tem la llum del dia.

També resulten típiques les carasses del seu rostre i les contorsions del seu cos. En la majoria de casos, el dimoni exhibeix rostres amenaçadors i sarcàstics al seu ventre, així com un voluminós abdomen, símbol de la seua bestialitat<sup>185</sup> i exemple d'una intel·ligència posada al servei dels instints més baixos.<sup>186</sup> A aquest respecte i com a representant de la barbàrie i la tenebra, Orígenes, en el seu comentari a la *Epístola als Romans*, denominà el dimoni com a “pare de les tenebres i la ignorància”. Tan imaginativa semblança pot posar-se en relació amb les paraules de sant Pau en referir-se als predicadors judaïtzants, dels quals afirmava “no són

---

los diables de diversos colors, que no fossen tots negres”, com és recull a GUDIOL, V., *El pintor Luis Borrásá*, Barcelona, 1926, pàg. 28.

<sup>183</sup> El color negre dels dimonis medievals, al·lusiu a la carència de llum, és, per a Yarza, un tret que es contraposa a la identificació de Déu amb aquesta: “*Ego sum lux mundi?*”. Vegeu YARZA, Joaquín, “Il colore del diavolo. Aspetti del coloren ella pintura gotica catalana”, en *Il colore nel Medioevo. Arte. Simbolo. Tecnica*, Lucca, 1998, pàg. 93-115.

<sup>184</sup> La imatge creada per Schongauer gaudí de bona fama gràcies a la seua difusió a través dels gravats. Una mostra directa de la seua influència la ofereix la pintura de sant Miquel realitzada per Miquel Ximénez per a l'església de Santa María d'Ejea de los Caballeros (Saragossa).

<sup>185</sup> Per a Mâle simbolitza que els condemnats han desplaçat el centre de la seua intel·ligència a l'altura del seu abdomen, i han posat la seua ànima al servei dels seus impulsos més vils. Una manera enginyosa, segons paraules seues, de fer comprendre que l'àngel caigut descendí al nivell de la bèstia. MÂLE, É., *op. cit.*, 1986, pàg. 377.

<sup>186</sup> RÉAU, L., *op. cit.*, t.I/v.1, pàg. 84-85. Aquestos rostres secundaris, o màscars, guarden, segons Réau, una estreta relació icònica amb imatges pròpies del món clàssic. És el cas del cap de la Medusa, originalment amb una funció protectora en incorporar-se sobre l'escut d'Atenea, encara que transformada ací en rostre abdominal es converteix en simple espantall burlesc.

servidors de Crist, nostre Senyor sinó del seu propi ventre” (Rm 16, 18), concepte repetit en un altre lloc en parlar dels mateixos, per als que “el seu Déu és el ventre” (Flp 3, 19).



**Fig. 66.** *Sant Miquel combat el dimoni*, Gonçal Peris, ca. 1420, Edimburg, National Gallery



**Fig. 67.** *Sant Miquel combat amb el dimoni*, Joan de Joanes, ca. 1550, Múrcia, Museo de BB.AA.

Tanmateix i seguint el repertori fantàstic i estrafolari dels dimonis medievals, hom pot trobar rostres diabòlics en les articulacions de braços i cames a manera de grans boques dentades que mosseguen la continuació de les extremitats, com en la pintura de Bernat Serra abans citada [Fig. 65]. En alguna ocasió, sorgeix de la mateixa boca de l'abdomen una serp que rellisca pel propi cos, tal i com ocorre amb el dimoni pintat per Bartolomé Bermejo [Fig. 52; Cat. 020], monstre a meitat camí entre peix de les profunditats abissals i gripau deforme i dentat, el qual s'ha convertit en una de les manifestacions demoníiques més inquietants del gòtic hispànic, tal i com han assenyalat alguns autors. El mateix detall es pot veure al *Sant Miquel* del *Retaule de l'Eucaristia* de la catedral de Segorbe. Gonçal Peris, per la seua banda, en

la taula conservada en la National Gallery d'Escòcia [Fig. 66],<sup>187</sup> original de la catedral d'Albarracín, imaginà un dimoni antropomorf acompanyat per dues serps, una que s'enrosca sobre la seua banya frontal i una altra que li avança pel darrere. Aquesta curiositat icònica pot relacionar-se amb allò narrat per Dante a la *Divina Comèdia*, on descrivia Satanàs amb el seu cos i les seues mans entrelaçades per una serp.

Més estrany i amb forma de sàtir propi de la mitologia grecorromana apareix visualitzat en el retaule de la capella Conchillos de la catedral de Tarragona i en el *Sant Miquel arcàngel* de Dosso Dossi i Battista Lutteri (1534, Parma, Galleria Nazionale) [Fig. 95]. Aquest personatge polimorf mostra unes ales emplomades, cap i tors humans, cuixes de moltó i potes amb peus membranosos, i respon a una tradició icònica italiana que no sols pren com a font visual el sàtir de l'Antiguitat clàssica sinó també altres ascendents diversos.<sup>188</sup>

No obstant això, en el catàleg de figures zoomòrfiques hom detecta certa evolució cap a formes una mica més humanitzades en la seua complexió anatòmica, mesclades amb un rostre d'aires felins i d'aparença encara monstruosa. Així és per exemple, un dels dimonis pintats per Joan de Joanes (ca. 1550, Múrcia, Museo de Bellas Artes) [fig. 67; Cat. 032]. Aquest monstre encara presenta les ales de quiròpter recordant la seua anterior condició angèlica, però ja ha desaparegut la típica complexió híbrida medieval. Mostra una tipologia semblant a la del diable pintat per al retaule major de La Font de la Figuera i al de la taula de *Sant Miquel i Santa Bàrbara* de la catedral de València, espècimen encara mantingut pel seu fill, Vicent Macip Comes al *Retaule de la Immaculada* de Bocairent.

D'altra banda, la gran varietat formal del dimoni derrotat fa que aquest pugui presentar-se també en forma de tremenda serp o diminut drac serpentiforme, retorçut als peus de l'arcàngel després d'haver-lo escapçat, tal i com podem veure a la imatge conceptual de sant Miquel triomfant pintat per Piero della Francesca [Fig. 94]. Ací, el guerrer alat presenta el cap de la serp com un trofeu de la seua victòria, a la manera de David vencedor de Goliat. Semblant tipologia està present també a l'obra de Bartolomeo Bulgarini (Pisa, Museo Nazionale di San Mateo) o Lorenzo da Viterbo, titulada *Maria entronitzada amb sant Pere i sant Miquel* (1472, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Antica), tot i que en aquests casos la serp no apareix escapçada.

<sup>187</sup> CATALÁ GORGUES, M. Á., *op. cit.*, 2013, vol. 2, pàg. 61.

<sup>188</sup> Per a un estudi detallat d'aquest tipus de figures diabòliques, remetem a YARZA LUACES, Joaquín, "Del ángel caído al diablo medieval", en *Formas artísticas de lo imaginario*, Anthropos, Barcelona, 1987, pàg. 47-75.



A més d'aquestes i de manera potser més comptada, el dimoni pot imaginar-se com a simple atribut de l'arcàngel en forma de gripau panxa per amunt, com en la *Mare de Déu de les Torres* de Bartolomeo Suardi, *il Bramantino* (ca. 1518, Milà, Pinacoteca Ambrosiana).

Un detall menor, exòtic i extravagant, però que convé destacar dins l'anàlisi d'aquestes manifestacions visuals, és la presència de pits femenins en el cos del dimoni, com es pot veure al *Retaulle de Sant Miquel* pintat per Pere Girard per a l'església parroquial de Verdú (1494, Vic, Museu episcopal) [Fig. 70; Cat. 027], un tret que es mantindrà en etapes posteriors, tot difonent-se a partir del famós gravat del flamenc Hieronymus Wierix [Fig. 77].



**Fig. 68.** *Sant Miquel combat el dimoni*, Francesco Pagano, 1492, Nàpols, Museo Nazionale di Capodimonte



**Fig. 69.** *Sant Miquel combat el dimoni*, Mestre de la Porciúncula, 1475-1500, Castelló de la Plana, Museu de Belles Arts

Altra característica a considerar és el fet que de la boca del dimoni, o fins i tot de les orelles, pugui eixir foc i fum. Aquest detall ignífer està relacionat amb la descripció que al *Llibre de Job* es fa del Leviatà: “El seus esternuts són cascades lluminoses, els seus ulls, pupil·les de l’aurora; del seu morro n’ixen flamarades, en brollen centelles de foc. Pels narius escup una fumada, com l’olla que arranca el bull. El seu alé encén les brases, ix foc del seu

morro” (Jb 41, 10-13). Així mateix, l’*Evangelí de Bartomeu*, escrit cap al segle IV, associa el diable Belial a la figura d’un drac, tot descrivint-lo d’aquest mode:

El drac tenia de llarg mil sis-cents colzes i d’ample quaranta. El seu rostre era com una centella i els seus ulls tenebrosos. Del seu nas eixia fum pudent, i la seua boca era com l’esquerda d’un precipici.

Segles més tard, Interián de Ayala descriuria el dimoni al·ludint precisament al passatge de Job:

*Pintan muchas veces á los Demonios en figura de terribles fieras, que están respirando fuego por los ojos, por la boca, y por las narices, sobre que tampoco hay que reprehender, singularmente, si se hace reflexión sobre aquella exactísima descripción, que hacen las Sagradas Letras del Demonio, á quien apellidan, ya con el nombre de Behemoth, y ya con el de Leviathan. (...) el que por la boca, y por las narices estén respirando humo, y fuego, fácilmente da á entender su espantosa ferocidad, y una crueldad superior.*<sup>189</sup>

Un esquema figuratiu que es repeteix ocasionalment en la figura del dimoni és la inestable postura adoptada en la seua derrota, situat davall els peus de l’arcàngel amb el cos col·locat cap a avall i alçant les cames, tal i com apareixia a la taula pintada per Jacomart per a la catedral de València (destruïda en 1936); però també a la del Mestre de la Porciúncula per a Valdecris [Fig. 69, Cat. 024], el qual segueix a l’anterior, així com a les versions de Pere Girard al citat *Retaula de Sant Miquel* de la parroquial de Verdú [Fig. 70; Cat. 027], Pere García de Benavarri [Cat. 021] o Francesco Pagano en l’Oratori de San Omobono (1492, Nàpols, Museo Nazionale di Capodimonte) [Fig. 68]. Totes elles formulen una característica pròpia de la seua condició precària i dèbil davant la majestuositat arrabassadora del contrincant.

D’altra banda, en el seu combat amb l’arcàngel, el dimoni no sempre es trobarà sol, sinó que pot ajudar-se d’altres dimoniets, els quals, com és natural, presenten gran varietat de formes monstruoses. En el cas del *Sant Miquel arcàngel* d’Oriola, són tres els éssers que apareixen davall els seus peus, un drac alat híbrid gitat en terra i que subjecta amb les mans la punta de l’escut multiforme de l’arcàngel mentre rep el colp mortal del trident, altre monstre híbrid amb rostre d’home-cabra que jau abatut, i un tercer que sorgeix de la terra en segon terme. També poden mencionar-se els nombrosos dimonis que ixen espantats davall

---

<sup>189</sup> INTERIÁN DE AYALA, Juan, *El pintor cristiano, y erudito, o Tratado de los errores que suelen cometerse frecuentemente en pintar, y esculpir las imágenes sagradas*, Joaquín Ibarra, Madrid, 1782, tom I, Llibre II, cap. 10, 2.

el mantell roig de l'arcàngel en la versió de Gerard David, o els monstres reptilians que combaten amb ell en l'obra d'Albert van Ouwater (1455-1470, Granada, catedral, Capella Reial).



**Fig. 70.** *Sant Miquel combat amb el dimoni*, 1494, Pere Girard, Vic, Museu



**Fig. 71.** *Sant Miquel combat el dimoni*, Josse Lieferinxe, ca. 1500, Avignon, Musée du Petit Palais

En altres casos i per a l'esmentat combat, Satanàs emprà un arma per a la seua defensa, la qual també utilitzarà amb la intenció de desbaratar un dels platets de la balança que subjecta l'arcàngel. En dites ocasions, el dimoni empra indistintament un ganxo, una forca –atribut que és compartit amb el déu Plutó– o un bastó de punxes, aquest darrer visible a la versió de Josse Lieferinxe (ca. 1500, Avignon, Musée du Petit Palais) [Fig. 71].

Finalment, el darrer aspecte a tindre en compte dins aquesta variant iconogràfica serà l'espai on es projecta la lluita entre l'arcàngel i el seu enemic. Aquest sol disputar-se sobre el terra, en la majoria de casos en un terreny desèrtic i pedregós, lloc ideal emprat per Satanàs i els seus sequaços per temptar els anacoretas. De fet, el dimoni és mencionat a l'Evangeli com el príncep d'aquest món, entès com el lloc on manifesta el seu poder hostil cap a Déu, tot i que aquest tipus de potències també poden habitar l'espai aeri, com afirmava sant Pau en una carta: “els esperits malignes que són a les regions celestials”. (Ef 6, 12). Això no obstant, no serà sinó a partir del final del segle XV que en les imatges de sant Miquel combatent, la batalla

ascendirà cap a l'espai aeri, tot seguint de manera fidel allò narrat per l'Apocalipsi (Ap 12, 7). Una bella imatge que reflecteix perfectament aquesta variant en l'ofereix els germans Limbourg en les seus *Molt Riques Hores* (1411-1426, Chantilly, Musée Condé, ms. 65, full 195), en la qual la lluita amb el drac apocalíptic transcorre en el cel sobre un lloc tan concret i significatiu per al culte miquelí com l'illa del Mont Saint-Michel a Normandia. Precisament, aquesta representació aèria serà la predominant en la següent etapa, on s'enfrontaran l'arcàngel guerrer i l'àngel caigut.

## Sant Miquel derrota l'àngel caigut

Un canvi significatiu en el tipus iconogràfic del combat de sant Miquel amb el dimoni, el trobem amb l'arribada de l'Humanisme. Es tracta de l'aparició d'una tercera variant iconogràfica molt més radical de l'arcàngel heroic tant en l'esquema compositiu com en el significat, i en línia amb el discurs militant de l'Església catòlica. En ella, i com hem dit abans, la singular batalla passà a desenvolupar-se preferentment en l'espai aeri. L'arcàngel guerrer, una vegada hagué vençut el dimoni, concebut no com un monstre híbrid sinó com un àngel caigut d'aspecte antropomòrfic, el llançà contra les roques de l'inframón. En conseqüència, aquesta imatge, en principi conceptual, adquirí perfils molt més narratius. Les característiques principals de l'arcàngel combatent quedaren fixades de manera definitiva, guanyant en narrativitat al temps que presentava una actitud decididament bel·licosa i triomfant. La intenció d'aquesta renovada imatge guerrera de l'arcàngel era la de transmetre una idea de seguretat i confiança en la victòria eterna contra el mal, un triomf encapçalat per l'Església contrarreformista, catòlica i militant, la qual trobà en el capità dels estols celestials una imatge referencial de primer ordre. És per això que, en les representacions visuals sorgides a partir d'aquell moment, l'arcàngel fou presentat abalançant-se sobre el seu enemic amb ímpetu i valentia, però sense perdre mai l'atractiu propi del jove guerrer angelical, símbol a la vegada de la seua fortalesa física i espiritual.

És cert que el tipus iconogràfic mantingué en aquesta nova etapa la seua faceta armígera. Interián de Ayala la justificava d'aquesta manera: “*es muy del caso el pintar armado á San Miguel en esta ocasión, por ser muy propio de un guerrero llevar armas consigo*”.<sup>190</sup> Però cal advertir que la indumentària militar utilitzada resultava distinta a la dels segles anteriors, car s'abandonava l'armadura de plaques de tradició medieval pròpia de les elits cavalleresques i

---

<sup>190</sup> INTERIÁN DE AYALA, J., *op. cit.*, 1782, tom I, Llibre II, cap. 6, 2.

se substituïa generalment per la roba pròpia del soldats romans: faldellí i cuirassa, coberta en alguns casos amb un xicotet mantell. Aquesta fórmula evocadora de l'Antiguitat tenia el seu origen a Itàlia, on durant l'Edat Mitjana el seu record no s'havia perdut, tal i com es pot observar en les imatges abans citades realitzades per Angelo Puccinelli, Giovanni di Paolo, Lorenzo da Viterbo o Piero della Francesca,<sup>191</sup> encara que la seua difusió en l'Edat Moderna es degué en gran part als prototips gravats per Jeroni Wierix [Fig. 77].

Un dels primers exemples d'aquesta renovada configuració visual és una pintura de Rafael conservada al Louvre i datada en el 1504 [Fig. 72].<sup>192</sup> L'arcàngel, que encara conserva elements propis de l'època anterior en el seu abillament, atropella la bèstia enemiga –un monstre d'aspecte draconià– amb un cert desequilibri fruit d'una furibunda arremesa. Molt més decisiva encara per a l'evolució posterior del tipus iconogràfic fou, en canvi, una segona versió realitzada pel pintor d'Urbino (1518, París, Museu del Louvre) [Fig. 73].<sup>193</sup> Es tracta en aquest cas d'una imatge de gran èxit gràcies a la seua difusió a través de les estampes realitzades, amb lleugeres variants, per Gilles Rousselet, Nicolas Beatrizet i Pierre Lombard. Aquest tipus, ponderat al seu torn per Vasari<sup>194</sup> i Vicente Carducho, mostrava característiques determinants.

L'arcàngel ja no és l'elegant cavaller medieval d'abans sinó un guerrer celestial resplendent, imatge visible i sensible de la potència de Déu, revestit amb la tradicional lloriga

---

<sup>191</sup> També pot trobar-se en altres tipus iconogràfics referits a sant Miquel, com ocorre en el passatge apocalíptic descrit en la pintura mural de San Pietro al Monte, a Civate.

<sup>192</sup> Aquesta taula estigué unida a una altra que representava sant Jordi en el seu combat amb el drac, actualment també conservada al Louvre, per formar un díptic. Encara que posteriorment foren separades, la unió d'ambdues representava una imatge ideal del combat etern contra el mal per part d'aquests dos soldats, a més de configurar-se com a un exemple més de representació de sants guerrers en parella.

<sup>193</sup> La pintura fou encarregada pel papa Lleó X el 1518 i regalada a Francesc I de França a través del nebot del pontífex, Llorenç de Mèdici, amb la intenció de renovar i consolidar l'aliança recentment segellada entre aquest país i el Papat en la lluita comuna contra l'enemic turc. El tema elegit, a més de ser ideal per simbolitzar aquesta lluita, al·ludia a la condició de Francesc I com a gran Mestre de l'Orde de Sant Miquel.

<sup>194</sup> “*En Francia, (Rafael) hizo muchos cuadros y en particular para el rey un San Miguel que lucha contra el demonio, considerado algo maravilloso. En esta obra representó una piedra ardiente como centro de la tierra cuyas bendiduras exhalan llamas de fuego y azufre; en el Lucifer ardiente, abrasado y con encarnaciones de diversas tintas, se aprecia toda suerte de cólera envenenada y bencida de soberbia contra quien oprime la grandeza del que está privado de reino pacífico y experimenta un continuo castigo. Lo contrario se aprecia en el San Miguel, que a pesar de su aspecto celeste, acompañado de las armas de hierro y oro, está dotado de bravura, fuerza e inspira terror; ya habiendo abatido a Lucifer, le arroja una azagaya, pintado de una forma que desprende tanto esplendor como el ángel*”. VASARI, Giorgio, *Las Vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue hasta nuestros tiempos*, Cátedra, Madrid, 2002, pàg. 539.

romana encara que sense connotacions històriques directes. A la seua vegada, la lluita amb el dimoni es torna més violenta i dinàmica, molt més apocalíptica i convulsa.<sup>195</sup>



Fig. 72. *Sant Miquel combat el drac*, Rafael, 1504, París, Museu del Louvre

Certament, aquest nou tipus trobà un fort ressò a Itàlia i Espanya, i la seua empremta pot rastrejar-se, de manera evident, en les versions pintades per Giuseppe Cesari, conegut com el Cavalier d'Arpino<sup>196</sup> o en aquelles que Juan Valdés Leal realitzà per al retaule de la capella de la Hermandad de la Quinta Angustia, a l'església de la Magdalena de Sevilla; el dels carmelites descalços de Còrdova o la conservada al Museu Nacional del Prado (1654-1656). També es va transferir a Amèrica, on el va recollir, entre altres, Luis Juárez (ca. 1615, Mèxic, Pinacoteca Virreinal de San Diego) [fig. 74; Cat. 035], tot i que en aquest cas el caràcter heroic disminueix de manera considerable malgrat mantindre's la tipologia triomfalista.

<sup>195</sup> GUARINO, Sergio, "Aspetti dell'iconografia di Michele arcangelo tra XV e XVIII secolo", en *L'angelo e la città*, Fratelli Palombi ed., Roma, 1988, pàg. 86.

<sup>196</sup> De les nombroses versions executades per Giuseppe Cesari, recollides per Herwarth Röttgen, podem citar breument les conservades a la col·lecció Almagià de Roma, al Museu de Capodimonte de Nàpols, a la col·lecció Cassa di Risparmio di Genova e Imperi i a l'església de San Michele d'Arpino.

El mateix Francisco Pacheco va advertir al seu tractat la importància de pintar aquestes imatges de l'arcàngel amb indumentària a la romana:

*Y advierto, que es cosa asentada entre doctos, que se han de pintar en historias antiguas con armas romanas y coracinas, ángeles, o virtudes, o jeroglíficos, buyendo de lo que ahora se usa; (...) así lo hizo Rafael de Urbino en el San Miguel al rey de Francia.<sup>197</sup>*



**Fig. 75.** *Sant Miquel derrota l'àngel caigut*, atribuït a Juan Fernández Navarrete el Mudo, 1565, Briones, església de Sant Miquel



**Fig. 76.** *Sant Miquel derrota l'àngel caigut*, Claudio Coello, 1660, Houston, The Sarah Campbell Blaffer Foundation

A la península Ibèrica, tot i que encara es trobava apegada a la tradicional indumentària militar medieval heretada de l'esperit croat, començaren a assimilar-se aquests canvis a mitjans del segle XVI. Els nous esquemes visuals a la romana, sobretot aquells oferits per Rafael, amb els abillament propis de l'antiguitat clàssica, foren tinguts en compte i adoptats per pintors com Joan de Joanes (ca. 1550-1560, Múrcia, Museu de Belles Arts) [Fig. 67; Cat.

<sup>197</sup> Precisament, la versió que realitzà Pacheco en 1637 per al cor baix de l'església de San Alberto de Sicília de Sevilla, segueix el tipus apuntat al seu tractat. Vegeu PACHECO, Francisco, *El arte de la pintura*, (ed. a cura de B. Bassegoda i Hugas), Càtedra, Madrid, 1990.

032] o Juan Fernández Navarrete el Mudo (1565, Briones, església de San Miguel) [fig. 75; Cat. 033].

També fou famosa la imatge proposada per Claudio Coello (1660, Houston, The Sarah Campbell Blaffer Foundation) [Fig. 76, Cat. 040], derivada dels tipus ja consolidats per Wierix, Rafael i Guido Reni. Es manté la indumentària de l'arcàngel com un soldat de l'Antiguitat clàssica, l'ampla clàmide que la recobreix, els colors emprats en ella i la posició escorçada del guerrer, tot endarrerint una cama mentre sobrevola l'esquena del dimoni, qui, com ja va fer Rafael i posteriorment Guido Reni, se situa cap per avall, rendit davant la força superior del Bé en una llarga caiguda cap als inferns. Amb tot, una novetat iconogràfica aportada per Coello és la presència de la creu processional, que també incloïen les imatges pintades per Gerard David i el Mestre de la Porciúncula segles enrere. Aquest element accessori fou posteriorment substituït per un escut tant en el dibuix de García Hidalgo il·lustrador de la seua obra *Principios para estudiar el nobilísimo arte de la pintura* (1693) com en un altre de Miguel Jacinto Meléndez (Madrid, Biblioteca Nacional). De l'èxit d'aquesta imatge resulta el fet que servira de font d'inspiració per a un bon nombre de pintors hispanoamericans, com és el cas de Diego de la Puente i el seu *Sant Miquel arcàngel* (La Paz, Museo Nacional de Arte).

Una altra versió que també gaudí de certa fortuna visual fou el representat per la imatge titular del retaule major de l'església de San Miguel de Villafranca de Ebro, pintada per Vicente Berdusán en 1689. Es tracta d'una versió lliure a partir del tipus inventat per Rafael i difós a través d'un gravat. Amb ella s'incideix en l'actitud bel·ligerant i amenaçadora de l'arcàngel mentre sobrevola un grup de dimonis que es retorcen entre convulses postures. D'ampli ressò a Hispanoamèrica, també va ser difós per nombroses representacions de caràcter popular.

Tanmateix, hem de tindre en compte algun cas tardà de manteniment de l'armadura de plaques amb característiques arqueològiques, segons el gust de l'època, com es pot veure en la versió de Luis Tristán per al convent de Santa Isabel de Toledo [Cat. 035].<sup>198</sup> Menys freqüent és veure'l amb una simple túnica, com ocorre en el *Retaule de les Ànimes* de Joan Sarinyena (1602, València, parròquia de la Santa Creu) [Fig. 78; Cat. 034] o en el *Retaule de la Mare de Déu de la Pau* d'Alonso Cano (1645, Getafe, catedral de Santa Maria Magdalena). En ambdues imatges, l'arcàngel apareix curiosament desarmat.

---

<sup>198</sup> Així mateix Bonifacio de' Pitati en l'església dels Sants Joan i Pau i Tintoretto en l'església de San Giuseppe di Castello, ambdues a Venècia [Fig. 96].



Els tractats d'iconografia del moment faran al·lusió al vestit romanista, amb cuirassa i faldellí, com a característic de l'arcàngel, tot incorporant la presència del casc:

*Primeramente, suelen pintar á S. Miguel cubierta la cabeza con morrión, ó capacete, el pecho con coraza, y armado con un escudo, en cuyo plano se leen estas palabras: QUIS UT DEUS? Quién como Dios?*<sup>199</sup>

Segons s'adverteix al text, la presència del casc, gens habitual en l'etapa medieval, passa a ser un element certament recurrent, mentre que en conseqüència desapareix la diadema amb creu que ostentava de manera general en el període anterior. De la mateixa manera, la inclusió del nom de l'arcàngel sobre l'escut es generalitza en aquest moment:

*Está también muy puesto en razón, el que en el plano del escudo se le pinte aquel lema: QUIS UT DEUS? que no significa otra cosa, sino el nombre del mismo Arcángel: pues ni aun los muchachos ignoran, que el nombre de Michael, ó para expresarlo mas MI-KA-EL, no significa otra cosa, sino Quis ut Deus? esto es, Quién como Dios?*<sup>200</sup>

El nom de l'arcàngel, d'origen hebreu, expressava la condició de guerrer de Déu, i així es feia saber en moltes de les pintures executades en aquest moment, com en el *Sant Miquel arcàngel* de Valdés Leal (1654-1656, Madrid, Museo Nacional del Prado) [Fig. 84; Cat. 039],<sup>201</sup> on es llig en el seu escut la inscripció: “*QVIS SICVT DEVS*”; en el de Joan Sarinyena per al *Retaulle d'Ànimes* o en el de Vicent Castelló, amb la inscripció al voltant de la mà. De la mateixa manera, el nom de l'arcàngel podia aparèixer reflectit simplement amb les inicials.

Més estrany resultava el fet que el seu nom apareguera amb caràcters hebreus, com en el *Sant Miquel expulsant a Lucifer i els àngels rebels* realitzat per l'obra de Rubens (ca. 1622, Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza) [Fig. 79]. Abillat en la seua part superior amb una cuirassa metàl·lica i protegit per un escut oval, la descripció de l'arcàngel encara segueix el prototip concebut per Rafael,<sup>202</sup> però en aquesta batalla entre àngels fidels i àngels rebels, cal destacar com a element significant de primer ordre els feixos de rajos sostinguts per l'arcàngel

<sup>199</sup> INTERIÁN DE AYALA, J., *op. cit.*, 1782, tom I, Llibre II, cap. 6, 2.

<sup>200</sup> *Ibidem*.

<sup>201</sup> VALDIVIESO, Enrique, *Juan de Valdés Leal*, Guadalquivir, Sevilla, 1988, pàg. 53.

<sup>202</sup> Rubens repeteix la figura de l'arcàngel en *La Mare de Déu de l'Apocalipsi* (ca. 1633, Los Angeles, The Paul J. Getty Museum) i en *La Caiguda dels àngels rebels* (1620, Munic, Alte Pinakothek). Aquesta imatge serà difosa pel gravat de Lucas Vosterman, en la composició de la qual s'inspirà, en el segle XVIII, fra Miquel Posadas per al *Sant Miquel* de la catedral de Sogorb.

i els seus guerrers i amb els quals es disposen a atacar a Satanàs i els seus sequaços. El dimoni, per la seua banda, sosté amb una mà una serp, animal amb el qual es relaciona simbòlicament, i amb l'altra una torxa en record del seu nom original, Lucifer, l'àngel portador de la llum.



**Fig. 79.** *Sant Miquel derrota l'àngel caigut*, obrador de Rubens, 1622, Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza

La inscripció al·lusiva a l'empremta del seu poder espiritual pot aparéixer també formant una aureola al voltant de la seua mà, tal i com es veu en el gravat de Hieronymus Wierix [Fig. 77] a partir de la composició de Martin de Vos (1584, Cuautitlán, catedral de San Buenaventura). Sant Miquel mostra la mà dreta alçada al cel, sense brandir cap arma, sols sostenint amb l'esquerra una palma,<sup>203</sup> considerada des de l'Antiguitat com a emblema de la victòria.<sup>204</sup>

---

<sup>203</sup> Aquest atribut també està present en el gravat *Els set arcàngels amb els seus atributs*, interpretació lliure de la pintura mural descoberta el 1516 a l'església de Santa Maria dels Àngels de Palerm. En ella, sant Miquel se situa en el centre de la composició significat la seua condició de príncep dels àngels. Apareix vestit a la romana i amb el monstre abatut als seus peus. Porta en una mà la llança crucífera adornada amb banderola i en l'altra una palma. Una inscripció l'identifica com "*Victoriosus*".

<sup>204</sup> Símbol del triomf suprem sobre el pecat i la mort, amb aquesta idea és adoptada per l'aparell icònic miquelí.

L'arcàngel porta la convencional indumentària de soldat romà i se situa dempeus sobre el cos d'un dimoni híbrid, àngel caigut visualitzat com un ser de cos andrògin, meitat dona meitat rèptil, que amb una actitud pudorosa intenta tapar-se els pits amb els braços,<sup>205</sup> figura curiosa i estranya que reprén de manera arcaïtzant les figures híbrides i zoomorfes dels dimonis medievals.

Aquest esquema compositiu imaginat per Martin de Vos i difós per Wierix gaudí de cert èxit a la península Ibèrica. A Andalusia, per exemple, es coneixen diverses versions, com la realitzada per Cristóbal Velazquez per al convent de San Jerónimo de Valparaíso de Còrdova (ca. 1630-1650, Còrdova, Museo de Bellas Artes) [Fig. 97; Cat. 038], o la d'un pintor anònim en l'església de San Miguel de la mateixa ciutat. També podem trobar-la a l'església dels Sants Just i Pastor de Granada. I a València fou utilitzat per Joan Sarinyena, amb algunes variants, en el citat *Retaule de les Ànimes* [Fig. 78; Cat. 034]. En aquest cas, la indumentària antiquitzant del gravat de Wierix és substituïda per una túnica lleugera i la palma per una creu processional.

L'assimilació d'aquest esquema compositiu es va mantindre en el medi valencià al llarg de la primera meitat del segle XVII, però amb alguns matisos respecte de la figura del dimoni, molt més pròxima a la del tipus oferit per Rafael el 1518. En aquestes representacions l'arcàngel vist cuirassa cenyida, faldellí i mantell a la romana, mostrant les ales desplegadas i subjectant una palma amb la mà esquerra. No empunya cap arma ni es protegeix amb cap escut, sols el casc emplomat en alguns ocasions li guarneix el cap. Rodejant la seua mà dreta o sorgint de la seua boca pot llegir-se el lema arcangèlic que simbolitza el seu nom, figurat amb algunes poques variants. En la seua acció combativa, trepitja un dimoni antropomorfe representat amb unes petites ales i sense la lletjor característica de les etapes anteriors. Es tracta, en definitiva, d'una composició de caràcter manierista explotada, per exemple, per l'obra dels Ribalta i de la qual s'han conegut diferents versions prou semblants executades per alguns dels seus deixebles.

---

<sup>205</sup> Un relleu de pedra que decora l'entrada del convent de Koca Kalesi a Isauria (Alahan Manastiri) mostra l'arcàngel sostenint amb una mà el ceptre i amb l'altra el globus crucífer. El més interessant d'aquesta imatge, però, és que se situa damunt d'una personificació meitat dona meitat serp que podria identificar-se com l'antecedent icònic d'aquesta tipologia híbrida del dimoni difosa pel gravat de Wierix. Sobre el relleu d'Isauria vegeu THIERRY, N., "Notes sur l'un des bas-reliefs d'Alahan Manastiri, en Isaurie", en *Cahiers archéologiques*, núm. 13, 1962, pàg. 43-47. Així mateix, no podem oblidar la representació de dimonis en forma de dona com és el cas de la diablessa Alabasdria vençuda per sant Sisinni.



**Fig. 80.** *Sant Miquel derrota l'àngel caigut*, Vicent Castelló, 1629, València, Ajuntament

De Vicent Castelló es coneix una versió per a l'antiga Casa de la Ciutat de València (1629, València, Ajuntament) [Fig. 80; Cat. 037],<sup>206</sup> en la qual apareix reflectida la inscripció: “*QVIS SICVT DEVS*” al voltant de la seua mà; una altra atribuïda, per a la parròquia de la Mare de Déu dels Àngels de Xelva, així com un esbós conservat al Museu de Belles Arts de València. També Urbà Fos realitzà una altra versió per a la catedral de Santa Maria de Castelló de la Plana, en la qual es pot llegir el lema: “*CVISSIC DEO*” sorgint de la seua boca. Per últim, cal citar altres pintures no conservades que es realitzaren per a Lliria, Artana i el retaule major de l'església del convent de Sant Martí de Sogorb amb aquest mateix tipus compositiu.

---

<sup>206</sup> CATALÁ GORGUES, M. Á., *op. cit.*, 2013, vol. 2, pàg. 81.

Tot i que alguns pintors imaginaren l'arcàngel brandant una llança com a arma ofensiva, com és el cas d'una de les versions de Luca Giordano (1633, Berlín, Staatliche Museum) o Francesco Maffei (1656, Madrid, Museu Thyssen-Bornemisza), en la majoria d'ocasions hi ha una major preferència per l'espasa. En aquest sentit, Interián de Ayala anotava:

*Píntanle además con espada en mano, y esta muchas veces es de fuego, ó como que está vibrando una lanza contra el demonio, á quien tiene sujeto, y postrado á sus pies.*<sup>207</sup>



**Fig. 81.** *Sant Miquel combat el drac*, 1700-1750, Ezcaray (La Rioja), Ermita Nuestra Señora de Allende



**Fig. 82.** *Sant Miquel derrota l'àngel caigut*, Luca Giordano, 1655, Viena, Kunsthistorisches Museum

Fins i tot afirmava el tractadista que en alguns casos aquesta apareixia convertida en una espasa de foc, com pot veure's al llenç pintat per Luca Giordano l'any 1655 i conservat al Kunsthistorisches Museum de Viena [Fig. 82] i el pintat l'any 1657 i conservat a l'església dell'Ascensione de Chiaia [Fig. 86]. Tal espasa flamígera, de vegades representada en forma de raig, és semblant a l'espasa fulgurant empunyada pels querubins que Déu posà junt a l'entrada del Jardí de l'Edén (Gn 3, 24). Com a curiositat iconogràfica, sant Miquel pot ser descrit combatent el drac de l'Apocalipsi o els àngels rebels amb sagetes relluents utilitzades

<sup>207</sup> INTERIÁN DE AYALA, J., *op. cit.*, 1782, tom I, Llibre II, cap. 6, 2.

a mode d'espasa. Les obres de Rubens abans citades ens ofereixen bons exemples d'aquesta modalitat.

Si ens fixem en el desenvolupament diacrònic del tipus iconogràfic, podem afirmar que una de les imatges de major repercussió de l'arcàngel dins el context contrareformista ha estat, sense cap mena de dubte, la ideada per Guido Reni per a l'església caputxina de Santa Maria della Concezione de Roma [Fig. 83].<sup>208</sup>



**Fig. 83.** *Sant Miquel derrota l'àngel caigut*, 1636, Guido Reni, Roma, església de Santa Maria della Concezione



**Fig. 84.** *Sant Miquel derrota l'àngel caigut*, Juan Valdés Leal, 1654-1656, Madrid, Museo Nacional del Prado

<sup>208</sup> El quadre fou comissionat pel cardenal Antonio Barberini, germà del papa Urbà VIII, membre de l'orde de caputxins i per a la que havia manat bastir el 1626 la nova església de Santa Maria della Concezione. La imatge realitzada per Reni ha estat definida com un dels exemples més notables de la Belleza ideal entesa segons els conceptes extrets de la teoria de Bellori. El mateix pintor, en una carta dirigida al majordom del Papa, monsenyor Cassano, confessava el següent: “*Vorrei haver avuto pennello angelico, o forme di Paradiso, per formare l'Arcangelo e vederlo in cielo, ma io non ho potuto salir tant'alto, ed in vano l'ho cercato in terra. Sicché ho riguardato in quella forma, che nell'Idea mi sono stabilita*”. BELLORI, G. P., *Le vite de' pittori, scultori e architetti moderni*, 1672 (ed. a cura d'E. Borea), Torino, 1976.

El refinat i majestuós guerrer, de rostre bell i trets juvenils, abillat amb lloriga a la manera de les legions romanes, empenya una espasa afilada per imposar-se al dimoni en el moment de la victòria final. Amb gran elegància, posa el peu sobre el seu cap sense que cap múscul del rostre altere la seua bellesa continguda. El diable vençut és lligat amb una cadena subjectada per l'arcàngel com a símbol de la derrota total i definitiva del maligne:

Després vaig veure baixar del cel un àngel, que duia a la mà la clau dels abismes i una gran cadena. L'àngel va agafar el drac, la serp antiga, que és el diable i Satanàs, i l'encadenà per mil anys; el va llançar als abismes, on el tancà amb clau i segellà la porta (Ap 20, 1-3).

Per descomptat, la imatge esplendorosa concebuda per Reni va jugar un paper destacat per a la difusió de la renovada visualitat de l'arcàngel combatent. Les còpies realitzades sobre aquest tipus al llarg dels segles següents, sobretot a partir del gravat elaborat l'any 1636 per J. B. Rossi, foren nombroses, fins i tot amb algunes de notable qualitat.

Es consolidà d'aquesta manera una variant iconogràfica que a partir de llavors seria utilitzada com a canònica, tant en l'esquema compositiu com en els atributs que l'acompanyaven, caracteritzats per la seua imatge antiguitzant, de bellesa apol·línica, cabells rossos i rinxolats i l'armadura a la romana coberta pel mantell unflat al vent. Els colors d'aquesta també es convencionalitzen, i s'adopta el blau per a la cuirassa i el rosa per al mantell, costum ja anticipada pel Cavalier d'Arpino en alguna de les seues versions i seguida després per molts altres autors, com ara Luca Giordano.

Més avant, durant el Barroc, la lluita contra el dimoni es va formular davall les coordinades d'una batalla apoteòsica a la vegada que violenta i triomfal. Pintors com Rubens o Valdés Leal van concebre l'arcàngel com un guerrer enèrgic, fulgurant, agressiu i implacable amb el seu enemic. També Giordano en les seues diferents versions imaginà un combat frenètic, amb gran ímpetu barroc i dinàmica expressivitat. És important advertir com les qualitats expressives d'algunes d'aquestes imatges intervenien de mode essencial a l'hora de dotar-les de significats. En la versió de l'italià conservada a Viena, la figura de l'arcàngel estava animada per un dinàmic rampell farcit de llum en contrast amb la nuesa del dimoni i els seus sequaços, els quals escruixien avergonyits i humiliats davant la potència lluminosa de guerrer celestial. La seua victòria sobre els rebels es convertia en el triomf de la llum sobre les tenebres, representades mitjançant potents claroscurs carregats de simbolisme. El cavaller angèlic desplejava les seues grans ales amb gest victoriós, configurant-se com a símbol de victòria de l'Església catòlica sobre l'heretgia protestant. Rodejat d'una forta i enlluernadora llum, l'arcàngel guerrer es balancejava sobre el pit de Lucifer, però sense enfonsar la llança

sobre ell ni amenaçar-lo amb l'espasa, sols elevant amb gest triomfal, car el combat és més espiritual que físic. És per això que la sola presència de l'arcàngel sembla ser suficient per doblegar el príncep de les tenebres. Sobre la imatge de l'àngel caigut es deia llavors:

*También se pinta en otras varias formas, y en figuras humanas de hombres desnudos, feos y oscuros, con luengas orejas, cuernos, uñas de águila y colas de serpiente, como lo hizo Micael Angel en su celebrado Juicio y otros grandes pintores.*<sup>209</sup>

Un comentari semblant és el d'Interián de Ayala, tot recordant que la imatge dels àngels rebels era la d'uns homes joves, però despullats i lletjos:

*[És] costumbre el pintar á los Demonios en figura de jóvenes, pero con piernas disformes, cerdosas, y que rematan en varias especies de monstruos: añádenles cuernos en la cabeza, y al fin de su espalda una cola, lo que hace ver mas claramente su fealdad, y crueldad; distinguiéndolos de esta manera, no solo de los Ángeles buenos, sino también de los hombres, aunque estos sean malos.*<sup>210</sup>

Mereix una consideració assenyalar l'evolució donada per l'art a les ales del dimoni. En la versió de 1518, Rafael havia pintat el dimoni amb característiques humanes i escassos trets zoomòrfics, sols les banyes de moltó i unes ales curtes i membranoses. Molt semblant era també l'àngel caigut de Guido Reni als caputxins [Fig. 83], el qual, tot i haver perdut les banyes de moltó encara conservava les ales. Val a dir que en aquesta visualitat obscura i a la vegada humana l'àngel rebel mantenia com a principal atribut aquestes ales –en alguns casos membranoses i en altres emplomades– en record de l'anterior condició angèlica.

La seua tipologia antropomorfa va ser majoritàriament seguida amb posterioritat al segle XVII. Recordem, a aquest respecte, com en l'Antiguitat, Orígenes havia reportat que el dimoni havia estat creat com un àngel i que encara portava en ell el segell de la semblança divina (Orígenes, *Hom. in Ezech.* 13, 2). Per a É. Mâle, la major transformació provocada per l'art del Renaixement fou que tant l'arcàngel com el dimoni perderen definitivament la seua fisonomia misteriosa i l'aspecte il·lusori anterior amb la intenció d'aproximar-se de manera més precisa a allò més humà.<sup>211</sup>

---

<sup>209</sup> PACHECO, F., *op. cit.*, 1990, pàg. 572.

<sup>210</sup> INTERIÁN DE AYALA, J., *op. cit.*, 1782, tom I, Llibre II, cap. 10, 4.

<sup>211</sup> MÂLE, É., *El Barroco. Arte religioso del siglo XVII*, Encuentro, Madrid, 1985, pàg. 203.



En aquest sentit, resulta un cas extrem la imatge del dimoni concebuda per Lorenzo Lotto en el *Sant Miquel combatent l'àngel caigut* (1550, Loreto, Ancona, Museo Antico Tesoro della Santa Casa) [Fig. 85], ja que, tot i mantindre la postura convulsa i escorçada que l'ha caracteritzat, presentava un rostre d'extremada bellesa en record de la seua antiga naturalesa angèlica i el seu nom original, Lucifer, l'àngel portador de la llum, símbol representat en la torxa encesa que sant Miquel trenca amb els peus.



**Fig. 85.** *Sant Miquel derrota l'àngel caigut*, Lorenzo Lotto, 1550, Loreto, Museu della Santa Casa del Palazzo Apostolico



**Fig. 86.** *Sant Miquel derrota l'àngel caigut*, Luca Giordano, 1657, Chiaia, església dell'Ascensione

Potser, davall aquesta imatge enganyosa de la bellesa encarnada en el mal s'amagava el record de l'advertència de sant Pau als corintis contra els falsos apòstols: “el mateix Satanàs també es disfressa d'àngel de llum” (2 Cor 11, 14), i és precisament com a recordatori d'aquest advertiment que el dimoni pintat per Lotto duu les ales emplomades típiques dels àngels tot i que no aconsegueix amagar la cua horrible que el delata.

Per últim, cal destacar com la tipologia draconiana del dimoni, tot i haver desaparegut de la majoria de les imatges elaborades en aquest període, encara serà visible en aquest tipus iconogràfic, com en el *Sant Miquel combat el drac*, obra hispanoamericana de la primera meitat del segle XVIII procedent d'una sèrie angèlica conservada a l'ermita de Nuestra Señora de Allende, a Ezcaray (La Rioja) [Fig. 81; Cat. 041], el *Sant Miquel amb estendard de Guadalupe* (2a

meitat s. XVIII, Tepeyac, Mèxic, Museo de la Virgen de Guadalupe), o un gravat català anònim també dihuític de la col·lecció Amades. Tractadistes com Pacheco encara paraven atenció en aquesta lluita:

*La más célebre pintura de San Miguel es cuando se pinta peleando con el Demonio y cuando venció este dragón y lo derribó del cielo y a todos los que lo siguieron: factum est enim praelium magnum in coelo.*<sup>212</sup>

Un segle més tard, el prerrafaelita Riccardo de Meacci imaginarà l'expulsió del dimoni en forma de drac i la seua caiguda des del cel fins als abismes. En canvi, en la caiguda de Lucifer, Luca Giordano (1657, Chiaia, església dell'Ascensione) [Fig. 86] imaginà el moment en què aquest relliscava del seu tron, en el respatller del qual hi figura la inscripció: "*SIMILIS ERO ALTISSIMO*" (Is 14, 14).

El dimoni cau al buit empentat per l'arcàngel qui, davant l'atenta mirada de Déu, l'assenyala indicant el poder suprem d'on procedeix la seua força. Ens trobem, per tant, davant la representació amb major sentit narratiu del sant Miquel combatent, la qual pot ser també englobada dins el tipus iconogràfic de la *Caiguda dels àngels rebels*. En aquest combat aeri entre l'arcàngel i el dimoni és important destacar la manera en què ha estat concebuda la derrota de Satanàs: com un vertadera caiguda del cel, des d'on sant Miquel ha descendit per rendir-lo definitivament, una visualització exposada en termes molt semblants a aquells expressats per Jesús en l'Evangeli segons sant Lluç: "Jo veia Satanàs que queia del cel com un llamp" (Lc 10, 18). A través d'ella es posava novament en relació el poder de l'arcàngel amb el de Crist. Aquesta visió estava a més fonamentada en un passatge de l'Antic Testament on el profeta Isaïes proclamava una sàtira contra el rei de Babilònia en la qual, des d'antic, alguns Pares de l'Església havien volgut veure exposada la caiguda de Lucifer:

Com has caigut del cel, / estel brillant del matí! / Ara t'has de gitar a terra, / tu que dominaves les nacions! / Tu pensaves: / 'Pujaré fins al cel, / posaré ben alt el meu tron, / per damunt de les estrelles de Déu, / i m'asseuré a la muntanya / on es reuneix la cort divina, / a tocar el cel. / Cavalcaré sobre els núvols / i seré com el Déu Altíssim' (Is 14, 12-14).<sup>213</sup>

---

<sup>212</sup> PACHECO, F., *op. cit.*, 1990, pàg. 572.

<sup>213</sup> El brillant estel del matí, la filla de l'aurora, s'identifica amb el planeta Venus, figura que personifica en el veredict de l'Isaïes el rei de Babilònia. L'Església volgué veure en aquesta figura metafòrica una al·lusió a la caiguda de Lucifer a causa de la seua supèrbia.

En paral·lel als textos citats, l'arcàngel Miquel, una vegada va vèncer el dimoni, el llançà contra una superfície rocallosa, des d'on en alguna representació pot veure's sorgir flames en al·lusió a l'infern, imatge visible a les versions de Guido Reni, Claudio Coello o Domenico Corvi. El mateix Luca Giordano reelaborà aquesta concepte en la versió de Viena, posant de relleu l'aspecte infernal de l'espai on era llançat el dimoni. A la península Ibèrica, mereix destacar-se algun exemple del segle XVIII amb aquestes característiques visuals, com la pintura de Bernardo Lorente Germán (1757, Jaén, catedral, capella de Sant Miquel o dels Arcàngels)<sup>214</sup> o l'alt relleu de Julián Roldán en la façana principal de la catedral de Jaén, una imatge, la de l'infern rocallós, justificada en les paraules d'Isaïes: “De fet, però, / has baixat al país dels morts, / al fons de tot dels inferns” (Is 14, 15).

### 3. VISIÓ DE SANT MIQUEL EN LA BATALLA DE MANFREDÒNIA

D'entre les visions de l'arcàngel disseminades al cicles narratius angelofànics que el tenen per protagonista –recordem les tres més importants a l'àmbit cultural europeu: les visions al Monte Gargano, la visió al Castel Sant'Angelo i la visió al Mont Saint Michel–, hi ha una que destaca a l'hora de mostrar-lo en el seu paper protector dels exèrcits cristians. Es tracta d'aquella que situa l'arcàngel *arxiestratega* en el fragor de la batalla de Manfredònia ocorreguda entre sipontins i napolitans i en la qual va fer present el seu poder sobrenatural en ajuda dels seus devots.

La imatge narrativa sorgida d'aquesta llegenda miraculosa escenifica la victòria aconseguida pels sipontins sobre els napolitans gràcies a l'especial intervenció de l'arcàngel, un fet que segons la tradició literària caldria situar en l'any 492,<sup>215</sup> dos anys després de la seua

---

<sup>214</sup> FERNÁNDEZ LÓPEZ, J., “Los ángeles y los arcángeles de la capilla de san Miguel de la catedral de Jaén”, en *Laboratorio de arte*, núm. 8, 1995, pàg. 157-173.

<sup>215</sup> Altres tradicions asseguren que l'arcàngel ajudà els sipontins en una batalla naval lliurada contra els pagans en l'any 663. No obstant això, no hi existeixen referències històriques precises al voltant d'aquesta refrega, tot i que en el text de l'*Apparitioni Sancti Michaeli* sembla que es fa al·lusió de manera implícita a un enfrontament entre sipontins i beneventins, o siga, longobards, ocorregut cap a la meitat del segle VII per la possessió del santuari gargànic. Sobre aquest tema, vegeu OTRANTO, Giorgio, “Il ‘Liber de Apparitione’, il santuario di San Michele sul Gargano e il Longobardi del ducado di Benevento”, en *Santuari e politica nel mondo antico*, Milà, 1983, pàg. 223-236. D'una altra banda, la narració d'aquest episodi mostra elements molt més madurs que reflecteixen una redacció més tardana que la del miracle i la consagració de la cova, i relacionada amb la fase longobarda de la història del santuari gargànic.

primera visió en el Monte Gargano, tot i que el fonament històric podria trobar-se a la victòria obtinguda el 8 de maig del 662 o 663 pels longobards (llavors els dominadors d'aquell territori).

L'aparició de sant Miquel en el Monte Gargano forma part del mite fundacional mitjançant el qual es pretenia explicar els orígens d'un santuari bastit davall l'advocació de l'arcàngel en aquell indret, primer lloc de culte arcangèlic a Occident i origen d'un dels centres de pelegrinació més importants de l'Edat Mitjana. Les primeres referències textuais es troben al *Liber de Apparitione Sancti Michaelis in Monte Gargano*, obra redactada després del segle VIII a partir de fonts locals orals anteriors en alguns casos en almenys tres segles.<sup>216</sup> Es tracta de la font literària més important utilitzada per a reconstruir des dels orígens el culte miquelí en l'esmentat lloc i presenta tres episodis a partir d'altres tantes aparicions de l'arcàngel relacionades amb el context geogràfic i polític del santuari: *El Miracle de la fletxa i el bou*, *La visió de sant Miquel en la batalla de Manfredònia* i *La consagració de la cova*.

Tot i que en les diferents versions poden rastrejar-se algunes variants en la narració, el text de l'*Apparitio* diu així:

*Haec inter et Neapolitae, pagani adhuc ritibus oberrantes, Sepontinos et Beneventanos, qui 250 milibus a Seponto distant, bello lacessere temptant. Qui antistitis sui monitis edocti, triduo petunt inducias, ut triduo ieiunio liceret eis quasi fidele patrocinium sancti Michaelis implorare presidium. Quo tempore pagani ludis scenicis falsorum invitant auxilia deorum. Ecce autem nocte ipsa quae belli prederet diem adest in visione*

---

<sup>216</sup> Del *Liber de Apparitione Sanctis Michaelis in Monte Gargano* existeixen diferents versions tant llatines com gregues. Alguns autors han volgut veure en els ducs longobards de Benevento els seus auspicadors, en una acció paral·lela a la rehabilitació i promoció del santuari gargànic com a centre de peregrinacions. De les versions llatines, molt més difoses tant en el temps com en l'espai, hi existeixen diverses edicions, com la publicada per F. Ughelli el 1659 en el seu treball *Italia Sacra*, o la del bolandista Stillingh en el 1762 per a les *Acta Sanctorum*, sent però la realitzada per Georg Waitz a la *Monumenta Germaniae Historica* (1782) i a partir d'un manuscrit del segle IX conservat a Colonia, la més utilitzada pels estudiosos moderns. Per un altre costat, les versions gregues, representades pels còdex *Vat. Gr. 821*, *Vat. Gr. 866*, *Vat. Gr. 2053* i *Mess. Gr. 29*, responien a l'interès per difondre les visions de l'arcàngel i el seu culte en el Monte Gargano dins l'àrea d'influència bizantina. Aquestes han estat editades per LEANZA, Sandro, "Una versione greca inedita dell'*Apparitio S. Michaelis in Monte Gargano*", in *Vetera Christianorum*, núm. 22, 1985, pàg. 291-316 i LEANZA, S., "Altre due versioni greche inedite dell'*Apparitio Sancti Michaelis in Monte Gargano*", en *Culto e insediamenti micaelici nell'Italia meridionale fra tarda antichità e medioevo*, Edipuglia, 1994, pàg. 85-93. Sobre aquest tema, SIVO, Vito, "Ricerche sulla tradizione manoscritta e sul testo dell'*Apparitio latina*", en *Culto e insediamenti micaelici nell'Italia meridionale fra tarda antichità e medioevo*, Edipuglia, 1994, pàg. 95-106. Per a una traducció en italià de la versió llatina de l'*Apparitio*, BOUET, P., OTRANTO, G. i VAUCHEZ, A., *Culte et pèlerinages à Saint Michel en Occident. Les trois Monts dédiés à l'archange*, Roma, 2003, pàg. 4-7.

*anctus Michael antistiti, preces dixit exauditas, spondit se affuturum, et quarta diei hora bello premonet hostibus occurrendum. Laeti ergo mane et de angelica certi victoria, Neapolitani demoniaco redacti spiritu, obviant christiani paganis, atque in primo belli apparatu Garganus immenso tremore concutitur; fulgura crebra volant, et caligo tenebrosa totum montis cacumen obduxit, impleta prophetia, quae Dominum laudans dicit: “Qui facit angelos suos spiritus et ministros suos flammam ignis” (Hebr. 1, 7; Ps. 103, 4). Fugiunt pagani, partim ferro hostium, partim igniferis impulsu sagittis, et Neapolim usque sequentibus atque extrema quaque cedentibus adversariis, moenia tandem suae urbis moribundi subintrant. Qui autem evaserant periculum, comperto quod angelus Dei in adiutorium venerat christianis —nam et sexcentos ferme suorum fulmine videbant interemptos—, regi regum Christo continuo colla submittent, armis induuntur fidei.*<sup>217</sup> [Entre tant, els Napolitans, encara immersos en la pràctica de ritus pagans, temptaren de fer la guerra a Siponto i Benevento, que és a 250 milles de Siponto. Aquest últim, advertit per les amonestacions del seu bisbe, demanà tres dies de treva, perquè amb el dejú dels tres dies poguera implorar l’ajuda del seu patró sant Miquel.<sup>218</sup> Durant la treva els pagans, en l’organització del seu escenari, invocaren l’ajuda de les seues falses divinitats. I ací tens que en la nit prèvia de la batalla, sant Miquel es va aparéixer en una visió al seu bisbe,<sup>219</sup> i li va dir que les seues oracions havien estat escoltades, li va prometre que estaria present en la batalla i li advertí que devien d’atacar els enemics a la quarta hora del dia. Meravellats els cristians i segurs de la victòria promesa per l’àngel (mentre que els Napolitans estaven lligats per l’esperit demoníac), s’enfrontaren a ells i durant el primer atac, el Gargano fou sacsejat per un violent terratrèmol, mentre que del cel queien llamps continuament i una boira espesa envoltava la part superior de la muntanya. Així fou tal i com deia la profecia, lloant el Senyor: “Ell fa dels seus àngels esperits, dels seus ministres flames de foc “(He 1, 7).<sup>220</sup> Els pagans fugiren, rebutjats en part pel ferro de l’enemic

<sup>217</sup> *Apparitio Sancti Michaelis in Monte Gargano*, cap. 3. Publicat amb traduccions a l’italià i el francès a *Culte et pèlerinages à Saint Michel en Occident. Les trois monts dédiés à l’archange*, École Française de Rome, Roma, 2003, pàg. 1-7.

<sup>218</sup> L’arcàngel ja havia estat vist pel bisbe de Siponto en una ocasió anterior i en condicions semblants. Llavors, després de tres dies de dejú i oracions, li va revelar en somnis el significat de l’estrany succés ocorregut als peus del Monte Gargano, quan el propietari d’un bou que s’havia extraviat i havia anat a amagar-se en una cova situada en el cim de la muntanya, li llançà una fletxa i aquesta retornà miraculosament, clavant-se en el seu ull. L’arcàngel informà al bisbe que, com a custodi del lloc sagrat, havia estat ell el causant de tal fet.

<sup>219</sup> La nit prèvia a la batalla, l’arcàngel fou vist novament pel bisbe de Siponto —la primera ocasió, com hem dit, havia estat motivada pel miracle del bou i la fletxa— i li assegurà en somnis que els sipontins aconseguirien la victòria en tal difícil comesa. Aquest recurs literari no és original del miracle arcangèlic, sinó que el trobarem localitzat com a pas previ en moltes altres visions de sants cavallers, com veurem més endavant.

<sup>220</sup> Aquest passatge novotestamentari està basat en un dels Salms: “Tens els vents per missatgers, el foc i les flames executen les teues ordres” (Sal 104, 4). La de missatgers era una funció tradicionalment reservada als àngels. La personificació del foc i les flames s’entén per quant que en la mitologia cananea aquestes eren considerades divinitats menors.

i en part per les fletxes de foc, mentre que els seus enemics els perseguïen fins a Nàpols i massacaven la reraguarda, morint finalment, entraren en la seua ciutat. Els qui havien escapat del perill se n'adonaren que l'Àngel del Senyor havia arribat en ajuda dels cristians –van veure, de fet, quasi sis-cents dels seus homes morts per un raig– i prompte se sotmeteren a Crist, rei de reis, i es revestiren amb les armes de la fe].

Les diferents variants narratives giraven en torn a les aliances establertes entre els tres pobles involucrats en l'escena: sipontins, napolitans i beneventins. I així, mentre que en la versió llatina es presentava a sipontins i beneventins com a aliats davall la protecció de l'arcàngel i units front als pagans napolitans, en les versions gregues del còdex 821 i 826 foren aquests darrers, ambdós pagans, els qui s'aliaren contra els sipontins, protegits i ajudats en la batalla per l'arcàngel.



**Fig. 87.** *Visió de sant Miquel en la batalla de Manfredònia*, Retaule de sant Miquel de Cruïlles, Lluís Borrassà, 1416, Girona, Museu d'Art

Cal dir, però, que la difusió d'aquest cicle llegendari del Monte Gargano i, en particular, el capítol dedicat a la batalla de Siponto (o Manfredònia, nom que prendrà la ciutat a partir del segle XIII) i la visió de sant Miquel es degué en major mesura al relat de la *Llegenda Daurada* de Jacopo da Varazze (cap. 145, 2), projecció iconogràfica detectable en l'art

occidental a partir del segle XIII. Recollit en la seua traducció al català a les *Vides de Sants Rosselloneses* i posteriorment al *Flos Sanctorum*, de mossén Catalunya,<sup>221</sup> resulten totes elles d'especial importància per a establir la base literària que donà contingut al tipus iconogràfic de la *Visió de sant Miquel en la batalla de Manfredònia*.



**Fig. 88.** *Visió de sant Miquel en la batalla de Manfredònia*, Bernat Martorell, 1435- 1440, Tarragona, Museu Diocesà

Una de les primeres interpretacions visuals en l'àmbit hi figura en els murs de la capçalera de l'església de Santa Llúcia –abans de Sant Miquel– a la vila de Sos del Rey Católico, pintada a principi del segle XIV. En ella es descriuen dotze cavallers vestits segons els models propis de la segona meitat del segle XIII, armats amb escuts i llances i muntats sobre cavalls guarnits amb gualdrapes decorades amb les armes heràldiques identificadores com a cavallers cristians: creu de plata sobre camp de gules. Davant ells se situen els seus

<sup>221</sup> La traducció al català feta per mossén Catalunya impresa a la ciutat de València per l'editor Jorge Costilla l'any 1514 resulta fonamental per la projecció visual que degué exercir en aquells mentors i pintors de l'Edat Moderna a l'hora d'extraure aquells passatges i detalls de la vida dels sants a representar.

enemics, absents els seus emblemes, tot i que hom suposa es correspondrien amb el creixent llunar. En l'extrem esquerre apareix un bisbe agenollat, en actitud orant i mirant fixament cap a un petit àngel –l'arcàngel Miquel– que li indica que els seus precos han estat escoltat i per tant els exèrcits cristians –sipontins– aconseguiran la victòria sobre els pagans.<sup>222</sup>

En la narració del miracle, però, no es parla de la visió de l'arcàngel en la batalla, no hi ha en realitat una aparició sobrenatural d'aquest, sinó que el seu poder intermediador queda solament manifestat a través dels terratremols i rajos, tal i como ho narra la versió catalana de la llegenda: “Lo Mont de Guàrgano tremolà tot fortment, e agren grans lamps, e fo gran escurtat en l'autessa del mont, en tant que ·dc· barons dels enemics foren morts per lo lamp e per les sagetes”.<sup>223</sup> La gran victòria aconseguida per l'arcàngel, però, no és tant la derrota dels napolitans, dels quals diu la llegenda en moriren sis-cents, sinó la seua conversió al cristianisme: “e·ls autres, per vertut de l'archàngel, desempararen lur error e·s feren crestians”.

Malgrat la no presència explícita de sant Miquel en la narració de la batalla, els artistes gòtics l'inclogueren per visualitzar millor els efectes de la seua intervenció, tot dotant-lo d'un protagonisme destacat en manifestacions artístiques com ara les del *Retaulle de Sant Miquel de Cruïlles*, de Lluís Borrassà (1417, Girona, Museu d'Art) [Fig. 87; Cat. 043] i el *Retaulle de Sant Miquel arcàngel*, de Bernat Martorell, procedent de l'ermita de Sant Miquel de La Pobla de Cérvoles (1435, Tarragona, Museu diocesà) [Fig. 88; Cat. 044].

En ambdues obres, amb una configuració compositiva certament convencionalitzada, es prescideix dels prodigis naturals que, segons la llegenda, deslligà l'arcàngel al voltant de la muntanya sagrada: terratrèmols, núvols, llamps, etc., i, en canvi, el sant cavaller se situa dempeus en el centre de la composició, abillat amb el tradicional arnés medieval, armat amb espasa i escut i dirigint l'exèrcit victoriós contra els atemoritzats enemics, tots ells també descavalcats, i que fugen de la seua presència en atropellada carrera. Aquesta representació segueix segurament la versió de la llegenda gargànica oferida pel franciscà Francesc Eiximenis al cinquè tractat del *Llibre dels Àngels*, el dedicat a sant Miquel, on es descriu d'una manera més gràfica i directa la participació de l'arcàngel fins donar possiblement a entendre que ell mateix se situà al mig de la batalla:

---

<sup>222</sup> Una anàlisi amb profunditat d'aquestes pintures es troba a LACARRA DUCAY, M<sup>a</sup> del Carmen, “Pinturas murales en Santa Lucía de Sos del Rey Católico (Zaragoza)”, en *Príncipe de Viana*, 1978, núm. 152-153, pàg. 483-496.

<sup>223</sup> MANEIKIS KNIAZZEH, Ch. S. i NEUGAARD, E. J., *Vides de Sants Rosselloneses*, vol. 3, Rafael Dalmau ed., Barcelona, 1977, pàg. 310.



En la batalla sent Miquel se entreposà e'l mig, e donà tans de trons e de lamps e de pedra contra los neapolitans que ells se n'agueren a tornar com a vençuts.<sup>224</sup>

Darrere d'ells queden els cossos esquarterats dels companys caiguts en la batalla. Ambdues imatges, la de Borrassà i la de Martorell, coincideixen en una composició bigarrada i farcida de figures si bé, només la primera presenta de manera esquemàtica, en segon terme, el santuari gargànic erigit al damunt del Monte Gargano com a punt de referència espacial, simbòlic i localitzador de l'indret on té lloc la batalla,<sup>225</sup> mentre que la pintura de Bernat Martorell mostra un atemporal fons daurat.

Un interpretació semblant d'aquest tipus iconogràfic i datat en torn a la mateixa època és la versió ideada pel Mestre de Sigüenza (Juan Peralta?) al *Retable de Sant Miquel* [Fig. 89, Cat. 042] originari de la catedral de Sigüenza i comissionat pel bisbe Juan González de Grajal (1415-1416).<sup>226</sup> No obstant això, ací l'arcàngel no apareix enmig de la refrega sinó sobrevolant els cavallers cristians i allancejant els seus enemics, els quals corren espordits. A diferència de les dues representacions anteriors, els soldats d'ambdós exèrcits no lluiten a peu sinó a cavall.

Una de les qüestions més interessants en les versions gòtiques d'aquest tipus iconogràfic és l'expressió de la condició de pagans dels soldats napolitans mitjançant la seua visualització com a guerrers musulmans, una imatge que recorda així les campanyes de conquesta cristiana al territori hispànic i que enllaça amb altres imatges narratives semblants protagonitzades per altres sants cavallers com ara sant Jordi o sant Jaume.

Per a tal representació s'han aplicat una sèrie d'estereotips cultural que cal posar de relleu tot i que es tracte d'un concepte de caràcter conjuntural,<sup>227</sup> com és el cas de la

<sup>224</sup> EIXIMENIS, F., *op. cit.*, 1983, cap. 21, pàg. 84.

<sup>225</sup> De les nou funcions de l'arcàngel per les quals li són deguts honors per part dels homes, segons tracta el cinquè tractat del *Llibre dels Àngels* de Francesc Eiximenis, el dedicat a sant Miquel, el sisè correspon a l'obligació de protegir Pulla (Apúlia), regió on es troba el Monte Gargano. En el seu capítol 21, Eiximenis, tot seguint allò dit a la llegenda gargànica conta que en el cim de la muntanya sagrada l'arcàngel es bastí, consagrà i dedicà a si mateix el dit santuari, amb el qual es recordava als sipontins que es trobaven protegits de manera permanent davall el seu patrocini.

<sup>226</sup> Les peces conservades d'aquest retable foren subhastades l'any 2009 a París, la fortuna del qual pot seguir-se a <<http://www.histgueb.net/retablo-san-miguel/index.htm>>

<sup>227</sup> Sobre l'ús dels estereotips iconogràfics o cultural relatius a la imatge del musulmà o jueu en la pintura gòtica valenciana remetem a MORENO BASCUÑANA, Mar, "El vestido musulmán medieval: ¿una moda o un

indumentària dels enemics –pagans– ací transformats en sarraïns, açò és, els enemics per excel·lència de la cristiandat medieval, i que són derrotats per les tropes comandades per sants cavallers que acudeixen en ajuda dels defensors de Crist. Amb açò, lògicament, el que es pretenia explicar, i fins i tot, magnificar, era la victòria i supremacia del cristianisme davant l'islam.



**Fig. 89.** *Visió de sant Miquel en la batalla de Manfredònia*, Mestre de Sigüenza (Juan Peralta?), 1415-46, procedent de la catedral de Sigüenza



**Fig. 90.** *Visió de sant Miquel en la batalla de Manfredònia*, Joan de Joanes, ca. 1555, València, església de Sant Pere màrtir i Sant Nicolau

Fóra ja del context cultural gòtic, durant el Renaixement tornem a trobar una nova interpretació d'aquest tipus iconogràfic ara en el context valencià. Es tracta de la versió realitzada per Joan de Joanes al *Retaule de Sant Miquel* del gremi de Pelaires de València (ca. 1555, València, església de Sant Pere màrtir i Sant Nicolau bisbe) [Fig. 90; Cat. 048].<sup>228</sup>

---

elemento de discriminación?”, en GARCÍA MAHÍQUES, R. i ZURIAGA SENENT, V. (eds.), *Imagen y Cultura. La interpretación de las imágenes como Historia cultural*, Biblioteca Valenciana, València, 2008, pàg. 1159-1168, i MORENO BASCUÑANA, M., *La buellas del otro: el Islam y el Judaísmo en la pintura gòtica valenciana*, treball d'investigación inèdit, Univ. de València, 2006.

<sup>228</sup> BENITO DOMÉNECH, Fernando, “Retablo de San Miguel (del gremio de Pelaires)”, en *Joan de Joanes. Una nueva visión del artista y su obra*, Gen. Val., València, 2000, pàg. 96-99.

Aquesta seguia de manera molt més fidel allò narrat per la llegenda del Monte Gargano a partir de la versió transmesa per Varazze a la *Llegenda Daurada*. Així, en primer i segon terme és descrivia la lluita entre ambdós bàndols, tots ells vestits amb anacrònics arnesos d'inspiració clàssica romana. En ella els valents sipontins, encoratjats per l'ajuda de l'arcàngel, feien fugir els seus enemics. En el costat superior esquerre es visualitza la imatge de sant Miquel abillat amb ampla túnica i armat amb llança i escut en el moment en què deslliura llamps i pedregades des del Monte Gargano, al qual se li concedeix un protagonisme destacat, tal i com indica la font literària:

E quant los enemichs vingueren contra lo mont de Gargano tremolà fortment. E caygueren grans lamps e fon gran scuredat en la altura del mont; entant que VI cents homens dels enemichs hi foren morts per los lamps. E tots los altres se feren chrestians.<sup>229</sup>

Un altre testimoni significatiu però procedent d'un context cultural tan diferent com l'italià i, alhora particular pel seu caràcter més bé ingenu i pobre en l'ús dels mitjans pictòrics, és la representació realitzada al fresc per Lucano da Imola a Bèrgamo (ca. 1550, Bèrgamo, San Miguel de Pozzo Bianco), una interessant versió pel seu alt caràcter descriptiu i no privat d'un cert punt irònic. En aquesta imatge el vertader protagonista era el Monte Gargano, coronat pel santuari dedicat a sant Miquel. Al seus peus es projecta la ciutat enmurallada de Siponto i la perspectiva elevada permet d'alcancar amb la vista tot el camp de batalla, sobre el qual es mou desmaniyotadament l'exèrcit napolità i en el que es produeixen algunes accions de guerra càndidament esbossades. Fins i tot a un costat es poden observar dos camells, potser en alusió al caràcter exòtic i per tant llunyà dels enemics pagans, els quals no són interpretats com a napolitans/italians sinó com a estrangers, car els seus contemporanis no hagueren comprés que els napolitans de la seua època foren enemics dels cristians. Tot continuant amb la descripció del paisatge, s'aprecia en la llunyania una altra ciutat emmurellada, potser la Benevento aliada dels sipontins, i allà dalt de la muntanya sagrada, la figura de l'arcàngel armat amb fletxes mortals i disposat a intervindre en la batalla en ajuda dels seus devots.<sup>230</sup>

---

<sup>229</sup> VORÀGINE, Jaume de [VARAZZE, Iacopo da], *Flos Sanctorum, nouament stampat, corregit y ben examinat, per lo reverent mossén Cathalunya*, Jorge Costilla, València, 1514, cap. 207.

<sup>230</sup> BELLI D'ELIA, Pina, "Il toro, la montagna, il vescovo. Considerazioni su un tema iconografico", en *Culto e Inseidamenti micaelici nell'Italia meridionale fra tarda Antichità e Medioevo*, Edipuglia, Bari, 1994, pàg. 575-618.

Un altre exemple italià una mica més tardà és l'ofert per Carlo Cignani en un dels quatre òvals pintats al fresc amb temes miquelins per a l'església del monestir de San Michele in Bosco de Bolonya al final del segle XVII [Fig. 91]. En la pintura referida a la *Visió de sant Miquel en la batalla de Manfredònia*, interessa la representació anacrònica d'una batalla entre genets armats, amb els sipontins perseguint i allancejant els enemics en el moment en què es veuen incentivats per la presència miraculosa d'una figura alada identificada com l'arcàngel Miquel descendint del cel en la seua ajuda. De nou, tal i com ocorria a les versions catalanoaragoneses del Gòtic, els pagans napolitans són substituïts per sarraïns.



**Fig. 91.** *Visió de sant Miquel en la batalla de Manfredònia*, Carlo Cignani, 1675-1700, Bologna, monestir de San Michele in Bosco



**Fig. 92.** *Sant Miquel defensa l'illa de Procida de l'atac sarraí*, Nicola Russo, 1690, Procida, abadia de Sant Miquel

Per últim, cal citar la versió classicista realitzada al fresc per Johann Baptist Zimmermann (1743-1744, Munic, església de Sankt Michael in Berg am Laim). L'escena representa la victòria dels sipontins sobre els napolitans gràcies a la mediació de l'arcàngel. Aquest, situat sobre un núvol en el centre de la composició i vestit amb una armadura a la romana, llança un raig zigzaguejant que impacta sobre el carro d'un soldat enemic. En primer terme, jauen en el sòl alguns soldats vençuts i rematats per un sipontí, mentres que en segon terme es desenvolupa la batalla. A l'esquerra de la composició apareixen descrites les muralles de la ciutat de Siponto, per la porta principal de la qual, d'estil classicista i rematada en el seu frontó amb la inscripció "SIPONTIVS", creua una processó de fidels encapçalada pel seu bisbe, el

qual dirigeix la seua mirada cap al cel en senyal d'agraïment per la miraculosa intervenció de l'arcàngel. El protagonisme de la muntanya sagrada és, en aquest cas, reduït, car tan sols apareix representada en un allunyat segon terme, tot visualitzant-se als seus peus i de manera idealitzada la ciutat apul·liana.

La intercessió de l'arcàngel pel seu poble devot en trànsits tan perillosos i decisius com el combat contra un enemic real va tindre també una repercusió visual que anava més enllà de la representació del tipus iconogràfic concret de la *Visió sant Miquel en la batalla de Manfredònia*. Una variant d'aquest tipus és la projectada per l'obra titulada *Sant Miquel defensa l'illa de Pròcida de l'atac sarraí*, pintada per Nicola Russo (1690, Pròcida, abadia de Sant Miquel) [Fig. 92], en la qual es recull el miracle obrat per l'arcàngel l'any 1535, quan va defensar els habitants d'aquella illa de l'atac de la flota del corsari Barbarroja. Conta la tradició que l'arcàngel, patró d'aquell indret, va descendir del cel en el seu rescat, envoltat per una cortina de foc, rajos i trons amb què va protegir la població i obligà els pirates sarraïns a fugir espordits.

Cal citar també dins d'aquest tema un tipus iconogràfic semblant en el qual l'arcàngel és imaginat rebutjant la flota sarraïna, tal i com es pot veure en el conjunt mural del segle XV dedicat a l'arcàngel a l'església de Lesnovo (Sèrvia).<sup>231</sup> Finalment, una altra imatge relativa a aquest tipus narratiu en el qual l'arcàngel ajuda els seus devots en el context d'una batalla desigual és la pintada per Vicente Berdusán (1660, Madrid, col·lecció particular) en una extensionalització del tipus iconogràfic general del *Sant Miquel combatent*, en aquest cas armat amb una espasa ensangonada com a símbol del guerrer implacable e incansable al servei de Déu que lluita continuament per defensar els seus fidels. En aquest cas, en segon terme apareix l'escena d'una batalla lliurada davant les muralles d'una ciutat desconeguda enmig de la qual l'arcàngel ha aparegut per a derrotar els enemics.

#### 4. ANÀLISI DE LA IMATGE TRIOMFALISTA DE SANT MIQUEL

El tipus iconogràfic de sant Miquel com a guerrer celestial és, sense cap mena de dubtes i com hem pogut observar, un dels més abundants i rics de l'art cristià. Sant Miquel, en la seua victòria sobre el dimoni, es configura com una de les imatges més reveladores de l'art occidental, doncs la seua presència donava al devot confiança per a creure en les possibilitats de triomf sobre els poders del dimoni mitjançant la intervenció protectora de l'arcàngel. En

---

<sup>231</sup> RÉAU, L., *op. cit.*, t.I/vol.1, 1999, pàg. 76.

aquest sentit, en la litúrgia se'ns recorda que sant Miquel “ens acompanya sempre i a tots ens preserva dels atacs del dimoni”.

## Sant Miquel en la tradició literària cristiana

La tradició bíblica assegura que tots els pobles tenen un àngel protector que els inspira i els guia. No resulta estranys, doncs, que sant Miquel tinguera des de ben prompte la consideració d'advocat del poble jueu, a causa principalment de la seua condició com a príncep de les milícies celestials. Així, el seu nom fou mencionat per l'arcàngel Gabriel a les Sagrades Escripures com a cap superior de la jerarquia angèlica: “Miquel, un dels àngels principals ha vingut a ajudar-me” (Dan 10, 13), i reafirmava en les paraules dirigides al profeta Daniel la funció protectora d'ambdós arcàngels sobre el poble d'Israel en la seua lluita contra els àngels de Pèrsia i Grècia: “Ara jo me'n torne per combatre contra l'àngel de Pèrsia i, mentre seré fora, arribarà l'àngel de Grècia. Però jo t'anunciaré el que hi ha escrit en el llibre de la veritat. Contra aquells, tan sols n'hi ha un que em sostinga: és Miguel, el nostre àngel” (Dan, 10, 20-21). En el mateix llibre, l'arcàngel Miquel, príncep de l'exèrcit celestial, tornava a ser mencionat com a protector del poble jueu: “En aquell temps s'alçarà Miquel, el gran àngel que fa costat als fills del teu poble” (Dan 12, 1) i en la literatura extracanònica, com ara el *Llibre d'Enoc*, l'*arxiestratega* de l'estol diví (2 Enoc 22, 6), és qui dirigeix l'exèrcit innumerable d'àngel, car és el seu príncep, “cap dels poders en les altures” i qui situa al poble elegit davall la seua empara: “Miquel, un dels sants àngels, encarregats de la millor part de la humanitat i del poble” (Enoc 20, 5). Altres textos extracanònics confirmen novament aquesta consideració com a àngel que intercedeix pel poble d'Israel (*Testament de Levi* 5, 7; *Testament de Daniel* 6 i *Assumpció de Moisès* 10, 2).

Si en temps de l'Antiga Llei l'arcàngel havia estat el príncep de la Sinagoga, com deia Varazze,<sup>232</sup> resultava natural que en la seua condició d'arcàngel protector, Miquel es convertira amb l'arribada del cristianisme en el defensor de la nova Israel, l'Israel de Déu

---

<sup>232</sup> VORÁGINE, Santiago de la [VARAZZE, Iacopo da], *La Leyenda Dorada*, vol. 2, ed. Alianza, Madrid, 2000, cap. CXLV, pàg. 621. No l'arreglen, en canvi, les versions catalana ni valenciana de la llegenda. No obstant, la mateixa idea és referida per altres autors, com ara Pacheco al seu tractat de pintura, la cita del qual la pren directament de Molanus: “Este es el príncipe que peleó antiguamente, contra el Rey de Persia en defensa del pueblo de Dios y ahora es el defensor de la Iglesia”. PACHECO, F., *op. cit.*, 1990, pàg. 661).

(Gal 6, 7), és a dir, l'Església cristiana.<sup>233</sup> La confiança en l'ajuda i protecció de sant Miquel i els seus àngels fou posteriorment exalçada pels Pares de l'Església, com ara sant Laurenci Justinià, Pantaleó Diaca, sant Bru, Hug de sant Víctor, Sofroni o Rupert, qui reclamava el patrocini de l'arcàngel sobre les nacions que buscaven prosperitat i misericòrdia de Déu.

Els principals mèrits foren resumits per Varazze de la següent manera:

*Él será, asegura Daniel, quien, cuando el Anticristo venga a la tierra, aparecerá entre los hombres para defenderlos y protegerlos; él fue el que luchó contra el dragón y sus secuaces, los arrojó al cielo y obtuvo sobre ellos una imponente victoria; también fue él quien disputó con el diablo cuando este enemigo infernal trató de destruir el cuerpo de Moisés para hacerse pasar por Dios y conseguir que el pueblo judío le adorara; él es igualmente el que al fallecer los fieles se hace cargo de sus almas y las introduce en el paraíso glorioso.*<sup>234</sup>

La litúrgia grega el considerava l'*arxistratega*, és a dir, el general més alt. Sofroni, per exemple, li atorgà aquest títol que significa príncep dels prínceps. La litúrgia romana, tot seguint els Pares de l'Església, l'anomena: "*Princeps militae coelestis quem honorificant angelorum cives*". Malgrat la condició d'arcàngel, els Pares de l'Església han discutit sobre la consideració del seu rang dins la jerarquia celestial. Per a sant Basili i altres Pares grecs, com Salmeron o Belarmino, sant Miquel se situa per damunt de tots els àngels com el seu príncep. Pantaleó Diaca opinava que havia assolit la primacia sobre els serafins. També Laurenci Justinià i sant Joan Crisostom el col·loquen per damunt de les Virtuts, i el pseudo Bonaventura opinava que era príncep dels serafins, mentre que sant Tomàs d'Aquino (*Summa*, I q.113, a.3) el considerava, en canvi, com el príncep del darrer cor, el dels àngels.

Segons Molanus, el fet que l'anomenaren arcàngel era per la seua condició de campió de l'Església, però no perquè pertanyera a l'orde dels arcàngels sinó perquè era cap de tots els àngels. Per això, per a Molanus, el títol d'arcàngel resultava enganyós, doncs segons la jerarquia celestial, aquest rang havia estat degradat al penúltim lloc mentre que sant Miquel

---

<sup>233</sup> Miquel no sols era el defensor de l'Església, sinó també dels edificis eclesials, car, segons opina Rosa Alcoy, era tingut per guardià defensor del santuari contra l'amenaça del dimoni, una al·lusió que és factible interpretar simbòlicament, però que així mateix havia de tindre un valor concret que feia pràctica la seua presència, sempre requerida i venerada al llarg de l'Edat Mitjana. ALCOY, Rosa, "Las pinturas de 'Sant Pau de Casserres'. Notas de iconografía y 'estilo' en la disolución del '1200' catalán", en *D'Art*, núm. 13, 1987, pàg. 107-133 i especialment 116-119.

<sup>234</sup> VORÁGINE, S., *op. cit.*, cap. 145, pàg. 621. Cal dir que aquesta part del text no apareix referida ni a la versió de les *Vides de Sants Rosselloneses* ni a la traducció del *Flos Sanctorum* de mossén Catalunya.

es trobava entre els àngels més propers a Déu.<sup>235</sup> Així mateix, Estius el situava com a capità de tots els àngels i no sols en el rang d'arcàngel sinó també com a príncep del cor suprem. Per la seua banda, el també teòleg Joan Eck afirmava que pels seus mèrits va assolir el sobrenom d'Àngel de la Victòria, per haver aconseguit el triomf sobre els àngels rebels en la batalla que hi hagué en el cel. Amb aquest sentit, la devoció cap a l'àngel guerrer féu que els monarques llombards l'anomenaren àngel dels combats i soldat de Déu.<sup>236</sup>

No resulta estrany, doncs, que com a combatent contra els exèrcits del mal i com a guia i conductor de les ànimes cap al més enllà, sant Miquel fóra un dels sants més venerats durant l'Edat Mitjana. Dels panegírics a ell dedicats llavors cal destacar els himnes compostats per Anselm, Raban Maur o els del *Llibre de la vida*, als quals cal sumar tots aquells compostats durant la Contrarreforma. Una de les principals fites reconegudes pels Sants Pares a l'arcàngel ha estat la d'haver vençut sobre Satanàs. Aquest fet fonamental, narrat per l'*Apocalipsi*, era citat de la següent manera pel tractadista Interián de Ayala:

*Es común sentencia de los Santos Padres, y Expositores, que en este lugar se describe el combate sucedido, quando S. Miguel, Caudillo de los Ángeles buenos, peleó contra Satanás, y demás Ángeles rebeldes, ó por lo menos, que se hace evidente alusión á él: aunque lo que inmediatamente se manifiesta en aquella revelación del Apocalipsis, sea acaso una cosa enteramente distinta, lo que no es ahora ocasión de examinar.*<sup>237</sup>

Una qüestió interessant aportada per aquest mateix autor és la notable consideració de la lluita no tant com un combat físic sinó espiritual:

*Nos consta bastante por la Escritura haber peleado valerosamente el Arcángel S. Miguel por la gloria, y magestad de Dios; bien que esta pelea no fue corporal (que esta no la hay, ni pudo haberla entre Espíritus), sino espiritual, é intelectual.*

Potser siga per això, que autors com Martin de Vos, Sarinyena o Alonso Cano representaren l'arcàngel desarmat, car la victòria sobre el dimoni l'havia aconseguit gràcies al seu poder sobrenatural. En aquest sentit, la batalla narrada a l'*Apocalipsi* reflecteix a la perfecció el record del conflicte etern entre déus de la llum i déus de les tenebres present en les religions orientals antigues. Aquest dualisme maniqueista fou explicitat en la tradició

---

<sup>235</sup> MOLANUS, J., *Traité des saintes images* (intr. i notes F. Boespflug, O. Christin i B. Tassel), Les Éditions du Cerf, París, 1996, cap. 39, pàg. 435-437.

<sup>236</sup> MÂLE, É., *op. cit.*, 1928, pàg. 258.

<sup>237</sup> INTERIÁN DE AYALA, J., *op. cit.*, 1782, tom I, Llibre II, cap. 6, 2, pàg. 135.



crisiana de maneres molt diferents i diverses. Una d'elles fou la lluita entre sant Miquel, l'abanderat de Déu, i Llucifer, el príncep de les tenebres. Un conflicte que es plantejava així mateix dins de l'ànima humana, doncs simbolitzava la lluita interior purament moral del cristià contra les passions i temptacions del dimoni.<sup>238</sup>

La imatge de sant Miquel xafant el dimoni és, segons allò dit, una cristianització de l'antic concepte de la victòria del Bé sobre el Mal. Per a Émile Mâle, per exemple, la imatge de sant Miquel situat dempeus sobre el dimoni simbolitzava la victòria de l'ànima sobre l'instint. Tal *psicomàquia* trobava un dels seus orígens remots en la religió persa, el panteó de la qual estava dividit en dos grups antagònics: les divinitats pertanyents a l'esfera de la llum per un costat i aquelles altres pròpies de les ombres, els déus del Bé i els déus del Mal.<sup>239</sup> Aquesta tradició, juntament amb altres gnòstiques i maniquees influïren en la literatura apòcrifa veterotestamentària on es reflecteix la tremenda lluita entre aquestes dues forces còsmiques rivals representades per l'àngel de Déu i l'àngel caigut. Aquest principi es va desenvolupar visualment en l'Edat Mitjana amb la difusió del tema de la Virtut triomfant sobre el Vici a partir d'allò cantat pel poeta cristià Prudenci en la *Psycomachia*, qui bevia en font literàries diverses com ara els *Salms* “Seu a la meua dreta, i espera que faça dels enemics l'escambell dels teus peus” (Sal 110, 1; Mt 22, 44; Ac 2, 34-35 i He 1, 13) o la *Carta de sant Pau als Corintis*: “Perquè Crist ha de regnar fins que Déu haurà posat tots els enemics davall els seus peus” (1 Cor 15, 25).

La imatge conceptual que se'n sortirà, la de la trepitjada triomfal, es configura dins el tema d'enquadrament de sants i herois mitològics i històrics que combaten i vencen el pecat, figurat de múltiples i amb diferents significats. En la primera meitat del segle XII, aquesta idea dualista fou represa per sant Bernat de Claraval d'una manera extrema aplicada a la lluita contra l'infidel. Sant Bernat advocava per l'eliminació física de l'infidel –considerada mala però necessària–, estimant així que no es tractava d'un homicidi sinó d'un “*malicidium*”, doncs

---

<sup>238</sup> Aquest aspecte fou particularment remarcat per l'exegeata del segle XII sant Martí de Lleó en el seu *Sermo de sancto Michele* (PL 209, 41 i 45).

<sup>239</sup> L'eterna lluita entre els antagònics representants del Bé i el Mal és un concepte que es remunta a antigues civilitzacions orientals. Per explicar-la visualment, les diferents cultures han recorregut tradicionalment a la representació de diferents imatges narratives o conceptuals en les que un heroi s'enfrontava a un ser demoníac. Didron, qui prenia un passatge de Jameson, ho argumentava de la següent manera: “Totes les llegendes de guerres i lluites d'éssers divins i herois amb dracs, lleons i animals híbrids, poden explicar el significat de la lluita de la ment contra una força bruta, del Bé i del Mal, de la vida i la mort, la contesa divina”. DIDRON, Adolphe Napoleon, *Cristian Iconography for the History of Christian Art in the Middle Ages*, 2 vols., George Bell and Sons, Londres, 1891, pàg. 184-185.

el jutjava com un pagà opressor del poble cristià per la força de les armes i, per tant, un adalid del Mal.<sup>240</sup>



Fig. 93. *Sant Miquel triomfa sobre el drac*, Lluís Borrassà, 1416, Girona, Museu d'Art



Fig. 94. *Sant Miquel triomfa sobre el drac*, Piero della Francesca, 1454-1469, Londres, National Gallery

Aquesta configuració està perfectament relacionada amb la del combat entre sant Miquel i el drac o la de Crist vencent la Mort. Per a François Avril fins i tot les imatges hagiogràfiques dels màrtirs exerciren una certa influència sobre la representació de l'arcàngel combatent, doncs en seguir l'exemple de Crist vencedor del dimoni, aquells l'abatien amb un bastó acabat en forma de creu, atribut que també seria adoptat per la figura de sant Miquel, el qual a partir del romànic utilitzarà una llança cruciforme.<sup>241</sup>

<sup>240</sup> CARDINI, Franco, "Sobre la guerra en la Edad Media", en *Jaime I, Rey y Caballero*, cat. exp., Gen. Val., València, 2008, pàg. 19-33.

<sup>241</sup> AVRIL, François, "Interpretations symboliques du combat de saint Michel et du dragon", en *Millénaire monastique du Mont Saint Michel. III. Culte de saint Michel et pèlerinages*, Bibliothèque d'Histoire et d'archéologie chrétienne, Paris, 1971, pàg. 49.

A aquells herois cristians se'ls aplicava la terminologia eclesiàstica d'*Athleta Dei*, i l'arcàngel Miquel acabà configurant-se com l'exemple perfecte per a tots ells en la lluita eterna contra el mal. Novament, les paraules del Nou Testament donaven sentit a aquesta idea de victòria: "I el Déu de la pau esclafarà ben prompte Satanàs davall dels vostres peus!" (Rm 16, 20). El combat apocalíptic simbolitza l'establiment del regne de Déu i el poder de Crist, el relat del qual pot posar-se en relació amb allò dit per Jesús en l'Evangeli: "Jo veia Satanàs que queia del cel com un llamp. Vos he donat poder de xafar serps i alacrans i de vèncer tota la potència de l'enemic, i res no vos farà mal" (Lc 10, 18-19).

El sentit de la victòria en la imatge conceptual de sant Miquel combatent és important. D'aquesta manera queda remarcada en les paraules de Varazze: "La segona victòria que sent Miquel obtingué fon com lançà l'àngel Lucifer ab tots los seus del cel segons que es posat en l'Apocalipsi" i aquesta fou una victòria sobre el pecat. Precisament, el concepte de pecat es troba indissolublement unida a la de Satanàs: "perquè des del principi el diable no ha deixat de pecar" (1 Jn 3, 8). En aquest sentit, cal recordar que en algunes capitulacions de retaules el dimoni es conegut amb el sobrenom de "pecat". El combat entre sant Miquel i el dimoni exemplifica visualment l'estat de continua tensió en el que vivia el cristià a causa del pecat i contra el que havia de lluitar permanentment. Contra aquest poder era invocat l'arcàngel, al qual se li recordava la seua funció d'intermediari entre Déu i els homes amb el títol de "vengador de Déu", i així apareix reflectit en algunes inscripcions.<sup>242</sup>

Segons François Avril, el combat de sant Miquel i el drac ha estat objecte al llarg de la història d'una doble interpretació.<sup>243</sup> Els exegetes van veure en ell tant la descripció d'un esdeveniment històric com una imatge simbòlica.<sup>244</sup> En el primer cas, cal veure si sant Joan es referia en l'Apocalipsi a la caiguda del dimoni al començament del món o a la derrota definitiva de l'Anticrist quan aquest acabe. Alguns autors van entendre la lluita com un recordatori de la caiguda dels àngels rebels, com ara Andreu i Aréthas de Cesarea (PG 106, 326 i 666), per Casiodorus (PL 70, 1411) i Haimon d'Halberstadt (PL 117, 1085), mentre que en altres ocasions va ser entés com la visió de la derrota del dimoni en el moment del Judici

---

<sup>242</sup> És el cas de la inscripció que resa sobre l'armadura del guerrer angèlic: "(AD)ONAI VI(NDEX)", en una taula pintada pel valencià Vicent Macip a finals del segle XV i que es conserva al Metropolitan Museum de Nova York. BENITO DOMÉNECH, Fernando, *Vicente Macip (b. 1475-1550)*, cat. exp., Gen. Val., València, 1997, pàg. 167.

<sup>243</sup> AVRIL, F., *op. cit.*, 1971, pàg. 39.

<sup>244</sup> Aquesta distinció ja va ser observada per Jean Belet a la seua *Rationale divinatorum officiorum*: "Quod autem Michael dicitur pugnasse contra draconem allegorice quidam intelligi volunt... Dicunt tamen alii historice esse intelligendum" (PL 202, 154).

Final. Així ho féu el mateix Aréthas de Cesarea i també Honori Augustodunensis (PL 172, 1010), entre altres.

Per a uns altres autors, en canvi, el combat entre ambdós contendents és etern. Així ho pensava sant Bru, per a qui el combat entre sant Miquel i els seus àngels contra el drac infernal no tenia fi, era etern i contínuament, de dia i de nit, lluitaven amb ell. Amb la mateixa idea s'expressava el pare Juárez quan advertia que la batalla entre àngels fidels i rebels que va començar en el Cel i es renovà al Paradís, durarà fins al final dels segles.<sup>245</sup>

En el cas de la segona interpretació citada, sant Miquel és considerat com a imatge simbòlica de la victòria de Crist en la creu. Aquesta equivalència fou exposada per Cesaio d'Arlés (PL 35, 2434);<sup>246</sup> Bérengaud (PL 17, 877); Honori d'Autun (PL 172, 1012; Jean Belet (PL 202, 154) i sant Martí de Lleó (PL 209, 38). Segons aquesta idea, la lluita no hauria tingut lloc en el cel, on tal combat era inconcebible, sinó per l'Església.<sup>247</sup> Ricard de Saint-Victor afirmava: “*Istud autem praelium in exordio sanctae Ecclesiae describitur factum*” (PL 196, 801), i en el mateix sentit, Alcuí de York localitzava el combat “*Ab initio fidei christianae*” (PL 100, 1154). Fou amb la institució de l'Església que Crist va combatre el drac, rescatant a la humanitat del pecat que l'esclavitzava des de la falta comesa pels primers pares.<sup>248</sup>

Relacionables amb la mateixa idea de victòria sobre el Pecat o la Mort són, per exemple, algunes altres imatges conceptuals antigues, com ara, el *labarum* constantinià rematat per un crismó i elevat sobre una serp que pot veure's en una moneda romana del Baix Imperi, o la serp enrotllada en la base d'un crismó i amb la inscripció “*SALVS*” que decora un anell antic trobat en Roma.<sup>249</sup> Com hem dit en el capítol anterior, la idea de figurar la serp derrotada, arrupida i enrotllada als peus de la creu troba la seua font literària en Andreu de Cesarea: “*In terra serpentis more volutaretur*” (PG 106, 330). D'aquesta imatge derivarà posteriorment la representació del drac als peus del crucificat amb la seua gola traspassada per la creu, ja citada en la il·lustració del *Laudibus Sanctae Crucis* (1206-1225, Munic, Bayerische Staatsbibliothek, ms. Lat. 14159, full 5). Al seu costat s'inclou una altra metàfora de la derrota del dimoni: una figura femenina armada amb una espasa clava la seua arma en el pit de l'enemic, el cap del

<sup>245</sup> Citat per GARCÍA, F., *op. cit.*, 1684.

<sup>246</sup> “*Absit ut credamus diabolum cum angelis suis in caelo ausum esse pugnare*”. Cfr. Primasius de Hadrumete: “*Caelum hic ecclesiam manifestius declaravit*” (PL 68, 874).

<sup>247</sup> Alcuinus: “*In caelo id est in ecclesia*” (PL 100, 1154).

<sup>248</sup> Ricard de Saint-Victor: “*Quia tunc diabolo dominando jus antiquum quod in homine per culpam possederat, per gratiam Redemptoris est ablatum*” (PL 196, 801).

<sup>249</sup> CECCHELI, Carlo, *Il trionfo de la Croce. La Croce e i santi signi prima e dopo Costantino*, Roma, 1954, pàg. 56, 113 i fig. 3, i DIDRON, Adolphe N., *Iconographie chrétienne. Histoire de Dieu*, París, 1843, pàg. 381, fig. 106.

qual subjecta per una de les trenes. La imatge està acompanyada per la inscripció: “*Supbia diaboli vincit humilitate crucis xp̄i*”. De la mateixa manera, ja ho hem dit, en l’*Speculum Humanae Salvationis* s’insisteix en el valor de la creu com a instrument de triomf sobre el dimoni.<sup>250</sup>

Segons Haimon d’Halberstadt, Crist va vèncer el dimoni en el moment de la seua Passió, i no fou per la força de les armes, sinó pel seu sacrifici redemptor. Per tant, el combat de l’arcàngel amb el drac apareixia com una al·legoria del misteri pasqual i, més especialment, de la Crucifixió.<sup>251</sup> Així, de la mateixa manera que Crist va destruir el poder del dimoni mitjançant el sacrifici en la creu, simbolitzat per la serp enrotllada als peus d’aquesta, l’arcàngel vencé el drac travessant-lo amb la seua llança, adoptant al remat forma de creu. A aquesta idea s’associaven algunes imatges conceptuals de sant Miquel combatent realitzades sobretot entre els segles XII i XIII en l’àrea germànica amb la finalitat d’expressar tal equivalència. Una d’elles era la representació del combat entre l’arcàngel i el drac gravada en el revers d’una creu de fusta conservada al Museu Nacional de Copenhague i procedent d’una església de Jutlàndia. Curiosament, la figura de sant Miquel, dotada de quatre ales, dues d’elles disposades horitzontalment i les altres dues verticalment, i situada el drac apocalíptic confereix al combat una configuració compositiva en forma de creu amb un significat força explícit.

Alguns segles abans, Andreu de Cesarea ja va veure en el passatge apocalíptic no sols una al·lusió a la caiguda de Satanàs al començament del món, sinó a la seua segona derrota vençut per la creu de Crist.<sup>252</sup> En aquest sentit, alguns martirologis històrics de Colònia, Tréveris, Tournai i Lieja, vinculaven la festa de la Passió de Crist amb la victòria de sant Miquel sobre el drac.<sup>253</sup> I, de la mateixa manera, el combat dels àngels representava per a l’Església la imatge de la participació dels sants en la Passió de Crist a través del seu martiri<sup>254</sup> en el moment de les persecucions.<sup>255</sup>

La relació de l’arcàngel amb la creu de Crist com a símbol de victòria s’estén també a alguns dels seus atributs, ja que tant la llança com l’escut la presenten. En el cas de la llança,

---

<sup>250</sup> En aquesta obra s’introdueixen dues imatges de devoció basades en la victòria de Crist i la Mare de Déu sobre el dimoni. Vegeu *Speculum Humanae Salvationis* (ed. fac. de la 1a part del ms. Vit. 25-7, Biblioteca Nacional de Madrid), Edilán, Madrid, 2000.

<sup>251</sup> AVRIL, F., *op. cit.*, 1971, pàg. 40.

<sup>252</sup> Andreu de Cesarea: “*Secundae rursus ruinae ajusdem qua per dominicam crucem fractus arque dejectus est*” (PL 106, 326).

<sup>253</sup> Vegeu *AA. SS.*, Sept., t. VIII, pàg. 6 i *Mart.*, t. III, pàg. 540.

<sup>254</sup> Aréthas de Cesarea (PG 106, 667).

<sup>255</sup> Rupert de Deutz, *In Apocalypsim*, Llibre VII, cap. 12 (PL 169, 1052-1053).

aquesta apareix en nombroses ocasions rematada per la creu i decorada amb una banderola crucífera, mentre que en el cas de l'escut és una creu roja la que decora la seua superfície. En aquest darrer cas és important la presència de la inscripció constantiniana: “*In hoc signo vinces*” inclosa en els quartells formats per la creu, un missatge que reforça encara més el sentit triomfal de la creu de Crist i que pot veure's, per exemple, en l'esmentat gravat català del segle XVII pertanyent a la col·lecció Joan Amades.<sup>256</sup>

El combat contra el drac com a símbol del martiri fou amplament utilitzat per la literatura cristiana des de l'època de Prudenci. Es tracta d'una imatge conceptual que, com ja hem dit abans, trobava la seua justificació en les paraules de Crist recollides a l'*Evangelí de sant Lluç*: “Vos he donat el poder de xafar serps i alacrans i de vèncer tota la potència de l'enemic” (Lc 10, 19). Per això, no és tampoc estranya l'ocasió en què el drac vençut per l'arcàngel presentava de manera curiosa un cap de pollastre imitant la del basilisc —no hi ha que oblidar que en els bestiaris medievals aquest animal passava, en efecte, per ser un híbrid meitat pollastre meitat serp.<sup>257</sup> La relació entre la imatge conceptual de l'arcàngel combatent i la representació de Crist xafant l'àspid i el basilisc no sols responia a la seua utilització com a figura tipològica del Crist triomfant sobre la Mort, sinó que també presentava en alguna ocasió un mateix esquema compositiu, com ja s'ha dit anteriorment en relació a l'escultura conservada a Leipzig. De fet, l'esquema compositiu de la trepitjada triomfal sobre el dimoni troba una altra font canònica en el paraules de sant Pau: “I el Déu de la pau esclafarà ben prompte Satanàs davall dels vostres peus!” (Rm 16, 20).

Si ens estenem més en aquest tema, podem veure com la victòria sobre Satanàs entesa com a victòria sobre la Mort és un concepte que no sols s'adverteix en la imatge de sant Miquel combatent —no fer-ho resultaria, per altra banda, una simplificació de la seua riquesa conceptual—, sinó que també s'estén a la seua funció *psicostàtica*, ja que mitjançant aquesta, l'arcàngel obtenia també el triomf sobre el Mal. D'altra banda, aquesta darrera funció no pot deslligar-se d'aquelles altres que el reconeixen com a anunciador de la Parusia i portaestendard de Crist en la majestuosa teofania que tindrà lloc al final dels temps, ni tampoc de la seua tasca com a intercessor i guia de les ànimes i introductor d'aquestes en el Paradís,<sup>258</sup> activitats totes elles que es manifesten de manera molt especial i amb gran sentit dinàmic i de síntesi en el capitell de Vézelay (s. XII).

<sup>256</sup> AMADES, Joan, *Costumari català: el curs de l'any*, vol. IV, Salvat, Barcelona, 2<sup>o</sup> ed., 1985, pàg. 214.

<sup>257</sup> Sant Albert el Gran, *De Animalibus*, XXIII, 24.

<sup>258</sup> FOURNÉE, Jean, “L'archange de la mort et du Jugement”, en *Millénaire monastique du Mont Saint Michel*, III, Bibliothèque d'Histoire et d'archéologie chrétienne, Paris, 1973, pàg. 65-91.

Hi ha que dir també que el combat entre sant Miquel i el drac no sols ha estat interpretat en l'Edat Mitjana com una al·legoria de la victòria de Crist sobre la mort, sinó que també fou utilitzada freqüentment com a símbol baptismal.<sup>259</sup> Prova d'això és el gran nombre de piles baptismals d'entre els segles XII i XIV on s'ha inclòs aquesta imatge conceptual.<sup>260</sup> Aquesta presència en un context tan concret no resulta de cap manera fortuïta i troba novament la seua justificació en les fonts canòniques. Així, un passatge de la *Carta de sant Pau als Romans* expressa la idea del ritus del baptisme com la imitació simbòlica per al catecumen de la mort i resurrecció de Crist: “Pel baptisme hem mort i hem estat sepultats amb ell, perquè, així com Crist, per l'acció poderosa del Pare, va ressuscitar d'entre els morts, també nosaltres emprenguem una nova vida” (Rm 6, 4). Amb el baptisme, el catecumen venç el pecat<sup>261</sup> i aquesta idea de victòria és expressada mitjançant la imatge de l'arcàngel derrotant el drac. Així ho va fer Rupert de Deutz, qui citava el salmista a propòsit del combat de sant Miquel relacionant-lo amb la victòria del Bateig: “Amb quin poder vas dividir el mar i vas trencar els caps dels monstres marins!” (Sal 74, 13).<sup>262</sup>

Aquesta victòria de sant Miquel front al dimoni el defineix clarament com el braç executor de la justícia divina en el seu paper de comandant dels estols celestials. És per això, que en la seua representació visual l'arcàngel adoptà la natura del guerrer a l'ús. Émile Mâle va suposar que en la difusió de la indumentària militar, el teatre medieval havia jugat un paper destacat. Tampoc s'ha de perdre de vista les interpretacions en clau al·legòrica que es van fer sobre les armes del guerrer i el significat de la lluita entre esperit i matèria que al llarg de l'Edat Mitjana es va fer a partir de l'exhortació de sant Pau als Efesis (Ef 6, 11-17).

En el *Llibre de l'Orde de Cavalleria*, Ramon Llull presentava les diverses armes del guerrer de manera individualitzada i atribuïa a cadascuna d'elles un significat espiritual a partir de les diferents analogies. La forma recta de la llança, per exemple, al·ludia al concepte de veritat, i

---

<sup>259</sup> Per a François Avril, la imatge conceptual del combat de sant Miquel amb el drac era una al·legoria del cristià que lluita i venç finalment el pecat per la gràcia del Baptisme. AVRIL, F., *op. cit.*, 1971, pàg. 49.

<sup>260</sup> Un bon exemple és el baix relleu de la pila baptismal de l'església de Sant Miquel d'Altenstadt (Alemanya), datat cap a 1100-1250. Una relació amb aquest tipus de manifestacions visual es pot trobar a WIRTH, K. A., “Engel”, en *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte*, l. 52/53, col. 401, Stuttgart, 1960. Citat per AVRIL, F., *op. cit.*, 1971, pàg. 49.

<sup>261</sup> Aquesta reflexió es troba en els escrits del patriarca Ciril de Jerusalem, *Catequesi*, XXI (PG 33, 1091), així com en Teodulf d'Orleans, *De ordine baptismi* (PL 105, 233).

<sup>262</sup> Els monstres vençuts, el Leviatà, símbol en aquest Salm dels egipcis engolits per les aigües del Mar Roig en l'alliberament del poble d'Israel, són interpretats en el context arcangèlic com una al·lusió al poder alliberador del baptisme (PL 169, 152).

en l'espasa veia una analogia amb la creu per la seua forma. Relacionava la victòria de Jesucrist sobre la mort mitjançant la creu amb la victòria del guerrer cristià sobre els musulmans.<sup>263</sup>

Com a vencedor dels àngels rebels encapçalats per Satanàs, sobre sant Miquel anà estenent-se una imatge netament militar. D'aquesta visió com a alferes de Déu, soldat croat victoriós i invencible, en van fer ús general alguns autors medievals. Així, el Marqués de Santillana, per exemple, cantà en un dels seus poemes: “*Muy digno alférez del sacro pendón, / invencible cruzado victorioso, / tú debellaste al cruel dragón / en virtud del excelso poderoso*”.

El nom de l'arcàngel és també un dels aspectes més significatius de la seua imatge. Miquel significa en hebreu “*Quis Ut Deus?* [Qui com Déu?]” i fa al·lusió a l'àngel que presenta Jahvé davant els homes i defèn el seu nom front dels seus enemics. Per a Pantaleó Diaca el nom de l'arcàngel expressa la seua funció protectora, la interpretació del qual significa el Capità dels estols de Déu, fortíssim batallador i defensor dels qui posen en el Senyor la seua esperança, espasa de foc que trenca les màquines dels adversaris.<sup>264</sup> El nom de l'arcàngel el situa en un estadi superior proper al poder suprem de Déu i, per això, en algunes ocasions, el trobem revestit dels símbols del poder imperial: el ceptre i l'orbe, tal i com ocorre en nombroses representacions orientals del tipus iconogràfic de sant Miquel *arxiestratega*. Sofroni Hierosolimità introduí un concepte semblant, ja que afirmava que Miquel volia dir fort com Déu, perquè és qui més imita i s'assembla a Déu, açò és, que combat amb la força de Déu i li és fidel, no com el dimoni, l'error del qual fou la supèrbia.<sup>265</sup> Sant Miquel és l'àngel fidel per

---

<sup>263</sup> LLULL, Ramon, *Llibre de l'Orde de Cavalleria* (ed. a cura d'A. Soler i Llopart), ed. Barcino, Barcelona, 1988. Aquesta significació de les armes fou posteriorment represa per Llull en altres obres seues, com ara el *Llibre contra l'Anticrist* (1274-1276) i el *Llibre de Meravelles* (1288). En aquest últim i en relació amb la lluita contra els enemics de fe, advocava per la lluita espiritual front al combat corporal. En aquesta consideració tenia molt a veure la percepció de l'islam com una cultura bel·ligerant i propensa a la violència i, d'ací, la necessitat de distanciar-se el més allunyat possible d'ella, proposant en contra una oposició mitjançant les armes espirituals. Per aquest motiu, Llull prengué com a referència ideal el conegut passatge de sant Pau als Efesis (Ef 6, 11-17) i entre els dos tipus de lluita, corporal i espiritual, es decantà per la segona, encara que no desdenyava la primera al considerar-les complementàries. De fet, en el seu *Tractatus de modo convertendi infidelis*, afirmava que era més important discutir amb els infidels i posar-se d'acord amb ells mitjançant les dignitats de Déu i les raons necessàries que no guerrear contra ells, enfrontant-los amb l'espasa corporal”. Cfr. FIDORA, Alexander, “El significado de las armas en Ramón Lull”, en *Jaime I, Rey y Caballero*, cat. exp., Gen. Val., València, 2008, pàg. 83-89.

<sup>264</sup> NIEREMBERG, J. E. de, *De la devoción y patrocinio de San Miguel, Príncipe de los ángeles, antiguo tutelar de los Godos y protector de España, en que se proponen sus grandes excelencias y títulos que hay para implorar su patrocinio*, ed. Francisco de Robles, Madrid, 1643.

<sup>265</sup> *Ibidem*.



excel·lència, i lluita per defensar el nom de Déu. El seu nom condensava allò expressat en la professió de fe continguda en l'Èxode: “Qui és com tu entre els déus, Senyor? Qui és com tu, magnífic entre els sants?” (Ex 15, 11), i amb la qual se celebrava el prodigiós pas del Mar Roig.

En aquest sentit, aportem la idea expressada per Martin-Hisard al voltant de la funció protectora sobre els emperadors bizantins per la qual era invocat i que s'estenia a tot l'orbe. Aquesta autora afirmava que, en essència, l'arcàngel no era invocat per les seues virtuts militars sinó més bé perquè portava a terme una funció de nom de Déu.<sup>266</sup> El record de l'etimologia del seu nom l'assenyalava especialment com a agent de Déu. Sant Gregori el Gran incidia en la seua *Homilia* (34, 8-9; PL 76, 1250-1251) sobre aquesta qüestió. Amb aquest nom, al·lusió a l'exceptional empremta del seu poder espiritual, sant Miquel es distingia de la resta d'àngels i arcàngels que combatien en les milícies celestials. Confirmava aquest autor que quan es tracta d'alguna missió que demanda cert poder especial, Déu enviava aquest arcàngel per donar a entendre a través del seu nom que ningú podia fer allò que sols Déu podia fer. D'ací que també Llucifer, el seu enemic, caiguera precisament per la supèrbia de pretendre igualar-se a Déu i fóra per tant derrotat per Miquel.

## Varietat en les imatges del drac / diable

Hem vist com una qüestió important dins la imatge conceptual de l'arcàngel ha estat la representació del dimoni. Front a la relativa unicitat de la representació de sant Miquel destaca l'enorme varietat de formes del seu enemic, la multiplicitat del qual constitueix una clau interpretativa important sobre la qual volem detindre'ns. La representació de l'enemic davall la forma de drac, ja ho hem dit, troba la seua font literària en l'*Apocalipsi*, i segons els Pares de l'Església és una metàfora del dimoni trepitjat i vençut per la força de l'arcàngel. Els set caps amb forma de serp són interpretats com els set pecats capitals i sant Vicent Ferrer, en els seus sermons, les individualitza i defineix com els set rufians del bordell de l'infern.

La multiplicitat de les representacions visuals del dimoni troba el seu paral·lel en la varietat de noms amb què se'l coneix: Satanàs, Llucifer, drac, serp, monstre, etc. Aquesta diversitat és justificada per alguns autors, com ara Interián de Ayala, qui afirma que:

---

<sup>266</sup> MARTIN-HISARD, Bernardette, “Le culte de l'archange Michel dans l'empire byzantin (VIIIé-Vié siècles)”, en *Culto e insediamenti micaelici nell'Italia medievale fra tarda antichità e medioevo*, (ed. a cura de C. Carletti i G. Otranto), Monte Sant'Angelo, Ediplugia, 1994, pàg. 351-373.

*Nada hay más freqüente, que el pintar á los Demonios en figura de dragones, de serpientes, de fieros lagartos, de grandes sapos, y de otros monstruos horribles: lo que no puede tacharse de absurdo alguno, siendo muy probable por historias que merecen fé.<sup>267</sup>*



**Fig. 95.** *Sant Miquel combat amb el dimoni* (detall), Dosso Dossi i Battista Lutteri, 1534, Parma, Galleria Nazionale

En les seues paraules s'aprecia una clara tendència a identificar allò extravagant amb allò roí. És més, en la interpretació del dimoni, la imaginació de l'artista va trobar sempre majors possibilitats per a esplaïar-se que en el cas de l'arcàngel. El mateix Pacheco, citant al pare Alonso Flores, expressava aquesta idea en termes semblants:

*Los demonios no piden determinada forma y traje, aunque siempre se debe observar en sus pinturas representen su ser y acciones, ajenas de santidad y llenas de malicia, terror y espanto. Suélense y débense pintar en forma de bestias y animales crueles y sangrientos, impuros y asquerosos, de áspides, de dragones, de basiliscos, de cuervos y de milanos.<sup>268</sup>*

<sup>267</sup> INTERIÁN DE AYALA, J., *op. cit.*, 1782, tom I, Llibre II, cap. 10, 1.

<sup>268</sup> PACHECO, F., *op. cit.*, 1990, pàg. 570.

Així doncs, una de les característiques que es repeteix de manera majoritària és l'aspecte horrible i deformat del dimoni com a símbol del poder destructiu del mal que ell mateix encarna. La lletjor grotesca queda explicada per Jacques Le Goff per la manca de mesura pròpia del pecat: “La milícia de Crist era discreta, sòbria en els seus gestos. L'exèrcit del dimoni gesticula”.<sup>269</sup> A l'harmonia i delicadesa dels àngels, bells fins i tot en la seua acció marcial i punitiva, es contraposa la gesticulació i deformitat dels dimonis. Allò oposat a la monstruositat del dimoni es troba en la bellesa de l'arcàngel. Bellesa ideal evocada a través de la joventut del seu rostre que és a la seua manera reflex de la perfecció.



**Fig. 96.** *Sant Miquel derrota l'àngel caigut*, Bonifaci de' Pitati, ca. 1530, Venècia, Chiesa dei santi Giovanni e Paolo



**Fig. 97.** *Sant Miquel derrota l'àngel caigut*, Cristóbal Vela Cobo, 1631, Córdova, Museu de BB.AA.

Les característiques antinòmiques entre éssers de la llum i éssers de les tenebres queden reflectides de manera paradigmàtica en manifestacions visuals tan belles com el renaixentista *Sant Miquel arcàngel* de Paolo de San Leocadio [Fig. 54]. Aquest aconsegueix la seua victòria

<sup>269</sup> LE GOFF, Jacques, “Los gestos del purgatorio”, en *Lo maravilloso y cotidiano en el Occidente medieval*, Barcelona, 1985, pàg. 45. El mateix autor ressalta en el seu estudi com el cristianisme de l'Alta Edat Mitjana va considerar qualsevol gest com a sospitós.

sobre el mal amb una elegància amable i calmosa, sense perdre mai el to majestuós i distingit, una actitud paradigmàtica per als cristians, als quals advertia sant Pere en la seua epístola: “Sigueu sobris, vetleu! El vostre adversari, el diable, rugint com un lleó, ronda buscant qui engolir” (1 P 5, 8).

En canvi, l'art cristià mostrà ben prompte la seua perplexitat davant la figuració de l'ésser demoníac, ja que segons la tradició bíblica i teològica era considerat com una distorsió d'un ésser anteriorment bo. Aquesta lletjor es trobava en la seua pròpia essència i tal deformació topava amb una altra de les seues característiques: el seu gran poder d'atracció i seducció. Es produïa per tant una dicotomia entre lletjor física i atracció verbal la qual va comportar no pocs problemes a l'hora de ser exposada visualment. L'art medieval va optar de manera clara per la lletjor extrema en les seues representacions. L'art modern, en canvi, es va situar en l'extrem contrari, com si volgués captar un record de la seua bellesa angelical original. A aquest respecte, Interián de Ayala opinava:

*Sólo me hace algún eco, el que se pinte al demonio en figura de hombre, sin que se le añada alguna cosa, que lo haga más abominable; y me parecería mucho mejor el que se le pintase en figura de una feroz, y monstruosa serpiente. Muéveme á pensar así, el que en el mismo lugar de la Escritura, que hemos referido, se describe al demonio en figura de dragón, con estas palabras: Miguel, y sus Ángeles peleaban contra el dragón, peleaba también el dragón y sus Ángeles. Ni es esto lo que únicamente me hace fuerza, sino también el que refiriendo el Sagrado Texto la victoria que alcanzó S. Miguel, añade: Y fué arrojado aquel dragón grande, y antigua serpiente, que se llamaba diablo, y Satanás... Y fue arrojado á la tierra. De lo qual, y de otras muchas pruebas, que podría alegar, y omito de propósito, se echa bastante de ver, que más propiamente se pintaría al demonio á los pies de S. Miguel en figura de dragón, ó de serpiente. He visto también no pocas veces pintado al demonio medio cuerpo de hombre, aunque de horrorosa figura, y rematando después en dragón: por ser constante, que aquellos gigantes, de quienes fingieron tantas cosas los Poetas, y de los quales cantó Ovidio, que quisieron apoderarse del Reyno celestial, los acostumbraron á pintar de esta suerte.<sup>270</sup>*

Davant la lletjor repulsiva del dimoni medieval com a resultat de la seua el·lecció a favor del Mal, l'arcàngel ha estat concebut sempre amb un rostre bell, juvenil i majestuós, quasi andrògin. La bellesa era considerada com un signe extern de superioritat física i moral, manifestació visible del Bé i resultat de la puresa que se li suposa. A aquest respecte, resulta

---

<sup>270</sup> INTERIÁN DE AYALA, J., *op. cit.*, 1782, tom I, Llibre II, cap. 6, 3.

interessant allò dit pel pintor Vicente Carducho en els *Diálogos de la Pintura*, on recomana pintar als àngels i arcàngels “*en forma de unos muy hermosos mancebos con alas*”.<sup>271</sup>

I encara que en l'art modern Satanàs és descrit com un ser antropomòrfic, el contrast entre l'arcàngel i el maligne no pot ser més gran. Mentre que un representa la llum, mitjançant la bellesa del seu rostre, l'altre, despallat per a vergonya seua, personifica l'obscuritat. El primer simbolitza la puresa, l'*apatheia* front al moviment de les passions, la pau divina front al tumult dels sentits. La bellesa de la unitat front a la dissonància i multiplicitat de l'ésser híbrid. En definitiva, ordre front a caos.

Així doncs, el sentit últim de la confrontació entre ambdues realitats no és només reflectir l'oposició entre el Bé i el Mal, sinó també explicitar la distància establerta entre l'esperit i la carn, que és la natura primitiva on Satanàs actua. L'arcàngel representa el Cel, mentre que el dimoni simbolitza la terra –així, al menys, ho reconeix Orígenes (*In Johan* 20, 22), qui defineix aquest darrer com el primer terrestre, el primer en haver caigut de l'estat superior. Aquesta qualitat terrenal caracteritzarà també el seu color obscur, adquirit pels vicis. Per a Orígenes (*Hom. Gen.* 13, 4), la sensualitat el va obscurir, el va recobrir amb un color terrestre, el va cremar l'avarícia i cada espècie de vici el féu mudar amb distints colors. En canvi, sant Miquel és tot llum. Per la seua victòria sobre Satanàs, la litúrgia cristiana li canta aquestes lloances: “On la teua gràcia projecta l'ombra, oh arcàngel! d'allí s'expulsa el poder del dimoni, doncs l'estel del matí no pot suportar la teua llum”. Aquest tremend contrast es fa encara més evident en exemples com el *Sant Miquel derrota l'àngel caigut* de Bonifaci de' Pitati (ca. 1530, Venècia, Chiesa dei santi Giovanni e Paolo) [Fig. 96]. El guerrer alat es llança de manera fulgurant rodejat per una poderosa llum sobre el dimoni, portador de la llum –així ha estat imaginat pel pintor, traient foc de la boca i subjectant una torxa encesa en al·lusió al seu nom, L·lucifer–, caigut en desgràcia per la seua supèrbia.

## Significació de la imatge triomfalista de l'arcàngel en l'Edat Moderna

La victòria contra el dimoni fou instrumentalitzada visualment com a símbol del triomf catòlic sobre els seus enemics, és a dir, del Bé sobre el Mal.<sup>272</sup> L'Església contrareformista el

<sup>271</sup> CARDUCHO, Vicente, *Diálogos de la Pintura. Su defensa, origen, esencia, definición, modos y diferencias*, Francisco Martínez, Madrid, 1633 (ed. a cura de F. Calvo Serraller), ed. Turner, Madrid, 1979.

<sup>272</sup> Amb aquest sentit triomfal sobre l'“heretgia” protestant pot ser llegida la imatge de l'arcàngel vencedor del dimoni representat al Saló principal del Palau arquebisbal de Sevilla.

va convertir en defensor de l'ortodòxia catòlica i en el seu sant protector (“*Custos Ecclesiae romanae*”) contra l'heretgia del protestantisme i el perill de l'islam. Réau assenyalava que la potenciació de la imatge combatent de l'arcàngel en aquests moments es va produir com una reacció contra l'amenaça protestant. Com molt bé argumenta Martín Sánchez, en el curs d'aquest ideari militant configurat per l'Església, la imatge de l'arcàngel s'ofereix com un reclam d'efectes pedagògics profunds sobre els fidels. Sant Miquel apareix com el cap militar ideal per a l'Església, capaç de suportar els atacs dels adversaris de la Fe.<sup>273</sup> La protecció especial de l'arcàngel cap a l'Església en la lluita contra el mal ja fou exposada per alguns autors, com ara Manuel Collado a l'apèndix de la seua obra, on recordava el reconeixement pels Sants Pares de l'assistència de sant Miquel en la batalla contínua que lliura l'Església contra el dimoni, que no cessa de perseguir-la, i de la qui l'arcàngel és el seu especial protector.<sup>274</sup> El mateix Santiago Sebastián enquadrava el dualisme Església triomfant / imatge de sant Miquel triomfant sobre el dimoni dins l'ideari visual barroc, en el qual volia significar-se la victòria de l'Església catòlica sobre l'amenaça protestant. No resulta, per tant, gens desdenyable l'important paper que va exercir la imatge conceptual de l'arcàngel combatent com a defensor de l'ortodòxia catòlica durant les guerres de religió.

Fou precisament durant la Contrareforma que aquest caràcter simbòlic com a triomfador espiritual sobre els enemics de l'Església catòlica fou potenciat, tot coincidint amb una forta renovació de la pietat i veneració cap als àngels. Així ho posaren de manifest un bon nombre d'autors eclesiàstics a través de diversos tractats que tenien per tema cantar la grandesa de sant Miquel i potenciar la pietat cap als àngels. Entre els més destacats, cal citar el del teòleg Nicolau Serario, qui l'evocava en el seu comentari al capítol cinquè del *Llibre de Josué*; el pare Luis Alcázar en el seu *Comentario sobre el Apocalipsis*; l'erudit Cornelius Alapide, qui en el seu comentari al *Llibre de Daniel* va exposar les seues excel·lències i l'auxili que presta a l'Església; el portugués pare Viegas en el seu comentari a l'Apocalipsi; el teòleg Enric Engelgrave en el seu *Panteón Celeste, in sexto Sanct Michaelis*; el pare Eusebio Nieremberg, el tractat del qual resulta un compendi de les glòries celebrades a l'arcàngel; el francès Paulo Barri, en el treball del qual, *La Devoció dels Àngels*, destacava la veneració que se li deu a

<sup>273</sup> MARTÍN SÁNCHEZ, Miguel A., *Miguel, el Arcángel de Dios en Canarias. Aspectos socio-culturales y artísticos*, Cabildo Insular de Tenerife, Santa Cruz de Tenerife, 1991. L'autor trau a col·locació un gravat de Jean Galle titulat *Diaboli Haereticique Lapsus simillimus*, ja citat per Réau i en el qual es representa l'arcàngel llançant del cel Lucifer al mateix temps que l'Església precipita Luter cap a les flames de l'infern.

<sup>274</sup> COLLADO DE RUETE, Manuel, *Insinuación de las grandezas de San Miguel, y de sus famosos santuarios en los reynos de España, Francia, Portugal, Nápoles y las Indias*, Hereds. de Francisco del Hierro, Madrid, 1760, pàg. 225.

l'arcàngel per part dels francesos; també l'italià Antonio Alfano, en la seua *Batalla Celestial entre San Miguel y Lucifer* (1563); José Genaro, *Diálogo en Música del Santo Arcángel*; Marco Antonio Catania, qui publicà un poema davall el nom *Las victorias del arcángel San Miguel conseguida contra Lucifer, símbolo del triunfo de la Virgen Inmaculada ganada de la culpa original* (1693); Pedro Clemento, *Historia de cuando Lucifer fue arrojado del Cielo* (1628) o Urbano de Mecina, caputxí predicador de Felip IV i autor del *Fascículo de las excelencias principales del Bienaventurado San Miguel arcángel* (1640).<sup>275</sup>

En aquesta breu relació cal destacar el gran nombre de jesuïtes dedicats a la promoció i propagació del culte a l'arcàngel com a referent assumit per l'Església contrareformista i catòlica i símbol del seu triomf sobre el drac de l'heretgia protestant. Precisament, a causa d'aquesta veneració li foren dedicades esglésies tan importants i esplèndides com les de Viena o Munic.

La imatge de sant Miquel allotjava una important significació dins la cultura jesuítica, la qual es va desenvolupar en funció de determinats marcs conceptuals amb unes implicacions teològiques evidents. La idea fonamental era remarcada de manera continuada per tots ells: l'Església eixia victoriosa de l'atac dels seus enemics perquè la protegia l'arcàngel guerrer, concepte ja remarcat segles abans per Joan Eck qui, citat per Nieremberg, afirmava:

*La Iglesia Militante, quando pelea contra los enemigos espirituales y corporales [...] debe venerar devotamente, y invocar á aquel santo.*<sup>276</sup>

Aquesta imatge de l'arcàngel combatent es va mantindre com un tema triomfal al Barroc, semblant al d'altres imatges en les quals s'expressava la victòria de la Mare de Déu i altres sants sobre l'heretgia o el pecat, com exemplifica de manera ideal la imatge de la Immaculada Concepció xafant el cap de la serp amb els seus peus.<sup>277</sup>

La idea del triomf de la Fe exposat per la imatge combatent de l'arcàngel, revestida de la simbologia pròpia del *miles Christi*, resultava un potent referent per al moviment contrareformista. Aquesta idea, però, no era nova, ja que des de l'aparició de la imatge conceptual la protecció del príncep dels estols celestials sobre l'Església romana esdevenia certament efectiva. Ara, però, es renovava amb recobrades forces davant el perill del

<sup>275</sup> Totes elles citades per Manuel Collado i recollides per MARTÍN SÁNCHEZ, M. A., *op. cit.*, 1991, pàg. 173-174.

<sup>276</sup> NIEREMBERG, J. E., *op. cit.*, 1643.

<sup>277</sup> MÂLE, É., *op. cit.*, 1985, pàg. 53-54.

protestantisme, el qual havia fet trontollar el poder de l'Església de Roma. La imatge de sant Miquel com a manifestació visible de la potència divina va resultar, per tant, necessària per a realçar la idea del triomf de la Fe i el poder de l'Església catòlica.

La citada funció protectora sobre el poble dels elegits i combatent contra les forces del mal es posa de relleu en el tipus iconogràfic relatiu a la lluita amb el dimoni pel cos de Moisés, la qual apareix citada al Nou Testament, concretament al capítol 9 de la *Carta de Judes*. Sant Miquel disputa amb el diable pel cos de Moisés i el venç, però sense jutjar-lo, ja que aquesta és una funció reservada tan sols a Déu. Un detall que mereix destacar-se d'aquest passatge és la declaració de les qualitats exemplificadores de l'arcàngel qui, a diferència dels falsos mestres, no usurpa els drets divins i no osa jutjar el dimoni, cosa que només pertoca a Déu. Per això, quan litigava amb el diable discutint sobre el cos de Moisés no es va atrevir a pronunciar contra ell sentència injuriosa (Judes 9) –“jatsia que ell ho meresqués bé”, com afirmava Francesc Eiximenis–, ni tan sols s'atreví a maleir-lo, sinó que li va dir amb la major dignitat: “Que et castigue el Senyor!”. Aquestes paraules, posades en boca de sant Miquel per l'autor de la *Carta* estan tretes del *Llibre de Zacaries*: “Acusador, el Senyor et fa callar” (Za 3, 2). Aquesta seria, per tant, la virtut de la seua victòria. Una altra idea important i significativa seria també la consideració de Miquel com a arcàngel –única vegada que se cita a les Sagrades Escriptures– i la reiteració del seu paper com defensor del poble d'Israel, funció ja fixada segles enrere pel *Llibre de Daniel*, posteriorment traduïda en clau cristiana com a defensor de l'Església.

Com veiem, el combat amb les forces del Mal no s'exposa visualment tan sols mitjançant la imatge conceptual del sant Miquel combatent, sinó que presenta a més altres continuïtats narratives com són la representació de la caiguda dels àngels rebels o la lluita amb el drac de set caps en defensa de la Dona apocalíptica, símbol de la Mare de Déu i l'Església. Amb elles comparteix fonts literàries, esquemes formals i elements significants. Un altre exemple del paper de sant Miquel com a combatent contra les forces del mal és el proposat per la imatge narrativa del combat contra l'Anticrist, un tipus iconogràfic la projecció visual del qual resultà particularment important en la retaulística catalana. Val a dir que una de les qüestions principals per les quals s'honorava sant Miquel en la seua festa era per les victòries obtingudes per la seua intermediació i la dels seus àngels. A aquest tema Varazze hi dedicà tot un capítol.

Les quatre victòries principals aconseguides per l'arcàngel són: el triomf procurat als sipontins sobre els napolitans, la victòria sobre Llucifer i els àngels rebels quan foren expulsats del cel, les victòries que diàriament obtenen els àngels sobre els dimonis quan



acudeixen en ajuda dels homes i els lliuren de les temptacions i, finalment, el triomf que obtindrà sobre l'Anticrist quan li done mort. De les quatre interessa ara la primera, a la qual Varazze donà la mateixa importància que a les altres tres, totes elles aconseguides contra els esperits del mal i que es desenvolupen en termes espirituals. Posa, per tant, al mateix nivell el triomf aconseguït pel poble fidel –sipontins– sobre els pagans –napolitans–, identificats com a musulmans i, tanmateix, encarnació d'allò negatiu. És possible que aquestes imatges d'assumpte bèl·lic relacionades amb la batalla sipontina explicaren l'agraïment tributat a l'arcàngel gràcies a l'ajuda per ell proporcionada en l'enfrontament contra l'infidel pels territoris peninsulars. Sobre aquest agraiement dels fidels en la lluita contra l'enemic i la seua projecció cultural al llarg dels segles tractarem en el capítol següent.

## 5. EXTENSIÓ DE LA DEVOCIÓ A SANT MIQUEL COM A PROTECTOR DELS EXÈRCITS A EUROPA I AMÈRICA

Sant Miquel, en la seua condició de guerrer i capità de l'estol celestial no sols era protector de l'Església, sinó també de les milícies terrenals i, per extensió, de tot el poble cristià. La seua intervenció decisiva en la desfeta dels àngels rebels, encapçalats per Lucifer, així com les victòries sobre el drac apocalíptic, l'Anticrist i els exèrcits enemics del cristianisme, el situaven com a paradigma del *miles Christi* combatent contra les forces del mal. A més a més, paral·lelament a la funció dels àngels com a custodi dels individus, hi existia en l'antiguitat la creença de la funció tutelar de pobles i nacions per part dels arcàngels,<sup>278</sup> d'on sorgirà la representació de l'Àngel Custodi. Així i tot, aquesta funció protectora també li era encomanada a sant Miquel.

### Els orígens del culte a sant Miquel

Fou a Àsia Menor on sorgiren els primers santuaris, especialment a Frígia i Pisídia, i on s'han de rastrejar els orígens del seu culte.<sup>279</sup> Val a dir que aquest hi ocupà un lloc destacat no

<sup>278</sup> D'orígens cananeus, aquesta tradició apareix al *Llibre de Daniel* (Dn 10, 13-21) i és seguida al Nou Testament (Ac 17, 26 i Ap 1, 20), tot desenvolupant-se posteriorment pels doctors de l'Església.

<sup>279</sup> CABROL, Fernand i LECLERQ, Henri, *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de Liturgie*, vol. XI-1, Librairie Letouzey et Ané, Paris, 1930, veu: "Michel", col. 903-907. També és interessant l'estudi del culte ofert a Orient

sols per la seua presència en els textos canònics sinó també pel seu paper protagonista als apòcrifs. Resulta curiós, però, que l'àngel guerrer, el campió de Déu, vencedor en la seua lluita contra el dimoni, no fóra venerat en els primers segles del cristianisme com a patró militar dels cristians sinó com a mèdic celestial i sanador de les malalties humanes.

Tanmateix, la devoció popular li va atribuir qualitats sanadores i el seu culte estigué relacionat amb miracles en els quals feia brollar aigües amb qualitats guaridores. Precisament, aquestes propietats possibilitaren la seua popularitat als primers temps. L'hagiògraf bizantí Simeó Metafrastes reportava la primera aparició de l'arcàngel a Frígia, cap al final del segle I, on el seu culte reemplaçà el d'un déu local venerat per la seua protecció d'unes aigües termals amb poders sanadors.<sup>280</sup> També Sozomen i Nicèfor ens el mostraven en una visió de l'emperador Constantí<sup>281</sup> la qual motivà poc després la construcció d'una sumptuosa església davall la seua advocació a Constantinoble.<sup>282</sup> Prop d'allí, al mateix segle IV es bastí un santuari on el seu culte substituï el d'un déu metge, segurament Esculapi. Com a Epidaure, els malalts s'hi adormien i l'arcàngel els revelava en somnis el remei amb què es curarien.<sup>283</sup> A Colosses fou cèlebre la font on es deia que l'arcàngel feia brollar aigua de la roca, i també foren importants el brollador d'aigües termals dedicat a Pythia i altres llocs de l'Àsia Menor. Fins i tot en Alexandria es va posar el riu Nil davall la seua protecció, ja que la seua festivitat coincidia amb el període de crescuda del riu.<sup>284</sup> Posteriorment, el seu culte augmentà conforme creixia la construcció de noves esglésies per tot l'Orient, una extensió important, l'estudi de la qual, però, excedeix els límits d'aquest treball.

Com es pot observar, els orígens del culte a Àsia Menor identificaven l'arcàngel com a patró de fonts i aigües curatives, però també d'altres accidents geogràfics, com ara turons i

---

en l'article de Maria Grazia Mara publicat a CARAFFA, Filippo (dir.), *Bibliotheca Sanctorum*, vol. IX, Città Nuova Editrice, Roma, 1967, veu: "Michele", col. 416-446.

<sup>280</sup> Vegeu RIGHETTI, Mario, *Historia de la liturgia*, vol. 1, Madrid, 1956.

<sup>281</sup> Segons algunes tradicions, el mateix emperador Constantí havia estat afavorit per l'arcàngel en nombroses batalles contra els seus enemics.

<sup>282</sup> La tradició remunta l'origen del seu culte a Constantinoble fins als temps de l'emperador Constantí. Es diu que després d'una visió, l'emperador va manar que es bastira una església amb el seu nom, coneguda com *Michaelion*. Encara que no es pot fixar amb seguretat la data d'introducció del seu culte a Constantinoble, se sap que al segle VI hi existien ja una desena d'esglésies dedicades a l'arcàngel. MARA, Maria Grazia, "Michele", en CARAFFA, F. (dir.), *Bibliotheca Sanctorum*, col. 416-446.

<sup>283</sup> Vid. CABROL, Fernand i LECLERQ, Henri, *op. cit.*, 1930, col. 903-907.

<sup>284</sup> *Ibidem*. També RIGHETTI, M., *op. cit.*, 1956, pàg. 942-947.

muntanyes.<sup>285</sup> Curiosament, encara en el segle XVII poden rastrejar-se indicis del poder sanador de l'arcàngel a través de l'aigua i a llocs tan allunyats com Mèxic, on el seu culte s'estené gràcies a la publicació de llibres com el del pare Francisco de Florencia, *Narración de la maravillosa aparición que hizo el Archangel San Miguel ..., que debaxo de una peña mostró el príncipe de los ángeles; de los milagros que ha hecho el agua bendita y el barro amasado de dicha fuente, en los que con fe y devoción ha usado de ellos para remedios de sus males.*<sup>286</sup> Juntament amb aquesta funció sanadora, i fonamentada pels textos canònics, es desenvolupà també el paper d'*arxiestratega* del exèrcits celestes, passant a convertir-se en l'arcàngel guerrer que protegia Constantinoble de l'amenaça àrab des del final del segle VII. La funció militar, recolzada per la dinastia imperial, tendí a substituir la funció curativa i amb aquestes característiques el seu culte fou exportat a Occident.<sup>287</sup> Des del moment en què fou declarat protector de l'armada imperial, l'arcàngel complí amb escreix la funció protectora tan freqüentment invocada pels pobles cristians necessitats de protecció en la batalla.<sup>288</sup>

El culte donat a l'arcàngel a Occident s'inicià a partir de la difusió de la seua visió al Monte Gargano, prop de Siponto (Apúlia), la qual la tradició volgué situar en torn a l'any 492. És interessant en aquest sentit advertir com la presència dels primers santuaris dedicats a l'arcàngel en Occident, el del Monte Gargano al capdavant, ho foren precisament a terres

---

<sup>285</sup> Aquesta funció protectora dels espais elevats passà a Europa i sant Miquel hi va prendre el lloc del déu Mercuri com a protector de les muntanyes i els espais elevats. Testimoni d'aquest fet és el nom d'un turó al departament de Vendée conegut com Saint-Michel-Mont-Mercure. Vegeu CABROL, F. i LECLERQ, H., *op. cit.*, 1930, col. 903-907. Del déu Hermes-Mercuri va prendre per influència de la literatura gnòstica, les funcions escatològiques de pesar l'ànima del difunt i conduir-la cap a la presència de Déu. Una altre testimoni el trobem a Alemanya, a Bad-Godesberg, prop de Bonn, on una capella dedicada a sant Miquel substituï un temple anterior bastit en honor de Mercuri. MORAN I OCERINJAUREGUI, Josep, *Les homilies de Tortosa*, Abadia de Montserrat, Barcelona, 1990, pàg. 159. Grotes situades sobre llocs elevats són mencionades pel pare Manuel Collado a la província de Nàpols, a més de la del Monte Gargano, com ara la del Monte Olivano o el Monte Pedrero. Vegeu COLLADO DEL RUETE, M., *op. cit.*, 1760, pàg. 65-67.

<sup>286</sup> FLORENCIA, Francisco de, *Narración de la maravillosa aparición que hizo el Arcángel San Miguel a Diego Lázaro de San Francisco*, (intr. i notes de L. Nava Rodríguez), Diócesis de Tlaxcala, Mèxic, 1992.

<sup>287</sup> MARTIN-HISARD, B., *op. cit.*, pàg. 351-373. Aquesta qüestió ha estat remarcada per J. P. Rohland, qui dedica el darrer capítol del seu llibre a la progressiva militarització del culte de l'arcàngel a partir del segle VIII, en part a causa de la inquietud de les jerarquies eclesiàstiques davant els excessos d'una veneració excessivament popular i en part a benefici del poder imperial. Per al culte de l'arcàngel Miquel a l'imperi bizantí vegeu ROHLAND, Johannes Peter, *Der Erzengel Michael. Arzt und Feldherr*, E. J. Brill, Leiden, 1977 i WAHA, M. de, "L'archange saint Michel", en *Byzantion*, núm. 48, 1978.

<sup>288</sup> Vegeu la introducció a BOUET, Pierre; OTRANTO, Giorgio i VAUCHEZ, André, *Culto e Santuario di San Michele nell'Europa medievale*, Edipuglia, Bari, 2007, pàg. 20.

fortament hel·lenitzades i amb una clara influència bizantina, fet que confirma sense cap mena de dubtes els orígens orientals del seu culte.

Conta la llegenda, replegada al *Liber de Apparitione Sancti Michaelis in Monte Gargano* i difosa per la *Llegenda Daurada*, que durant el pontificat del papa Gelasi, sant Miquel es va aparèixer en el Monte Gargano i va demanar als seus habitants la construcció d'un santuari on poder sanar el pelegrins.<sup>289</sup> En aquella visió miraculosa es troba el fonament mític de la fundació del primer santuari occidental dedicat a l'arcàngel. Els longobards, que des del segle VI controlaven el ducat de Benevento, territori on es trobava el santuari, foren un dels primers pobles occidentals en tindre'l com a patró i promogueren nombroses fundacions amb les quals reconeixien el favor propiciat per l'arcàngel en les seues batalles. Després de la seua conversió al catolicisme i d'entrar en contacte amb el seu culte, van veure en la figura del guerrer lluminós vestit de blanc que marxava al capdavant de les tropes celestials un poderós aliat i patró per als seus guerrers. Notem, per tant, que ambdues funcions, sanadora i guerrera, es trobaven en la base dels orígens del culte miquelí a Occident. De manera progressiva, però, anà imposant-se la imatge de l'arcàngel guerrer, tot i que hem de recordar que tant el seu culte com els seus tipus iconogràfics no estigueren tan sols restringits a aquesta condició bèl·lica, sinó que també desenvoluparen les conegudes característiques com a *psicopomp* i pesador de les ànimes en el més enllà.

La devoció com a vencedor de les forces del mal i com a patró de l'Església tingué el seu fonament en els textos canònics que recordaven la seua lluita contra Lucifer i els àngels rebels. Aquesta condició guerrera i el seu patrocini sobre els exèrcits cristians trobaren una nova justificació textual en la llegenda de l'aparició a la batalla de Sipont, la projecció visual de la qual hem estudiat en el capítol anterior. La força literària d'aquesta llegenda i el record de les virtuts militars de l'arcàngel, presents ja als passatges veterotestamentaris (Dn 10, 13 i 21), feren que el seu patrocini i intervenció miraculosa en ajuda dels exèrcits cristians, ja exercida en el context bizantí, estiguera també present a Occident. Com hem dit uns capítols abans, la tradició llegendària de la batalla de Manfredònia bé podria haver tingut com a base històrica la victòria obtinguda pels longobards del duc de Benevent, Grimoald I, front els bizantins en torn a l'any 650. Segons contava Pau Diaca, aquest havia atribuït el triomf a

---

<sup>289</sup> La llegenda narra la història d'un tal Gargano, propietari d'un ramat de bous, que en veure que un d'aquests s'escapava i s'amagava en una cova situada en el cim del mont, li disparà una fletxa enverinada. Prodigiosament, la fletxa no encertà el bou sinó que se'n tornà enrere per un colp de vent i ferí el desgraciat arquer. El bisbe de Siponto, davant la demanda d'una explicació per part dels seus habitants, ordenà tres dies de dejú seguits d'una processó al turó, on posteriorment fou vist l'arcàngel declarant que aquell lloc era sagrat.

l'ajuda prestada per sant Miquel, “*ut oraculum sancti Archangeli... depraedarent*” (Greg. Tur., *Hist. Lang.* 4, 46). A partir d'aquests fets el culte miquelí fou assumit com un assumpte propi del regne, tot implicant que el santuari gargànic fóra considerat com a temple nacional, i els longobards en van difondre el seu culte.<sup>290</sup> El mateix Mâle ens recordava com aquests reis honoraven sant Miquel, l'àngel dels combats i el soldat de Déu<sup>291</sup> i incloïen la seua imatge a monedes i estandards, com per exemple, una moneda d'or de la seca de Pavia, encunyada en temps del rei de Lombardia i d'Itàlia, Cunipert (688-700), o altres de temps de Liutprand (712-744). Totes elles incorporaven al revers la imatge guerrera de l'arcàngel, dempeus sostenint una llarga creu.

## El patronatge de sant Miquel sobre els pobles cristians a l'Edat Mitjana

Val a dir que, a partir d'aquest període, el Monte Gargano es convertí en un centre de peregrinacions importantíssim. El culte a l'arcàngel, irradiat des del santuari es va estendre al sud d'Itàlia i també a la Lombardia —els monarques longobards eren també senyors del ducat de Benevent. Un altre factor per a l'activació del seu culte a Itàlia, fou la difusió de la llegenda de la visió al Castel Sant'Angelo. La tradició diu que a causa d'una terrible epidèmia de pesta ocorreguda el 590, el papa Gregori I el Gran ordenà una sèrie de processons. En una d'aquelles, en el moment en què la comitiva passava prop del mausoleu de l'emperador Adrià, el pontífex va partir la visió de l'arcàngel situat dalt del monument embainant la seua espasa sagnant. El papa va interpretar que les seues pregàries havien estat escoltades i l'epidèmia havia passat. Des de llavors, el mausoleu passà a ser conegut com Castell de Sant'Angelo. Prop d'allí i també en el segle VI s'edificaria un santuari en la Via Sal·laria davall la seua advocació. Comptat i debatut, es reprenia la primerenca funció de l'arcàngel com a patró guaridor. Però tampoc no s'oblidava la seua condició guerrera i protectora dels exèrcits, sobretot en la lluita contra els infidels.<sup>292</sup>

---

<sup>290</sup> Curiosament, amb la reconquesta bizantina de la regió en el 891, el culte miquelí fou reorientat pels nous dominadors en un procés de rebizantinització i reajustament ideològic. Vegeu PRICOCO, Salvatore, “Il pellegrinaggio cristiano nella tarda antichità e il santuario di San Michele sul Gargano”, en *Culto e insediamenti micaelici nell'Italia meridionale fra tarda antichità e medioevo*, Edipuglia, 1994, pàg. 107-124.

<sup>291</sup> MÂLE, É., *op. cit.*, 1928, pàg. 258.

<sup>292</sup> Assenyalen la visió de sant Miquel amb altres sants guerrers, i fins i tot amb els apòstols comandats per sant Pere, en l'ajuda de genovesos i pisans front els infidels. Sobre aquesta llegenda vegeu SCALIA, G. “Il carne pisano sull'impresa contro i saraceni del 1087”, en *Studi di filologia romanza offerti a S. Pellegrini*, Pàdua, 1971, pàg.

Poc després, a la Gàl·lia, en l'any 709 i arran d'una visió del bisbe d'Avranches, fou fundada l'abadia de Mont Saint-Michel a la Normandia, a imitació del santuari del Monte Gargano. També la seua llegenda era força semblant a aquella: l'arcàngel havia manat al bisbe la consagració d'un santuari en el lloc on fora trobat un bou ocultat per uns lladres. Alguns autors, però, opinen que aquesta fundació fou executada per influència dels monjos irlandesos, fortament hel·lenitzats, vinguts a la Gàl·lia en el segle VII.<sup>293</sup> D'una manera o de l'altra, el fet és que els mateixos monjos difongueren el seu culte per les terres de l'imperi ja en època carolíngia.

El regne de França féu de l'arcàngel un sant nacional. Molt venerat allí, sant Miquel fou considerat com un eficaç valedor de les seues empreses militars. Des de sant Remigi de Reims, qui batejà Clodoveu, fins a Joana d'Arc, que conduí les tropes cap a la victòria amb l'ajuda de l'arcàngel, la seua imatge va estar associada a la monarquia francesa. Ja els teòlegs de la cort de Carlemany, com ara Alcuí de York, Raban Maur o Floro, celebraren el poder de l'arcàngel. De fet, el mateix Alcuí fou un dels pioners en propagar el seu culte i, fins i tot, elaborar un himne litúrgic en honor seu. Per la seua banda, a Raban Maur se li atribuïa fins no fa molt un himne que hui els especialistes daten en torn al segle X i que celebrava l'arcàngel com a cap de l'exèrcit celeste i vencedor de Satanàs.<sup>294</sup>

El mateix emperador Carlemany el va considerar com a patró i cap de l'imperi, tot i que també compartia veneració amb sant Gabriel, considerat protector de la nissaga carolina. Juntament amb sant Magí, fou anomenat protector de les tropes i el seu culte propagat fins a les Marques. Segles més tard, els monarques de la dinastia Valois posaren el regne davall la seua protecció. Un altre exemple del seu culte ens trasllada a la guerra dels Cent Anys, on sant Miquel passà a ser considerat com a sant nacional francès per oposició als anglesos –els quals havien elegit sant Jordi com a patró– amb motiu de la seua aparició a Orleans.<sup>295</sup> De

---

1-61, vv. 131-136. Sobre la funció protectora de l'arcàngel sobre els cristians contra els infidels vegeu també CARDINI, Franco, *Alle radici della cavalleria medioevale*, La Nuova Italia, Florència, 1981, pàg. 306-308 i PETTI BALBI, Giovanna, "Lotte antisaracene e 'militia Christi' in ambito iberico", en *Militia Christi e Crociata nei secoli XI-XIII. Atti della Undecima Settimana Internazionale dei Studio*, Vita e pensiero, Milà, 1992, vol. 13, pàg. 519-549.

<sup>293</sup> CABROL, F. i LECLERQ, H., *op. cit.*, 1930, col. 903-907.

<sup>294</sup> Concilium ad exequendam Constitutionem de Sacra Liturgia (ed.), *Hymni instaurati Breviarii Romani*, Città del Vaticano, 1968, 246; AH 50, 207 i 197.

<sup>295</sup> La llegenda conta que el 1428, Joana d'Arc, assistida per sant Miquel ("los rebatió San Miquèl, apareciendose en el ayre, y levantaron el cerco"), ajudà el monarca francès Carles VII a desfer el setge anglés sobre la ciutat d'Orleans. En agraïment per aquest fet, el seu fill, Lluís XI instituí l'Orde Militar dels Cavallers de sant Miquel, amb la seua

fet, estudis com els de Colette Beaune i Phillippe Contamine ens demostren com les representacions de l'arcàngel havien anat adaptant-se a canvis arran dels conflictes sorgits entre els anglesos i els francesos, els quals adoptaren l'estendard de sant Miquel en substitució del de sant Donís. El 1469, el rei Lluís XI fundà l'Orde de cavalleria de Sant Miquel, fet que es considera com una renovació de la consagració del regne francès a sant Miquel. Al seu tractat sobre les imatges sagrades, el teòleg Molanus<sup>296</sup> citava l'obra de Claude Paradin, *Devises héroïques et emblèmes*, on s'explicava per què els grans de França ostentaven habitualment la imatge de sant Miquel combatent penjada al coll sobre un collar d'or i com aquesta estava relacionada precisament amb aquella visió d'Orleans:

*Le succès mémorable de la guerre procura la gloire aux héros français, et il a conféré le prestige à l'ordre qui porte le nom d'ordre de Saint-Michel et que Louis XI, roi de France, fonda en l'an 1469. Une image d'or de saint Michel pend à un collier d'or et marque la poitrine de ses membres. Ce choix fut arrêté et, dès lors, consacré de roi en roi, en raison, à ce qu'on raconte, d'un miracle illustre: l'apparition de saint Michel délivrant la ville de l'assaut terrible des Anglais au cours d'une bataille près du pont de la cité d'Orléans (Histoire de la pucelle d'Orléans). [L'èxit de la guerra proporcionà la glòria als herois francesos i conferí el prestigi sobre l'orde que porta el nom d'orde de Sant Miquel i que Lluís XI, rei de França, fundà el 1469. Una imatge d'or de sant Miquel penja d'un collar d'or i marca el pit dels seus membres. Aquesta elecció fou decretada i, des de llavors, dedicada de rei en rei, en raó, perquè es conte, d'un miracle il·lustre: l'aparició de sant Miquel amb què lliurà la ciutat de l'assalt terrible dels anglesos en el curs d'una batalla prop del pont de la ciutat d'Orleans (Història de la verge d'Orleans)].*

En la seua condició de príncep i comandant de les milícies de Déu, la imatge guerrera de sant Miquel es va convertir en paradigmàtica per a altres cavallers cristians de gran rellevància, com sant Jordi o sant Jaume. Sant Miquel i la resta de sants guerrers encarnen l'ideal dels cavallers cristians. El poder extraordinari de la seua imatge explica la particular estima que al llarg dels segles li professaren emperadors, reis i altres grans figures. Evidentment, aquest tipus d'imatges revelen el paper fonamental de l'aparell icònic guerrer i triomfal per a les ideologies polítiques en la seua funció protectora sobre pobles i governants. Com a campió del cel, sant Miquel atorgava la victòria en la batalla a aquells que se li encomanaven.

---

imatge penjant d'un collar d'or i el lema: "*Immensi tremor Oceanus*". Vegeu COLLADO DE RUETE, M., *op. cit.*, 1760, pàg. 74-82.

<sup>296</sup> MOLANUS, *op. cit.*, 1996, Llibre III, cap. 39, pàg. 436-437.

Però el significat de la seua protecció no sols planejava sobre l'espai espiritual sinó que també tenia un component molt real, tal i com ho posen de manifest construccions defensives com el Mont Saint-Michel a Normandia, el qual no sols funcionava com a centre de peregrinacions sinó que també protegia la costa dels possibles atacs dels assaltants anglesos.

Sobre el patronatge particular de l'arcàngel sobre els pobles germànics, Leclerq, seguint allò dit per alguns erudits, afirmava que el seu culte havia substituït el del déu nòrdic Wotan.<sup>297</sup> Posteriorment, l'estudi d'Andreas Heinz<sup>298</sup> citava la proposta de dos fets notables dins la història de l'imperi alemany que actuaren en favor d'aquest. Per una banda, es diu que en les lluites contra els hongaresos al segle X, en concret a la batalla de Riade, molt a prop d'Unstrut, ocorreguda el 933, l'armada cristiana avançà davall la protecció d'un estendard amb la imatge de sant Miquel estimulants els seus guerrers a lluitar contra els seus enemics, els quals encarnaven el mateix Satanàs amb tot el seu exèrcit de dimonis rebels. L'altre fet memorable fou la victòria de l'emperador Otó I durant la defensa del setge d'Augsburg el 955, on l'emperador es va fer acompanyar per la relíquia de la santa Llança i un estendard amb la figura de sant Miquel.

Malgrat aquesta assistència providencial, el seu culte no fou suficient per a considerar-lo com a patró nacional. Les victòries abans esmentades mai s'atribuïren a la intervenció directa de l'arcàngel i fins i tot, amb posterioritat, l'emperador Otó II substituï l'estendard de sant Miquel per la imatge de l'àguila imperial. Això no obstant, el seu auxili fou invocat en ocasions posteriors en les lluites contra els pobles eslaus i bizantins.<sup>299</sup>

Per la seua banda, als regnes cristians de la península Ibèrica el paper protector de l'arcàngel fou ben prompte posat en valor. Tot i que el culte als àngels no s'havia desenvolupat força en època visigòtica, al segle VIII ja hi trobem testimonis de la seua devoció, assolint gran força al llarg de l'Edat Mitjana. De fet, d'aquest segle daten els monestirs de San Miguel de la Escalada i San Miguel de Pedrosos. També els temples dedicats

---

<sup>297</sup> CABROL, F. i LECLERQ, H., *op. cit.*, 1930, col. 903-907.

<sup>298</sup> HEINZ, Andreas, "Saint Michel dans le 'monde germanique'. Histoire-Culte-Liturgie", en *Culto e Santuario ...*, *op. cit.*, 2007, pàg. 39-55.

<sup>299</sup> No fou fins al segle XIX, en un moment de plena exaltació nacionalista, que sant Miquel no fou invocat com a patró de l'imperi germànic. Davall el comandament de Prússia i després de la victòria sobre França el 1913, l'arcàngel fou transformat pels cristians protestants en l'àngel dels alemanys, tot adoptant la simbologia del déu gerrer Wotan. Aquella victòria fou celebrada amb un monument erigit a Leipzig el mateix any, on hi figurava l'arcàngel en relleu muntant un carro de triomf amb els soldats i viles enemigues derrotades situades als seus peus. HEINZ, A., *op. cit.*, 2007, pàg. 39-55.



a l'arcàngel al Rosselló (Sant Miquel de Cuxà) o al nord de la península foren nombrosos i importants, i entre els més destacats cal recordar San Miguel de Lillo (Astúries), Sant Miguel de Escalada (Lleó) o San Miguel de Excelsis a Aralar (Navarra). Per a Wittlin, el seu culte penetrà a Catalunya cap al segle X segurament a instàncies de Pere Orsèol qui, enviat pel dux de Venècia, sojornà a Ripoll.<sup>300</sup> Un fet que ressalta la presència d'aquesta devoció és la refundació de l'abadia de Cuixà el 953, ara davall l'advocació de l'arcàngel, i la seua difusió a través d'altres fundacions benedictines. Des de França, la devoció cap a sant Miquel com a protector de les tropes cristianes fou transvasada a Catalunya pels soldats normands i francs que participaren en les gestes contra els musulmans, arrelant així una particular devoció per part de l'estament militar que consolidà la condició de *miles Christi* de l'arcàngel.<sup>301</sup>

Rebatent allò dit en el paràgraf anterior, afirmava Caro Baroja que el seu culte havia rebut un gran impuls entre els visigots convertits al catolicisme. Com a imatge del triomf sobre l'arrianisme, l'historiador Tamayo de Salazar referia al seu *Martyrologium Hispanum* una oració composta durant el Concili III de Toledo del 593 amb una invocació a sant Miquel per la desfeta de l'heretgia arriana.<sup>302</sup>

Més interessant resulta el fet que l'arcàngel es convertira en protector de molts guerrers cristians durant el procés de conquesta dels regnes cristians cap al sud. Els navarresos, per exemple, experimentaren el seu patrocini durant les guerres contra l'infidel, però també recordaven en el seu culte l'antiga funció sanadora per la qual havia estat venerat en els primers temps. De fet, aquest aspecte protector fou mencionat de manera explícita pel rei Garcia I quan li demanà a l'arcàngel salut per als seus fills i filles: “*predictus Michael filios et filias meas sanos custodiat in hoc seculo*”.<sup>303</sup> Amb l'avanç de la conquesta cristiana, els reis de Pamplona, però també els d'Aragó, expressaren aquesta veneració amb gràcies i donacions al monestir de San Miguel de Aralar.<sup>304</sup> La seua ajuda fou freqüentment invocada per soldats, nobles i

<sup>300</sup> WITTLIN, Curt, introducció a EIXIMENIS, F., *op. cit.*, 1983, pàg. 19-20.

<sup>301</sup> MOREU-REY, Enric, “La dévotion à Saint Michel dans les Pays Catalans”, en *Millénaire monastique du Mont Saint-Michel*, vol. III, Lethielleux, París, 1993, pàg. 369-388.

<sup>302</sup> El *martyrologi* de Tamayo de Salazar ha estat posat en dubte per la inclusió de nombrosos sants de dubtosa existència, basats en falsos crònics, així com per la inclusió d'inscripcions potser inventades i modificades al seu gust.

<sup>303</sup> GOÑI GAZTAMBIDE, J., *Colección diplomática*, núm. 222, pàg. 202. Citat per HENRIET, Patrick, “Protector et defensor Omnium. Le culte de saint Michel en péninsule Ibérique”, en *Culto e Santuario ...*, *op. cit.*, 2007, pàg. 113-132.

<sup>304</sup> CARO BAROJA, Julio, “El culto y la leyenda. San Miguel de Excelsis”, en *Príncipe de Viana*, núm. 206, 1995, pàg. 1079-1083.

monarques.<sup>305</sup> Així, fins i tot, alguna crònica refereix com el rei Pere I atribuï la seua victòria a Osa en la batalla d'Alcoraç el 1094 a la intervenció de sant Miquel<sup>306</sup> (i no a sant Jordi com la majoria de cròniques afirmaven). També se li atribuï la seua ajuda al rei Alfons I el Batallador en la conquesta de Saragossa.<sup>307</sup> Tanmateix, en caure la ciutat de Balaguer el 1101 aquesta quedà davall la seua protecció i es diu que Esnalbou fou reconquistada el dia de l'arcàngel del 1162.

A Portugal, per la seua banda, el rei Alfons Enriques s'atribuï la fundació, el 1167, de l'Orde de l'Ala en honor a la intervenció de sant Miquel en la batalla d'Alcobaça. El pare Collado recollí la victòria d'Alfons Enriques sobre el rei moro de Sevilla, Albarach, amb una descripció de la visió patida pel monarca d'aquell guerrer celestial:

*Apareció el brazo de uno, que peleaba, y me ayudaba, y un Cavallero armado à la verdad, según lo que percibió mi vista; cuya altura cubría una ala, como de Angel; pero yo no veía el cuerpo, ni otro alguno lo vio, aunque muchos de los Moros huviesen visto la mano alada, como despues lo dixeron, siendo prisioneros.*<sup>308</sup>

---

<sup>305</sup> Alguns castells restaren davall l'advocació del sant, com ara Os de Balaguer, Tartareu, Aspremont, Mallabecs, Montllobar, Sant Llorenç de Morunys, etc. Vegeu FITE, Francesc, "La imatge arquetípica de sant Miquel entre Orient i Occident i la seva incidència a Catalunya", en *El Mediterráneo y el Arte español. Actas del XI Congreso de Historia del Arte*, Gen. Val., València, 1996, pàg. 23. Si els benedictins portaven el culte de sant Miquel d'un convent a l'altre, els qui el divulgaven al poble i a la gent comuna eren els cavallers —molts d'ells de França i de Normandia.

<sup>306</sup> "E en aquell dia matex, fon la batalla de Anthioxia ab lo emperador de Alamanya. E per voler de nostre senyor Déu Jesuchrist, lo emperador (alemany) hac victòria e nostre senyor Déu, volent demostrar son poder e gran miracle he la insigne invocatió de monsenyer sent Miquel, transportà, en un istant, de la batalla de Anthioxia, un cavaller alamaný devot de sent Miquel, en lo qual se trobà [...] en la batalla ab lo rey en Pere en Aragó contra los moros, la qual batalla lo dit rey en Pere guanyà victoriosament contra los moros". PUIGPARDINES, Berenguer de, *Sumari d'Espanya*, (ed. a cura de J. Iborra), Univ. de València, València, 2000, III, cap. 46, pàg. 185.

<sup>307</sup> Recull Ubierto Arteta aquesta tradició que conta com durant el setge de la medina musulmana de Saragossa per part del rei Alfons I d'Aragó, el bisbe de Pamplona vegé l'arcàngel Miquel sobre la muralla de la ciutat, figura envoltada d'una llum enlluernadora que brandava una espasa nua indicant als cristians que era voluntat de Déu que començaren l'atac per la porta assenyalada. UBIETO ARTETA, Agustín, *Leyendas para una historia paralela del Aragón medieval*, Inst. Fernando el Católico, Zaragoza, 1999, pàg. 85-86.

<sup>308</sup> Recull aquesta llegenda alguns elements recurrents, com el fet que siguen els enemics els qui donen fe de la visió. Vegeu COLLADO DE RUETE, M., *op. cit.*, 1760, pàg. 163-168, qui la recull dels *Annales Cistercienses* de Manrique, vol. II, pàg. 449.

La configuració de la imatge de sant Miquel com la d'un guerrer invencible, portador del sentit de la victòria pregonat per l'Església triomfant, féu que aquesta prompte fóra associada al procés de conquesta, de la mateixa manera que ho eren sant Jordi a la Corona d'Aragó i sant Jaume a la de Castella i Lleó. Com era costum, en temps de calamitats i perills la invocació als sants guerrers incloïa una petició d'ajuda i confiança en la victòria.<sup>309</sup>

A València, per exemple, la devoció cap a l'arcàngel sant Miquel va adquirir una significació especial atés que la vespra de la seua festivitat de l'any 1238, la ciutat musulmana de Balansiya capitulava davant les tropes del rei Jaume I després d'un setge que havia durat cinc mesos. Aquells guerrers van veure en la victòria davant els musulmans un acte de gratitud per part de l'arcàngel i per això no dubtaren en agrair-li-ho.<sup>310</sup> A partir de llavors el seu culte fou especialment intens per part dels nous pobladors. Una de les mesquites de la València islàmica fou convertida i consagrada a ell i la campana més grossa del campanar de la catedral de València fou batejada amb el seu nom i amb ella el campanar, que rebé el nom de Miquelet.

El principal santuari regional dedicat a l'arcàngel fou el de Sant Miquel de Llúria. Fundat el 1326 per Jaume II. La creença popular va voler veure una obra de Jaume I en gratitud per la conquesta de València. El patrocini reial el detectem també en la fundació el 1546 pel duc de Calàbria de l'important monestir jerònim de Sant Miquel dels Reis per desig testamentari de la seua esposa, Germana de Foix.

Val a dir que al llarg de l'Edat Mitjana el culte a l'arcàngel anà en augment, tot convertint-se en un dels sants més venerats. A la seua condició d'intercessor per les ànimes a l'hora de la mort (condició que compartia amb la Mare de Déu), advocat de l'Església contra les forces del mal i alliberador dels atacs de pesta, s'ha d'unir també la d'adalid de l'esperit de Croada i campió de les gestes bèl·liques. En aquesta intensificació del culte als àngels, i en concret a sant Miquel, hi col·laborà de manera molt especial el *Llibre dels Àngels* –el capítol V del qual està íntegrament dedicat a sant Miquel–, del minorista Francesc Eiximenis, obra molt divulgada no sols a la corona d'Aragó, sinó també a tota Europa. També hem d'esmentar la gran quantitat de retaules a ell dedicats. Es tracta, no cal dir-ho, d'un dels sants més representats a l'Edat Mitjana i Moderna.

Com a símbol de la lluita entre els cristians i els seus enemics eterns, es multiplicaren les llegendes d'àmbit local als principals llocs de culte peninsulars, com ara el de Sant Miquel

---

<sup>309</sup> WITTLIN, Curt, introducció a EIXIMENIS, F., *op. cit.*, 1983, pàg. 17.

<sup>310</sup> Alguns segles després, el cronista Escolano arribaria a afirmar la dignitat del fet que fóra considerat sant Miquel el vencedor dels Moros en la ciutat de València.

d'Excelsis al mont Aralar (Navarra).<sup>311</sup> La més famosa i amb la qual es pretén donar origen al santuari, la de don Teodosio de Goñi, cavaller visigot a qui se li aparegué un drac infernal i fou salvat per l'arcàngel sant Miquel, qui l'alliberà de les cadenes. En agraïment, el cavaller va fundar el temple en honor seu.<sup>312</sup>

## **Extensió del culte i la llegenda del guerrer alat a les illes Canàries i Amèrica a l'Edat Moderna**

Tot indagant en la seua importància com a agent conquistador i colonitzador fora de la península, la seua presència apareix repetidament invocada a les Illes Canàries, concretament a La Palma i a Tenerife, on l'arcàngel dóna nom a algunes edificacions de caràcter defensiu, de les quals es desprenen certs aspectes simbòlics.<sup>313</sup> A més, el seu nom apareix invocat en la batalla d'Acentejo (Tenerife) contra els indígenes *guanches*, victòria obtinguda per les tropes castellanques comandades per Alonso Fernández de Lugo, i també, segles més tard, en la batalla de Tamacite (Fuerteventura) contra els invasors anglesos.

Recordem com l'illa de La Palma fou la penúltima de les Canàries en ser conquerida pels castellans i de seguida fou posada davall l'advocació de sant Miquel. La historiografia tradicional canària, encetada amb el pare Juan de Abreu y Galindo en la seua *Historia de la Conquista de las siete Islas de Canaria*,<sup>314</sup> ha mantingut de manera general com a raó primordial d'aquesta elecció el que fóra un 29 de setembre de 1490, festivitat del sant, el dia en què desembarcà el capità andalús Alonso Fernández de Lugo qui, al comandament de les seues tropes inicià la conquesta, finalitzada el 3 de març de l'any següent, festivitat de la Santa Creu. Com molt bé ha sabut veure Martín Sánchez ambdues dates estableixen una sort de providencialisme que dóna al relat de la conquesta un registre meravellós i sacralitzador, en to amb la ideologia catòlica del cronista Abreu.<sup>315</sup> El mateix caràcter providencialista és detecta a final del segle XVII al treball de l'historiador Juan Núñez de la Peña, subratllant

---

<sup>311</sup> Per a les tradicions relacionades amb aquest santuari, vegeu LACARRA, José M<sup>a</sup>, "Milagros de San Miguel de Excelsis", en *Cuadernos de etnología y etnografía de Navarra*, núm. 3, 1969, pàg. 347-361.

<sup>312</sup> CARO BAROJA, J., *op. cit.*, 1995, pàg. 1079-1083. Caro Baroja aportava com a data més primerenca d'aquesta llegenda pietosa el segle XIII, tot i que el seu discurs narratiu ha anat modificant-se en la memòria col·lectiva al llarg del temps.

<sup>313</sup> Estudiats per MARTÍN SÁNCHEZ, M. A., *op. cit.*, 1991, pàg. 61-73.

<sup>314</sup> Citat a MARTÍN SÁNCHEZ, M. A., *op. cit.*, 1991.

<sup>315</sup> MARTÍN SÁNCHEZ, M. A., *op. cit.*, 1991, pàg. 44-46.

més si cap el to èpic de l'acció. Dos aspectes cal destacar de la seua narració, per un costat la devoció del conqueridor cap a l'arcàngel, el qual: “*puso [...] por intercesor al glorioso Arcángel S. Miguel que era su devoto, prometiéndole si la conquistase, intitular la isla con su nombre*”.<sup>316</sup> I per l'altre, l'escena de l'ambaixada del capità castellà amb el rei nadiu de l'illa, al qual manà que reconeguera com a vertader monarca al Catòlic tot i ser els cristians quatre vegades inferiors en nombre. El fet meravellós que acovardí el rei dels nadius fou el creure que en el campament cristià hi havia el doble de soldats que d'indis, interpretat pel cronista com una aparició de l'arcàngel i el seu estol, alhora un recurs per exemplificar la qualitat d'invencible de l'arcàngel: “*quién dudará, que Dios nuestro Señor no mandaría al glorioso Arcángel su alférez mayor, con un ejército de espíritus angélicos, que se pusiesen al lado de los cristianos, y fuesen vistos corpóreos del Rey y sus vasallos, para que viendo tan grande ejército, le obligase á hacer lo que el general le pedía*”.<sup>317</sup>

El relat de la invocació a sant Miquel a causa de la devoció del conqueridor fou comunament acceptada per la historiografia tradicional canària com a causa determinant de la denominació de l'illa.<sup>318</sup> No obstant això, la historiografia moderna rebutjà aquesta hipòtesi amb el descobriment d'un document firmat pels Reis Catòlics segons el qual es concedia al capità Alonso Fernández de Lugo el títol de governador de l'illa a conquerir que “*en adelante se llame y tetule la isla de San Miguel de La Palma*”.<sup>319</sup> Aquesta intervenció directa dels monarques ha resultat clau per a la interpretació de tal denominació davall l'advocació de l'arcàngel, un recurs espiritual excepcional basat en la confiança en el poder i invencibilitat del príncep de les milícies celestials i vencedor del mal. Novament es posa de manifest el sentit dualista de triomf espiritual que vincula els vencedors amb el Bé –patrocinats en aquesta ocasió per sant Miquel– i el perdedors amb el Mal –aborígens i infidels–, uns pressupostos ideològics que s'havien posat en funcionament al llarg de la conquesta cristiana de la Península i amb la política expansiva pròpia de les monarquies hispàniques, i que es prolongà posteriorment durant el procés de conquesta del continent americà. De fet, el reclam al poder invencible dels sants cavallers constituïa un valor de signe religiós dins les distintes campanyes militars dutes a terme pels regnes cristians de la península dins la seua política d'expansió.

Dins el ventall de visions de sant Miquel enmig de la batalla que pretenen connectar la materialitat dels fets històrics amb l'espiritualitat de la intervenció sobrenatural, mencionarem

<sup>316</sup> NÚÑEZ DE LA PEÑA, Juan, *Conquista y antigüedades de las islas de la Gran Canaria ...*, Madrid, 1676. Citat per MARTÍN SÁNCHEZ, M. A., *op. cit.*, 1991, pàg. 47-48.

<sup>317</sup> MARTÍN SÁNCHEZ, M. A., *op. cit.*, 1991, pàg. 47-48.

<sup>318</sup> MARTÍN SÁNCHEZ, M. A., *op. cit.*, 1991, pàg. 75.

<sup>319</sup> MARTÍN SÁNCHEZ, M. A., *op. cit.*, 1991, pàg. 59.

la victòria en la batalla d'Acentejo (Tenerife), estudiada per Martín Sánchez,<sup>320</sup> on els historiadors tradicionals assignaren un paper principal a l'arcàngel. En l'esmentada batalla, on s'enfrontaren les tropes de Alonso Fernández de Lugo amb els indígenes de l'illa de Tenerife, molt superiors en nombre, el poeta i historiador Antonio de Viana traslladà a vers una crònica anterior escrita pel frare dominic Espinosa, *Del origen y milagros de N. S. de Candelaria que apareció en la isla de Tenerife con la descripción de esta isla*, impresa en Sevilla en 1594. Tot i que aquest autor no mencionava cap visió meravellosa de l'arcàngel, sí, en canvi, ho va fer Viana, qui volgué fer intervindre l'element meravellós mitjançant l'aparició d'un ésser sobrenatural invocat pel capità andalús en veure el seu exèrcit totalment arruïnat per la força dels *guanches*. Aquest ésser celestial seria identificat amb l'arcàngel: “*Mas el valiente general al punto, / viendo en tránsito tal el resto mínimo / de su famoso ejército arruinado, / [...] dando al Cielo clamores lastimosos, / hizo breve oración; y al punto súbito / los cielos se oscurecen y alborotan / [...]. El tiempo se revuelve y acelera, y entorpecen las nubes, los nublados; / luminosos relámpagos se muestran; truenos resuenan con notable espanto, / con estruendos horribles y alborotos; / y afirman muchos, pero yo lo cuento, / que una figura apareció en el aire / de un hombre armado en vivo fuego ardiendo / y que tembló la tierra largo espacio. / Y con esto los guanches sanguinosos, / desamparando el campo, se abuyentaron.*”<sup>321</sup> La frase “*afirman muchos*”, fa pensar en tradicions orals prèvies sobre aquesta llegenda i parla del pes que la imatge simbòlica de l'arcàngel tindria ja sobre les illes, i en especial la de La Palma. De totes formes, la seua missió no seria en aquest cas propiciar la victòria castellana, que al cap i a la fi fou per als *guanches*, sinó protegir els desemparats castellans i animar-los al triomf final, així com també causar espant en els vencedors que al final acabarien sent els vençuts. Un altre aspecte considerar de la llegenda seria la manera de relatar l'aparició de l'arcàngel, enmig d'espantosos trons i llamps, tot recordant d'alguna manera la visió a la batalla de Manfredònia narrada per Varazze, fet que delataria la pervivència d'alguna tradició que vincula les intervencions miraculoses dels sants cavallers amb les forces deslliurades de la natura.

La participació arcangèlica en aquest enfrontament, però, no acaba ací, ja que l'historiador Núñez de la Peña,<sup>322</sup> tot prenent com a base la narració del poeta Viana, s'ocupà

<sup>320</sup> MARTÍN SÁNCHEZ, M. A., *op. cit.*, 1991, pàg. 75-87.

<sup>321</sup> VIANA, Antonio de, *Antigüedades de las Islas afortunadas de la Gran Canaria, conquista de Tenerife, y aparición de la santa imagen de Candelaria*, vol. II, cant VII, Sevilla, 1604, pàg. 223-224 (ed. a cura de CIORANESCU, A., *Conquista de Tenerife*, 2 vol., Ed. Interinsular Canaria, Santa Cruz de Tenerife, 1986). Citat per MARTÍN SÁNCHEZ, M. A., *op. cit.*, 1991, pàg. 78-79.

<sup>322</sup> MARTÍN SÁNCHEZ, M. A., *op. cit.*, 1991, pàg. 153-154.

d'un segon enfrontament entre castellans i *guanches* el 1495, amb victòria definitiva per als primers. En dita relació s'incloué una invocació dels cristians a Crist, la Mare de Déu i sant Miquel per tal d'aconseguir la victòria, i, fins i tot, es posà en boca del capità Alonso de Lugo el secular crit de guerra: *¡Santiago a ellos!* La invocació a sant Miquel en aquesta segona contesa fou repetida per altres historiadors canaris, com ara Joseph de Viera y Clavijo en el segle XVIII i A. Millares ja en el segle XIX.<sup>323</sup>

Una segona intervenció miraculosa de l'arcàngel fou l'ocorreguda en l'any 1740 en la batalla de Tamacite (Fuerteventura). En ella s'afirmà que el seu braç havia lluitat contra els anglesos. De fet, els cronistes relataven com en la segona de les dues incursions que, amb un interval de dos mesos, realitzaren els anglesos a l'illa de Fuerteventura, aquests profanaren la imatge del patró san Miquel conservada a l'ermita. Trencaren el seu bastó i li arrancaren un braç, fet que curullà la paciència dels illencs i els llançà a lluitar contra els britànics, vencent-los finalment. Tal victòria l'assignaren a l'arcàngel i, en concret, al seu braç, qui els vencé en desgravi per tal ultratge.<sup>324</sup> Aquesta meravellosa acció donà peu a dues pintures sobre taula del segle XVIII, obres de factura popular ubicades en el sotabanc del retaule major de l'església de Tuineje (Fuerteventura),<sup>325</sup> on es commemora la batalla i s'inclou l'aparició sobrenatural de sant Miquel a cavall espasa en mà combatent els anglesos.

Però si decisiva fou la seua assistència en la conquesta i posterior defensa de les Illes Canàries, el paper jugat per l'arcàngel en la conquesta i colonització d'Amèrica no fou menys

---

<sup>323</sup> VIERA Y CLAVIJO, Joseph de, *Noticias de la Historia General de las Islas Canarias*, vol. I, 1766, pàg. 656 i MILLARES, A., *Historia general de las Islas Canarias*, 1847. Citats per MARTÍN SÁNCHEZ, M. A., *op. cit.*, 1991, pàg. 82-85.

<sup>324</sup> BETHENCOURT, A. y RODRÍGUEZ, A., *Ataques ingleses contra Fuerteventura. 1740*, Ed. Cabildo Insular de Fuerteventura, Valladolid, 1965, pàg. 130-134. Aquests autors repleguen la relació de fets efectuada per José Sánchez Umpiérrez, governador de les armes de l'illa de Fuerteventura, al comandant general de Canàries, F. José de Emparán, en carta del 16 d'octubre de 1740. Citats per MARTÍN SÁNCHEZ, M. A., *op. cit.*, 1991, pàg. 89-90.

<sup>325</sup> Un estudi sobre aquestes pintures es pot llegir a MORANTE, Jesús y MATEO CASTAÑEIRA, Lorenzo, "La pintura en Fuerteventura y su conservación", en *I Jornadas de Historia de Fuerteventura y Lanzarote*, vol. II, Ed. Excmo. Cabildo Insular de Fuerteventura, Puerto del Rosario, 1987, pàg. 393-451, i en especial pàg. 400-401.

important.<sup>326</sup> En dit continent són moltes les localitats que el tenen per patró,<sup>327</sup> sovint com a commemoració d'un triomf dels castellans sobre els indígenes americans gràcies a la seua protecció. Per a Martín Sánchez el fet esdevingué d'un gran valor religiós dins la política militar i expansiva portada a terme per la Corona de Castella al nou continent. La conquesta, conversió i posterior colonització trobà en la imatge de l'arcàngel un poderós aliat on el providencialisme de les seues intervencions es mesclava amb el to apocalíptic de l'acció militar. A la seua manifestació prodigiosa s'atribuïren algunes grans victòries, tal i com ho posaren de manifest alguns dels seus panegiristes, com per exemple Manuel Collado qui, al capítol *Oráculos de S. Miguel en el Imperio español de indias*, afirmava que als castellans “*les ha favorecido con su asistencia, y Angelicos Esquadrones*”.<sup>328</sup>

De la mateixa manera que es faria amb l'apòstol sant Jaume, l'arcàngel sant Miquel adquiriria un valor simbòlic gens menyspreable durant el procés de conquesta americana com a baluard de l'Església i protector dels soldats. D'aquesta meravellosa assistència al poder temporal castellà en farien apologia autors com Marangoni o el pare Nieremberg amb frases tan laudatòries com aquestes: “*Tú eres las armas fortissimas de nuestro socorro [...]. Por tí los Reyes Catholicos alcanzan los trofeos de sus victorias. Por tí los Capitanes de los Exercitos del Pueblo Christiano vencen, y ignomiosamente deshacen las buestas de los Infieles*”.<sup>329</sup> Sant Miquel recordava amb aquests fets la seua secular condició de defensor de l'Església, abans contra els ídols i déus pagans, després contra els infidels musulmans i posteriorment contra els descreguts indígenes. Si l'apòstol havia creuat l'Atlàntic per enfrontar-se amb els nous infidels, així mateix ho faria l'arcàngel, tot utilitzant els mateixos recursos dramàtics i sincrètics, tant per acabar amb els nous dimonis que eren aquells déus indígenes<sup>330</sup> com per mimetitzar-se amb ells si esdevenia el cas, tal era la mateixa finalitat, acabar amb les antigues creences religioses, tot seguint allò

---

<sup>326</sup> Per a Martín Sánchez, l'arcàngel Miquel jugà un paper rellevant en la configuració de la societat colonial hispanoamericana tant en els processos de conquesta i posterior colonització del territori, com en la seua relació amb el poder espiritual i temporal. Vegeu MARTÍN SÁNCHEZ, M. A., *op. cit.*, 1991, pàg. 93.

<sup>327</sup> El patrocini de l'arcàngel a Amèrica ha estat estudiat en profunditat per BÁEZ MACÍAS, Eduardo, *El arcángel San Miguel, su patrocinio, la ermita en el Santo Desierto de Cuajimalpa y el santuario de Tlaxcala*, UNAM, Mèxic, 1979.

<sup>328</sup> COLLADO DE RUETE, M., *op. cit.*, 1760, pàg. 197 i ss.

<sup>329</sup> NIEREMBERG, J. E. de, *op. cit.*, 1757, pàg. 4.

<sup>330</sup> “*En la Isla del Moro, se estremeció toda, [...] la causa de aquel formidable temblor, fue porque San Miguel echó de la Isla à los Demonios, que en ella tenian muy antigua possession, y eran adorados de los Idólatras Isleños*”. COLLADO DE RUETE, M., *op. cit.*, 1760, pàg. 197-198.



dit pel salmista: “els déus dels pobles no són res” (Sal 96, 5). Amb la sola aclamació de l'arcàngel els cristians aconseguien les victòries front als pobles considerats com a bàrbars:

*Los pocos soldados christianos, invadidos de los bárbaros, se hallaban en evidente peligro, con sólo alzar el estandarte de San Miguel, y aclamar todos en su ayuda el Divino Nombre, repitiendo muchas veces Quis sicut Deus? consiguieron de los bárbaros quatro victorias insignes.*<sup>331</sup>

Però més encara que l'ajuda militar en la conquesta, el que s'alabava per part dels panegiristes era el seu extraordinari poder colonitzador com a símbol de la religió verdadera sobre la considerada “pagana” dels indígenes americans i de les illes del Pacífic, car la seua presència bastava per eliminar tota resistència religiosa indígena: “*San Miguel conduxo Obreros del Evangelio para iluminar el Nuevo Mundo*”.<sup>332</sup> Per a Martín Sánchez, l'ús de personatges sagrats amb caràcter marcial responia a unes coordenades medievalistes en el sentit que es tractava de justificar davall el signe del consentiment diví, les massacres dels conqueridors.<sup>333</sup>

## Justificació del seu patrocini sobre la Monarquia Hispànica

En la segona meitat del segle XVII, en un moment de crisi política, econòmica, social i, sobretot, militar dins el context europeu d'aquell moment, el poder protector i la facultat providencialista per propiciar les victòries dels exèrcits cristians mogueren la monarquia espanyola a nomenar l'arcàngel sant Miquel tutor de la nació, en detriment de sant Jaume. La justificació d'aquesta proposta de patrocini nacional es trobava en un llibre publicat el 1643 pel pare Eusebio de Nieremberg, *Devoción y Patrocinio de San Miguel*,<sup>334</sup> en el qual s'afirmava que l'arcàngel ja havia estat considerat com a patró militar de la península en temps dels visigots, per tant, molt abans que ho fóra l'apòstol. El jesuïta, un dels principals valedors de l'arcàngel en aquest nou patrocini, féu una crida en aquesta obra al seu valor com a cavaller il·lustre i com a exterminador dels infidels: “*Tú eres las armas fortísimas de nuestro Socorro [...]. Por ti los Reyes Catholicos alcanzan los trofeos de sus victorias. Por ti los Capitanes de los Ejercitos del*

<sup>331</sup> COLLADO DE RUETE, M., *op. cit.*, 1760, pàg. 201.

<sup>332</sup> COLLADO DE RUETE, M., *op. cit.*, 1760, pàg. 200.

<sup>333</sup> MARTÍN SÁNCHEZ, M. A., *op. cit.*, 1991, pàg. 95.

<sup>334</sup> NIEREMBERG, J. E., *op. cit.*, 1643.

*Pueblo Christiano vencen, y ignomiosamente desbacen las huestes de los infieles*”.<sup>335</sup> La conseqüència seria la declaració de dia festiu per les Corts de Castella el 8 de maig, dia de l'aparició de l'arcàngel. Nieremberg adduïa en la seua obra l'origen d'aquesta renovada a sant Miquel com a capità general dels exèrcits en la difusió d'una revelació del caputxí fra Severo de Tovar a Felip III vint anys enrere.<sup>336</sup> Processons, sermons, resos i rogatives, així com també estampes, pintures i cartells impresos dedicats a l'arcàngel en favor de la Monarquia animaren i esteneren el seu fervor en un moment crític políticament com era l'enfrontament amb Portugal. Així, per exemple, el pare mercedari Francisco del Espíritu Santo pronunciaria dècades després, concretament el 8 de maig de 1660 a Valladolid, un sermó favorable al seu patrocini contra els rebels a la Corona, en aquest cas, els portuguesos, equiparats per ell als pecadors contra Déu.<sup>337</sup>

Comptat i debatut, es valorava l'acció providencial de l'arcàngel i se li restaven mèrits a l'apòstol, tot defensant que les victòries d'aquest havien estat en part degudes a sant Miquel o, almenys, alguna cosa havia tingut a veure en elles. Nieremberg, tot citant el caputxí Severo de Tovar, recordava que “*que estaba como quejoso San Miguel del rey de España, que se olvidava de él*”, tot prestant-li més atenció a sant Jaume. És per això que el jesuïta pretenia reforçar la jerarquia de l'arcàngel sobre l'apòstol, tot establint una diferència de condició i afirmant que quan aquest capitanejava els soldats espanyols ho feia com a alferes seu i amb un terç d'àngels que li prestava l'arcàngel: “*Exercitos de Angeles, que en su ayuda le enviaba san Miguel*”.<sup>338</sup> La pretesa principalitat d'aquest sobre sant Jaume, en aquest inversemblant atac de gelosia celestial, quedava perfectament resumida en l'assertió següent de Báez: “*si el apóstol fue patrón y protector de los tercios españoles, San Miguel lo es de toda la cristiandad, y si el primero hubo de intervenir para apoyar la conquista, el segundo fue necesario para exterminar los últimos restos de cultos prehispánicos, afirmando en cambio un catolicismo militante y triunfante*”.<sup>339</sup>

Els triomfs i principals mèrits aconseguits per l'arcàngel en la batalla foren generalment commemorats pel panegiristes, des de les victòries guanyades pel seu favor a l'Antic Testament fins a aquelles més modernes. El pare Nieremberg recordava, per exemple, l'ajuda prestada

<sup>335</sup> NIEREMBERG, J. E., *op. cit.*, 1757, pàg. 4.

<sup>336</sup> TOVAR, Severo de, *Memorial dado a la Católica Magestad del Rey nuestro Señor don Felipe III sobre la invocacion y devocion del glorioso Arcángel San Miguel Capitán General de los exércitos del Cielo*, Juan Sánchez, Madrid, 1643.

<sup>337</sup> ESPÍRITU SANTO, Francisco del, *Sermón que el día de la aparición del invictísimo S. Miguel Arcángel...*, Josphé Gómez de los Cubos, Salamanca, 1660. Citat per BOUZA, Fernando, *Papeles y opinión. Políticas de publicación en el Siglo de Oro*, CSIC, Madrid, 2008, pàg. 152-155.

<sup>338</sup> NIEREMBERG, J. E., *op. cit.*, 1757, pàg. 89.

<sup>339</sup> BÁEZ MACÍAS, E., *op. cit.*, 1979, pàg. 29. Citat per MARTÍN SÁNCHEZ, M. A., *op. cit.*, 1991, pàg. 93-96.

a Josué i a Judes Macabeu: “*Vino asimismo en un gallardo caballo armado con armas de oro y blandiendo una lanza, para pelear contra Lísias, y su Exercito, en favor de Judas Macabeo*”,<sup>340</sup> o les ocasions en què fou enviat a Nicanor i a Ezequies contra Senaquerib. Justificava la presència del fet meravellós amb evident sentit providencialista, tot seguint allò dit per Sofroni, Pantaleó Diaca i sant Gregori: “*todas las veces que se hace alguna cosa de maravilla y poder, es cosa clara que á todas ellas es s. Miguel enviado [...] de Dios*”, i recordava amb voluntat enciclopedista aquelles vegades en què l’havia vist amb l’espasa desembeinada al llarg de la història, com ara aquella en què s’aparegué a Mercuri, capità de l’emperador Deci; a Cunibert contra Alahim; Teodobert contra Lotari; Alesco, príncep de Polònia, contra Lituània; Alejandro Farnesio en el setge d’Anvers el 1585 contra els protestants –tot citant fra Elías de Santa Teresa–; quan alliberà Saragossa dels moros; en la defensa del castell de San Servando a Toledo contra un atac musulmà –tret de Salazar de Mendoza–; en ajuda d’Alfonso Enríquez, rei de Portugal, contra Albarac rei de Sevilla; Joana d’Arc, etc.<sup>341</sup>

Les invocacions a la seua protecció i el record de les victòries guanyades gràcies al seu favor es mantingueren en el panegíric escrit pel pare jesuïta Francisco García titolat *El primer ministro de Dios, san Miguel Arcángel*. En ell, l’autor feia un repàs d’aquelles intervencions més determinants i les assimil·lava a les batalles espirituals amb el dimoni:

*También ha peleado en favor de los Fieles contra los Infieles. [...] A S. Miguel se le deben grandes victorias de Constantino Magno, al cual apareció y dixo: Yo soy Miguel, Capitán General de los Ejércitos de Dios, que te ayudé cuando peleaste contra los impíos tiranos. A Lesco, Príncipe de Polonia, viéndose con poca gente, acometido de un poderoso ejército de Lituanios, le dixo en sueños S. Miguel: Yo soy el Capitán General y el Príncipe de la Iglesia de los Christianos, ten confianza en el Señor, que yo te asistiré para que alcances una gloriosa victoria. Por ella edificó Lesco un suntuoso Templo al Santo Arcángel. Nuevamente en las Islas Marinas han alcanzado veinte ó treinta Españoles señaladas victorias de millares de Bárbaros con el favor de San Miguel, á quien ofrecieron oraciones y votos, por persuasión del primer Apóstol de aquellas Islas, el N. P. Diego Luis de Samvitores.*

*Por eso deben todos los Príncipe Christianos en las batallas contra los Infieles, y en las guerras justas con otros Príncipes, invocar à San Miguel; y todos los Capitanes, y soldados han de tener en particular Abogado, y Protector al Príncipe de la Milicia Celestial. Pero de mejor gana nos favorece en las batallas espirituales que tenemos con el mundo, demonio y carne y así en nuestras tentaciones, le debemos invocar.*<sup>342</sup>

<sup>340</sup> NIEREMBERG, J. E., *op. cit.*, 1757, pàg. 50.

<sup>341</sup> NIEREMBERG, J. E., *op. cit.*, 1757, pàg. 51-54.

<sup>342</sup> GARCÍA, F., *op. cit.*, 1684, pàg. 15. Hi ha edició posterior publicada per Benito Monfort, Valencia, 1803, pàg. 31-33.

La participació patrocinadora de l'arcàngel en favor dels cristians es mantingué en aquesta època i en els segles posteriors, tot posant-se de manifest en precis formulats davall aquesta voluntat com ara en la *Oración a S. Miguel arcángel por el Reyno de España*, composta pel pare fra Diego Joseph de Cadiz en València el 1808 o la *Oración al Príncipe de los Angeles san Miguel Arcángel, por las necesidades de España, persona del Rey Nuestro Señor, y sus Exércitos*, dedicada al rei Ferran VII. En aquesta darrera se li demanava la protecció del rei i els seus súbdits contra el poder dels enemics: “*Suplícote, nos defiendas contra el poder de nuestros enemigos, como defendistes al rey Ezequías contra el de los Asirios*”; “*Envía en su socorro y nuestro tus celestiales Esquadrones, como los enviastes en favor de Eliseo y de Jacob*”. Malgrat tot, ja a partir del segle XVIII aquests relats meravellosos farcits de retòrica triomfalista de l'Església contrarreformista i la monarquia absoluta, començaren a ser posats en qüestió i, fins i tot, esdevingueren objecte de burla per part dels escriptors il·lustrats, els quals acusaren de crèduls i de mancats de criteri històric als cronistes dels segles anteriors. És el cas de Viera y Clavijo, qui opinava d'aquells panegiristes de la següent manera: “*Este modo de escribir la historia no tiene ejemplo, así como no lo tenía aquel modo de conquistar*”.<sup>343</sup>

---

<sup>343</sup> VIERA Y CLAVIJO, J. de, *op. cit.*, 1766. Citat per MARTÍN SÁNCHEZ, M. A., *op. cit.*, 1991, pàg. 49.

**IV**

**SANT JORDI DE CAPADÒCIA, EL PARADIGMA  
DEL SANT CAVALLER**



## 1. INTRODUCCIÓ A LES FONTS TEXTUALS

El cavaller sant Jordi ha estat, amb permís dels apòstols i els sants fundadors, un dels barons cristians de major renom i fama universal, tot i l'escàs coneixement que es té de la seua figura històrica. La impressionant narració dels múltiples turments que hagué de patir en el seu llarg martiri, així com el colossal combat amb el drac per tal d'alliberar la princesa i les llegendes que afirmen haver-lo vist lluitant en favor dels cristians, han fet que se'l venere en molts indrets i des de temps immemorials. Per tots aquests mèrits, la seua imatge ha passat a ser considerada com paradigmàtica del bon cavaller cristià, l'autèntic *miles Christi*.

El seu martiri, narrat per Pasícrites, company i testimoni de la seua passió, fou considerat un dels més admirables a causa del gran nombre de penalitats que hagué de sofrir en nom de la fe. I és, per això, que a les esglésies orientals sant Jordi és tingut per *megalomàrtir*, és a dir, el màrtir per excel·lència. Una de les redaccions més antigues que es conserven de la seua vida i martiri és un relat fragmentari que pot llegir-se en el palimpsest grec 954 de la Biblioteca Nacional de Viena, datat cap al segle V, mentre que un papir trobat al Neguev datat al segle següent dóna a entendre que ja en aquest moment el seu culte hi estava ben estés.<sup>344</sup>

De totes formes, ja en aquells primers temps la seua llegenda va ser posada en entredit per fabulosa. En el Concili de Nicea del segle V, la seua passió va ser rebutjada pel papa Gelasi<sup>345</sup> per apòcrifa, herètica i extravagant, així com també pels diversos i diferents relats

---

<sup>344</sup> En aquest sentit, cal esmentar el descobriment el 1964 durant les excavacions que precediren la construcció de la presa d'Assuan (Egipte) a Q'asr Ibrim del manuscrit més antic trobat fins el moment on es descriu la vida de sant Jordi. Vegeu MARCOS, F., MONTANER, A. i REDONDO, G., *El Señor San Jorge. Patrón de Aragón*, Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón, Zaragoza, 1999, pàg. 19.

<sup>345</sup> La *Passio Georgi* fou classificada, en torn a l'any 496, com apòcrifa pel *Decretum Gelasianum de libris recipiendis et non recipiendis* (ed. E. Von Dobschüts, Leipzig, 1912, pàg. 57) una valoració que, tot i no afectar el seu culte, també reafirmarien posteriorment altres veus, com ara la del patriarca oriental Nicéforo. De les cinc parts que consta el decret Gelasià, la quarta, l'anomenada *Gesta Sanctorum Martyrium*, conté les passions de Jordi, Julieta i

que sobre el seu martiri circulaven en les actes orientals de l'època. No obstant aquestes acusacions, el mite no va perdre força i es feren diverses traduccions en diferents llengües orientals, de les quals la més elaborada i pròxima a l'original sembla ser la copta, per la seua antiguitat, tot i estar farcida de elements fantasiosos. També es conserven dos manuscrits en llatí, el *Codex Gallicanus*, a la Biblioteca dels Bollandistes, datat al segle IX, i el *Codex Parisinus*, del segle XIV. Amb tot, la versió més difosa és la del *Vat. graec.* 166, datada l'any 916 (BHG 271, 272) i de la qual depenen el panegíric d'Andreu de Creta, del segle VIII, el *Menologi* de Simeó Metafrast (964), aparegut en Venècia, i la traducció llatina de Lipomano, bisbe de Verona. Aquestes actes foren considerades per l'Església occidental com les més pures, atés que es trobaven alliberades de tota càrrega d'elements considerats herètics i, a més, perquè estaven avalades per l'Església oriental.

D'aquesta tradició escrita sorgiria la font literària més coneguda i de la qual extrauria el seu repertori icònic l'art occidental. Ens referim a la *Llegenda Daurada* de Iacopo da Varazze (cap. 58), redactada el 1264. En aquest relat, la història de la seua *Passio* quedà configurada per una sèrie d'esdeveniments que podríem resumir-los de la manera que exposem a continuació.

Durant la persecució contra l'Església en temps dels emperadors Dioclecià i Maximià, el cavaller Jordi, horroritzat per aquestes defeccions, renuncià a la seua carrera militar i repartí els seus bens entre els més pobres. Davant el governador persa Dacià<sup>346</sup> es negà a oferir sacrificis als deus pagans i fou sotmés a un gran nombre de turments, dels quals va eixir miraculosament viu i sense cap dany. Fou lligat a un poltre de tortura i estirat el seu cos; esquinqada la seua pell amb garfis de ferro; cremat amb teies al roig viu; estripat i cremats els budells i, finalment, fregat el seu cos nafrat amb sal. Però de res serviren tan terribles

---

Ciric, tractades com a exemples de contingut sospitós i lectura prohibida per l'Església. No obstant això, segons relata Pedro de Ribadeneyra, el bisbe Lipomano no tingué cap problema en fer traduir del grec al llatí dues *Vides* de sant Jordi, una conservada a Venècia i escrita per Metafrast, i l'altra redactada per Pasícates i conservada a la Llibreria de Grotta Ferrara, al monestir de monjos grecs de l'orde de Sant Basili prop de Roma, car cap d'aquestes dues versions resultaven ser aquelles reprovades pel papa Gelasi. Vegeu RIBADENEYRA, Pedro de, *Flos Sanctorum de las vidas de los santos*, I, abril 23, 2-3, Imprenta de los consortes Sierra, Oliver y Martí, Barcelona, 1790, col. 623-624.

<sup>346</sup> El text de Varazze participa de la barreja de llegendes que farcien la biografia del sant, com ara la pròpia datació del martiri. Algunes tradicions acusaven l'emperador Dioclecià de la seua mort a principi del segle IV, mentre que altres culpaven el monarca persa Dacià, endarrerint la data en torn a l'any 263. Aquesta confusió, segons opinen alguns autors, tindria el seu origen en la identificació de dos màrtirs del mateix nom. Vegeu PÉREZ-SOBA DÍEZ DEL CORRAL, José M<sup>a</sup>, "San Jorge contra el Islam", en *Islam y Cristianismo*, núm. 413, 2006, pàg. 2.



procediments ja que al dia següent el màrtir estava completament recuperat de les seues ferides. Irritat, el governador manà un mag que preparés un beuratge verinós per donar-li mort, però el sant amb una senyal de la creu anul·là els seus efectes. Aquest mag, meravellat pel succés i penedit de la seua mala acció, li demanà perdó i es convertí al cristianisme. Al dia següent, Jordi, de la mateixa manera que santa Caterina, fou lligat a una roda plena d'espases, però l'instrument de tortura fou trencat en posar-se en marxa. Desconcertat davant la superació de tan terribles tortures i pres d'una ira immensa, Dacià manà que el màrtir fóra submergit en una piscina de plom fos, però novament, a una senyal de la creu, fou salvat de la mort i eixí d'ella com si res. Posteriorment, fou conduït a un temple pagà, on el sant invocà Déu i els ídols que hi adoraven s'ensorraren. El governador, que havia manat executar la seua muller perquè s'havia convertit a la fe cristiana animada per la valentia modèlica del cavaller Jordi, ordenà com a darrera pena que aquest fóra lligat a un cavall i arrossegat pels carrers de la ciutat fins arribar al lloc on seria finalment escapçat.<sup>347</sup>

Aquesta tradició llegendària fortament convencional ja en temps de Varazze serví posteriorment com a font literària canònica per a la majoria de representacions visuals, tot inspirant una sèrie de tipus iconogràfics de caràcter narratiu en els quals quedaven fixats simbòlicament els nombrosos martiris patits pel cavaller. Però a més, incloïa també un breu relat apòcrif absent en les primeres redaccions, el qual assoliria ràpidament una gran transcendència. Ens referim a la història de la seua victòria sobre el drac, l'antiguitat de la qual sembla no anar més enllà dels segles X o XI. Per a alguns autors, com per exemple, Christopher Walter,<sup>348</sup> aquesta estaria basada en la llegenda homònima protagonitzada per sant Teodor i sensiblement anterior en el temps. La primera referència a aquesta narració amb sant Jordi es troba a un manuscrit georgià (Jerusalem, Biblioteca Patriarcal, cod. 2) datat al segle XI.<sup>349</sup> Això no obstant, la proesa del sant de Capadòcia poc tardà en arribar a Occident, sobretot gràcies al contacte de les Croades amb el món oriental, i en aquest nou context es convertí en una de les històries de major relleu universal, adquirint una fama insospitada gràcies a la seua difusió a través de la *Llegenda Daurada* (cap. 58).

---

<sup>347</sup> Segons es conta en alguna altra versió, sant Jordi, abans del seu escapçament i després d'haver suportat penes tan terribles, hauria estat alliberat de la presó per l'arcàngel Miquel.

<sup>348</sup> WALTER, Christopher, *The Warrior Saints in byzantine art and tradition*, Ashgate, Londres, 2003, pàg. 109-144.

<sup>349</sup> WALTER, Ch., op. cit., 2003, pàg. 140-141, qui aporta la traducció a l'anglès d'aquest manuscrit. El text grec més antic conservat, molt proper a la versió georgiana, està datat entre els segles XII i XIII i es conserva a la Biblioteca Angelica de Roma (46, C.F. 1, f. 189-191v).

En aquesta història es conta que Jordi era un tribú romà oriünd de la Capadócia el qual, trobant-se un dia prop de la ciutat de Silca o Silene, a la província de Líbia, es va enfrontar amb un drac que vivia en un llac a la vora de la població. El descomunal monstre tenia acovardits els seus habitants, els quals havien de llançar al llac dues ovelles cada dia perquè aquest se les menjara i els deixara tranquils. Però arribà un dia en què el nombre d'ovelles començà a escassejar i els vilatans decidiren oferir a la bèstia una ovella i una persona, elegida en sort. Un dia, la designació va recaure en la filla del rei, qui amb gran dolor i aflicció es va veure en l'obligació de lliurar-la al temible drac. Els plors de la donzella de camí cap al martiri cridaren l'atenció del soldat Jordi, qui casualment es trobava en aquells paratges. La princesa, a prec del cavaller, li contà la seua desgraciada sort, fet que va commoure el seu cor. L'advertí perquè fugís si no volia morir de manera tan espantosa, tal i com anava a fer ella, però Jordi, no sols no fugí sinó que la va consolar dient-li que la salvaria. En aquell precís instant el drac aparegué davant ells. El cavaller esperonà el cavall, se senyà i s'encomanà a Déu, carregant contra ell. Després d'haver-lo ferit amb la llança, va demanar la princesa que lligara el seu cinturó al voltant del coll del monstre i el van conduir com un gos innocent fins a les portes de la ciutat.<sup>350</sup> Allí, després que el poble de Silca es batejara per recomanació del sant cavaller, matà el drac amb l'espasa i manà que el seu cos fóra llançat als afores de la ciutat.

Com és ben sabut, la narració recollida per Varazze ha estat una de les més influents d'entre les nombroses versions<sup>351</sup> que sorgiren en el context occidental entre els segles XII i XV tant en llatí com en les diferents llengües vernacles, tot fixant els tipus iconogràfics del

---

<sup>350</sup> A diferència de la versió més difosa, en la versió georgiana, sant Jordi amb el senyal de la creu transformà la bèstia indòmita en un dòcil animalet postrat als seus peus. Amb el cinturó de la princesa el lligà i el portà a la ciutat. Curiosament, la presència del cinturó com a objecte significat per amansar la bèstia diabòlica es troba també en la llegenda d'una santa vencedora del drac: santa Margarida.

<sup>351</sup> En el cas d'Anglaterra, per exemple, existeix una tradició originada cap a la segona meitat del segle XIV en la qual es parla d'un sant Jordi de Coventry que, en el transcurs d'una croada contra els sarraïns, trobà en Líbia una princesa, de nom Sabra, lliurada al monstre perquè fóra devorada. El sant matà el drac i alliberà la princesa, casant-se posteriorment amb ella. Per al reverend Cobham Brewer, aquesta llegenda no seria més que l'assaig de nacionalització d'un sant patró d'origen estranger. Cfr. GÁLLEGO, Julián, *Santa Isabel y San Jorge. Reflexiones sobre la iconografía de la Reina Santa y el Caballero a lo Divino*, Institución Fernando el Católico, Zaragoza, 1972, pàg. 12-13. A banda d'aquestes llegendes locals angleses, la fama del sant capadocia es veuria augmentada encara més amb la publicació l'any 1483 de la *Llegenda Daurada* de Varazze per part de Caxton. D'altra banda, en el cas de Catalunya també es poden rastrejar algunes versions localistes de la llegenda jordiana com ara la que ubica el llegendari succés a les rodalies de la ciutat de Montblanc. Vegeu AMADES, Joan, *Costumari català. El curs de l'any*, vol. III, 3a ed., Barcelona, 2001, pàg. 286-287 i AMADES, Joan, "Leyendas de San Jorge", en *San Jorge. Revista trimestral de la Excelentísima Diputación de Barcelona*, núm. 11, juliol 1953, pàg. 18-19.

sant fins als nostres dies i superant la voluntat d'ortodòxia i crítica dels concilis. Val a dir també que d'aquesta tradició llegendària se'n sortiren, a més de la imatge principal del combat entre el cavaller i el drac, altres tipus iconogràfics que completen el cicle narratiu, com són el *Lliurament d'una ovella al drac* (*Retaule de Sant Jordi*, ca. 1460, Berlin, Wallraf-Richartz Museum); la *Conducció del drac derrotat a la ciutat* (*Retaule de Sant Jordi*, 1425-1450, Los Angeles, County Museum of Art); *L'escapçament del drac* (Vittore Carpaccio, 1502-1507, Venècia, San Giorgio degli Schiavoni);<sup>352</sup> *L'homenatge després de la victòria*; *El bateig del poble de Silca* (Marçal de Sas, *Retaule del Centenar de la Ploma*, ca. 1393-1410, Londres, Victoria and Albert Museum) o *El repartiment entre els pobres dels diners de la recompensa*, l'anàlisi dels quals mereix un tractament per separat que excedeix els límits d'aquest treball. També cal dir que, a banda d'aquestes imatges narratives, s'han de citar altres imatges conceptuals relatives a la victòria del sant sobre el monstre com són les que el representen dempeus amb el drac derrotat als seus peus, i de les quals parlarem posteriorment pel seu interès significat.

Completa aquesta introducció sobre els tipus iconogràfics una imatge narrativa deslligada del famós combat amb el malèfic drac, però amb un important ressò a la Corona d'Aragó i amb una càrrega simbòlica fonamental per al nostre estudi la qual, cal assenyalar, resta absent en la redacció de Iacopo da Varazze. Es tracta de la *Visió de sant Jordi en la batalla*, representació que té la seua font literària en llegendes sorgides dins un context de croada i conquesta cristiana i que serà analitzada en el capítol corresponent.

## 2. ELS TIPUS ICONOGRÀFICS DE SANT JORDI SAURÒCTON

### Sant Jordi a cavall combat amb el drac

El combat amb el drac és sense dubte la representació més famosa del sant capadocia, car ha gaudit d'un component simbòlic no només circumscrit a l'art religiós. Podem veure imatges seues a l'àmbit civil, desenvolupades de manera fecunda en patis, fonts i façanes. Val a dir que tot i no formar part de les primeres narracions hagiogràfiques, la imatge del sant eqüestre aconseguí imposar-se a la resta d'escenes martirials, molt més antigues i diverses. D'aquesta peripècia llegendària, inclosa en la seua *Passio* com un afegit apòcrif a manera de

---

<sup>352</sup> Una bella imatge bizantina que representa aquest tipus iconogràfic és la de *Sant Jordi victoriós*, de l'escola de Pskov, datada cap als segles XV-XVI. CORTÉS ARRESE, M., "La imagen de san Jorge en el arte bizantino", en *Oriente y Occidente en la Edad Media. Influjo bizantino en la cultura occidental*, Servicio editorial de la Universidad el País Vasco, Vitoria, 1993, pàg. 251 i 253.

preàmbul, se'n sortí un tipus iconogràfic de gran força expressiva que ha repetit el mateix esquema compositiu basat en la victòria de l'heroi sobre el monstre fins gairebé l'època actual: abillat amb la seua armadura i muntat a cavall, el sant branda la llança o l'espasa i s'enfronta al fantàstic monstre amb un potent atac. La versió valenciana de la *Llegenda Daurada* el descriu de la següent manera: “E arremeté lo cavall devés lo drach molt animosament: e metent se la llança davant: naffrà lo drach fortment en manera que en terral lançà”.<sup>353</sup> Aquesta configuració, gairebé inalterada, sols s'ha vist modificada amb el pas del temps amb la introducció d'una major narrativitat que anà minvant alhora el grau de conceptualitat de les distintes representacions.

La fórmula resulta en realitat una adaptació de l'esquema compositiu anomenat trepitjada triomfal ja conegut en l'Antiguitat i que, com hem vist al principi del nostre estudi, sembla tindre els seus orígens a Orient, concretament a l'art assiri i iranià, on poden rastrejar-se exemples en torn al segle VII aC. Aquest tema trobà posteriorment continuïtat a la Grècia hel·lenística, on, com hem pogut observar, la figura eqüestre d'Alexandre el Gran es configurà com el prototip ideal adoptat després per l'aparell icònic imperial romà per tal de visualitzar la idea del triomf de l'emperador (*adventus*). El *Plat de Kertch* (meitat del segle III d. C., Sant Petersburg, Museu de l'Ermitage) potser siga un exemple revelador d'aquest recurs visual, com ja hem pogut observar prèviament. En ell, l'emperador Constanci II empunya una llança mentre el seu cavall trepitjà l'escut dels vençuts com a símbol del seu triomf. Juntament amb aquesta imatge, també poden ser mencionades algunes encunyacions romanes que presenten la figura de l'emperador a cavall, armat amb una llança que introdueix en la gola d'una serp o sotmetent un enemic que jau vençut als seus peus.<sup>354</sup>

Val a dir que la difusió d'aquests tipus iconogràfics fou enorme, prolongant-se fins a Bizanci, tal i com es pot veure en la imatge de l'emperador a cavall de l'*Ívori Barberini* (meitat

---

<sup>353</sup> Utilitzarem en aquest estudi la versió catalana de la *Llegenda Daurada* de VARAZZE, Iacopo da, *Flos Sanctorum novamen stampat, corregit y ben examinat per lo reverent mossén Cathalunya, afegides certes vides que fins ací no eren*, Jorge Costilla, València, 1514.

<sup>354</sup> KAUFFMANN, C. M., *The altar-piece of St. George from Valencia*, Victoria and Albert Museum, Londres, 1970, pàg. 86. Per a aquest autor no hi ha dubte que les imatges heroiques representades en aquestes monedes romanes aportaren l'esquema compositiu bàsic per a les primeres representacions del tipus iconogràfic de sant Jordi i el drac. Aquest esquema compositiu fou utilitzat posteriorment en representacions de cavallers sagrats i anònims, un exemple d'aquests últims es pot veure a la façana de Martvili (Georgia), del segle X.

del s. VI, París, Museu del Louvre).<sup>355</sup> La seua influència arribà també fins a Egipte, on es localitza el que pot ser un dels referents més directes per al tipus del cavaller sant. Ens referim novament al relleu d'*Horus cavaller* (s. IV, París, Museu del Louvre) [Fig. 16], on el déu egipci munta a cavall, abillat a la manera d'un legionari romà, mentre allanceja un cocodril situat a les potes del cavall. Clermont-Ganneu, en un estudi ja clàssic on analitzava els elements significants d'aquesta imatge, no dubtà a posar-la en relació amb el tipus iconogràfic de sant Jordi a cavall.<sup>356</sup> No es tractava d'un cas aïllat. Cal recordar, novament, que les escenes amb herois eqüestres victoriosos configuren un dels temes d'enquadrament més difosos en l'art copte, destacant un bon nombre d'exemples visuals en el camp dels teixits.<sup>357</sup>



**Fig. 98.** *Sant Jordi a cavall combat amb el drac*, ss. V-VI dC., París, Museu del Louvre

<sup>355</sup> La imatge triomfal de l'Ívori Barberini presenta, però, una diferenciació, i és que el cavaller recolza el seu peu sobre una personificació de la Terra com a símbol del seu poder, mentre que l'enemic persa apareix situat darrere d'ell.

<sup>356</sup> CLERMONT-GANNEU, Charles-Simon, "Horus et saint George d'après un bas-relief inédit du Louvre", en *Revue Archéologique*, Librairie académique Didier et C<sup>e</sup>, 1877.

<sup>357</sup> RODRÍGUEZ PEINADO, Laura, "Las representaciones ecuestres en los tejidos coptos. Evolución de un tema iconográfico a propósito de dos tejidos del Museo Nacional de Artes Decorativas", en *Cuadernos de Arte e Iconografía*, tom 6, núm. 11, 1993, pàg. 225-230.

Tampoc no hem d'oblidar els exemples d'altres sants cavallers, com ara Teodor, Demetri, Mercuri o Sisinni. Ni tampoc el conegut relleu tallat sobre pedra calcària procedent del monestir de Bawaït, a les rodalies d'Al-Asmunayn, en Egipte (ss. V-VI, París, Museu del Louvre) [Fig. 98], en el que un soldat a cavall, identificat sovint amb sant Jordi, travessa amb la seua llança un dimoni amb forma de serp.

Paga la pena recordar en aquest punt com la llegenda del combat entre sant Jordi i el drac no aparegué fins als segles X o XI a l'Orient bizantí, i no fou fins a la publicació del text canònic de Iacopo da Varazze que es va difondre per tota Europa. I fou precisament a la Capadócia, territori de l'Àsia Menor convertit en província romana en temps de Tiberi i d'on algunes tradicions afirmen era oriünd el sant, on la imatge conceptual de la lluita amb el drac va prendre una àmplia difusió, sent potser les pintures rupestres conservades a la vall de Göreme (Turquia) les representacions bizantines més conegudes i segurament les més antigues. Val a dir que al llarg dels segles X i XI aparegueren una sèrie de manifestacions visuals del sant cavaller –ja en solitari, ja acompanyat per sant Teodor–, en les que el tipus iconogràfic apareixia formulat de manera exultant amb quasi tots els seus elements significants tradicionals.



**Fig. 99.** *Sant Jordi a cavall combat amb el drac*, s. XI, Göreme, Església de Yilanli o de la Serp, capella de Sant Basili

D'aquelles en les que el sant lluita en solitari podem citar el *Sant Jordi a cavall aniquilant el drac* de l'església de Sant Basili. Però són més nombroses, en canvi, aquelles on apareix fent parella amb l'esmentat Teodor, per exemple el *Sant Jordi i sant Teodor* de l'església de Yusuf Koç (meitat del segle XI), el de l'església Karsi a Gülsehir (s. XI), el de la capella de sant Basilia a l'església de Yilanli, també coneguda com a església del Drac o de la Serp (ss. X-XI) [Fig. 99], el de la capella de Santa Caterina o el de la capella de Santa Bàrbara a l'església d'Elmali, els frescos de la qual estan pintats en tonalitats rogenques. En tots aquests exemples les figures apuntades s'adapten a les dimensions i irregularitats del mur. Els elements significants també són semblants, el que dóna a entendre un cert grau de convencionalitat ja força estés. A més, en totes elles, ambdós soldats apareixen abillats amb indumentària a la romana. Però mentre sant Jordi es mostra com un jove imberbe de cabellera rinxolada, sant Teodor apareix barbat i amb un aspecte més madur. Ambdós munten a cavall –blanc el de sant Jordi, terrós el de sant Teodor–, i allancegen un enfront de l'altre un drac serpentiforme situat entre les potes dels cavalls.

Totes aquestes imatges segueixen pràcticament el mateix patró compositiu, actitud hieràtica i caràcter conceptual. Sant Jordi, com és habitual en els sant militars bizantins, va vestit a la romana, i així es continuarà representant segles després a les distintes icones que han tingut al sant cavaller com a protagonista. D'entre les més destacades podem citar la del Museu de Colònia (1104), la del Museu de Sant Petersburg (s. XIV) de l'escola de Novgorod o la de la Galeria Tretiakov (s. XV) d'escola russa, en les quals la presència divina que intervé en ajuda de l'heroi apareix simbòlicament imaginada per una mà que el beneeix rodejada de núvols a l'angle superior dret. D'altra banda, en el cas de la icona del Museu de Sant Petersburg, el cavaller ostenta un escut que per la seua lluentor s'assembla al sol. Tanmateix, els colors utilitzats també són objecte d'estudi. Cortés Arrese, en analitzar aquesta obra, "la força expressiva del qual s'imposa pel seu laconisme",<sup>358</sup> detectà la diferenciació significativa que es fa en la coloració emprada per al fons de la composició, daurada a la part del cavaller per tal de destacar la seua figura guerrera i terrosa en la part on s'agita el monstre simbolitzant el seu caràcter terrenal.

Més curioses, per la variant formal present en la serp enemiga, són dues imatges conservades al Museu de Belles Arts de Geòrgia, a Tbilisi, ambdues de finals del segle X, d'argent repussat i cisellat la procedent de Tsvirmi-Tchobeni i d'argent daurat la de Sakao.

---

<sup>358</sup> CORTÉS ARRESE, M., *op. cit.*, 1993, pàg. 250.

En elles, la serp és representada amb la cara de l'emperador Dioclecià, el perseguidor de cristians i el que, segons algunes versions de la llegenda, manà martiritzar el sant.<sup>359</sup>

Una constant que tampoc no ha variat en el tipus iconogràfic és el color blanc del cavall, considerat sagrat en nombroses civilitzacions, com ara la persa, la influència de la qual havia impregnat la Capadòcia. Aquesta consideració es pot trobar, per exemple, en els huit cavalls blancs que tiren del carro sagrat de Júpiter, al qual cap mortal podia pujar.<sup>360</sup>

Quant al monstre allancejat per l'heroi, hom adverteix que les imatges d'aquest moment a l'hora de plasmar-lo no es fan ressò de les fonts literàries, les quals parlen d'un drac ferotge que “solament ab lo seu alé matava lo poble”,<sup>361</sup> i la norma general és imaginar-lo com una serp, recordant potser la idea de què el drac era considerat com la major de les serps, i així és visualitzat.

Sí presenta de manera implícita la concepció negativa atribuïda per les Sagrades Escripures i mantesa en els Pares de l'Església. Per exemple en sant Agustí qui, tot i prestar-li poca atenció al seu *Comentari sobre els Salms (Enarratio in Psalmos)*, el defineix com l'ésser viu més gran que existeix sobre la terra<sup>362</sup> i l'identifica amb el dimoni, segons allò dit als *Salms* 15, 13 i 103, 17. Aquesta identificació es troba també en Casiodor (PL 70, 1411), el bisbe Primasius (PL 68, 873-875) i Beda (PL 93, 166-167), qui exposa una doble vinculació, amb la serp del Gènesi per un costat i amb el drac de l'Apocalipsi, per l'altre. Segles després, sant Isidor de Sevilla, tot replegant tradicions anteriors, el va descriure amb intenció científica i no simbòlica com la major de les serps i de la resta d'éssers vius de la terra (*Etimologies* 12, 4, 4; PL 82, 442),<sup>363</sup> destacant entre les seues virtuts el poder volar –ja que és un animal aeri i

<sup>359</sup> SAYRACH i FATJÓ DELS XIPRERS, Narcís, *El patró sant Jordi. Història, llegenda, art*, Gen. Catalunya - ed. 92, Barcelona, 1996, pàg. 78. Amb cos de serp i cap humà també apareix representat de vegades l'enemic derrotat per sant Teodor. Tanmateix, com a executor del seu perseguidor, a una icona del Mont Sinaí (s. IX o X), sant Jordi eqüestre venç un enemic humà identificat com a l'emperador Dioclecià. Cfrt. WEITZMANN, K., *Icons*, pàg. 71-73, citat per WALTER, Ch., *op. cit.*, 2003, pàg. 128-129.

<sup>360</sup> HERÓDOTO, *Los nueve libros de la Historia*, llibre 7, 40, ediciones elaleph.com, 2000.

<sup>361</sup> VARAZZE, I., *op. cit.*, 1514.

<sup>362</sup> Per a Le Goff aquesta definició procedeix de la interpretació del *Salm* 148, 7, on es descriu els dracs com els majors éssers vius terrestres creats per Déu. Es tractaria per tant d'una explicació merament realista, pretesament científica, i no simbòlica. Vegeu LE GOFF, Jacques, “Cultura eclesiàstica y cultura folklòrica en la Edad Media: san Marcelo de París y el dragón”, en *Tiempo, trabajo y cultura en el Occidente medieval*, Taurus, Madrid, 1983, pàg. 233-235.

<sup>363</sup> Sant Isidor cita a més tres tipus de dracs distints: el drac tutelar, com el que vetllava les pomes d'or al Jardí de les Hespèrides; el drac anular que es mossega la cua –representació del cicle anual amb orígens egipcis– i el drac estandard, el qual apareix a les banderes militars i recorda la victòria d'Apol·lo sobre Pitó.



subterrani—, una vista aguda i actitud vigilant<sup>364</sup> i una força descomunal procedent de la seua cua i no tant de les esmolades dents. Posteriorment, també Raban Maur, seguint l'estela deixada per sant Isidor, aprofundí en la descripció d'aquest monstre fabulós i universal (*De Universo*, 8, 3; PL 229-230) amb una interpretació simbòlica semblant a les anteriors, ja que l'identifica com el dimoni o algun dels seus ministres, perseguïdors de l'Església.

La imatge de sant Jordi i el drac ha tingut una força visual poderosa en el context oriental, però també al llarg de l'Edat Mitjana a l'Europa occidental. Quines circumstàncies feren que aquesta s'introduïra amb tanta contundència?



**Fig. 100.** *Sant Jordi a cavall combat amb el drac*, Mestre Niccolò, ca. 1135, Ferrara, catedral, portalada

Sembla que arran de les Croades el contacte entre Bizanci i Occident propicià que la imatge de sant Jordi matant el drac es difonguera per tota Europa. Potser la impressió que causà la seua llegenda en aquells croats arribats a Orient en el segle XI degué ser ben forta i la conseqüència fou que en retornar a les seues terres la divulgaren amplament, tot traduint-se ben prompte en imatges tan interessants com ara el relleu de la porta de bronze de la catedral de Monreale (s. XII). En ella, sant Jordi travessa la gola d'una serp que rellisca per la part inferior de la composició. Els elements significants bàsics descrits en les representacions bizantines es mantenen pràcticament inalterables, resultant una imatge conceptual de gran senzillesa i simplicitat en l'ús dels recursos visuals.

<sup>364</sup> La significació de l'actitud vigilant del drac és un element a tindre en compte, ja que etimològicament el seu nom procedeix del grec *dreiken*, que significa veure. Així apareix citat a la *Història Natural* de Plini el Vell. Vegeu PLINI, *Naturalis Historiae*, 8, 12.

Una altra versió primerenca es troba a la portalada de la catedral de Ferrara,<sup>365</sup> obra atribuïda al Mestre Niccolò (ca. 1135) [Fig. 100]. Aquesta presenta una lleugera variant de la fórmula compositiva original, ja que ara el cavaller branda l'espasa després d'haver trencat la llança en l'enfrontament inicial amb el monstre. Aquesta variant potser responga a una versió de la llegenda diferent a la canònica que utilitzarà posteriorment Varazze, on es relata que el sant sols ferí al monstre amb la llança.

Per la seua banda, el monstre és reproduït de manera diferent, i ara apareix com un drac híbrid semblant al que es troba en la mateixa època a les imatges de sant Miquel.<sup>366</sup> Es tracta d'un ésser terrible dotat de potes davanteres, ales d'àguila i cua de serp enroscada. Encara té a la gola la llança mig trencada després de la brutal tossada amb el cavaller, qui ha tornat a la càrrega empunyant una espasa amb la intenció d'acabar finalment amb ell. La indumentària d'aquest s'assembla molt a l'abillament militar utilitzat llavors pels croats, és a dir, cota de malla, cervellera i escut, peces pròpies de l'ideal de paladí cristià i que, en opinió de Louis Réau,<sup>367</sup> converteixen sant Jordi en paradigma dels mateixos cavallers croats.

En aquest punt, resulta interessant comprovar com l'èxit de la seua llegenda féu que la seua imatge es difonguera ràpidament des d'Orient fins a Occident,<sup>368</sup> però també del sud fins al nord, és a dir, des d'Etiòpia (esglésies com la de Debre Berhan Selassie a Gondar, o de Sant Miquel a Lalibela), on la seua veneració gràcies al coneixement de la llegenda a través d'Egipte era gran, fins a Rússia. Allí, per exemple, a la catedral de Sant Jordi de l'antiga ciutat d'Staraiia-Ladoga, es conserva un fresc amb una caracterització curiosa, la qual té a veure no amb l'episodi de l'enfrontament, sinó amb una acció posterior, el moment en què derrotat, el drac és conduït per la princesa, qui tira suaument d'ell amb una corda fins a la ciutat. Varazze conta com sant Jordi, després del seu triomf, manà a la princesa que lligara el coll

---

<sup>365</sup> Cal assenyalar que el ducat de Ferrara proclamà sant Jordi com a patró i protector seu l'any 1132, molt poc abans de la realització de l'esmentat timpà. Fins i tot, en les seues monedes encunyaren la inscripció: "*Sanctus Georgios Ferrari protector*".

<sup>366</sup> Tot i ser considerat com la més gran de les serps, no és fins l'època carolíngia que al drac se li afegeixen nous atributs que el diferencien d'aquelles, com ara les ales o la seua representació bípeda, tot suggerint una major complexitat i diversitat anatòmica a l'hora d'enfrontar el combat amb l'heroi.

<sup>367</sup> RÉAU, Louis, *Iconografía del arte cristiano*, 2/4, ed. Serbal, 2a ed., 2001, pàg. 157.

<sup>368</sup> Manuel Guerra cita com a exemples d'aquest tipus iconogràfic a l'art romànic hispànic els de Rebolledo de la Torre, Abajas, Lences, Santillana del Mar, Nuestra Señora del Mar a Sepúlveda, San Pedro de Sòria, Ciudad Rodrigo i San Pedro el Viejo a Osca. GUERRA, Manuel, *Simbología románica*, Fundación Universitaria Española, Madrid, 1986, pàg. 253, nota 50. A Catalunya, l'exemple visual més antic és el fresc conservat a Santa Maria de Lluçà i datat en torn al 1350.

del monstre amb un cinturó: “Met la tua correja en lo coll del drach e no hages temor dell”. Posteriorment, “tota vegada que la jove hagué amarrat al drac de la manera en què Jordi li ho digué, prengué l’extrem del cenyidor com si fos un ramal i caminà cap a la ciutat portant darrere d’ella al drac que la seguia com si fos un gosset falder”.



**Fig. 101.** *Sant Jordi a cavall combat amb el drac*, Altichiero da Zevio, 2a meitat del s. XIV, Verona, església de Sant Zenó



**Fig. 102.** *Sant Jordi a cavall combat amb el drac*, Vitale da Bologna, 1330-1335, Bolonya, Pinacoteca Nazionale

Aquest mateix tipus iconogràfic fou reproduït a Occident amb característiques prou semblants en un fresc atribuït a Altichiero da Zevio (2a meitat del s. XIV, Verona, església de Sant Zenó) [Fig. 101], encara que el que hi veiem és una fusió entre dos tipus iconogràfics distints ja que sant Jordi apareix allancejant el drac mentre que la princesa ja el té lligat amb el cinturó. Aquesta imatge potser siga una de les primeres manifestacions visuals en les quals el cavaller apareix armat amb un escut crucífer –creu blanca sobre fons roig, una senyal que també llueix sobre el seu pit.

Semblant fusió d’escenes trobem també al fresc titulat *Sant Jordi i la princesa* de l’església de San Giorgio in Lemine de Bergamo (ca. 1380). En aquest cas la princesa adquireix una presència més destacada situada en primer terme i a la mateixa altura que el sant cavaller. Apareix coronada segons la seua condició reial i abillada amb luxós vestit, tot recordant potser les paraules de Varazze: “lo Rei la ornà be de aur e de perles, e la vestí molt gentilment”. Engalanada com a víctima propiciatòria, la mateixa disposició del seu cos

sembla advertir els perills de l'arriscada aventura que comet el cavaller, sobre els quals ja li havia previngut anteriorment: “la infanta tremolant dix: fuig bon senyor prest”.<sup>369</sup>

Per altra banda, i a diferència de l'art bizantí, on el control que sobre ell exercí l'Església oriental donà com a resultat la inalterabilitat del tipus iconogràfic al llarg dels segles, a Occident, on allò concret presentava un clar avantatge sobre allò sagrat, les imatges adquiriren amb el pas dels segles un major grau de narrativitat tot apropant-se a una realitat humana i sensible més propera.<sup>370</sup>

Un exemple d'aquesta recerca del naturalisme a través d'una major vivacitat i dinamisme en la representació del tipus resulta el *Sant Jordi combat amb el drac* de Vitale da Bologna (1330-1335, Bolonya, Pinacoteca Nazionale) [fig. 102]. El cavaller abandona l'actitud hieràtica que l'havia caracteritzat fins al moment i es llança a una lluita acarnissada amb el seu oponent, derrotant-lo amb ímpetu mentre arqueja el seu cos i introdueix la llança en la gola del monstre alat. En segon terme, i com a espectadora passiva de l'acció, se situa la princesa, identificada per la corona i mig tapada pel paisatge. També varia la concepció visual de l'abillament del guerrer, i de la cota de malla pròpia del segle anterior es passa a una armadura de plaques, en molts casos coberta amb una sobrevesta ornada amb la creu roja – o de gules– sobre fons blanc –o de sabre– i complementada per un escut pintat amb aquestes mateixes armes.

Revelador d'aquest tipus d'indumentària bèl·lica és el *Sant Jordi combat amb el drac* pintat per Francesc Comes per al convent franciscà d'Inca (1392-1415, Palma de Mallorca, Museu de Mallorca) [Fig. 103 Cat. 046].<sup>371</sup> Podem dir que es tracta d'un indument que l'identifica clarament com a *miles Christi* i alhora el diferencia de la resta de cavallers sants. De la mateixa manera que a l'escut i l'armadura o la sobrevesta, aquestes armes crucíferes apareixen reflectides a la banderola que se li afegeix a la llança, detall que el designa com a abanderat de Crist. Aquesta particularitat que també trobem a algunes imatges de sant Miquel resulta, per a Rosa Alcoy, un reclam significant que incideix en una millor visualització de les armes.<sup>372</sup>

---

<sup>369</sup> VARAZZE, I., *op. cit.*, 1514.

<sup>370</sup> En aquest context, la imatge artística s'expressa mitjançant qualitats expressives com ara la gestualitat, la qual no sols pot ser objecte d'anàlisi estilístic, sinó també iconogràfic, com a element central a l'hora de comunicar el contingut discursiu de la imatge. Sobre aquest aspecte vegeu GARCÍA MAHÍQUES, Rafael, *Iconografía e Iconología*, vol. 2, ed. Encuentro, Madrid, 2009, pàg. 111-121.

<sup>371</sup> LLOMPART, Gabriel, *La pintura medieval mallorquina*, 4 vols., Caja de Ahorros de las Baleares, Palma de Mallorca, 1997, pàg. 64.

<sup>372</sup> ALCOY, Rosa, *San Jorge y la princesa. Diálogos de la pintura del siglo XV en Cataluña y Aragón*, Universitat de Barcelona, Barcelona, 2004, pàg. 24-34.

En el mateix sentit, cal destacar que a l'aureola del genet pintat per Comes figura la inscripció: “Sant Jordi, cavaller de Déu”, amb la qual es reivindica la seua condició de *miles Christi*.



**Fig. 103.** *Sant Jordi a cavall combat amb el drac*, Francesc Comes, 1392-1415, Palma de Mallorca, Museu de Mallorca



**Fig. 104.** *Sant Jordi a cavall combat amb el drac*, Marçal de Sas, 1400-1420, Londres, Victoria and Albert Museum

El drac alat, per la seua banda, se situa panxa per amunt tot enroscant la cua en una de les potes del cavall, sol·lució formal que recorda alguns dels tipus draconians contra els que lluitava l'arcàngel Miquel. Per exemple, el detall de la cua enroscada a la pota del cavall es repeteix a altres representacions jordianes, com ara el *Retaulle del Centenar de la Ploma* [Fig. 104; Cat. 047] o al *Retaulle de La Paeria*, però també en algunes imatges que tenen com a protagonista el guerrer alat, cas del *Sant Miquel* de la col·lecció Masaveu o el de Bernat Martorell (ca. 1450, Barcelona, MNAC).

Un altre detall en el qual s'incideix de manera constant a partir d'aquest moment és la recreació d'un paisatge estèril i rocallós, alhora que inhòspit i deshabitat, en contrast amb la ciutat, habitada i humanitzada, que figura al fons de la composició.

Les figures principals del cavaller, el drac i la princesa en oració coincideixen en una altra obra de Francesc Comes, el *Tríptic de la Mare de Déu, sant Jordi i sant Martí* (ca. 1395, Boston, col. Isabella Stewart Garden). En aquest cas, el drac és allancejat en el moment en què ix de la cova. Un altre element nou en aquesta versió és la juxtaposició en segon terme

d'una escena on apareix el sant en oració reconfortat pel Senyor que el beneeix i un àngel que descendeix d'un núvol. El seu significat últim no queda molt clar. Podria ser una referència a l'empresonament del cavaller abans del seu martiri? –segons opinió de Rosa Alcoy–,<sup>373</sup> o més bé la visualització de la intermediació divina a la que s'encomana el cavaller abans d'afrontar tan terrible combat?

En cas de ser la segona la resposta correcta, es tractaria llavors del desenvolupament de la idea de protecció divina que a Bizanci s'havia resolt visualment amb la representació de la mà de Déu i que a Occident sols quallà en comptades ocasions, com és el cas del *Sant Jordi a cavall combat amb el drac* del *Retaule del Centenar de la Ploma* (1393-1410, Londres, Victoria and Albert Museum) [Fig. 104; Cat. 047], obra atribuïda a Marçal de Sas.<sup>374</sup> En aquesta ocasió, la mà de Déu apareix en la part superior de la composició una mà sorgint d'un núvol i beneint l'acció. Un detall iconogràfic prou revelador que podríem posar en relació amb les paraules sant Vicent Ferrer al seu panegíric pronunciat en la Quaresma valenciana del 1413 i en el que recordava el cavaller llançant-se a l'atac amb l'ajuda de Crist.<sup>375</sup>

Cal observar com el cavaller del *Retaule del Centenar de la Ploma* es representa abillat amb una armadura obscura decorada per la sobrevesta de tafetà blanc amb creu roja de sant Jordi al davant i al darrere. Lluëix a més uns característics cabells rossos i arrissats, subjectes amb una luxosa diadema decorada amb tres plomes, la del mig de garsa molt airosa, elements propis d'aquesta Companyia de ballesters i que l'identifiquen com a patró seu.<sup>376</sup> De la mateixa manera que a les altres imatges, mostra una actitud serena i tranquil·la tot contrastant amb la feresa del monstre, una bèstia alada d'aspecte sàuric i coloració verdosa.<sup>377</sup> Als fons,

---

<sup>373</sup> ALCOY, R., *op. cit.*, pàg. 72-73.

<sup>374</sup> Darrerament, Matilde Miquel ha atribuït les taules principals d'aquest retaule al pintor Miquel Alcanyís, tot deixant Marçal de Sas únicament com a col·laborador del primer. Vegeu MIQUEL JUAN, Matilde, “El gòtic internacional en la ciudad de Valencia. El retablo de san Jorge del Centenar de la Ploma”, en *Goya. Revista de Arte*, núm. 336, 2011, pàg. 191-213.

<sup>375</sup> “Dix sent Jordi: ‘Io esper que nostre senyor Déu Jesuchrist me’n darà victòria: hajats bon cor’. Sent Jordi se senya amb lo senyal de la creu, e dix: ‘Jesús’, e ferí’l”. Citat per MARTINES, Vicent, “Sant Jordi en sant Vicent Ferrer. Reutilització d'elements tradicionals, decadència i redreçament de la cavalleria”, en *Actes del Congrés ‘Sant Vicent Ferrer i el seu temps’*, ed. Saó, València, 1997.

<sup>376</sup> SEVILLANO COLOM, Francesc, *El ‘Centenar de la Ploma’ de la ciutat de València (1365-1711)*, Rafael Dalmau, Barcelona, 1966.

<sup>377</sup> Ja em vist en parlar del tipus iconogràfic de sant Miquel combatent com aquest color presentava a l'Occident cristià medieval una certa connotació negativa per ser el color de les serps i rèptils en general. Reforçaria aquesta idea el fet que en el mateix *Retaule de sant Jordi* de Xèrica es torna a emprar aquesta coloració en alguns vestits

agenollada sobre un promontori, una princesa luxosament vestida i acompanyada per un moltó, símbol de la submissió i obediència, espera la victòria del sant perquè l'allibere de la mort.



**Fig. 105.** *Sant Jordi combat amb el drac*, Mestre de Xèrica, ca. 1440, Xèrica, església parroquial



**Fig. 106.** *Sant Jordi combat amb el drac*, Bernat Martorell, ca. 1435, Chicago, Art Institute

Relacionada estilísticament i iconogràficament amb aquesta obra, podem citar la versió pintada per al *Retaule de sant Jordi* de Xèrica (ca. 1440, Xèrica, Museu municipal) [Fig. 105; Cat. 049].<sup>378</sup> A banda de les figures del cavaller, el drac, la princesa i el moltó, s'incorpora novament la representació d'una ciutat emmurallada on, guaitant per damunt de les seues

---

dels musulmans representats a la *Visió a la batalla del Puig* així com en alguns dels esbirros que martiritzen el sant.

<sup>378</sup> FERRE PUERTO, J. A., "Retablo de San Jorge", en *La Edad de Oro del Arte Valenciano. Rememoración de un centenario*, cat. exp., Gen. Val., València, 2009, pàg. 146-147.

torres, l'emperador i l'emperadriu contemplen meravellats el desenllaç de tan magnífic combat. No s'allunya molt de la solució compositiva emprada per al genet capadocià en aquesta taula la versió pintada per Rafael Mòger al *Retaule de Santa Pràxedes, sant Jordi i sant Vidal* (1460-1465, Palma de Mallorca, palau de l'Almudaina), tot demostrant així la utilització d'uns esquemes visuals semblants en aquestes pintures gòtiques d'influència flamenca.

En alguna ocasió, com ara la versió de Bernat Martorell per a la capella del Palau de la Generalitat de Barcelona (ca. 1435, Chicago, Art Institute) [Fig. 106; Cat. 048],<sup>379</sup> però també en una il·lustració d'un *Llibre d'Hores* del segle XV, conservat a la Biblioteca Nacional, els espectadors guaitant darrere les torres i muralles no seran tan sols l'emperador i l'emperadriu sinó tot el poble de Silene, els quals assisteixen a l'enfrontament entre cavaller i drac com si d'un torneig medieval es tractara. La ciutat, fortament emmurallada, apareix envoltada de camps i hortes tapiades de gran bellesa, que com ja hem dit al·ludeixen a l'entorn urbà, habitable i humanitzat, en contrast amb els voltants de la cova, inhòspits, deshumanitzats i farcits d'ossos de les anteriors víctimes devorades pel drac.

Molt més detallista resulta la idea de Pere Niçard per a l'escena principal del *Retaule de Sant Jordi*, pintat en col·laboració amb Rafael Mòger per a la Confraria de sant Jordi i ubicat originalment a la capella de Sant Antoni de Pàdua a l'església de Sant Antoni de Palma (ca. 1468-1470, Palma de Mallorca, Museu diocesà) [Fig. 107; Cat. 051]. Aquesta imatge palesa una forta relació amb els prototips icònics conreats a Flandes, com es pot apreciar en la figura orant de la princesa amb les mans cap avall –l'esquema visual de la qual s'assembla a la del gravat de Schongauer sobre aquest tema–, o en els reflexos preciosistes de l'armadura del sant guerrer que poden posar-se en relació també amb la imatge de sant Jordi de Hans Memling (s. XV, Munich, Alte Pinakothek) o el *Sant Miquel* de Bartolomé Bermejo (1468, Londres, National Gallery) [Fig. 52; Cat. 020]. El cavaller es configura com el model perfecte en el que s'emmiralla l'estament nobiliari, tot sublimant els principis medievals que regien aquest estament, com ara la valentia i la defensa de les causes nobles.

Diferent en la concepció del combat i les armes, el presenta l'obra del mestre Jaume Ferrer II per al *Retaule de La Paeria* (1444-1447, Lleida, La Paeria) [Fig. 108; Cat. 050], on sant Jordi fa parella amb un sant Miquel, emparellament que reforça la idea de protecció implorada cap aquests dos sants guerrers i el concepte de companyonia existent entre ambdós cavallers. En aquesta ocasió la imatge del sant capadocià presenta una lleugera variació respecte del tipus iconogràfic general: el cavaller s'enfronta al seu enemic amb l'espasa després d'haver

---

<sup>379</sup> MACÍAS, Guadeira i CORNUDELLA, Rafael, "Bernat Martorell i la llegenda de sant Jordi. Del retaule als brodats", en *Locus Amonens*, núm. 11, pàg. 19-53.



trencat la llança contra el seu coll en el primer envit establert. Ens trobem, de la mateixa manera que als relleus de Ferrara i Angulema, davant la visualització d'un moment posterior a l'escena habitual, una variació que també elegirien Carlo Crivelli (1470, Boston, Isabella Stewart Gardner Museum), Giovanni Bellini (1471-1474, Pesaro, Museo Civico), Rafael (1505, París, Museu del Louvre), Jerónimo Martínez (1424-1425, Terol, església del Salvador) [Cat. 053], Paris Bordon (1525, Roma, Musei Vaticani) o Rubens (1606-1608, Madrid, Museu Nacional del Prado).



**Fig. 107.** *Sant Jordi combat amb el drac*, Pere Niçard, 1468-1470, Palma de Mallorca, Museu Diocesà



**Fig. 108.** *Sant Jordi combat amb el drac*, Jaume Ferrer II, 1444-1447, Lleida, La Paeria

D'altra banda, val a dir que en l'Edat Moderna la imatge de sant Jordi continuà gaudint d'un gran èxit, malgrat les reiterades condemnes pronunciades pel cardenal Baronio i Molanus, entre d'altres. Pérez Calero, per la seua banda, considerava que la seua difusió i èxit decaigueren a causa de l'auge de l'artilleria i el consegüent declivi de la cavalleria com a arma

de combat, de qui sant Jordi era un dels seus patrons.<sup>380</sup> No obstant això, el gran nombre de manifestacions visuals sorgides en aquest període no semblen confirmar aquesta teoria. Una idea més interessant, la proposada per Cortés Arrese, és que l'espai humanista italià acabà convertint el tema en una pura nostàlgia d'un passat que els homes d'aquell moment, de la mateixa manera que nosaltres, denominaren medieval.<sup>381</sup>



**Fig. 109.** *Sant Jordi combat amb el drac*, Paolo Uccello, ca. 1456, Londres, National Gallery



**Fig. 110.** *Sant Jordi combat amb el drac*, Rafael, 1505, Washington, National Gallery of Art

Compositivament, no hi hagueren canvis substancials. Es mantingueren les fórmules que imaginaven el cavaller atacant el seu enemic amb la llança, tal i com es pot veure al díptic de Cosmè Tura pintat per a l'òrgan de la catedral de Ferrara (ca. 1469, Ferrara, Museo del Duomo), o rematant-lo amb l'espasa després d'haver enfilat la llança en el coll de l'animal, com és el cas de l'escena pintada per Carlo Crivelli al *Polittico di Porto S. Giorgio* (1470, Boston, Isabella Stewart Gardner Museum). En aquesta ocasió podem veure com la llança lleugera s'ha convertit ara en una llança de justes, detall que transforma l'enfrontament del cavaller amb el drac en una espècie de torneig medieval i que enllaça amb una nova modalitat compositiva sorgida llavors. Es tracta precisament de la concepció del combat entre ambdós oponents a la manera d'un torneig, enfrontat l'un contra l'altre en el moment en què sant Jordi carregant amb el seu cavall enfila la llança en la gola del monstre. Exemples típics

<sup>380</sup> PÉREZ CALERO, Gerardo, "Acerca de una interpretación iconográfica del tema de San Jorge", en *Cuadernos de Arte e Iconografía*, vol. 2, núm. 4, 1989, pàg. 65-67.

<sup>381</sup> CORTÉS ARRESE, Miguel, "San Jorge o el caballero del dragón", en *Historia 16*, núm. 154, febrer 1989, pàg. 94.

d'aquesta modalitat serien les dues versions pintades per Paolo Ucello (1456, Londres, National Gallery y 1458-1460, París, Museu Jacquemart-André) [Fig. 109] o les de Vittore Carpaccio (1504-1507, Venècia, Scuola di San Giorgio degli Schiavoni i 1516, Venècia, Chiesa di S. Giorgio Maggiore).

La indumentària militar del cavaller no varia de manera sensible sinó que s'adapta als gustos de l'època en consonància amb les tècniques de combat i les armes del moment. Això sí, l'indument utilitzat ja no és la cota de malla típica dels croats o l'arnés de plaques a la manera gòtica –tot i que algunes imatges mantindran certs arcaïsmes– sinó armadures renaixentistes acords amb les noves tendències.<sup>382</sup>

Fins al segle XVI, sant Jordi simbolitza el tipus ideal de cavaller, de paladí que incorpora en el seu esperit totes les virtuts de la cavalleria. La posterior secularització de la societat moderna i la veneració cap a l'Antiguitat, tal i com afirmava el tractadista Francisco Pacheco,<sup>383</sup> –segles després se'n farà ressò Julián Gállego–,<sup>384</sup> substituï l'armadura de plaques per un nou llenguatge visual inspirat en l'abillament utilitzat pels soldats romans. En paraules de Gállego, se'l revestí amb una indumentària arqueològica semblant a la mantinguda a l'art bizantí, és a dir, uniforme a la romana, lloriga ajustada als pectorals i ventre, faldellí, gamberes i mantell lligat al muscle.<sup>385</sup>

Aquest abillament antiguitzant el podem trobar al gravat de Giulio Bonasone realitzat el 1574 segons el prototip de Giulio Romano,<sup>386</sup> aplicant-se de manera canònica i sistemàtica

---

<sup>382</sup> Interián de Ayala justificava al seu tractat la indumentària guerrera en correspondència amb la funció que exerceix com a patró de monarques i protector a les batalles: “*dicen de él haber sido soldado*”. INTERIÁN DE AYALA, Juan, *El pintor cristiano y erudito, o Tratado de los errores que suelen cometerse frecuentemente en pintar, y esculpir las imágenes sagradas*, Joaquín Ibarra, Madrid, 1782, t. I, Llibre II, cap. 2, 6.

<sup>383</sup> “*Fuera destas apariciones, se puede usar en su pintura de armas romanas por la veneración de la antigüedad como advertimos en la pintura de los ángeles*”. PACHECO, Francisco, *El arte de la pintura*, (ed. i notes de Bonaventura Bassegoda i Hugas), Cátedra, Madrid, 1990, pàg. 688. Potser també, la decadència de la imatge dels cavallers sants en un moment en el qual la guerra havia transformat el tipus de soldat, féu que el seu abillament es transformara en una indumentària arqueològica, a la manera dels soldats romans, la qual els conferia almenys, com demostrava Pacheco, la veneració de l'antiguitat.

<sup>384</sup> Afirmava Gállego que l'aparició a Itàlia d'un art laic allà pel segle XV, en el qual eren exalçades les virtuts cíviques per damunt de les teològiques, provocà que a les places de les ciutats les imatges del cavaller sant foren substituïdes per altres més mundanals i humana, i així sorgiren les estàtues del Gattamelata de Donatello a Pàdua, el Colleone de Verrochio a Venècia o els *condottieri* Acuto i Niccolò da Tolentino esculpits per Ucello i Andrea del Castagno a Florència. GÁLLEGO, J., *op. cit.*, 1972, pàg. 22.

<sup>385</sup> GÁLLEGO, J., *op. cit.*, 1972, pàg. 23.

<sup>386</sup> PACHECO, F., *op. cit.*, 1990, pàg. 685, làm. 74.

en l'àmbit hispànic en representacions tan destacades com el *Sant Jordi combat el drac* pintat per Jerónimo Vallejo Cosida per al *Retaulle dels Diputats* de Saragossa (ca. 1590, Saragossa, Museu de Belles Arts); la versió del mateix tema de Pedro de Campaña per a l'església de Santa Ana del barri de Triana de Sevilla [Fig. 111]; el *Sant Jordi i el drac* pintat per Joan Sarinyena (1604, València, Palau de la Generalitat) [Cat. 054]<sup>387</sup> o, dos segles després, a la versió pintada per Gregorio Ferro per a la catedral de Santiago de Compostel·la (1809) [Cat. 057]. No obstant això, la imatge del cavaller abillat amb una armadura de plaques no desaparegué del tot i encara podem trobar bons exemples a les versions de Sarinyena al *Retaulle de la capella de la Generalitat* (1607, València, Diputació provincial) [Fig. 114; Cat. 055]; Domenichino (1610, Londres, National Gallery) o Van Dyck (1620-1630, Anvers, Sint-Jacobskerk).



**Fig. 111.** *Sant Jordi combat amb el drac*, Pedro de Campaña, 1557, Sevilla, església de Santa Ana



**Fig. 112.** *Sant Jordi combat amb el drac*, Peter Paul Rubens, 1606-1608, Madrid, Museu del Prado

<sup>387</sup> Aquest sant Jordi vestit amb indumentària a l'antiga se situa en el frontó de la porta d'accés a la Sala Nova, hui coneguda com Saló de les Corts, del Palau de la Generalitat Valenciana. Inclòs com a patró de l'estament nobiliari, fa conjunt amb un Àngel Custodi –patró de les ciutats reials–, també de la mà de Sarinyena, i amb una imatge de la Mare de Déu, patrona de l'estament eclesiàstic. Els mateixos protagonistes apareixen al *Retaulle de la capella de la Generalitat*. BENITO DOMÉNECH, Fernando, *Juan Sariñena (1545-1619). Pintor de la Contrarreforma en València*, Gen. Val., València, 2007.

Al llarg dels segles, el fenomen jordià continuarà evocant la joventut i la bellesa ideal del guerrer amb la seua elegant postura i un lleuger atreviment davant l'enfrontament amb la bèstia ferotge. Sols en la versió poc convencional de Rubens (1606-1608, Madrid, Museo Nacional del Prado) [Fig. 112] se'ns presenta un sant Jordi de proporcions hercúlies, barbut i de rostre adult, mentre lluita desafortadament contra un terrible drac al que està a punt de vèncer. L'extraordinari combat adquireix ressonàncies mítiques gràcies al punt de vista en contrapicat que potencia el vigor de l'escena. D'altra banda, cal destacar també l'important paper assolit per la princesa en aquest període. De fet, en la majoria casos es manté la tradició figurativa que la presenta en segon terme orant per la victòria del seu alliberador, tal i com es descrita per Interián de Ayala:

*Pintan montado sobre un caballo brioso á un Caballero armado, que con la punta de la lanza mata á un dragón, junto al qual está pintada una doncella alargando humildemente sus manos, é implorando su patrocinio.*<sup>388</sup>

Així apareix per exemple la princesa en el *Sant Jordi* de la predel·la del *Retaule Pesaro* de Giovanni Bellini, pintat per a l'església de San Francesco (1471-1474, Pesaro, Musei Civici), o en la segona versió realitzada per Rafael (1508, Washington, National Gallery of Art).

En altres ocasions, en canvi, l'anem a veure sostenint el cinturó amb el qual ha lligat al drac per conduir-lo fins a la ciutat, com ara la versió de Paolo Ucello conservada a la National Gallery de Londres (1456), en la que la princesa protagonitza aquesta variant del tipus iconogràfic general i de la que ja hem citat alguns exemples d'èpoques anteriors.

Amb tot, la novetat icònica en aquest període la trobem en la figuració d'una princesa espantada que fuig del drac. D'aquesta manera és imaginada a les versions de Cosmè Tura (1469, Ferrara, Museo del Duomo); Rafael (1505, París, Museu del Louvre); Tintoretto (1555-1558, Londres, National Gallery) [Fig. 113] o Domenicchino (1610, Londres, National Gallery). Precisament, el tractament escenogràfic de l'escena a la versió de Tintoretto resulta força inusual, atés que la figura de l'esglaiada i elegant princesa domina la composició en primer terme, tot invertint l'habitual línia narrativa seguida fins als moment per a crear juntament amb la diagonalitat de les línies de composició una de les versions més dramàtiques que s'han conegut.

Per la seua contra, el drac es manté dins la tradició figurativa anterior, si bé es reforça la idea de la seua terrible voracitat amb la presència d'ossos i cadàvers mig destrossats.

<sup>388</sup> INTERIÁN DE AYALA, J., *op. cit.*, 1782, t. I, Llibre II, cap. 2, 6.

Esgarrifoses són, en aquest sentit, les versions de Vittore Carpaccio o Paris Bordon (1515, Roma, Musei Vaticani) o les dues versions de Tintoretto (1556-1558, Londres, National Gallery i 1560, Sant Petersburg, Hermitage). En aquests darrers exemples s'observa fins i tot la presència d'un cadàver humà que el drac està a punt de devorar. També és interessant la interpretació que fa del drac el manierista Johann von Aachen (ca. 1580, Phillips, The International Fine Art Auctioneers), un dels pocs exemples en el qual el monstre vomita foc per la boca.



**Fig. 113.** *Sant Jordi combat amb el drac*, Tintoretto, 1555-1558, Londres, National Gallery



**Fig. 114.** *Sant Jordi combat amb el drac*, Joan Sarinyena, 1607, València, Palau de la Generalitat

L'analogia entre drac i dimoni, ja expressada en els tipus iconogràfics d'altres sants cavallers com ara sant Miquel i recordada per alguns tractadistes moderns, com és el cas de Francisco Pacheco, es manté en aquest moment:

*La pintura más común es de dragón y serpiente, que está figura tomó él (el dimoni) para engañar a nuestros padres, y como le salió tan bien el engaño, lo repite y toma este aspecto (dice San Agustín, Lib. II de Gene. ad Lute. 28) para acreditar su primera hazaña y porque tiene no sé qué género de familiaridad con estas bestias, y porque esta forma es de su naturaleza horrible, monstruosa y fuerte y está dotado de una vigilancia grande y aguda vista. Y se dice dragón, porque ve mucho, y así le llama muchas veces la divina Escritura: Apoc. 12, 13; Isai. 27 y Job 40, 20 y Ps. 90, 13; Ps. 103, 26.<sup>389</sup>*

En totes aquestes manifestacions, el paisatge boscos, la naturalesa indòmita, cobra un protagonisme important, tot indicant l'espai on habita la bèstia. L'extrem d'aquesta situació el configura la versió insòlita d'Albert Aldorfer (1510, Munic, Alte Pinakothek), en la qual el mateix paisatge ocupa pràcticament la totalitat de la composició mentre els protagonistes del combat a penes aconseguen ser reconeguts enmig de la frondositat.

Un altre aspecte a ressaltar en la configuració del paisatge és el llac a la vora del qual es desenvolupa l'acció. Malgrat ser un element significatiu destacat dins la llegenda escrita, la presència d'aquest no és molt comuna a la majoria de representacions visuals i tan sols en algunes poques ocasions es dona el fet que aparega esbossada una ciutat costanera, com podem veure a la taula de Pere Niçard, la predel·la del *Retable Pesaro* de Giovanni Bellini o a les dues versions pintades per Vittore Carpaccio, tot i que la millor projecció visual del paisatge narrat a la llegenda potser siga la versió de Tintoretto conservada a la National Gallery. En aquesta, sant Jordi és a punt de derrotar al drac, un monstre marí d'estructura polimòrfica que acaba d'eixir del que sembla un llac, o un mar, disposat a devorar el cadàver d'un jove que jau a terra.

En la part superior, sobreixint de la línia de muralles de la ciutat s'aprecia la figura de Déu Pare en el cel beneint el cavaller i intercedint per la seua victòria, un recurs icònic procedent de la tradició bizantina que ja hem tractat en anteriors representacions i que en aquesta època sembla prendre un nou impuls. Aquesta al·lusió a la participació de l'element sobrenatural en Tintoretto s'observa també a l'obra de Sodoma (ca. 1518, Washington, National Gallery of Art) i a la de Leonhard Beck (1510-1515, Viena, Kunsthistorisches Museum), on des de les altures un àngel vestit de blanc és testimoni i alhora propiciador del fet miraculós. El díptic *Sant Jordi i el drac* de Martin de Vos (ca. 1590, Mèxic D.F., Museo Souyama), presenta, en canvi, un àngel que sosté l'escut crucífer del sant, mentre que en el *Sant Jordi combat el drac* d'Antoon van Dyck (1620-1630, Anvers, Sint-Jakobskerk), dos àngels subjecten una palma i una corona de flors en al·lusió a la doble victòria del sant sobre el Mal,

---

<sup>389</sup> PACHECO, F., *op. cit.*, 1990, pàg. 570-571.

primer en la batalla contra el drac i després mitjançant el fabulós martiri. Per últim, el recurs a l'element sobrenatural i glorificador del sant cavaller es fa present de manera destacada en l'obra de Mattia Preti (ca. 1658, La Valletta, catedral de Sant Joan, capella de la Llengua d'Aragó i Navarra) [Fig. 115], on s'expressa de manera triomfalista la victòria obtinguda sobre els enemics, tant el drac que apareix en primer terme, com els sarraïns derrotats en el camp de batalla al fons de la imatge.<sup>390</sup>



**Fig. 115.** *Sant Jordi combat amb el drac*, Mattia Preti, 1655-1658, La Valletta, catedral de Sant Joan, capella d'Aragó i Navarra

Per últim, l'al·lusió a l'element sobrenatural viatjarà junt amb el tipus iconogràfic fins a Amèrica, on poden rastrejar-se algunes imatges que donen compte de l'extensió del seu culte.

---

<sup>390</sup> Un grup d'àngels revoltant en torn al sant, mentre un d'ells porta l'estendard de la batalla amb l'escut de la Corona i del Regne de Navarra d'Aragó. DEBONO, Sandro, "El lienzo de San Jorge en la Batalla del Puig de Mattia Preti. Reinterpretación de una obra maestra", en *Jaime I. Memoria y mito histórico*, cat. exp., Gen. Val., València, 2009, pàg. 85-91.



En una pintura anònima de l'escola de Quito datada cap al 1790 es pot veure sobre un núvol la figura d'un angelet de mig cos que sosté la corona de llorer i la palma ofertes al cavaller triomfador sobre el mal. Sant Jordi apareix vestit amb una indumentària a la romana, tot i que també poden trobar-se exemples en aquest context en els quals encara vist armadura de plaques, com és el cas del *Sant Jordi* anònim conservat al Museo de Arte Hispanoamericano de Buenos Aires (1a meitat del segle XVIII).

Resulta interessant observar com al llarg dels segles XIX i XX el tipus iconogràfic de sant Jordi lluitant amb el drac encara va gaudir de bona salut en les arts visuals, sobretot entre els preraphaelites i simbolistes, com ho demostren les interpretacions que feren Odilon Redon, Dante Gabriele Rossetti o Gustave Moreau a finals del XIX (Londres, National Gallery). Tots ells mantenien els elements cavallerescos que li han donat fama universal per damunt del seu caràcter devocional, apropant-la més si cap a les fabuloses llegendes d'enfrontaments amb monstres terribles que farceixen les novel·les cavalleresques de caràcter profà protagonitzades pels herois Sigfrid, Lancelot, Lohengrin o Beowulf,<sup>391</sup> en les quals no falten el drac, la princesa desemparada o el llac misteriós on es desenvolupa l'acció. Rossetti, per exemple, dota la seua versió d'un alt component eròtic i sentimental, mentre que Moreau no obvia en els seus protagonistes certes reminiscències de la versió que alguns segles abans realitzara Rafael, tot i que en aquesta ocasió el decorativisme de l'escena, amb la presència de la princesa orant i un visionari castell gòtic en segon terme, s'imposa sobre qualsevol altra consideració significativa.

També Kandinsky (1915, Moscou, Galeria Tretiakov) féu la seua interpretació del tema llegendari amb un llenguatge visual proper al naïf, tot incloent aquells elements significants propis de la llegenda –amb menció especial al monstre figurat a la manera d'un cocodril–, però tractats tots ells amb un original punt d'excentricitat no exempt d'ironia. Naïf és també la versió que féu la pintora valenciana María Dolores Casanova (1986, València, Museu de la Ciutat), una simpàtica i extravagant representació del mite, amb els protagonistes abillats amb cridaners vestits orientaltzants que traslladen l'acció a un conte més propi de *Les mil i una nits*, fet que reflecteix de manera evident la fascinació que encara exerceix sobre nosaltres

---

<sup>391</sup> Una breu incursió en la literatura cavalleresca occidental ens descobreix de seguida diversos exemples que narren la peripècia del cavaller vencedor del drac i alliberador de la princesa, com ara el *Chrétien de Troyes*; els *Viatges de sir John Mandeville*, de Jean d'Outre Meuse; el *Roman d'Alexandre*, en el qual l'heroi s'enfronta a diversos dracs; el *Lancelot* de Palemany Ulrich von Zatzikhoven; l'*Houn de Bordeaux*, on hi apareix un drac vigilant una font; la llegenda catalana de Guifré el Pilós o la història intercalada en el *Tirant lo Blanch* en la que Espercius descantant una princesa convertida en drac.

aquesta llegenda mil·lenària, una atracció a la que tampoc es van poder resistir pintors com ara Salvador Dalí.

És important destacar com aquest tipus iconogràfic ha estat portat amb relativa freqüència, sobretot en aquesta època i en un àmbit tan assenyalat com el català, al camp de les arts aplicades per part d'alguns dels millors creadors del moviment modernista. Dos valors han estat claus per a aquesta elecció, per una banda, el marcat sentit nacionalista<sup>392</sup> que ha pres el tema jordià a Catalunya, on és patró, i per l'altra, el joc imaginatiu de línies i arabescos a què es presta el seu esquema compositiu, particularment aplicat a les formes sinuoses del drac, molt ben representat per exemple en l'alt relleu de façana de la Casa Amatller de Barcelona o en el *Penjoll amb sant Jordi* de Lluís Masriera (1901-1902, Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya).

## Imatges conceptuals de sant Jordi i el drac

La imatge conceptual de sant Jordi, de caràcter eminentment religiós, incideix en la funció protectora exercida sobre els seus devots. La seua finalitat és merament devocional i està dirigida a la seua veneració com a màrtir cristià. En virtut de les seues qualitats exemplars com a patrocinator de la cavalleria i en favor de la lluita contra el mal, al llarg de la història s'ha configurat un bon nombre de representacions conceptuals que poden ser dividides en tres continuïtats diferenciades.

Les primeres imatges de sant Jordi el mostren dempeus i abillat a la manera d'alt dignatari de la cort imperial, segons els prototips visuals bizantins inicials. El *Sant Jordi i Sant Teodor flanquejant la Mare de Déu*, del monestir de Santa Caterina al Mont Sinaí (ss. VI-VII), resulta un bon exemple d'aquesta configuració. Situat a l'esquerra de la *Theotokos* entronitzada, apareix aureolat i amb una mirada plena d'expressivitat que es projecta cap a l'infinit. Vist la tradicional clàmide romana subjectada per la clàssica fíbula sobre el muscle dret i ostenta en la mà una creu com a símbol del seu martiri.<sup>393</sup> El seu rostre descobreix alguns dels trets que seran definitoris posteriorment: aspecte juvenil i cabellera enrinxolada.

---

<sup>392</sup> Sobre la importància de la imatge de sant Jordi en la creació d'un esperit col·lectiu nacionalista i reivindicatiu a Catalunya, vegeu FONT SAGUÉ, Norbert, "¿Per què sant Jordi és patró de Catalunya?", en *Butlletí del Centre Excursionista de Catalunya*, 1901, un dels primers estudis en plantejar aquest assumpte, i ANGUERA, Pere, "Sant Jordi, patró de Catalunya", en *Estudis d'Història agrària*, núm. 17, 2004, pàg. 67-76, on es fa un repàs a totes aquelles fites que han fet de la seua imatge un vehicle important d'expressió d'una identitat nacional.

<sup>393</sup> CORTÉS ARRESE, M., *op. cit.*, 1989, pàg. 89.

Val a dir que aquesta imatge conceptual primerenca aniria variant cap a una configuració molt més marcial, sembla que per influència de la progressiva militarització de la societat bizantina en època dels darrers emperadors Macedonis i Comnens.<sup>394</sup> En una pintura del monestir de Baouit, a Egipte, datada en torn al segle IV; en el relleu en pedra de la Grotta Vaticana; en el *Sant Jordi* conservat al Museu Arqueològic del Santuari de la Flagel·lació a Jerusalem (ss. VI-VII) o on el famós Díptic Harbaville (s. X, París, Museu del Louvre), el sant apareix uniformat com un general de les legions romanes, amb cuirassa, *paludamentum*, faldellí emmerletat, llança rematada per una creu i escut. Es tracta, no cal dir-ho, d'una imatge també representativa d'altres sants militars bizantins. De mig cos apareix a la icona conservada al Museu Bizantí d'Atenes, datada al segle XV. De rostre adolescent, mirada serena i cabells arrissats, vist amb la indumentària dels oficials romans mentre subjecta la llança i mostra embeïnada l'espasa.

Finalment, i ja a l'Europa occidental, aquesta imatge conceptual modificà de nou la seua indumentària segons les característiques pròpies de la cavalleria medieval: cota de malla o lluenta armadura de plaques, llarga llança i escut croat, o, de manera més refinada amb sumptuoses sedes i brocats les quals remarquen de manera especial el seu caràcter noble,<sup>395</sup> com en el *Retaulle de la Mare de Déu i Sant Jordi*, de Lluís Borrassà (1390-1400, Vilafranca del Penedès, església de Sant Francesc). En aquesta imatge s'integra el caràcter devocional amb l'abillament cortesà com un atribut simbòlic més, relacionant de manera més estreta la seua figura amb la noblesa baix medieval, la qual abandonà progressivament l'ús de les armes per tal de regalar-se una vida molt més ociosa i hedonista.

El *Sant Jordi* que esculpí Donatello per al gremi dels armers a l'església d'Or San Michele (1416, Florència, Museu Barghello), presenta, en canvi, un reposat guerrer a la romana, immòbil però preparat per a l'acció. En ell cal destacar la gràcia i virilitat del seu rostre adolescent, ressaltat per una bellesa a mig camí entre la humana i la divina i una mirada amb gran profunditat psicològica. Són uns trets recuperats de la tradició bizantina però enfortits en aquesta ocasió per l'esperit humanista que concilia els ideals religiosos amb els de

---

<sup>394</sup> Cal assenyalar com durant aquest període es dona acollida a virtuts com la militar abans no presents en la ideologia imperial, la qual tingué una influència decisiva en la configuració de les imatges dels sants cavallers. CORTÉS ARRESE, Miguel, "Héroes clásicos y santos cristianos en el poema de 'Digenís Akritas'", en *Antigüedad y Cristianismo*, vol. 14, 1997, pàg. 249-258.

<sup>395</sup> GARCÍA MARSILLA, Juan Vicente, "Los santos elegantes. La iconografía del joven caballero", en GARCÍA MAHÍQUES, R. y ZURIAGA SENENT, V. (eds.), *Imagen y Cultura. La interpretación de las imágenes como Historia Cultural*, vol. 2, Gen. Val., Valencia, 2008, pàg. 775-786.

l'Antiguitat, una característica moralitzadora que també es pot apreciar en el *Polittico Quaratesi* de Gentile da Fabriano (1425, Florència, Galleria degli Uffizi)

En el conjunt d'imatges conceptuals podem establir una segona continuïtat tipològica a partir a partir d'aquelles on es representa entronitzat i majestàtic, tant si apareix amb el drac als seus peus (fresc del monestir del Kremikovtzi, Bulgària) como si no (relleu bizantí de la catedral de Sant Marc, Venècia), dues variants iconogràfiques distintes que fan referència a la seua alta dignitat nobiliària sublimadora de les virtuts cavalleresques.

Per últim, una tercera modalitat conceptual la caracteritza el conjunt d'imatges triomfals del cavaller, ja descavalcat, amb l'enemic mortal derrotat situat als seus peus segons l'esquema compositiu basat en la trepitjada triomfal, tal i com s'adverteix al sant Jordi del *Retaule de Sant Pere de Púbol*, de Bernat Martorell (1437, Girona, Museu d'Art). A diferència de les imatges narratives que visualitzaven la lluita entre cavaller i monstre, l'enemic ha vist reduït el seu poder passant a convertir-se tan sols en simple atribut. El drac ací esbossat és un ésser fantàstic d'ales grans i membranoses que simbolitza el mal vençut per la virtut cristiana. Sant Jordi es mostra satisfet del seu triomf, com es pot apreciar en el desaparegut *Retaule de Sant Antoni Abat* de Jaume Huguet (1454-1458, Barcelona, església de Sant Antoni) o elegantment pintat, com en el *Retaule de l'Esperit Sant* de Pere Serra (1394, Manresa, catedral de Santa Maria). Abillat amb calces ajustades, refinat gipó de seda i bella diadema ajustada al front, queda poc del seu caràcter marcial o bel·licós i resta abandonat a un estat més sensual i epicuri. Tan sols la presència del monstre als seus peus recorda la fabulosa fita per la qual és venerat.

Una de les representacions més antigues d'aquest tercer tipus d'imatges conceptuals és la del *Sant Jordi* abillat amb cota de malla i armat amb llança i llarg escut pavés que decora els murs de Saint Jacques des Guérets (2a meitat del s. XII, Loir-et-Cher). Veiem, per tant, com des de molt prompte, els artistes s'interessen en aquesta imatge que assolí una certa importància al llarg dels segles XV i XVI, tot produint manifestacions de gran qualitat pictòrica, com ara el *Sant Jordi i la princesa* de Jaume Huguet (1460, Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya), on el sant cavaller apareix acompanyat per la jove que li ofereix l'elm de gala i l'escut com a ofrena després de la seua victòria al combat;<sup>396</sup> el *Sant Jordi* d'Andrea Mantegna (1460-1479, Florència, Galleria dell'Accademia), en el qual es ressalta la seua figura amb un evocador classicisme, tot i figurar amb la llança partida després del terrible enfrontament, com també es pot veure també a la versió de Carlo Crivelli (1472, Nova York,

---

<sup>396</sup> En aquest cas, sant Jordi és visualitzat com el símbol del bon cavaller cristià, coronat per la princesa-Església en agraïment per la seua protecció. ALCOY, R., *op. cit.*, 2004.

Metropolitan Museum). Més tardans són els exemples de Durer a l'*Altar Paumgartner*, Durer (1502-1504, Munich, Alte Pinakothek), on el rostre d'aquest sant Jordi és el propi del donant, o la versió de Lucas Cranach (1514, Madrid, Museu Thyssen-Bornemizsa), en ella l'heroi agafa el seu enemic sense cap contemplació i com si es tractara d'una simple i miserable animalia. Per últim, cal destacar les imatges del sant guerrer abillat amb armadura de plaques i tractament arqueològic, com les del *Sant Jordi i Sant Vicent* de Sánchez Coello (1581, San Lorenzo de El Escorial, monestir) [Fig. 116] i el *Sant Jordi i el drac* de Pedro Roldán (1670-1675, Sevilla, Hospital de la Caridad) [Fig. 117], dues figures traçades amb clara significació contrareformista, basades en la trepitjada triomfal i on es destaca la idea de la victòria catòlica sobre el protestantisme i l'heretgia.



**Fig. 116.** *Sant Jordi i Sant Vicent* (detall), Claudio Sánchez Coello, 1581, San Lorenzo de El Escorial, monestir



**Fig. 117.** *Sant Jordi i el drac*, Pedro Roldán, 1670-1675, Sevilla, Hospital de la Caridad

### 3. VISIONS DE SANT JORDI AL BELL MIG DE LA BATALLA

Un dels aspectes més importants a destacar en aquest treball és l'anàlisi i interpretació d'alguns retaules dedicats al sant localitzats als territoris de l'antiga Corona d'Aragó. En ells hi apareix una imatge de caràcter narratiu on es descriu la intervenció del genet sant en determinades batalles en ajuda dels soldats cristians. Aquesta pot ser classificada en diferents tipus iconogràfics concrets segons la batalla a la qual es fa referència i tots ells estan fonamentats en una abundant i rica tradició literària local que és, a la vegada, continuïtat d'una tradició anterior que abasta un àmbit cultural molt més extens i que presenta el sant com a defensor dels cristians en aquells combats on lluiten per la defensa o l'expansió de la fe.

#### **Sant Jordi és vist pels croats, als quals ajuda en les seues batalles**

Sembla que la col·laboració del fenomen sobrenatural en moments de gran perill per als cristians és intrínseca a la pròpia religió cristiana i en ella la figura de sant Jordi mostra una vegada més en el seu poder front els enemics de la fe. De fet, l'escatologia cristiana del segle XI, en un context de confrontació armada amb l'islam, trobà un fecund revulsiu en tots aquells elements que parlaven d'una predestinació, d'una victòria sobre els enemics volguda per Déu i guanyada pels seus intermediaris, àngels i sants cavallers, armats d'armes brillants i portadors de la creu com a estendard. Conforme les Croades avançaven per terres d'Orient Pròxim, els soldats eren testimonis de nombrosos prodigis –com ara la visió de l'apòstol sant Andreu o el descobriment de la Santa Llança– i de llegendes que parlaven de la visió de soldats de Crist cavalcant al capdavant de l'exèrcit per tal d'atorgar-los la victòria.

Podem dir que la visió d'àngels o sants en una batalla protegint o guiant els cavallers cristians en un context d'expansió guerrera de la cristiandat resultava un recurs literari habitual, formulat a manera de *topos*, i que tenia el seu precedent en alguns passatges de la Bíblia. Per exemple, un dels elements significants recurrents és la blancor dels seus abillaments, les seues armes i el seu cavall, així com també la d'aquells altres genets celestials que l'acompanyen. Aquests atributs trobaven el seu fonament canònic, com ja hem vist per al cas dels tipus iconogràfics de sant Miquel, en les Sagrades Escripures. Al *Llibre Segon dels Macabeus* es narra com després d'haver pregat al Senyor que els enviara un àngel bo a salvar Israel, un cavaller vestit de blanc i brandant les seues armes d'or encapçalà i guià l'exèrcit jueu

per combatre i derrotar l'exèrcit de Lísies, ministre d'Antioc V Eupator (2 Mac 11, 6-12).<sup>397</sup> De la mateixa manera, al Nou Testament també es recorre a un semblant procediment literari per tal d'expressar la presència dels enviats de Déu a través de la visió d'uns cavallers vestits de blanc. L'*Apocalipsi de Joan* parlava de l'arribada d'un cavaller, símbol del Messies, anomenat "Fidel i Veraç" que combatrà amb justícia i vencerà el Mal, identificat amb el paganisme. A ell seguiran: "Els exèrcits del cel, muntats en cavalls blancs i vestits de lli blanquíssim". (Ap 19, 14). Aquest referent visual no estava exempt en el món clàssic i així, Christopher Walter ens recorda com la llegenda dels Diòscurs en la seua intervenció a la batalla del llac Regilo, tal i com hem vist en el capítol inicial, es configura com un possible precedent per a les intervencions de figures sagrades en la batalla.<sup>398</sup>

En aquest món de visions, si resseguim la cronologia dels fets succeïts a la Primera Croada, hem de detindre'ns obligatòriament a la crònica de la batalla contra el cap militar turc Kerbogha el 28 de juny de 1098, tres setmanes després d'haver conquerit Antioquia. En ella es narra com durant la contesa foren vistos els sants Jordi, Demetri i Mercuri muntats sobre cavalls blancs mentre perseguien amb tenacitat els turcs. Aquesta meravellosa visió fou narrada cap a l'any 1100 per l'anònim autor de la *Gesta Francorum*, una crònica que resulta de gran valor per ser el testimoni d'un dels cavallers que hi participaren i reflex de les penúries, els èxits, el pensament i les creences d'aquells soldats aventurers. Al seu llibre novè trobem presents alguns dels ingredients habituals en aquest tipus de narracions miraculoses: una visió en somnis per part del protagonista la vespra de la batalla, un duríssim i crític assetjament en el que són rodejats de tropes enemigues que els superen en nombre, la invocació als protectors celestials quan creuen que no queda més salvació i, finalment, l'aparició del cavaller o cavallers sants que desbaraten l'exèrcit enemic:

*Coeperunt uero turmae ex utraque parte exire, nostrosque undique circumcingere, iaculando, sagittando, uulnerando. Exhibant quoque de montaneis innumerabiles exercitus, habentes equos albos, quorum uexilla omnia erant alba. Videntes itaque nostri hunc exercitum, ignorabant penitus quid hoc esset et qui essent; donec cognouerunt esse adiutorium Christi, cuius ductores fuerunt sancti, Georgius, Mercurius et Demetrius. Hec uerba credenda sunt, quia plures ex nostris uiderunt. (Gesta Francorum, Llibre IX, cap. 29)*<sup>399</sup> [Aquestos

<sup>397</sup> Semblant simbolisme del poder de Déu pot extraure's de la visió d'aquell cavaller terrible, potser el mateix ser celeste, abillat amb una armadura d'or i que va defensar el tresor del Temple de Jerusalem de l'intent d'Heliodor, tresorer de Seleuc IV Filopator, per usurpar-lo (2 Mac 3, 25-26).

<sup>398</sup> WALTER, Ch., *op. cit.*, pàg. 133.

<sup>399</sup> Aquesta versió està inclosa en HILL, Rosalind M. (ed. i trad.), *Gesta francorum et aliorum Hierosolymitanorum: The Deeds of the Franks and other Pilgrims to Jerusalem*, Oxford, 1962, la qual també inclou traducció a l'anglès. Al

batallons (de musulmans) començaren a avançar des dels dos flancs i rodejaren els nostres amb feridors colps de llança i llançament de fletxes. Aleshores, es va veure eixir de la muntanya un exèrcit innumerable, muntat sobre cavalls blancs i amb estendards també blancs. Quan (els musulmans) van veure aquest exèrcit, ignoraven qui arribava ni qui eren aquests soldats, però prompte reconegueren que allò era un auxili de Crist, els caps dels quals eren els sants Jordi, Mercuri i Demetri. Aquest testimoni ha de creure's, doncs, molts dels nostres van veure aquestes coses].<sup>400</sup>

La mateixa visió fou narrada per un altre testimoni ocular de la batalla, Petrus Tudebodus, qui redactà la seua *Histoire du voyage a Jerusalem* cap a l'any 1111 tot basant-se en la pròpia *Gesta Francorum*.<sup>401</sup> Però a diferència d'aquell, que cita els sants Jordi, Demetri i Mercuri com a protagonistes de la visió, Tudebodus substituï sant Mercuri per sant Teodor. Una altra versió fou l'oferida per Robert el Monjo qui, a la seua *Historia Hierosolymitana*, redactada segurament en torn al 1116,<sup>402</sup> incloïa sant Maurici en el llistat de la *Gesta Francorum*, enumeració original que seguí Guibert de Nogent a la *Historia quae dicitur Gesta Dei per Francos*, escrita el 1108. També Bartolf de Nangis inclogué la visió en la *Gesta francorum Hierusalem expugnantium*, datada cap a 1109, així com Mabillon en la *Historia belli sacri*, ca. 1131; Guillem de Malmesbury en *De Gestis Regum Anglorum*, ca. 1125; l'anònim autor de la *Chanson d'Antioche* –la versió més antiga que es coneix és del 1180–; Henry, arxidiaca de Huntingdon, en la *Historia anglorum*;<sup>403</sup> Matthew Paris a la *Chronica Majora* i una altra *Historia anglorum*, redactades totes elles cap al 1250.

---

francès ha estat traduïda per BRÉHIER, Louis (ed. i trad.), *Histoire Anonyme de la Première Croisade*, Belles Lettres, París, 1964. També inclou aquesta llegenda KREY, August C., *The First Crusade: The accounts of eyewitnesses and participants*, Princeton, 1921, pàg. 182-185.

<sup>400</sup> El ressò d'aquesta llegenda a terres de la Corona d'Aragó es pot observar a l'obra de PRADES, Jayme, *Historia de la adoración y uso de las santas imágenes y de la imagen de la Fuente de la Salud*, Felipe Mey, València, 1596, Llibre III, cap. 8, 3, pàg. 260.

<sup>401</sup> Per a alguns autors, en canvi, seria la *Gesta Francorum* la que estaria basada en la narració de Tudebodus, i altres opinen que ambdós es basaren en una font comuna. TUDEBODUS, Petrus, *Historia de Hierosolymitano itinere* (ed. de J. H. Hill i L. L. Hill), Philadelphia, 1974 (PL 155).

<sup>402</sup> “Nec numerosi illorum videbatur decrescere, albatorum militum innumerabilis exercitus visus est de montibus descendere, quorum signiferi et duces esse dicuntur Georgius, Mauricius, Mercurius et Demetrius. [Una innumerable armada de blancs soldats fou vista descendint de les muntanyes. Els seus porta-estendards i líders eren com es deia Jordi, Maurici, Mercuri i Demetri]”. ROBERT EL MONJO, *History of the First Crusade. Historia Hierosolymitana* (ed. de C. Sweetenham), Ashgate, Londres, 2005.

<sup>403</sup> “Ipsi itaque viderunt exercitum celestem, equis albis et pbebis armis. Quorum ductores erant Georgius, Mercurius et Demetrius. [Així ells veieren l'exèrcit diví amb cavalls blancs i armes que brillaven com el sol, els líders dels quals eren Jordi,



A l'àmbit cultural de la Corona d'Aragó també trobà un cert ressò, ja que un bon nombre de cronistes dels segles XVI i XVII la referiren per tal de relacionar-la amb la batalla ocorreguda poc temps abans a Alcoraç, en la qual s'inclouïa l'episodi del cavaller alemany que, una vegada perdut el cavall en aquella refrega, fou ajudat per sant Jordi i traslladat miraculosament a Osca.

La projecció visual d'aquesta narració miraculosa, en canvi, no fou tant freqüent i són escasses les imatges que se n'han sorgit. Una de les que podem citar és la il·lustració d'un fragment de salteri conservat a la Koninklijke Bibliothek de La Haya (KA 20, full 255r.), on es representa els croats atacant la ciutat d'Antioquia durant el setge. Sant Jordi, identificat per la sobrevesta blanca decorada amb la creu roja que cobreix la cota de malla i l'aureola que rodeja el seu cap, encapçala un grup de guerrers situats als peus de les muralles. Com podem apreciar, al capdavant dels exèrcits celestes només està ell i s'ha deixat de banda la resta de sants cavallers orientals. Quina fou la causa d'aquesta supressió? Per al professor Pérez-Soba la resposta potser estiga en el caràcter excessivament bizantí dels altres sants i en la importància concedida a un esdeveniment ocorregut després de la conquesta d'Antioquia i que fou la localització de l'església on suposadament es conservaven les restes del sant capadocia. Aquest lloc fou transformat, enriquit i convertit en centre de culte, tant per a l'arribada de pelegrins com per a la difusió de la seua grandesa.<sup>404</sup>

## Sant Jordi en les batalles de la Corona d'Aragó

La creença que sant Jordi ajudava militarment els seus devots si se l'invocava en moments de màxima necessitat té el seu origen en les llegendes difoses a partir de la seua intervenció miraculosa durant les croades a Terra Santa, raó per la qual havia estat elegit patró de la cavalleria cristiana. Inspirades potser pel ressò de la visió en la batalla d'Antioquia en concret, foren nombroses les ocasions en què el sant de Capadòcia fou vist a les terres de la Corona d'Aragó.<sup>405</sup>

---

Mercuri i Demetri]". HENRY, arxidiaca de Huntingdon, *Historia anglorum*, Henry Savile, 1596 (ed. de D. Greenway), Oxford University Press, 1996, Llibre VII, cap. 15, pàg. 438.

<sup>404</sup> PÉREZ-SOBA, J. M<sup>a</sup>, *op. cit.*, 2006, pàg. 6-7.

<sup>405</sup> En aquest sentit afirma Ramón D'Alòs, que "la primera vegada que s'hauria aparegut a Catalunya seria –si el fet al qual es refereix fos veritat– el suposat setge de Girona per Carlemany". Vegeu ALÓS-MONER, Ramón, "El patronatge de Sant Jordi", en *Butlletí del Centre Excursionista de Catalunya*, maig 1916, núm. 256, pàg. 121.

Sembla que la referència més antiga que hi tenim de la participació miraculosa del sant en alguna batalla és l'apareguda a la *Crònica de Jaume I* o *Llibre del Fets*, redactada per ordre del rei conqueridor segurament poc abans de morir el 1276. En ella es narra la proverbial i decisiva intervenció del sant per tal d'aconseguir la conquesta de Mallorca el 1232. En entrar en la medina mallorquina, el rei inquirí el testimoni dels habitants musulmans, els quals en irrompre l'exèrcit cristià davant les muralles havien vist al capdavant d'ells un cavaller vestit de blanc:

E segons que els sarraïns nos contaren, deïen que viren entrar primer a cavall un cavaller blanc ab armes blanques.<sup>406</sup>

És important observar com el testimoni de la visió és aportat pel bàndol contrari, recurs molt utilitzat amb el qual el narrador pretenia donar legitimitat històrica i versemblança a l'aparició sobrenatural. Són els musulmans els qui revelen el succés miraculós. La visió d'un cavaller armat i vestit de blanc que el rei interpretà posteriorment com el seu patró sant Jordi –el qual ja era conegut en l'imaginari col·lectiu per les històries que d'ell circulaven sobre la seua participació miraculosa durant la Primera Croada i els beneficis de la seua protecció al camp de batalla– aportà als escriptors catalanoaragonesos no sols el tema principal sinó també els recursos literaris més importants, com ara l'abillament del sant o l'apel·lació a la seua visió per part dels enemics –ja ho havia fet, per exemple, Roberto Monacus en la seua crònica de les Croades *Historia Hierosolymitana*–. Tampoc no li resultava estranya aquesta visió al monarca, car la tradició jordiana als territoris de la seua corona ja devia ser antiga. El mateix narrador del *Llibre dels Fets* ho confirma així dient que “en estòries trobam que en altres batalles l'han vist de crestians e de sarraïns moltes vegades”.<sup>407</sup> Dita tradició es manté en la *Crònica de Jaume I* escrita per Marsili, tot i que amplia la informació amb la notícia que el sant hi havia estat enviat per la Mare de Déu: “Per relació de molts sarrahins, e el rey en temps covinent pus diligentment ho mostrà, que devant los homens armats anava un cavayler ab cavayl blanch, havent armas blancas e vesteduras molt blancas; e aquest cavayler fo molt fort als sarrahins e primer esvahidor de la ciutat; lo qual piadosament crehem esser lo

---

<sup>406</sup> JAUME I, *Crònica o Llibre dels Feits* (ed. a cura de F. Soldevilla), ed. 62, 4a ed., Barcelona, 2000, cap. 84, pàg. 127-128. El manuscrit més antic que es conserva d'aquesta obra és de l'any 1343.

<sup>407</sup> *Ibidem*.

benhuyrat Sant Jordi tramés de la benhuyrada verge Sancta Maria molts de vegades invocada e apeylada”.<sup>408</sup>

Però malgrat aquesta tradició literària relativament antiga, la seua projecció en el camp de la visualitat no tingué un reflex artístic immediat. A les pintures contemporànies que narren la *Conquesta de Mallorca* (s. XIII, Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya) hi apareix una descripció més o menys realista del fet històric però cap menció al fet taumatúrgic narrat a la crònica reial. Tanmateix, hi haurà que esperar fins a la segona meitat del segle XV per poder veure plasmada aquesta llegenda en imatges, les quals recullen allò dit per les fonts, la presència d'un cavaller blanc a l'avantguarda de l'exèrcit cristià: “*Aparecio el glorioso cavallero, y martyr San George primero al entrar de la ciudad delante de todos los Christianos, que los mas de los Moros le vieron, segun que despues lo dixeron ellos mismos, y murieron passados catorze mil personas dellos*”.<sup>409</sup> Poc després de Beuter, Zurita recupera aquesta visió, però hi afegeix un element d'allò més curiós, car sant Jordi és reconegut en la figura d'un cavaller ancià: “*se vio al entrar en la ciudad que iba primero un caballero anciano, armado en blanco, con caballo y sobreseñales blancas*”,<sup>410</sup> versió que serà continuada pel pare Jaume Bleda (Llibre IV, cap. 11).

La segona visió miraculosa amb una projecció visual posterior en els territoris de la Corona d'Aragó ens trasllada dos segles enrere i ens situa, concretament, al setge d'Osca ocorregut el 1096. La narració d'aquests fets aparegué per primera vegada a la *Crònica navarro-aragonesa* o *Crònica de los Estados Peninsulares*, escrita en el primer terç del segle XIV, sembla que cap a 1305, la qual segurament ja recollia velles tradicions d'Osca.<sup>411</sup> El seu anònim autor ens conta com durant la batalla d'Alcoraç, en la qual el rei Sanç III Ramires hi va perdre la vida, sant Jordi fou vist lluitant al costat dels exèrcits cristians. Davant la superioritat militar dels sarraïns, el rei Pere I, fill i successor de Sanç III, invocà Déu perquè l'ajudara en aquella

<sup>408</sup> MARSILI, Pere, *Crònica* (ed. a cura de J. M. Quadrado, *Historia de la conquista de Mallorca*, 1850), cap. 33, pàg. 104.

<sup>409</sup> BEUTER, Pere Antoni, *Segunda parte de la Coronica de Valencia*, València, 1604 (ed. a cura de V. J. Escartí), Generalitat Valenciana, 1995, cap. 21, pàg. 116. Semblant narració és la recollida per GÓMEZ MIEDES, Bernardino, *La historia del muy alto e invencible rey Don Iayme de Aragón, primero deste nombre, llamado el Conquistador*, Viuda de Pedro de Huete, València, 1584, Llibre VII, cap. 9.

<sup>410</sup> ZURITA, Gerónimo, *Anales de la Corona de Aragón* (ed. a cura d'A. Ubieto Arteta i L. Ballesteros), València, 1968, Llibre III (1a part), cap. 8, pàg. 42. També BLEDA, Jaime, *Coronica de los moros de España*, Felipe Mey, València, 1618, Llibre IV, cap. 7, pàg. 421.

<sup>411</sup> Federico Balaguer opinava que aquestes potser tingueren alguna influència ultrapirenaica i aporta la crònica provençal *Canso di Antiocha* com a possible font d'inspiració. Vegeu BALAGUER, Federico, “El santuario y la cofradía oscense de San Jorge”, en *Argensola. Revista de Ciencias Sociales del Instituto de Estudios Altoaragoneses*, núm. 47-48, 1961, pàg. 233.

circumstància tan angoixosa i així fou com sant Jordi fou vist a cavall enmig de la refrega transportant al seu costat un cavaller alemany que en aquella mateix hora estava combatent al setge d'Antioquia. El mite afirmava, tot i l'evident incongruència en les dates, que sant Jordi havia estat vist de manera simultània a Osca i a Antioquia on, com hem anotant en els capítols anteriors, fou vist el 1098 ajudant les tropes de l'emperador d'Alemanya:

*Este mismo dia fue la batallya de Antiocha del gran peregrinatge. Et un cavallero d'Alamania fue en amas las batallas desta manera: que en la batalla de Antiocha do andava apeado, prisolo Sant Jorge en las ancas del cavallo et vencida aquella batalla, vino se Sant Jorge con el cavallero a la de Huesca et vieronlo visiblemente con el cavallero en las ancas et dexolo alli do oy en dia es la iglesia de Sant Jorge. El cavallero cuydo que todo era una batalla. Despues fue sabido todo esto porque el cavallero sabia gramatica.*<sup>412</sup>

Pocs anys més tard aquesta tradició fou novament recollida per la *Crònica de Sant Joan de la Penya*, escrita per iniciativa del rei Pere el Cerimoniós en la segona meitat del segle XIV,<sup>413</sup> i on en el capítol 18 es narra la recuperació d'Osca per part del rei Pere I tot seguint de manera fidel el relat de la *Crònica navarro-aragonesa*.<sup>414</sup> La versió de la *Crònica de Sant Joan de la*

---

<sup>412</sup> *Crònica navarro-aragonesa* o *Crònica de los Estados peninsulares* (ed. a cura d'A. Ubieto Arteta), Universidad de Granada, 1955, pàg. 122. Aquesta obra sembla que fou escrita per un monjo del monestir de Montearagón cap a l'any 1305 i posteriorment ampliada el 1328.

<sup>413</sup> La *Crònica de Sant Joan de la Penya*, també coneguda com *Historia de la Corona de Aragón* o *Crònica General de Pere III el Cerimoniós*, és una crònica historiogràfica escrita per voluntat del rei Pere el Cerimoniós perquè fóra l'oficial a les seues terres. En ella es narren els fets ocorreguts al regne d'Aragó des dels seus orígens fins a la mort del rei Alfons IV. Fou escrita primerament en llatí pel secretari del rei en Tomàs de Canelles, allà per l'any 1342. És, per tant, anterior a la seua crònica personal, la quarta i última dins les quatre grans cròniques de la Corona d'Aragó, redactada per Bernat Descoll el 1349 i coneguda com *Crònica de Pere el Cerimoniós*. D'aquella primera versió del 1342 se'n feren posteriorment dues redaccions més, una en aragonés i l'altra en català, ambdues datades entre els anys 1369 i 1372. Les versions llatina i aragonesa, conservades a la Biblioteca Nacional de Madrid, foren editades en *Historia de la Corona de Aragón. (La más antigua de la que se tiene noticia). Conocida generalmente con el nombre de San Juan de la Peña. Parte aragonesa* (ed. a cura de T. Ximénez de Embún), Zaragoza, Imprenta del Hospicio, 1876 (la llegenda de sant Jordi apareix al cap. 18, pàg. 59-60). De la versió catalana féu una edició Amadeu Soberanas el 1961 amb el títol *Crònica General de Pere III el Cerimoniós dita comunament Crònica de Sant Joan de la Penya* (ed. a cura d'A. Soberanas Lleó), Alpha, Barcelona, 1961. Aquesta però, no diu res de la visió d'Alcoraç.

<sup>414</sup> Com no podia ser d'una altra manera, d'aquesta llegenda sorgí una variant local, la qual tenia com a protagonista no un cavaller alemany sinó un de la família Montcada. Aquest, una vegada va perdre el seu cavall, s'encomanà a sant Jordi perquè vinguera en la seua ajuda, tot traslladant-lo de la batalla d'Antioquia a la

*Penya* prompte es faria popular i seria seguida per la majoria de tractadistes posteriors dels segles XVI i XVII, tant pels aragonesos Gauberto Fabricio de Vagad (cap. 35), Gerónimo Zurita (I, cap. 32), Esteban de Salazar (disc. 17, cap. 2) o Diego de Aynsa (I, 11), com pels valencians Jayme Prades (III, 8, 3), Pere Antoni Beuter (1609, cap. 9) o Gaspar Escolano (IX, 9, 5), entre altres.

La tercera visió a la Corona d'Aragó fou la que tingué lloc a la batalla del Puig el 1237, en vespres de la conquesta del regne musulmà de València. D'aquesta res ens diuen les quatre grans cròniques reials i sí, en canvi, en fa esment la *Crònica de Sant Joan de la Penya*, tant en la seua versió catalana com en l'aragonesa, on s'afirma que en companyia d'altres guerrers celestials sant Jordi ajudà bonament els seus vassalls, dirigits per en Bernat Guillem d'Entença:

Lo noble En Bernat Guillem d'Entença e d'altres cavallers d'Aragó e de Catalunya, e fossen en un munt qui ara és apellat Santa Maria del Puig, e tota la morisma vengués contra ells en la batalla qui entre ells fo gran, los aparec Sant Jordi ab molts cavallers del Paradís qui els ajudà a vençre la batalla.<sup>415</sup>

Dos segles després, Beuter recuperava aquesta visió miraculosa, tot i que no incloïa el gran nombre de cavallers del paradís que acompanyaven el sant: “*Salieron pues del castillo assi como salia el Sol, y ordenaron sus esquadras, don Guillem de Aguilon tomo cinquenta hombres de armas, y mil infantes con una bandera del señor san George [...]. En este trance socorrio el favor del señor san George, que aparecio en la reçaga de los enemigos lidiando con ellos y poniendolos en huyda, armado de unas armas blancas con una Cruz colorada en los pechos*”.<sup>416</sup> La consolidació d'aquesta visió en l'imaginari col·lectiu valencià es fonamentà en un bon nombre de cronistes del regne dels segles XVI i XVII, com ara el bisbe Miedes (X, cap. 16), Prades (III, cap. 8, 4), Escolano (VII, cap. 7, 12), Diago, encara que de manera molt succinta (VII, cap. 17) o Bleda (IV, cap. 11), així com també diversos cronistes de l'Orde de la Mercé, com ara Felipe Guimerán (I, cap. 18), Tirso de Molina o Francisco Boyl (cap. X)

Per últim, la darrera narració miraculosa amb una projecció visual concreta al context cultural de la Corona d'Aragó és l'aportada per Pere Antoni Beuter a la *Segunda parte de la*

---

d'Alcoraç. Dita variant de la famosa llegenda fou replegada per Joan Amades amb algunes altres amb protagonisme per al sant cavaller. Vegeu AMADES, J., *op. cit.*, 1953, pàg. 18-30.

<sup>415</sup> *Crònica General de Pere III el Cerimoniós*, *op. cit.*, 1961, cap. 35, pàg. 124, i també en la *Historia de la Corona de Aragón*, *op. cit.*, 1876, cap. 35, pàg. 157.

<sup>416</sup> BEUTER, P. A., *op. cit.*, 1604, cap. 32, pàg. 183-184.

*crónica General de España*, redactada en castellà i publicada per primera vegada el 1550. En ella descrivia l'aparició sobrenatural del sant durant l'assetjament de les tropes musulmanes a la ciutat d'Alcoi. Es tracta d'un episodi emmarcat dins la segona revolta dels moros contra el rei Conqueridor, ocorreguda el 1276 i encapçalada pel cabdill Al-Azrach, de la qual havien donat compte Bernat Desclot<sup>417</sup> i Ramon Muntaner, però sense citar cap presència sobrenatural.<sup>418</sup> L'humanista Beuter, més aficionat al fet miraculós que els seus predecessors, fou el primer en recollir la visió de sant Jordi sobre les muralles de la vila, això sí, basant-se en llibres antics que havia llegit, segons va dir. Hem d'entendre que la inclusió de l'element llegendari a la seua crònica potser tinga a veure en el seu propi caràcter, més donat a la fantasia i la credulitat, com ho demostren el bon nombre d'intervencions miraculoses recollides a la seua crònica i la defensa que fa d'aquestes. S'haurà de valorar, si no el rigor històric, sí almenys la proximitat en detalls i la riquesa de les descripcions, les quals segles després foren fonamentals per construir sobre ella un tipus iconogràfic localista de gran sabor popular:

*Es Alcoy tierra muy fragosa, aparejada para muchas celadas de enemigos en tiempo de guerra. Pues como Alazarch fuesse platico en ella, y supiesse la disposición della, ordenó que quedassen en celada ciento y cinquenta de cavallo y fuessen los ciento a provar de entrar en Alcoy [...] llegaron a Alcoy a la que salía el sol, y quisieron entrar por do está agora el monasterio de los frayles de S. Agustín, a la plaza llamada de S. George. Poca resistencia havia en la puerta, y fácilmente la entraran, sino fuera por la buena costumbre que aquel pueblo tenía de oyr cada día missa la primera cosa que hazian de buena mañana, hallaronse todos quasi ayuntados en la Yglesia: y a las primeras bozes acudieron allí con sus armas, hasta el clérigo que dezja la missa, llamado mossén Torregossa, salió revestido como estava con un dalle que balló a mano (es una especie de arma, con que se pelea contra los cavallos, mas que contra los peones) y fue tanta la resistencia que hizieron, que los echaron de la puerta a los Moros, arredrandoles lexos de sus muros. Murieron allí muchos de los Moros, entre los quales fue Alazarch. Acaeció allí una cosa que cuentan los de aquel pueblo, y lo he ballado escrito en muchos libros antiguos de aquel tiempo, y es. Que a la que estavan los Moros lidiando a la puerta, que no era llegado el golpe de la gente, vieron los Moros correr por encima del muro un cavallero armado con su cavallo, de que se espantaron mucho, y tuvieron que aquel era Huahy, que nosotros llamamos san George.<sup>419</sup>*

<sup>417</sup> DESCLOT, Bernat, *Crònica* (ed. a cura de M. Coll i Alentorn), ed. 62, 3a ed., Barcelona, 1999, cap. 67, pàg. 134-136.

<sup>418</sup> MUNTANER, Ramon, *Crònica* (ed. a cura de V. J. Escartí), Institució Alfons el Magnànim, València, 1991, vol. I, cap. 26, pàg. 80.

<sup>419</sup> BEUTER, P. A., *op. cit.*, 1604, cap. 55, pàg. 315-316.

Aquestes quatre visions ací comentades tingueren la seua repercussió visual en diverses imatges narratives que mostraven el sant cavaller al capdavant de l'exèrcit cristià carregant contra les tropes enemigues. Totes elles han donat lloc a diverses continuïtats clarament diferenciades entre sí, les quals es van concretar en tipus iconogràfics independents que passarem a analitzar a continuació.

La configuració d'aquestes noves imatges, però, no partia de zero. Per a Kauffmann, hi havia una tradició hispànica que representava escenes de batalla entre cavallers cristians i musulmans on els pintors dels segles XIV i XV es podrien haver il·lustrat. Aquest tipus d'escenes, amb la inclusió d'un enfrontament entre dos exèrcits, comunes a l'art occidental del segle XII, mostraven una tradició assolida a la península Ibèrica de la qual donen fe les il·lustracions de les *Cantigas de Alfonso X*.<sup>420</sup> Per la nostra banda, volem aportar un altre esquema formal molt més antic ja aplicat en algunes miniatures bizantines en les quals es representa una escena de l'Antic Testament, com és la il·lustració de la victòria dels israelites, comandats per Josué, sobre Sehon, rei dels amorreus (Nm 21, 24), la qual es troba al *Vat. Gr.* 747, full 173r (Ciutat del Vaticà, Biblioteca Apostòlica Vaticana) i al *Vatopedi* 602, full 353r (Mont Athos). El mateix esquema fou utilitzat per a altres escenes de batalla, com ara la victòria dels bizantins sobre els búlgars, inclosa en la *Història bizantina* de Joan Scilitza (ss. XII-XIII, Madrid, Biblioteca Nacional), i continuat a l'art medieval occidental en algunes il·lustracions de batalles entre croats i musulmans, com ara la inclosa a la *Histoire d'Outremer* de William de Tir (British Library, col. Yates Thomson).

D'altra banda, aquest model compositiu ha estat posat en relació també amb el d'algunes pintures murals conservades principalment a França on es representa un combat entre cavallers. Ens referim, per exemple, a la pintura mural de l'església de Saint Pierre-de-Chevillé, prop de Poncé (Sarthe), on hi apareixen dos cavallers no identificats lluitant a cavall contra els sarraïns que jauen als seus peus. També una il·lustració en pergamí recollida a un salteri conservat en la Koninklijke Bibliothek de La Haya (Ms 76F5, full 1r.) que reproduïx dos cavallers croats perseguint uns genets sarraïns davall l'esquemàtica visualització de la ciutat de Jerusalem. Fins i tot, alguns autors han volgut identificar sant Jordi amb la figura del líder croat. Aquesta figura presenta, a més, unes similituds molt evidents amb un fresc conservat al mur nord de l'antiga capella templària de Cressac Saint-Gilles (Charente, ss. XII-XIII). Les semblances s'estenen no només als aspectes merament formals sinó també a alguns elements particulars de la cavalleria medieval com ara la cadira elevada, els esperons estesos i la llarga llança rematada amb banderola crucífera. Tanmateix, a la catedral de

---

<sup>420</sup> ALÓS-MONER, R., *op. cit.*, 1916, pàg. 89.

Clermont-Ferrand tornem a trobar un genet armat amb cota de malla i sobrevesta croada, de característiques semblants a les anteriors, en lluita contra altres cavallers, i a les pintures murals de Saint Jacques-des-Guérets (Loir et Cher, s. XII) es pot identificar sant Jordi liderant els soldats croats en una espècie de desfilada.<sup>421</sup> Fins i tot, la magnitud d'aquest succés troba ressò visual a Etiòpia, en concret a l'església de Debre Berhan Selassie, a Gondar, bastida en el segle XVII i on el genet diví és representat en els seus murs occint amb la llança un enemic mentre fa fugir la resta d'un exèrcit. Dividit en diferents registres horitzontals, sant Jordi està acompanyat per altres sants cavallers populars com ara Teodor, Mercuri, Menas, Claudi, etc., tot ells amb unes característiques formals i un missatge simbòlic prou semblant.

D'altra banda i en un context radicalment diferent, a la península Ibèrica, un primer exemple d'imatge conceptual de clara filiació bizantina protagonitzada per sant Jordi la trobem al Panteó Reial de Sant Isidor de Lleó (1175-1180). Pintat sobre l'intradós d'un arc de la nau lateral, es representa alliancejant una figura humana en comptes del tradicional drac. Per a Viñayo<sup>422</sup> aquest personatge no seria el dimoni ja que va protegit amb escut i armat amb llança. Potser podriem interpretar-se com un soldat enemic de la fe cristiana contra el qual lluita sant Jordi o també potser, podria vincular-se amb la figura del seu perseguidor, Dioclecià, tal i com és representat en algunes imatges al món bizantí. Siga quina siga la interpretació d'aquest enemic, el que no ofereix cap dubte és la identitat del cavaller, car la inscripció "*SCS GEORGP*", situada a un costat de la imatge, l'identifica clarament. Per la seua datació, resultaria una primerenca devoció hispànica cap al cavaller capadocia i la seua inclusió al panteó reial de sant Isidor ha estat posada en relació per part d'alguns estudiosos amb el matrimoni contret anys enrere, concretament el 1110, entre la regina Urraca de Lleó i el rei Alfons I d'Aragó.

### ***Visió de Sant Jordi en la batalla del Puig***

La representació de la visió de sant Jordi a la batalla del Puig inclosa en el *Retaulle del Centenar de la Ploma* és la primera en recollir una d'aquestes accions miraculoses

---

<sup>421</sup> Cfr. KAUFFMANN, C. M., *op. cit.*, 1970, pàg. 88.

<sup>422</sup> VIÑAYO, Antonio, *Panteón Real de San Isidoro*, León, 1971. La seua presència tan precoç a un territori hispànic i el fet que aparega representada no en el context cultural aragonés sinó castellanolleonés, ha fet que alguns autors hagen volgut veure en ella una certa influència sobre el tipus iconogràfic de sant Jaume cavaller, sorgit precisament en aquesta època.



convencionalitzades en un discurs visual narratiu. És per això que alguns autors, com ara Adrián Espí Valdés, han arribat a afirmar que aquest tipus iconogràfic tenia uns orígens nètament valencians.<sup>423</sup>

El *Retaule de Sant Jordi*, més conegut com *Retaule del Centenar de la Ploma*, és un conjunt pictòric de primera magnitud atribuït a Marçal de Sas (ca. 1393-1410, Londres, Victoria and Albert Museum) [Fig. 118; Cat. 061] i executat per a la capella de la Companyia del Centenar de la Ploma.<sup>424</sup> En l'escena de la *Visió de sant Jordi en la batalla*, el sant està caracteritzat com un croat, “*armado de unas armas blancas con una Cruz colorada en los pechos*” segons la descripció de Beuter,<sup>425</sup> però pentinat amb una diadema adornada per tres plomes que, juntament amb la cota de malla, la sobrevesta de tafetà blanc i la creu roja que li decora el pit i l'esquena l'assimilen com a patró a un dels membres del Centenar de la Ploma, companyia de ballesters que va encarregar aquest retaule i que tenia com a funció l'escorta i defensa de la Senyera de la Ciutat i Regne de València.<sup>426</sup>

---

<sup>423</sup> ESPÍ VALDÉS, Adrián, “Valencia creadora de san Jorge matamoros”, en *Valencia Atracción*, abril 1964, pàg. 12-13.

<sup>424</sup> L'emplaçament original del retaule l'hauríem de cercar en l'antiga capella de Sant Jordi de València, enderrocada l'any 1862, dos abans de la compra per part del Victoria and Albert. Probablement, el retaule estaria ubicat a la capella usada pel Centenar de la Ploma, coneguda com a Capella de la Mare de Déu de les Victòries, en memòria de la conquesta de la ciutat de València. Aquesta església, que s'alçava a la plaça de Sant Jordi, hui de Rodrigo Botet, fou fundada en el 1324 i consagrada en el 1404. Fou propietat de la Companyia del Centenar de la Ploma, però a partir de 1324 passà a ocupar-la l'Orde d'Alfama i posteriorment funcionà com a seu de l'Orde de Santa Maria de Montesa i Alfama, adjunta a la parròquia de Sant Andreu. Altres estudiosos afirmen que el retaule estaria ubicat a la Casa de la Companyia del Centenar de la Ploma, al carrer conegut com de Ballesters, edifici que fou enderrocant el 1807 per a construir el 1832 el Teatre Principal. KAUFFMANN, C. M., *op. cit.*, 1970, pàg. 93-94.

<sup>425</sup> BEUTER, P. A., *op. cit.*, 1604, cap. 32, pàg. 184.

<sup>426</sup> La fundació d'aquesta milícia, segons Sevillano Colom, va tindre com a causa la guerra que va esclatar entre Pere el IV d'Aragó i Pere I de Castella i que tingué lloc entre els anys 1356 i 1365. El 1364 els consellers de la ciutat de València decidiren d'ajudar el Cerimoniós amb una companyia de ballesters que lluitarien a la batalla de Morvedre el 1365, tot col·laborant a la derrota definitiva dels castellans. El 3 de juny d'aquell any el Cerimoniós creà la Companyia de Ballesters, tot dotant-la d'una sèrie de beneficis. En el 1371 aquesta Companyia va fundar l'Almoïna o Confraria del Centenar de la Ploma davall l'advocació de sant Jordi i el 1393 Joan I confirmava aquests privilegis. Malauradament, i de la mateixa manera que altres manifestacions culturals particulars del regne i ciutat de València, l'extinció de la Companyia es produiria amb l'abolició dels furs i privilegis per Felip V el 1711. Sobre aquesta, SEVILLANO COLOM, F., *op. cit.*, 1966.

L'escena, ubicada al carrer central, en un nivell per damunt de la imatge de *Sant Jordi combat el drac* i un per davall de la *Mare de Déu de les Victòries*,<sup>427</sup> descriu el combat entre els exèrcits cristià i musulmà amb gran realisme i vivacitat,<sup>428</sup> i inclou un gran nombre de contendents d'acord amb allò narrat per les fonts:

E tota la morisma vengués contra ells en la batalla qui entre ells fo gran.<sup>429</sup>

El protagonista, però, no és tant el sant cavaller com el monarca aragonés, identificat per les armes reials: corona i cimera amb drac alat, sobrevesta quadribarrada –pals de gules sobre camp daurat– damunt l'armadura i gualdrapes també quadribarrades. El moment elegit per a la representació és aquell en què el rei travessa amb la llança un rei musulmà coronat i situat un registre per davall. La identificació del monarca cristià ha estat sempre motiu de debat, ja que alguns autors com Post han volgut veure Pere I d'Aragó a la batalla d'Alcoraç i altres, com Sanchis Sivera, s'han decantat per localitzar la batalla a Albocàsser o Alcoi. De totes maneres, l'opció més generalitzada per a la resta d'estudiosos, Saralegui o Lafuente Ferrari, ha estat la d'identificar-lo amb Jaume I, fundador del Regne de València.

Es representaria, per tant, lluitant el 15 d'agost de 1237 a la batalla del Puig, si bé com tothom sap no hi va participar ja que aleshores estava a Borriana. Per tant, la imatge elegida pel pintor presenta un evident anacronisme al qual s'han de sumar altres, com ara la presència del rei musulmà identificat amb Zayyan, qui no va perdre la vida en aquella batalla, o el cas

---

<sup>427</sup> També coneguda com Mare de Déu de les Batalles, a ella estava dedicada la capella on segurament s'ubicava el retaule, la seua imatge presenta un significat molt especial dins el discurs visual presentat per aquest. Al seu auxili s'aclamen els fidels cristians, amb Jaume I al capdavant, i per a ajudar-los i protegir-los els envia el seu paladí més valerós, sant Jordi, amb l'auxili del qual foren miraculosament vençuts els enemics. Per a sant Jordi, etern model de cavalleria, la Mare de Déu representa, no hi ha dubte, la seua dama. És ella qui li lliura l'espasa i a la qual li ofereix les seues victòries, sent els àngels que el calcen i l'armen els seus padrins. Per tant, cal veure ací com la imatge del sant no fa altra cosa que harmonitzar l'ideal religiós amb el cavalleresc. SARALEGUI, Leandro de, "Andrés Marzal de Sax", en *Archivo de Arte Valenciano*, núm. 22, 1936, pàg. 35 i 38.

<sup>428</sup> Ja hem dit adés com Kauffmann considerava que l'esquema compositiu d'aquesta escena estava d'alguna manera relacionat amb les il·lustracions de les *Cantigas de Santa Maria*. KAUFFMANN, C. M., *op. cit.*, 1970, pàg. 89-90. També Alós-Moner, citat unes pàgines més amunt, ja considerava aquesta possible relació. Cfr. ALÓS-MONER, R., *op. cit.*, 1916, pàg. 89.

<sup>429</sup> *Crónica General de Pere III el Cerimoniós*, *op. cit.*, 1961, cap. 35, pàg. 124.

reial amb el drac alat que ostenta Jaume I, creat en temps de Pere el Cerimoniós,<sup>430</sup> és a dir, precisament en el moment de bastir-se el retaule.



**Fig. 118.** *Visió de sant Jordi en la batalla del Puig*, Retaule del Centenar de la Ploma, Marçal de Sas, 1400-1420, Londres, Victoria and Albert Museum

Així doncs, s'ha d'entendre aquesta representació no com la narració d'un fet real o històric assimilable a una batalla en concret –el fons de la imatge és daurat i no presenta cap referència espacial–, ni tan sols la transposició fidel del relat literari de la llegenda, sinó més

---

<sup>430</sup> No cal dir que es tracta d'un anacronisme ja que el casc amb el drac alat no apareix com a emblema del rei Jaume I sinó fins el regnat de Pere el Cerimoniós, i és a partir de la meitat del segle XV quan es converteix en l'atribut totèmic que identifica no només el fundador del Regne de València sinó també, per extensió, tota la Casa d'Aragó, representació iconogràfica dels monarques tal i com es pot observar en el gravat de la portada del *Aureum Opus* (1515).

bé com l'exposició visual de l'ajuda promesa pel sant en favor del monarca i la seua dinastia, la qual queda demostrada en les moltes invocacions que sovint se li fan: “Benaventurat baró sant Jordi, lo qual tots temps fo e és advocat de les batalles de nostra Casa d’Aragó”.<sup>431</sup>

Sant Jordi cavalca al costat del monarca, distingint-se de la resta de cavallers per l'aureola que envolta el seu cap. Empunya una espasa en comptes de la llança, un aspecte que obeeix més a la intenció del pintor, o probablement del mentor del retaule, que a la fidelitat de les fonts literàries, ja que aquestes obvien qualsevol referència a l'arma utilitzada pel cavaller. Tampoc són inclosos els “molts cavallers del Paradís” que ajudaren sant Jordi i apareixen citats per les fonts. En canvi, el capadocià es representa capbussat en l'estrèpit de la batalla, en una escena que pretén ser el més realista i descriptiva possible, a la vegada que portentosa. L'anàlisi de la imatge narrativa centra la seua atenció en l'acció violenta, cruel i sense contemplacions dels soldats cristians, més que en la pròpia idea de victòria.

Acompanyen els dos personatges principals un nombrós grup de cavallers cristians, alguns dels quals han estat reconeguts com els protagonistes de la batalla del Puig, un fet que reforçaria encara més les raons aportades pels partidaris de la representació d'aquesta batalla. Darrere el monarca hi apareix un cavaller que duu per armes tant a la sobrevesta com a les gualdrapes una àguila daurada amb les ales esteses sobre camp obscur, el qual s'hauria identificat com Guillem d'Aguiló. L'altre personatge destacat, l'estendard del qual figura juntament amb els de la resta de protagonistes en la part superior de la composició, seria Bernat Guillem d'Entença.

Les senyeres que hi apareixen en la part superior de l'escena resulten fortament aclaridores: darrere l'estendard de sant Jordi, creu roja sobre camp blanc, hi ha l'estendard reial, seguit pel de Bernat Guillem d'Entença i el de Guillem d'Aguiló. Cal advertir com l'estendard de sant Jordi acompanyava el penó reial en les batalles, tal i com ho reflecteixen les fonts històriques. A la *Crònica de Pere el Cerimoniós*, per exemple, es menciona el portador de l'estendard reial: “E el dit Mossén Bernat [de Cabrera], ab lo nostre victoriós estendard, e invocat lo nom de Déu e del benaventurat sant Jordi, ferí en ells esforçadament, en tant que tots fugiren”,<sup>432</sup> i a la segona part de la *Crònica de Pere Antoni Beuter* la senyera

---

<sup>431</sup> *Crònica de Pere III el Cerimoniós* (ed. a cura d'A. Cortadellas), ed. 62, Barcelona, 1a ed, 1995, cap. 5, 17, pàg. 218.

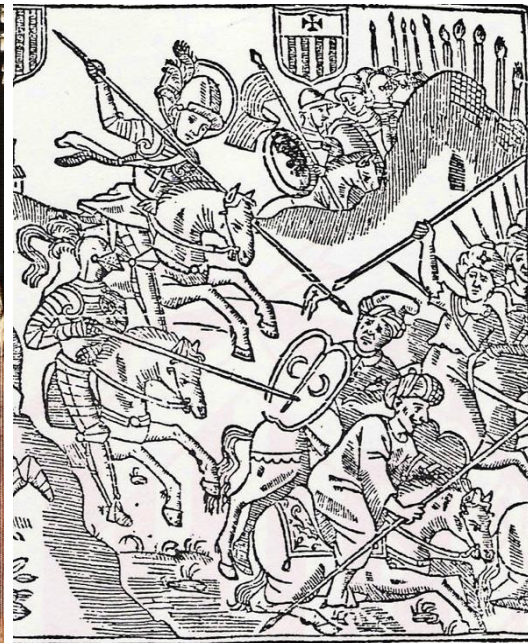
<sup>432</sup> *Crònica de Pere III el Cerimoniós*, *op. cit.*, 1995, cap. 28, pàg. 224.

del patró sant Jordi: “*Don Guillem de Aguilon tomo cinquenta hombres de armas, y mil infantes con una vandera del señor san George, y tomo el camino de Cebolla*”.<sup>433</sup>

Tanmateix, l'escena de la *Visió de sant Jordi en la batalla del Puig* inclosa en el *Retaule de Sant Jordi* de Xèrica (1420-1440, Xèrica, Museu municipal) [Fig. 119; Cat. 062]<sup>434</sup> resulta una imatge deutora, tant estilísticament com iconogràficament, del *Retaule del Centenar de la Ploma*, i en ella s'adverteixen influències de l'anterior composició tant en la disposició del monarca i el cavaller sant com en la dels exèrcits enfrontats i la presència dels estendards.



**Fig. 119.** *Visió de sant Jordi en la batalla del Puig*, Mestre de Xèrica, 1440, Xèrica, església parroquial



**Fig. 120.** *Lloes e Goigs a la Verge Maria* (detall), s. XVI

<sup>433</sup> BEUTER, P. A., *op. cit.*, 1604, cap. 32, pàg. 183-186. Curiosament, entre els qui moriren a la batalla, es conta “l’alfereç de don Guillem d’Aguiló, que portava el penó de Sant Jordi”. Com es pot veure, l’estendard de sant Jordi era portat pels homes d’Aguiló, mentre que l’estendard reial era portat pels d’Entença. SEVILLANO COLOM, F., *op. cit.*, 1966, pàg. 42-43.

<sup>434</sup> Per a Antoni José i Pitarch es tractaria d’un retaule únicament devocional, en la predel·la del qual es trobaria un reduït cicle d’escenes de la passió del sant cavaller. El seu origen exacte es desconeix, si bé sembla que pogué ser l’església parroquial de Xèrica, on Saralegui el va veure per primera volta el 1935, o bé l’antiga capella de Sant Jordi de la mateixa població situada junt al camí reial. Descarta així la tesis plantejada per alguns autors que proposava com a lloc d’origen la catedral de Segorbe, on des del segle XIV existia una capella dedicada a sant Jordi. Vid. FERRE PUERTO, Josep A., *Retaule de sant Jordi de Jérica. Recuperem patrimoni*, 4, Gen. Val., València, 2001; JOSÉ I PITARCH, A., “Retablo de San Jorge”, en *La Luz de las Imágenes. Segorbe*, Gen. Val., València, 2001, pàg. 316-317 i JOSÉ I PITARCH, A., “Retablo de San Jorge”, en *La Edad de Oro del Arte Valenciano. Rememoración de un centenario*, Gen. Val., València, 2009, pàg. 146-147.

El rei aragonés, de la mateixa manera que ho havia fet abans, va abillat amb l'armadura característica, coberta per una sobrevesta quadribarrada, emblema que s'estén a l'escut i les gualdrapes del cavall. L'acompanya sant Jordi, abillat com un croat i revestit per la creu roja que decora la sobrevesta i l'escut, indumentària repetida en l'escena inferior el combat amb el drac. A diferència de la versió del Centenar de la Ploma, sant Jordi no lluita amb l'espasa sinó que empunya una llança, arma utilitzada també per a derrotar el drac.

Cal advertir que els recursos compositius s'han reduït en aquesta versió de Xèrica respecte de l'escena del Centenar. Els contendents són menys nombrosos i potser també l'acció resulta menys violenta i sagnant, amb una caracterització dels personatges menys expressiva. També cal assenyalar l'eliminació d'alguns protagonistes secundaris, com són els nobles Guillem Bernat d'Entença i Guillem d'Aguiló, així com els seus estandards, els quals han desaparegut de l'escena i tan sols resten els de sant Jordi i el de la Casa reial, conduïts per uns abanderats i acompanyats d'un trompeter. Altra diferència és la inclusió d'un referent espacial com són les portes d'una ciutat, obertes davant l'eixida de l'exèrcit musulmà, reconegut de manera evident pels ropatges, els turbants i els escuts bilobulats dels seus soldats, els quals reben les mortals ferides dels cavallers cristians, tot i que les fonts posteriors afirmaven que aquells havien mort sense haver-ne rebut cap: "*Algunos autores afirman, que fueron muertos mas de diez mil Moros sin golpe ni herida*".<sup>435</sup>

Malgrat la força narrativa d'aquesta imatge, la seua difusió no tingué ni la força ni l'èxit de la del sant capadocia lluitant contra el drac, imatge universal convertida en tutelar de l'estament nobiliari i protectora de nombroses ciutats i territoris, així com tampoc ha gaudit del ressò de la imatge del cavaller sant Jaume, molt més reproduïda a l'època moderna en ser patrocinada per la Monarquia Hispànica dels Àustries. Amb tot, durant aquest període encara en podem localitzar algunes manifestacions visuals interessants que confirmen la seua presència al context cultural valencià. I sobretot a l'àmbit monàstic, en concret a l'orde mercedari, el monestir valencià del qual es troba al Puig de Santa Maria. La seua fundació per voluntat de Jaume I i la troballa de la seua imatge tutelar, la Mare de Déu del Puig, estan estretament vinculades amb la victòria cristiana prèvia a la conquesta de València.

Una d'aquestes manifestacions és una xilografia del segle XVI que il·lustra una fulla de *Gojos* titulada *Lloes e Goigs a la Verge Maria* [Fig. 120; Cat. 065]. Juntament amb l'escena situada a la part dreta i que descriu de manera ingènua la troballa de la Mare de Déu del Puig davall

---

<sup>435</sup> BLEDA, J., *op. cit.*, 1618, Llibre IV, cap. 11, pàg. 435.

una campana<sup>436</sup> per part del rei Jaume I, agenollat i resant a la imatge, hi figura una batalla on apareix sant Jordi brandant una llança acompanyat per un altre cavaller cristià. Vist armadura de plaques decorada per la creu al pit i un casc emplomat i s'enfronta a l'exèrcit sarraí, identificat pels turbants i les adargues amb la mitja lluna dels seus soldats, batuts en retirada. Al fons és representat l'exèrcit cristià onejant una bandera quadribarrada i en la part superior de la xilografia s'exposen els escuts del regne i de l'orde mercedari, relacionant en aquest cas el paper de Jaume I i sant Jordi en la conquesta de València i en la fundació del monestir.

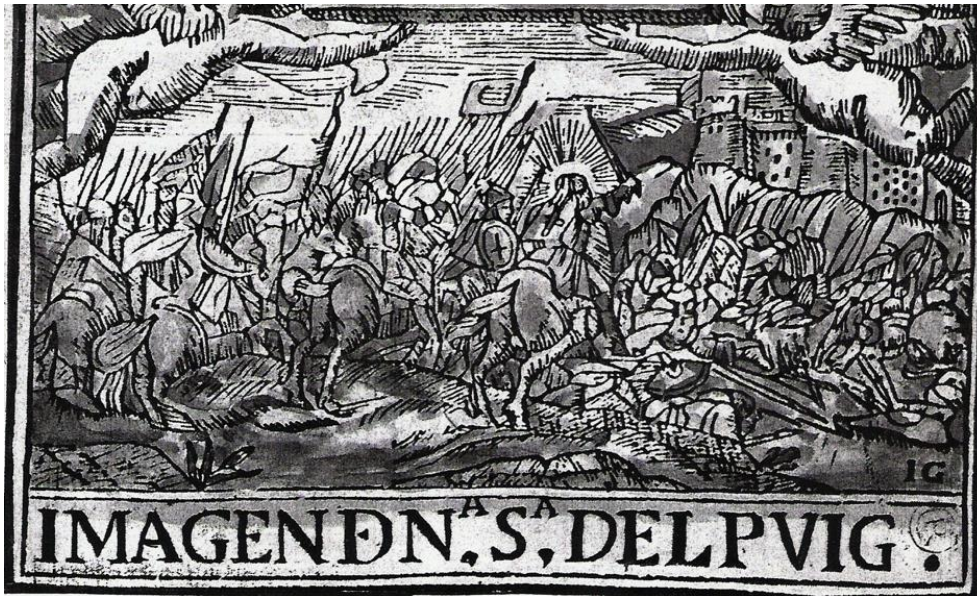


Fig. 121. *Gojos a la Mare de Déu del Puig* (detall), s. XVII

Semblant tema torna a mostrar una altra fulla de *Gojos* del segle XVIII dedicada a la Mare de Déu del Puig [Fig. 121; Cat. 066], la imatge de la qual apareix en el centre de la composició subjectada per dos àngels. Altres dos subjecten en la part superior la campana on diu la tradició que fou trobada per sant Pere Nolasc, situat a un costat de la imatge i acompanyat a l'altre pel rei Jaume I. En el nivell inferior de la composició s'ha representat la visió de sant Jordi en la batalla, identificat pel nimbe de rajos i la sobrevesta amb la creu, encapçalant espasa en mà l'estol croat que acaba de desbaratar l'exèrcit musulmà.

A banda d'aquestes dues xilografies cal mencionar també el relleu en fusta de la *Visió de sant Jordi en la batalla del Puig*, pertanyent al desaparegut retaule siscentista (1607-1608) de l'altar major del Reial Monestir de Santa Maria d'El Puig [Fig. 122; Cat. 064], del qual sols es

<sup>436</sup> Segons la tradició, la imatge de la Mare de Déu del Puig fou trobada per sant Pere Nolasc, fundador de l'Orde mercedari, el qual acompanyava el rei Jaume I en el moment de la batalla.

conserva una reproducció fotogràfica.<sup>437</sup> En la socalada del retaule hi figuraven cinc relleus en fusta, el del mig dedicat a un Salvador inspirat en Joan de Joanes i els altres quatre amb temes relatius a la conquesta de València: *Visió de sant Jordi en la batalla del Puig, El campament i setge de València, Lliurament de les claus de València pel rei moro a Jaume I i Entrada de Jaume I en la ciutat de València*.<sup>438</sup>

En la *Visió de san Jordi*, el sant protagonitza la victòria cristiana sobre els sarraïns al peu d'un castell. El genet sant, armat amb l'espasa i subjectant l'estendard, arrossega alguns enemics abatuts als peus del seu cavall, mentre es dirigeix a l'enfrontament amb un genet enemic.

Cal destacar com en la difusió d'aquest tipus iconogràfic per part dels mercedaris a través d'estampes devocionals, retaules o també tot l'aparell icònic exposat en les grans celebracions festives de la ciutat de València, com ara les commemoracions centenàries de la seua conquesta, més enllà de la representació de la batalla com un record nostàlgic del passat, el que es pretenia era emfasitzar el poder miraculós de sant Jordi com a patró protector dels mercedaris, així com també reclamar el paper fonamental que aquest orde religiós havia tingut en la conquesta i evangelització del regne de València.

Juntament amb aquestes imatges narratives, cal citar una altra representació visual destacada pel seu major grau de conceptualitat i situat en un context civil totalment diferent. Es tracta del sant Jordi genet sobre el seu cavall blanc triomfant sobre els seus enemics que figura en un dels murs laterals de l'Almodí de València juntament amb altres sants populars amb forta devoció a la ciutat [Fig. 134; Cat. 063]. Per la seua disposició i sentit conceptual, amb un regust ingenu i de caràcter marcadament local, podria assimilar-se perfectament a la

---

<sup>437</sup> Aquest retaule, pagat pels ducs de Medinaceli, l'escut nobiliari dels quals figura en ell, i destruït en 1936, substituïa un altre més antic, sembla que atribuït al Mestre d'Almonacid i pagat per Benet XIII, l'existència del qual coneguem per Beuter en la seua crònica en parlar de l'existència d'antics retaules localitzats a El Puig i a València, on es representava l'aparició del sant en les seues taules: "*mandolo [Jaume I] pintar [el miracle de la batalla] en la Yglesia del Puig, donde antiguamente le vieron los nuestros passados hasta casi en nuestros dias, como aun parece en algunos retablos*". BEUTER, P. A., *op. cit.*, 1604, cap. 32, pàg. 186. També ESCOLANO, Gaspar, *Década Primera de la Historia de Valencia*, Pedro Patricio Mey, València, 1610 (ed. fac. Universitat de València, 1972), Llibre VII, cap. 7, 12, col. 367 féu referència a l'existència d'antigues imatges amb aquest tema: "*Abí están los retablos viejos de la Iglesia del Puche, y de otras de Valencia, que desde entonces conservan en sus tablas la pintura de la aparición*", així com el mercedari BOYL, Francisco, *N.S. del Puche, camara angelical de María Santísima...*, València, 1618, cap. 10, pàg. 46v.

<sup>438</sup> Descrit abans de la seua destrucció per FUENTES Y PONCE, Javier, *Memoria histórica y descriptiva del santuario de Ntra. Sra. de El Puig de Valencia*, Lleida, 1879. Vegeu DOMÍNGUEZ RODRIGO, Javier, *El Puig de Santa María. Aproximación histórica y valoración crítica*, Publitrade, València, 1992.



d'aquelles imatges atemporals concebudes com a imatges d'altar, tot i que en aquest cas la de sant Jordi s'inclou dins un context civil. Apareix armat amb espasa i escut decorat per una creu, però ara ja no vist l'arnés medieval sinó una indumentària a la romana, amb faldellí i cuirassa, coberta per la sobrevesta blanca decorada amb la creu roja. Més significativa resulta la presència dels seus enemics. A la part esquerra de la composició apareix un guerrer musulmà, identificat pel casc rematat amb la mitja lluna, agenollat davant la majestuositat del cavaller sant. Altres tres jauen derrotats i trepitjats per les potes del cavall, mentre un d'ells intenta lliurar unes claus en senyal de rendició. Semblant actitud submissa mostra un cinquè enemic el qual, des de la finestra d'una torrassa rematada també per una mitja lluna, en representació de la ciutat que acaba de ser conquerida, li lliura les claus.



**Fig. 122.** *Visió de sant Jordi a la batalla del Puig*, ca.1608, procedent del retaule major del Reial Monestir de Santa Maria del Puig (desaparegut)

També amb caràcter conceptual i propagandístic cal destacar la imatge escultòrica de sant Jordi que rematava la cúpula d'un altar efímer bastit pel reverend clergat de l'església de Sant Nicolau de València a la volta general de la processó de 1738 que commemorava el cinquè centenari de la conquesta de la ciutat pel rei Jaume I. Aquest altar, gravat per Tomàs Planes i descrit per Josep Vicent Ortí y Mayor a la *Quinta Centuria*, s'alçava uns huitanta cinc

pams sobre el sòl i en la seua part superior, damunt d'una cúpula hi figurava: “*una valiente pintura de San Jorge à cavallo, con algunos trofeos Militares à sus pies hollando, y venciendo Moros*”.<sup>439</sup> En la mateixa celebració, el cronista descriu que en la façana del convent de la Mercé de València penjaven quatre llenços al·lusius a la victòria cristiana, obra del mercedari fra Agustín Leonardo, un dels quals representava la batalla del Puig i la visió de sant Jordi afavorint els cristians.<sup>440</sup>

En un context diferent, cal citar el *Sant Jordi en la batalla del Puig* del pintor napolità Matti Preti (ca. 1658, La Valletta, capella de la Llengua d'Aragó i Navarra, catedral de Sant Joan) [Fig. 115], tot i que en primer terme descriu la victòria del sant cavaller sobre el drac, mostra en segon terme l'escena de la càrrega i victòria de l'exèrcit cristià, encapçalat pel soldat capadocia, sobre els enemics sarraïns en una batalla lliurada als peus d'una fortalesa. Tot i que aquesta batalla havia estat relacionada provisionalment amb les primeres victòries militars dels Hospitalaris a Terra Santa, on foren ajudats suposadament per sant Jordi,<sup>441</sup> noves interpretacions realitzades pel conservador del Museu Nacional de Belles Arts de Malta, Sandro Debono, aproximen l'escena a l'episodi de la batalla d'El Puig. L'estendard amb les distintives barres roges i grogues que apareix darrere del *miles Christi* identifiquen les tropes de la Corona d'Aragó. El fet que el quadre fóra encarregat per fra Martín de Redin i Cruzat per a la capella d'Aragó de l'església conventual de Sant Joan (posteriorment convertida en catedral) i que pocs anys abans haguera estat nomenat com a Gran Mestre de l'Orde de Sant Joan de l'Hospital, relacionen la imatge narrativa de la batalla d'El Puig amb el paper que aquest Orde desenvolupà en les conquestes de València.<sup>442</sup>

A més d'aquestes produccions, cal assenyalar com encara al segle XIX es produïren algunes manifestacions visuals al voltant de la visió de sant Jordi a la batalla del Puig. L'any 1862, per exemple, fou elaborat un plafó ceràmic –hui desaparegut– situat sobre la porta d'entrada de l'ermita de Sant Jordi en el Puig de Santa Maria –conclusa cap al final del segle XVIII per tal de commemorar la victòria en aquella famosa batalla– en el qual es representava

---

<sup>439</sup> ORTÍ y MAYOR, Joseph Vicente, *Fiestas Centenarias con que la insigne, noble, leal, y coronada ciudad de Valencia celebrò en el dia 9 de Octubre de 1738. La Quinta Centuria de su Christiana Conquista*, Antonio Bordazar, València, 1740, pàg. 221.

<sup>440</sup> ORTÍ y MAYOR, J. V., *op. cit.*, 1740, pàg. 168.

<sup>441</sup> SCIBERRAS, Keith, “Matti Preti's St. George and the Dragon, An Art Historical Context”, en *Mattia Preti: A bridge between Italy and Malta*, Gagemi Editore, 2005, pàg. 28.

<sup>442</sup> DEBONO, S., *op. cit.*, 2009, pàg. 85-91. Una escena secundària que apareix a un costat de la representació de la batalla ha estat interpretat per Debono com fra Hug de Forcalquier, cavaller de l'Orde de Sant Joan de l'Hospital, rendint homenatge a sant Jordi per haver-lo recolzat en la batalla.

aquesta. La imatge estava protagonitzada pel sant cavaller en el moment de la visió, però ara ja no apareixia enmig de la batalla, tal i com s'havia descrit abans, sinó sobrevolant els núvols, des d'on espantava terriblement els sarraïns. Davall el plafó es podia llegir una inscripció, citada per Carles Sarthou, on es narraven els fets principals de la batalla:

*Año 1257 á últimos de Agosto, siendo gobernador de este castillo de Enesa don Bernardo Guillén de Entenza, tío del rey Don Jaime I de Aragón, se presentó á la vista el ejército mahometano, compuesto de cuarenta mil infantes y seiscientos caballos, y así que los divisaron del castillo se salieron y les presentaron batalla; pero apareció en este sitio San Jorge montando sobre un caballo blanco, con una cruz roja en el pecho, y sembró tal terror en las huestes de Zaen, rey moro de Valencia, que, vencidas y derrotadas, buyeron despavoridas hasta el barranco de Carragete. Renovose en 1862.*<sup>443</sup>

El tema de la batalla del Puig inspirà també pocs anys després la pintora alcoiana Isabel Pascual-Abad y Francés, la qual, coincidint amb l'apogeu de la pintura de gènere històric, envià aquesta obra a l'Exposició Nacional celebrada el 1866. Un any després, el pintor Antonio Cortina va presentar l'esbós d'un quadre de temàtica semblant a l'Exposició Regional de València que li va suposar una medalla de plata.<sup>444</sup>

Per últim, al segle XX es poden trobar algunes altres manifestacions que són en realitat reproduccions dels tipus anteriors ja consagrats. És el cas de la taula conservada a la capella de sant Jordi de la catedral de València, de 1970, versió reduïda de la pintura de Marçal de Sas on el rei Jaume I ha passat a un segon terme i s'ha eliminat tota referència a les quatre barres d'Aragó;<sup>445</sup> el plafó ceràmic realitzat per Jaume d'Scals i es conserva al Saló Reial del Monestir de Santa Maria del Puig, inspirat clarament en el gravat que il·lustra la fulla de *Gojos* dedicada a la Mare de Déu del Puig del segle XVI; el plafó ceràmic elaborat per Manuel González Martí i Amelia Cuñat i conservat al Museu Nacional de Ceràmica (ca. 1936) que imita amb gran fidelitat la imatge del *Retaule del Centenar de la Ploma*, o el panell en mosaic vidriat existent en l'interior de l'èrmita de Sant Jordi d'El Puig de Santa Maria recordant

<sup>443</sup> SARTHOU CARRERES, Carlos, "El Puig", en *Geografía General del Reino de Valencia*, vol. 2, Alberto Martín, Barcelona, 1920-1927, pàg. 759, nota 667. Citat també per DOMÍNGUEZ RODRIGO, Javier, *La Ermita de San Jorge de El Puig. Arquitectura e iconografía*, Ed. Gen. de la Construcción, València, 2003, pàg. 76.

<sup>444</sup> CATALÁ GORGUES, Miguel Ángel, "Iconografía de Jaime I el Conquistador", en *Jaime I. Memoria y mito histórico*, cat. exp., Gen. Val., València, 2009, pàg. 47.

<sup>445</sup> GARCÍA, Alfons, "Un cambio histórico en la Catedral", en *Levante-EMV*, 9 d'octubre de 2011.

l'escena representada en el desaparegut relleu de fusta del retaule major del monestir de Santa Maria d'El Puig.<sup>446</sup>

### ***Visió de sant Jordi en la conquesta de Mallorca***

El relat de la conquesta de Mallorca a la *Crònica* de Jaume I fou el primer en incorporar una visió jordiana en el context cultural de la Corona d'Aragó i, de la mateixa manera als testimonis anteriors, un dels primers en gaudir d'una projecció visual concreta en forma de tipus iconogràfic, el millor exemple conegut es troba a la predel·la del *Retaule de Sant Jordi*, obra de Pere Niçard i Rafael Mòger (1468-1470, Palma de Mallorca, Museu Diocesà) [Fig. 123; Cat. 067].<sup>447</sup>

En aquest cas l'escena de la visió de sant Jordi resulta molt més definida que les anteriors, ja que segueix de manera fidel la llegenda local que relata l'entrada del rei Jaume i les seues tropes, guiades pel sant cavaller, en la medina de Mallorca el 31 de desembre de 1229, tal i com fou narrada al *Llibre dels Fets*:

E segons que els sarraïns nos contaren, deïen que viren entrar primer a cavall un cavaller blanc ab armes blanques.<sup>448</sup>

Com dèiem, a diferència de les representacions anteriors, aquesta versió ha esdevingut una de les constatacions visuals més fidedignes del relat taumatúrgic. En aquesta ocasió, juntament amb la crònica relatada pel monarca, l'artífex d'aquesta composició podria haver-se inspirat en altres fonts més pròximes cronològicament, com ara la *Crònica* de Fra Marsili,

---

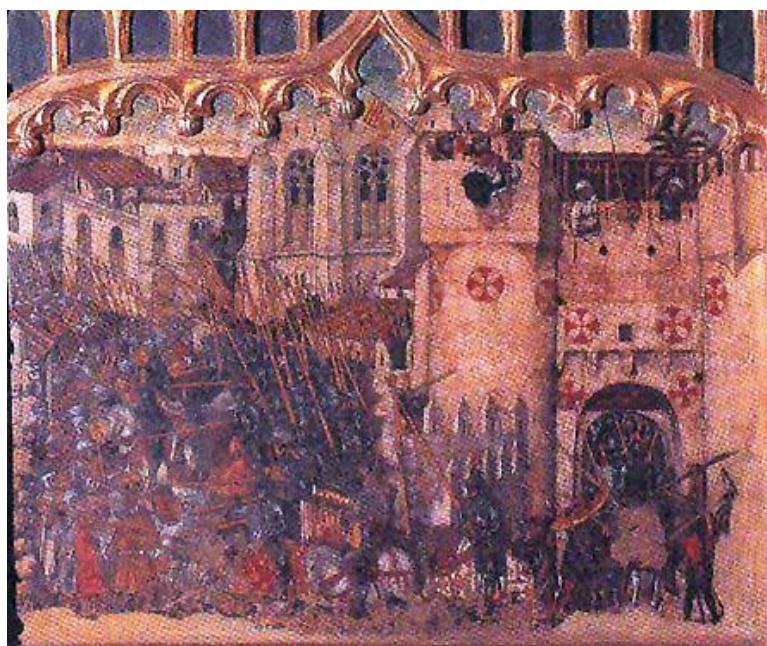
<sup>446</sup> DOMÍNGUEZ RODRIGO, J., *op. cit.*, 2003, pàg. 156.

<sup>447</sup> El retaule fou encarregat per la Confraria de Sant Jordi de Mallorca a Pere Niçard i Rafael Mòger el 21 de juny de 1468 per a presidir la capella de l'església de Sant Antoni de Pàdua, hui desapareguda. Segons el contracte, Niçard es va fer càrrec de la taula central i de tres compartiments del bancal, mentre Mòger s'encarregà de les dues taules laterals, el coronament i dues composicions més de la predel·la. Malauradament, del conjunt original sols s'ha conservat la taula central amb el sant titular i tres taules que conformaven la predel·la. La confraria de Sant Jordi de Mallorca havia esta fundada uns pocs anys abans, concretament el 1460, tot i que a Mallorca hi ha constància documental d'una certa estructura com a confraria de l'estament de cavallers unes dècades abans. Vegeu PALOU, Joana M., "Història del retaule de Sant Jordi de Pere Niçard: La confraria dels cavallers i la festa de l'estendard", en *El cavaller i la princesa. El Sant Jordi de Pere Nisard i la ciutat de Mallorca*, Consell de Mallorca, Palma de Mallorca, 2001, pàg. 22-31.

<sup>448</sup> JAUME I, *op. cit.*, 2000, cap. 84, pàg. 127-128.

enllestida el 1313 i en la qual s'assenyala de manera molt més detallada la presència del sant abillat amb robes molt blanques al capdavant dels cavallers del rei:

Per relació de molts sarrahins, e el rey en temps covinent pus diligentment ho mostrà, que devant los homens armats anava un cavayler ab cavayl blanc, havent armas blanques e vesteduras molt blanques; e aquest cavayler fo molt fort als sarrahins e primer esvahidor de la ciutat; lo qual piadosament crehem esser lo benehuyrat Sant Jordi tramés de la benhuyrada verge Sancta Maria moltas de vegades invocada e apeylada.<sup>449</sup>



**Fig. 123.** *Visió de sant Jordi en la conquesta de Mallorca*, Rafael Mòger, 1468-1470, Mallorca, Museu Diocesà

Enmig del bosc de llances de la cavalleria s'alça l'estendard de la Corona d'Aragó i darrere d'ella dos trompeters. D'entre el grup de cavallers cristians que sobreixen a l'avantguarda en són quatre els millor identificats: sant Jordi, coronat amb una aureola de rajos i vestit amb la sobrevesta de creu roja sobre camp blanc cobrint la cota de malla; Jaume I, tocat amb l'anacrònica cimera rematada pel drac alat; Don Nunyo Sánchez de Lara i un cavaller anònim que ostenta la divisa del Montcada.

Sant Jordi, a diferència de la resta de cavallers, va armat amb l'espasa, i el seu rostre, com és habitual en ell, resulta jove i molt bell, ben diferent a la descripció que d'ell féu Gerónimo Zurita el 1562 als seus *Anales*: “*se vio al entrar en la ciudad que iba primero un caballero*

<sup>449</sup> MARSILI, P., *op. cit.*, 1850, cap. 33, pàg. 104. També en MARSILI, P., *La crónica latina de Jaime I* (ed. a cura de M<sup>a</sup> D. Martínez San Pedro), Almería, 1984.

*anciano, armado en blanco, con caballo y sobreseñales blancas*”.<sup>450</sup> No manca l'al·lusió a la presència del sant cavaller al capdavant de l'exèrcit cristià, tradició narrativa repetida com un *topos* literari a la majoria de les visions, i ja desenvolupada al *Llibre dels Fets*, on s'afirma que fou ell el primer en entrar a la medina de Mallorca. El cronista Beuter, per la seua banda, la va referir de la següent manera:

*Apareció el glorioso cavallero, y martyr San George primero al entrar de la ciudad delante de todos los Christianos, que los más de los Moros le vieron, según que después lo dixeron ellos mismos, y murieron passados catorze mil personas dellos.*<sup>451</sup>

Un altre recurs que es pot trobar en la majoria d'aquestes relacions és la reacció esglaiada dels enemics, impotents i desorientats davall les espases dels cristians. El cronista Gómez Miedes ho recordava així:

*Fue visto en esta jornada entre los de acavallo, un cavallero armado de armas, muy resplandecientes, sobre un cavallo blanco, de cuya vista y fervor en el pelear, los Moros quedavan tan espantados y amedrentados que huyan del a toda furia y davan como ciegos y turbados en manos de los Christianos que los hazían pedazos.*<sup>452</sup>

Amb la seua força desbarata els espaordits musulmans per tal de guanyar la plaça, però en la predel·la mallorquina sant Jordi encara no ha entrat en la ciutat, sinó que encapçala amb vehemència el grup de croats catalans dirigits pel monarca mentre lluita als peus de la porta de Santa Margarida.<sup>453</sup> Aquest element urbà, desaparegut al 1908, així com altres perfectament recognoscible a l'escena, com ara l'absis de l'església que dóna nom a la porta i que s'obri al

---

<sup>450</sup> ZURITA, G., *op. cit.*, 1968, Llibre III (1a part), cap. 8, pàg. 42.

<sup>451</sup> BEUTER, P. A., *op. cit.*, 1604, cap. 21, pàg. 116

<sup>452</sup> GÓMEZ MIEDES, B., *op. cit.*, 1584, Llibre VII, cap. 9.

<sup>453</sup> La identificació dels quatre cavallers, així com de l'absis de l'església de Santa Margarida fou realitzada per l'historiador Gabriel Llabrés l'any 1901. Vegeu LLABRÉS, Gabriel, "Asalto a la ciutat de Mallorca en 1229", en *BSL*, 1901-1902, pàg. 237-241, referència citada per RUIZ I QUESADA, Francesc, "La Badia de Palma, un marc per a la lluita de Sant Jordi i el drac", en *El cavaller i la princesa. El Sant Jordi de Pere Nisard i la ciutat de Mallorca*, Consell de Mallorca, Palma de Mallorca, 2001, pàg. 32-43. Sobre aquest tema vegeu també LLOMPART, Gabriel, "País, paisatge i paisanatge a la taula de Sant Jordi de Pere Niçard", en *El cavaller i la princesa. El Sant Jordi de Pere Nisard i la ciutat de Mallorca*, Consell de Mallorca, Palma de Mallorca, 2001, pàg. 58-63.

carrer de Sant Miquel i altres carrers també presents,<sup>454</sup> respon a l'interès de l'autor per captar de manera fidedigna la ciutat de Mallorca, però no la del temps de la conquesta sinó la del segle XV, la seua, tot i reflectir un més que evident anacronisme, ja que ni l'església existia en aquell moment ni podia ser que hi hagueren creus de Malta pintades a la porta de la Medina Mayurqa del segle XIII. També resulta interessant advertir com sobre la torrassa esquerra de la porta de Santa Margarida oneja ja triomfal l'estendard reial, plantat per un soldat cristià. Aquesta acció apareix descrita de manera literal a la *Crònica* de Bernat Desclot, on també es narra la batalla ferotge ocorreguda entre ambdós bàndols. Tot i no mencionar per a res la visió miraculosa de sant Jordi, sí fa esment a aquesta acció, la qual ha estat adaptada per l'artífex de la predel·la per a la seua escena:

Ab aixant, un sirvent que era de Barcelona anà desrengar ab un penó que portava e munta-se'n e'ls murs, e cinc d'altres sirvents anaren-li'n al dors, e derrocaren los sarrains qui eren en una torre e aquí posaren lo penó.<sup>455</sup>

Representacions d'aquest tipus iconogràfic se n'han fet poques a Mallorca. Això no obstant, cal citar dues pintures del segle XVII semblants en tema i composició però que ens aporten una nova variant iconogràfica amb l'afegit d'un nou protagonista, el venerable beat Miquel Fabra, adalid en la lluita contra els musulmans. Una d'aquestes imatges és originària de l'antiga Casa dels Jurats de Mallorca i ha estat atribuïda al pintor Honorat Massot [Fig. 122; Cat. 153], mentre que l'altra, hui en dia conservada a la seu de la Societat Arqueològica Lul·liana [Fig. 227; Cat. 154],<sup>456</sup> procedeix possiblement del convent de Sant Doménech de Palma. En ambdues obres, que ací titulem la *Visió de sant Jordi i el beat Miquel Fabra en la conquesta de Mallorca*, a l'abigarrada escena del combat a les portes d'una anacrònica medina mallorquina atapeïda de soldats musulmans i cristians també anacrònicament vestits, s'hi pot veure a l'esquerra de la composició el rei Jaume I, coronat i armat amb una espasa, i al seu davant, sant Jordi amb l'armadura decorada per una creu roja i que en una forçada posició tant del genet com del cavall allanceja un soldat sarraí. Al darrere, oneja la senyera quadribarrada amb un protagonisme evident per tractar-se de l'element principal al qual es dedica la important festa de l'Estendard. Però la diferència amb la imatges anterior és la

<sup>454</sup> Descrits amb molt deteniment per LLOMPART, G., *op. cit.*, 2001, pàg. 58-63.

<sup>455</sup> DESCLOT, B., *op. cit.*, 1999, cap. 47, pàg. 106.

<sup>456</sup> Aquesta obra fou fotografiada per Joan Capellà i ha estat publicada a ALOMAR i CANYELLES, Antoni I., *L'Estendard. La festa nacional més antiga d'Europa*, ed. Documenta Balear, Palma de Mallorca, 1998, fig. 46.

presència del beat Miquel Fabra volant pels aires i armat amb una espasa mentre desbarata l'exèrcit musulmà que fuig en desordenada retirada. El frare dominic, inclòs com a coprotagonista de l'escena, és reivindicat com ajudador del monarca durant la conquesta i com *alter ego* del cavaller sant Jordi en la seua tasca evangelitzadora a través de la força de les armes, una figura, la del venerable dominic, difosa també al Regne de València en aquesta època, la llegenda i el tipus iconogràfic del qual analitzarem detingudament en el capítol corresponent.



Fig. 122. *Visió de sant Jordi i el beat Miquel Fabra en la conquesta de Mallorca*, Honorat Massot (atribuïda), s. XVII, Mallorca, Casa dels Jurats

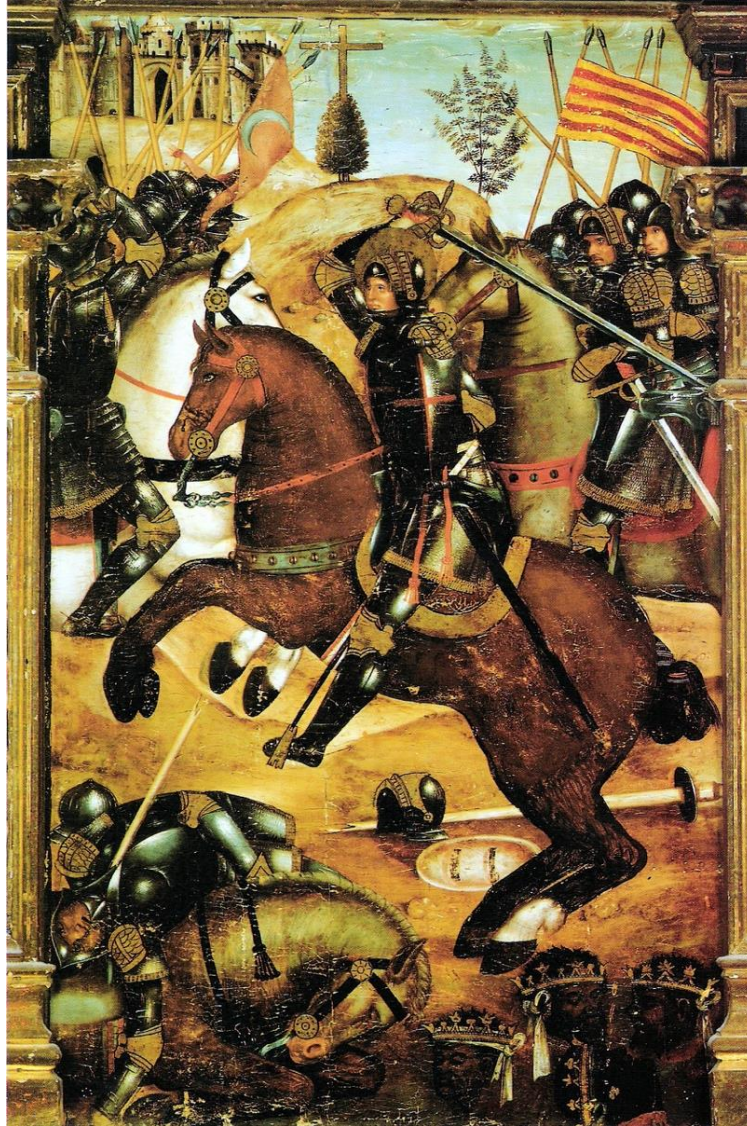
### ***Visió de sant Jordi en la batalla d'Alcoraç***

Com hem comentat abans, una de les principals visions que ha tingut com a heroi el cavaller sant Jordi ha estat la de la batalla d'Alcoraç, fortalesa clau per a la conquesta d'Osca en temps del rei Pere I d'Aragó. Segons aquesta llegenda, transmesa per diferents cronistes al llarg de la història, la feliç victòria va coincidir amb la presa de la ciutat d'Antioquia, en la qual també va col·laborar el nostre cavaller sant. Tot i l'evident anacronisme –ambdues batalles es produïren amb dos anys de diferència–, els diferents autors no tingueren cap objecció a l'hora de mantindre aquesta intencionada coincidència de dates per tal de reflectir una mateixa voluntat providencialista en la qual el missatge de croada quedava ben definit.

Una de les primeres manifestacions visuals que repleguen aquesta tradició literària es troba a la taula central del *Retaule de Sant Jordi*, de la parròquia del Salvador de la Merced a



Terol, pintat per Jerónimo Martínez entre els anys 1524 i 1525 [Fig. 125; Cat. 068]. En ella apareix imaginada la col·laboració de sant Jordi amb les tropes cristianes comandades pel rei Pere I.



**Fig. 125.** *Visió de sant Jordi en la batalla d'Alcora*, Retaule de Sant Jordi, Jerónimo Martínez, 1524-1525, Terol, església del Salvador de la Merced

El sant, l'únic protagonista de l'escena –doncs ja no hi apareix cap monarca al seu costat, com ocorria a les representacions de les batalles de Mallorca i El Puig– munta sobre un cavall castany figurat en corbeta i ataca els seus enemics amb l'espasa, i no la llança de justes, la qual apareix partida en dues parts, un extrem que jau a terra, i l'altre insert en el pit d'un enemic. Sant Jordi va abillat amb un arnés d'estil renaixentista, tot obviant la sobrevesta blanca amb la creu roja al pit, pròpia dels croats i que l'havia identificat en les manifestacions visuals anteriors. Això sí, duu escut decorat amb una creu roja i la característica aureola per

tal de què els fidels puguen reconèixer sense cap mena de dubtes el sant protector de la Corona d'Aragó.

La font literària utilitzada per a aquesta imatge i, fins i tot, per a la resta d'escenes relatives a la batalla d'Alcoraç que completen el retaule, procedeix no ja de la *Crònica navarro-aragonesa*<sup>457</sup> o la *Crònica de Sant Joan de la Penya*,<sup>458</sup> sinó d'una més moderna, potser la *Coronica de Aragón* de Gauberto Fabricio de Vagad, que sens dubte l'artífex del retaule o, en tot cas, el seu mentor devia conèixer. En aquesta crònica, els fets són narrats de la següent manera:

*Reclamando el catholico rey, a Dios nuestro Señor, apareció un cavallero grande: vestido de armas blancas y resplandecientes, con paramentos plateados: y la cruz colocada por medio: y la cota de armas de las mismas colores y forma: que daba tan sobrados golpes y feridas tan grandes: que derribava muchos moros por tierra. Este cavallero excelente yva delante de los nuestros: como acaudillando a la gente y abriendo carrera por todo, truxo un cavallero alemán a las ancas del cavallo: que pensando abun estar en la batalla de Antiochia donde le havia sacado el respandeciente cabdillo.*<sup>459</sup>

Semblant esquema narratiu seria recollit mig segle després per Pere Antoni Beuter a la segona part de la seua *Coronica*:

*Mataron pues los Christianos innumerables Moros con el favor de Dios: y como eran tantos aunque los unos impedían a los otros, no se podían arrancar del campo hasta que apareció el glorioso cavallero y mártir san George con unas armas plateadas y una cruz colorada en medio, que dava tan mortales golpes, y abría carrera por do quiera que yva, recogiendo y acandillando los Christianos.*<sup>460</sup>

I unes dècades més tard per Diego de Aynsa, qui torna a posar l'atenció en l'abillament de sant Jordi, el seu cavall i el cavaller que trasllada al seu darrere:

*Invocando el Rey el auxilio de Dios nuestro Señor, apareció el glorioso cauallero y martir S. George, con armas blancas y resplandecientes, en vn muy poderoso cauallero enjaeçado con paramentos plateados, con vn*

---

<sup>457</sup> *Crónica navarro-aragonesa, op. cit.*, 1955, pàg. 122.

<sup>458</sup> *Historia de la Corona de Aragón, op. cit.*, 1876, cap. 18, pàg. 59-60.

<sup>459</sup> VAGAD, Gauberto Fabricio, *Coronica de Aragón*, Saragossa, Paulo Hurus, 1499 (intr. M<sup>a</sup> C. Oscástegui Gros), Cortes de Aragón, Saragossa, 1996, cap. 35.

<sup>460</sup> BEUTER, P. A., *op. cit.*, 1604, cap. 9, pàg. 41-42.

*caullero en las ancas, y ambos a dos con Cruces rojas en los pechos y escudos, diuisa de todos los que en aquel tiempo defendian y conquistauan la tierra Santa, que aora es la Cruz y habito de los caulleros de Montesa.*<sup>461</sup>

No obstant això, en la imatge pintada per Jerónimo Martínez, el cavaller alemany ja ha descavalcat i la narració s'assemblaria a allò descrit pel mateix Aynsa unes línies després:

*Y haziendo señal al caullero que se apeasse, començaron a combatir ambos a dos tan fuerte y denodadamente contra los Moros, dandoles tan mortales golpes, el vno a pie, el otro a cauallo: que abriendo carrera por do quiera que yuan, recogian y acaudillauan los Christianos.*

Als peus del cavall jau l'enemic musulmà abatut juntament amb el seu cavall per la llança de sant Jordi. Curiosament, i ressaltant novament l'anacronisme que envolta la figuració, aquest també vist la mateixa armadura renaixentista i en canvi no presenta cap element que l'identifique amb un soldat sarraí, sols el seu rostre ennegrit i l'estendard amb la mitja lluna encapçalant l'exèrcit enemic del segon terme.

Al costat d'aquest guerrer abatut, hi figuren els quatre caps coronats dels reis moros vençuts i escapçats a la batalla, segons citen les fonts literàries modernes. Val a dir que aquest element significant inclòs al *Retaulle de Sant Jordi* de la parroquial del Salvador de Terol no apareix a la *Crònica navarro-aragonesa* ni a la *Crònica de Sant Joan de la Penya* i sí per exemple a la *Coronica de Vagad*:

*Quatro cabeças de grandes quatro caudillos: que fueron conoçidos por tales: por algunos adalides que el rey traya consigo, que por ser poco menos que reyes.*<sup>462</sup>

Aquests quatre caps escapçats són aquells que formen part de l'escut d'Aragó, utilitzat per primera vegada per Alfons III com a revers de les butlles de ploms dels seus privilegis,<sup>463</sup> i que Vagad recorda com: "*Quatro cabeças de moros negros sobre campo de plata con la cruz colorada por medio como venía blasonado sant Jorge*". A elles es refereix també Zurita (I, 32) i el valencià Beuter, qui recorda novament la condició de reis dels moros caiguts i escapçats:

<sup>461</sup> AYNESA DE TRIARTE, Diego de, *Fundación, excelencias, grandezas, y cosas memorables de la antiquísima ciudad de Huesca*, Pedro Cabarte, Huesca, 1619 (ed. fac. Ayto. Huesca, 1987), Llibre I, cap. 11.

<sup>462</sup> VAGAD, G. F., *op. cit.*, 1996, cap. 35.

<sup>463</sup> CANELLAS LÓPEZ, Ángel, "Leyenda, culto y patronazgo en Aragón del señor san Jorge, mártir y caballero", en J. Zurita. *Cuadernos de historia*, núm. 19-20, 1966-1967, pàg. 16.

*Volviendo al real de los Moros ballaron todo el campo lleno de joyas y de riquezas que los Moros echavan por buyr más libres, recojeron riquísimo despojo, y reconociendo los muertos para enterrar los Christianos, y desnudar los Moros, ballaron quatro cabeças de Moros, que en la batalla habían notado por valerosos capitanes, y creyan que eran Reyes.*<sup>464</sup>

En la imatge principal pintada per Jerónimo Martínez cal destacar com darrere de sant Jordi, en segon terme, s'enfronten l'exèrcit cristià, identificat per l'estendard reial, i l'estol sarraí, els soldats del qual van abillats de la mateixa manera que els seus oponents i sols són recognoscibles, com hem dit, pels seus rostres obscurs i per la bandera de la mitja lluna que els encapçala.

Al fons de la composició i davant el castell al·lusiu, hi apareix sobre un turó un arbre – una alzina segons algunes fonts– rematada per una creu llatina, imatge emblemàtica al·lusiva al mític regne de Sobrarbe i que apareix per primera vegada acompanyant els altres emblemes de l'escut del regne d'Aragó –creu d'Iñigo Arista, els quatre caps de reis moros i les quatre barres roges del casal reial– precisament en la portada de la *Coronica de Aragón* de fra Gaubert Fabricio de Vagad, d'on molt probablement es va inspirar el pintor Jerónimo Martínez, tot i que aquest no inclou els set arrels que també el defineixen.<sup>465</sup>

Completen el retaule i donen continuïtat a la imatge narrativa representada en la taula principal els compartiments inferiors dels dos carrers laterals, amb dues escenes més relatives a la batalla d'Alcoraç. Una d'elles figura *Sant Jordi salvant el cavaller alemany en el setge d'Antioquia*, imatge narrativa original configurada com una extensió del tipus iconogràfic general i que té com a font literària novament la crònica del cistercenc Vagad, posteriorment ampliada per la majoria de cronistes catalanoaragonesos, entre ells Zurita, Prades, Aynsa o Beuter, a qui citem a continuació:

*Truxo consigo en la groça del cavallo un cavallero Alemán que sacara de la batalla que aquel dia mesmo y hora se tuviera en Antiochia por los Cruzados, y tomaran la ciudad. Ca estando este cavallero a pie que le mataran los Moros el cavallo y le rodearan para matarle, apareció San George sin que el cavallero Alemán se dicesse acato quien fuesse, mas de pensar que era alguno de los cruzados como le vio con el señal de la cruz y*

---

<sup>464</sup> BEUTER, P. A., *op. cit.*, 1604, cap. 9, pàg. 41-42.

<sup>465</sup> El mateix Vagad afirmava que aquest emblema parlant fou “*las primeras armas de los reyes de Sobrarbe*”, tot i que Zurita, poc propens a aquest tipus de llegendes, matisaria dècades després que no es tractava sinó d'una simple i nova invenció. Allò cert és que l'ús donat tenia un clar sentit polític, car venia a reforçar la idea d'independència i llibertat dels furs aragonesos front als intents d'imposar una monarquia autoritària per part dels Trastàmara, la qual s'expressava de manera resumida amb la frase: “*En Sobrarbe antes fueron leyes que reyes*”.

*matando los Alarabes que le estaban al derredor, dióle la mano y ayudole a cavalgar en las ancas de su cavallo, y sacole de la batalla, y súbitamente le transporto en Aragón al lugar do era la batalla del Rey don Pedro con los Moros, y señalole que descavalgasse y peleasse. El Alemán pensando que le sacara de la pelea para que cobrasse cavallo y volviese a la lid, quando vio que le señalava que se apeasse y peleasse, saltó en tierra, siempre cuidando que estava en Antiochia, y poniendose en la mayor prissa hizo maravillas matando los Moros. Espantaronse los enemigos de la Fe viendo aquellos dos cavalleros cruzados el uno a pie y el otro a cavallo, y como que Dios les perseguía empeçaron de huyr quien más podía. Por el contrario los Cristianos aunque se maravillaron viendo la nueva devisa de la cruz. Pero en ser cruz se alegraron y cobraron esfuerço, firiendo en los Moros, y assí los arrancaron del campo y acabaron de vencer.*<sup>466</sup>

Al carrer lateral dret, en canvi, hi figura *El rei Pere I d'Aragó incorpora al seu escut amb la creu de sant Jordi els quatre caps dels reis musulmans vençuts a la batalla*, imatge narrativa basada en la mateixa llegenda amb el monarca aragonés assegut davant un soldat que li mostra l'escut reial amb la creu roja sobre fons d'argent i els quatre caps coronats dels reis moros sostinguts pel propi sobirà i la resta de soldats que l'acompanyen. Val a dir que per a la representació de les quatre testes el pintor les imagina coronades, tot seguint allò dit pel cronista Vagad quan afirma que es tractava de grans cabdills, "*poco menos que reyes*", encara que a la mateixa portada de la seua *Coronica de Aragón* són descrits amb una bena blanca, distinció explicada per Beuter seguidament:

*Por esto tomó el Rey victorioso por armas en un campo de plata una cruz colorada, y en cada un cuarto una cabeça de Moro con una venda blanca a las sienas, en señal de Reyes: ca los Gentiles en lugar de corona usavan una benda blanca.*<sup>467</sup>

La següent imatge on es recrea el tipus iconogràfic de la *Visió de sant Jordi en la batalla d'Alcoraç* apareix en el *Retaule de Sant Jordi* de Juan Miguel de Orlens (ca. 1595, Osca, ermita de San Jorge) [fig. 126; Cat. 069]. En un relleu en fusta compostat a manera de fris, i situat en la part central de la predel·la, s'imagina la batalla d'Alcoraç. Novament, apareix el sant a cavall

<sup>466</sup> BEUTER, P. A., *op. cit.*, 1604, cap. 9, pàg. 41-42. El resultat de la batalla és narrat a continuació: "*Murieron en esta batalla más de cuarenta mil Moros, como dize el privilegio que después dio el Rey don Pedro a la Iglesia de Huesca quando la hizo bendecir de mezquita que era. [...]. El cavallero Aleman que truxera san George, passada la pelea, no vio cosa que conociesse, y mirando como atónito la gente que nunca conociera empeçó a hablar en Latín pues no le entendía su vulgar Alemán. Y como supiesse que estava en Aragón y en el real del Rey don Pedro, hizose llevar delante del, como hombre que viene del otro mundo, y contole lo que le acaeciera, y fue manifiesto entonces el milagro. Por memoria del qual mando el Rey labrar una Yglesia a honra del glorioso martyr san George en el lugar do apareció, llamase hoy san George de las Boqueras*".

<sup>467</sup> BEUTER, P. A., *op. cit.*, 1604, cap. 55, pàg. 41-42.

encapçalant l'exèrcit cristià, situat darrere d'ell avançant a peu, mentre fa fugir a les tropes musulmanes. Als peus del cavall jau un enemic abatut, mentre al seu voltant tornem a trobar els quatre caps coronats dels reis sarraïns. Tot i la mancança de qualitat artística tant en en les proporcions com en l'expressivitat de les figures, resulta del tot eloqüent la manera en què ha estat concebuda aquesta imatge narrativa. Els guerrers, tant cristians com musulmans, apareixen anacrònicament abillats com a soldats romans, amb el característic faldellí i la cuirassa ajustada al pit.



**Fig. 126.** *Visió de sant Jordi en la batalla d'Alcoraç*, Retaule de Sant Jordi, Juan Miguel de Orlens, ca. 1595, Osca, ermita de sant Jordi

Tampoc no volem deixar de citar una altra obra siscentista, tot i que desapareguda, en la qual tornava a configurar-se la imatge narrativa de sant Jordi lluitant a Alcoraç. Es tracta del *Retaule de Sant Jordi* realitzat per a la Sala Real o Sala de San Jorge de la Diputación de Aragón.<sup>468</sup> En les portes d'aquest retaule es pintaren per part de Jerónimo de Mora escenes de la vida del sant, entre elles la visió en la batalla en ajuda del rei aragonés —novament la referència a la protecció de la Corona i, per extensió, del seu poble. Malauradament, res s'ha conservat d'aquest retaule, destruït junt amb l'edifici de la Diputación del Reino de Aragón durant la guerra d'Independència (1809). Sols podem fer-nos una idea a través de la documentació de l'època i d'una descripció feta un segle després, totes elles estudiades per Carmen Morte García. Aquesta descripció, tot i que amb errors en les atribucions de l'obra,

---

<sup>468</sup> La imatge principal, en alabastre, era obra de l'escultor Pedro González de San Pedro, deixeble del romanista Juan de Ancheta, qui el 26 de desembre de 1596 contractava amb la Confraria de San Jorge de Saragossa un relleu dedicat al sant patró de la següent manera: “*un cavallo al natural y sobre él un cavallero al natural y una sierpe a los pies hiriéndola con spada o lanza, de la manera que se le dixeré*”. MORTE GARCÍA, Carmen, “Dos ejemplos de las relaciones artísticas entre Aragón y Navarra durante el Renacimiento. El Retablo del Tránsito de María, en Tulebras (Navarra) y el Retablo de San Jorge de la Diputación de Aragón, en Zaragoza”, en *Príncipe de Viana*, núm. 180, 1987, pàg. 82 i 95-96.

detectades per l'autora, fou oferida per Diego José Dormer en el preludi a la edició de 1680 de las *Inscripciones latinas*:

*En el fondo del nicho, está San Jorge, al natural, a caballo, con espada en mano y en acción de herir a la Sierpe que tiene a los pies, según le representan, y todo esto es de alabastro, y obra muy celebrada, como de mano de aquel gran escultor Anbeta. Cierran este nicho dos medias puertas con molduras por la parte en dentro, y allí están retratados el martirio, algunas de las maravillas que obró nuestro Señor por intercesión del Santo y las batalla en que se apareció en ayuda de los Reyes y nuestra en estos Reynos, y la pintura es de Lorfelín, aragonés.*<sup>469</sup>

Poques representacions i molt tardanes es feren posteriorment a Aragó en torn al tema de la batalla d'Alcoraç. Una absència que justifica Federico Balaguer per la cautela que mostrà sempre l'Església d'Osca a l'hora d'admetre aquest tipus de tradicions.<sup>470</sup> No obstant això, al llarg dels segles XIX i XX la imatge "aragonesa" de sant Jordi *matamoros* adquirí, potser per la revifada romànica del moment, una relativa importància a nivell local amb la proliferació d'un cert nombre de manifestacions visuals.

En aquest sentit, podem mencionar la *Visió de sant Jordi en la batalla d'Alcoraç* conservat a la basílica de Sant Llorenç d'Osca i realitzat encara al segle XVIII per una mà anònima [Fig. 127; Cat. 070]. El cavaller sant és imaginat de manera força convencional ocupant la quasi totalitat del primer terme. Va abillat amb armadura renaixentista, tot lluint una petita creu roja al pit i va armat amb una llança de justes. Als seus peus resten els quatre caps de reis moros tocats amb turbants citats a la llegenda. Al fons s'inclou la batalla amb una escena de càrrega dels soldats cristians sobre l'exèrcit enemic.

Més tardà, del segle XIX, és un oli sobre sarga, obra del pare Martín Coronas, conservat a la capella de Santa Llúcia, a la catedral d'Osca [Fig. 128; Cat. 071]. En ell es caracteritza sant Jordi després de la batalla amb l'espasa sobre el muscle, muntat sobre cavall blanc amb l'arnés decorat amb losanges i la creu roja sobre fons blanc. Als seus peus resten els caps dels quatre moros vençuts a manera d'atribut i que relacionen de manera clara la imatge amb la tradició local. També del mateix autor es conserva un altre oli sobre sarga a l'Ajuntament d'Osca, on sant Jordi apareix lluint a la batalla d'Alcoraç al costat del rei Pere I, el qual apareix en segon

<sup>469</sup> DORMER, Diego José, *Inscripciones latinas a los retratos de los reyes de Sobrarbe, Condes antiguos, y Reyes de Aragón, puestos en la Sala Real de la Diputación de la ciudad de Zaragoza...*, Herederos de Diego Dormer, Saragossa, 1680, citada per MORTE GARCÍA, C., *op. cit.*, pàg. 83-85.

<sup>470</sup> BALAGUER, F., *op. cit.*, 1961, pàg. 233.

terme. Aquesta imatge presenta una voluntat de caràcter historicista que no rebutja l'evident sentit triomfalista d'aquest tipus d'imatges. Per últim, també cal citar el tapís de l'altar major de l'església de San Vicente el Real o de la Companyia, elaborat cap al final del segle XIX, amb els elements significants ja exposats.



Fig. 127. *Visió de sant Jordi en la batalla d'Alcoraç*, s. XVIII, Osca, basílica de Sant Llorenç



Fig. 128. *Visió de sant Jordi en la batalla d'Alcoraç*, Martín Coronas, s. XIX, Osca, Ajuntament

### *Visió de sant Jordi durant el setge d'Alcoi*

Gràcies a la tradició local, la ciutat d'Alcoi ha passat a ser, amb el temps, el més ferm testimoni valencià del culte popular cap a sant Jordi, molt més que a la pròpia ciutat de València, lloc on ha decaïgut fortament en els darrers segles. A aquesta ciutat valenciana, el record de la visió del sant –succeïda precisament el dia 23 d'abril– mentre sobrevolava els murs de la ciutat llançant dards contra els revoltats a les ordres del cabdill Al-Azraq, els quals pretenien recuperar-la per a l'islam, encara és fort, i la seua imatge narrativa ha esdevingut prototípica a partir del gravat realitat pel litògraf Antonio Pascual y Abad el 1845.



Aquesta coneguda imatge pren com a font literària primera el passatge narrat al darrer capítol de la segona part de la *Crònica de Beuter*: “*vieron los Moros correr por encima del muro un cavallero armado con su cavallo, de que se espantaron mucho, y tuvieron que aquel era Hualy, que nosotros llamamos san George*”,<sup>471</sup> i d’ell prengueren els autors posteriors la llegenda secular i el missatge mític que portava inclòs. La citava de manera succincta Jayme Prades,<sup>472</sup> i també Jaume Bleda. Carbonell hi afegí a més la descripció de l’abillament del cavaller celestial amb una creu roja al seu pit i llançant dards mortals contra els moros:

*Sucedió, que á la que amaneció el día acometieron los Moros, los quales hallaron poderosa resistencia en los pocos que allí estavan, con el auxilio de un Cavallero brioso, que sobre los muros vieron los Moros en un cavallo blanco, con una Cruz roja en sus pechos, que arrojando un dardo que llevaba en su mano, y recobrándole repetidas vezes hazia notable destrozo en los Moros.*<sup>473</sup>

La presència de mossén Torregrosa, qui, després d’oficiar missa, encapçalà la improvisada milícia alcoiana sols armat amb un dall, és també incorporada a la llegenda per Escolano:

*En tanto se adelantó el Sacerdote con una visarma, y se opuso sólo a la porfía de los enemigos.*<sup>474</sup>

Per últim, cal destacar també la coincidència de Carbonell amb Beuter en assenyalar el fet que foren els moros, de la mateixa manera que a la conquesta de Mallorca, els qui havien reconegut en la figura del cavaller sobrenatural al patró sant Jordi, el qual era anomenat per ells Hualy:

*Estos dixeron, que si los Alcodianos avian salido vitoriosos, devian el triunfo al Cavallero que avian visto sobre los muros, a quien ellos llamavan Hualy, y nosotros San Jorge, en cuyo día sucedió tan memorable vitoria, como en confirmación permitió el Cielo que quedaran estampadas las huellas del cavallo en los muros.*<sup>475</sup>

---

<sup>471</sup> BEUTER, P. A., *op. cit.*, 1604, cap. 55, pàg. 315.

<sup>472</sup> PRADES, J., *op. cit.*, 1596, Llibre III, cap. 8, 4, pàg. 267.

<sup>473</sup> CARBONELL, Vicente, *Célebre centuria que consagró la Ilustre y Real Villa de Alcoy a honor y culto del Soberano Sacramento del Altar (que sea siempre alabado) en el año 1668*, Alcoy, 1672 (ed. fac. a cura de R. Coloma, Caja de Ahorros de Alicante, Alacant, 1976), cap. 1, pàg. 229.

<sup>474</sup> ESCOLANO, G., *op. cit.*, 1610, Llibre IX, cap. 42, 3, col. 1338.

<sup>475</sup> CARBONELL, V., *op. cit.*, 1672, cap. 1, pàg. 231.

Des de llavors, la imatge de sant Jordi ha estat relacionada amb la ciutat d'Alcoi. En aquest sentit, les mateixes fonts literàries admeten l'execució d'una escultura en marbre del sant a cavall, així com el bastiment d'una església i el bateig d'una plaça en el seu nom, poc després de la seua victòria sobre els moros:

*Y en aquella plaça (de Sant Jordi) truxeron una fuente, y pusieron una ymagen eqüestre de mármol de san George cavallero en su cavallo.*<sup>476</sup>

Sembla que una de les representacions visuals locals més antigues d'aquest tipus iconogràfic és un conjunt escultòric policrom datat al segle XVIII i conservat a la col·lecció d'Emilio Trelis Blanes.<sup>477</sup> Obra possiblement d'escola valenciana o murciana, presenta aspectes molt semblants al tipus iconogràfic de sant Jaume cavaller, amb l'excepció que el sant capadocià no duu espasa sinó llança com a element diferenciador d'aquell però al mateix temps l'allunya de la imatge local, la qual el recorda amb un manoll de fletxes. Amb l'esmentada llança ataca tres soldats musulmans sorpresos davall les potes del cavall.

A partir de la segona meitat d'aquest segle i sobretot al llarg del següent trobem que la variant iconogràfica jordiana a Alcoi cobra un sentit netament local i sensiblement diferent als esquemes compositius vistos fins al moment, com queda clarament demostrat als estudis monogràfics realitzats per Espí Valdés. En aquest període apareixen aquells elements significants propis que definiran la imatge narrativa alcoiana, com ara la presència dels murs de la ciutat, l'arma llancívola utilitzada pel sant o la inclusió de la figura de mossén Ramon de Torregrosa.

La primera manifestació pictòrica és un llenç datat en la segon meitat del segle XIX, en col·lecció particular alcoiana, on es representa el sant acompanyat d'uns querubins que estan

---

<sup>476</sup> Es tracta de la plaça des d'on diu la tradició que fou vist el sant. BEUTER, P. A., *op. cit.*, 1604, cap. 55, pàg. 316, i ESCOLANO, G., *op. cit.*, 1610, Llibre IX, cap. 42, 4, col. 1339. Tant la primitiva imatge com la font desaparegueren al segle XVII, moment en què el cronista Carbonell ens informava de la realització d'una nova: "... y en una fuente que encañada llevaron a la misma plaza de la pelea pusieron la Imagen del santo de figura eqüestre, en confirmación de lo que sucedió, si bien en años pasados se rompió y ahora se trata de hazerla de nuevo". CARBONELL, V., *op. cit.*, 1672, cap. 1, pàg. 233. Citat per ESPÍ VALDÉS, Adrián, "Iconografía alcoyana de nuestro señor San Jorge hasta el siglo XIX", en *Alcoy. Fiesta de San Jorge. Moros y Cristianos*, Ayto. de Alcoy, Alcoi, abril de 1974, pàg. 66.

<sup>477</sup> ESPÍ VALDÉS, A., *op. cit.*, 1974, pàg. 68.

occint els enemics amb les seues fletxes.<sup>478</sup> També hi apareix mossén Torregrosa, empunyant un crucifix i no el dall o la visarma que citen les fonts literàries.

Del 1811 és un dels primers exemples. Miquel Gironés encarregà a l'escultor alcoià José Pérez Broquer una escultura del sant patró muntat sobre un cavall blanc, vestit a la romana i llançant les fletxes en el moment de la visió. Malgrat l'estil ingenu i senzill d'aquesta composició, la imatge tingué gran èxit a la ciutat i, fins i tot, fou treta per a celebrar diversos actes religiosos i civils organitzats en les festes patronals, així com també per a commemorar els actes del VIè Centenari.<sup>479</sup> Malauradament, la imatge, que amb posterioritat passà a la parròquia de Santa Maria, fou destruïda el 1936. La mateixa sort corregué una escultura semblant a l'anterior realitzada el 1866 per Francisco Pérez Figueroa –fill de José Pérez Broquer–, a càrrec de la Junta Directiva de la Asociación de San Jorge.<sup>480</sup>

De gravats que representen sant Jordi a Alcoi en són tres els que presenten una variant del tipus iconogràfic clarament local. El primer de tots fou obra de Francisco Cabrera Lorens, concebut per a la il·lustració dels textos de les ambaixades publicades l'any 1838.<sup>481</sup> A la part inferior del gravat figurava la següent inscripció: “*Aparición gloriosa de San Jorge Mártir sobre los muros de Alcoy en la plausible victoria que consiguió esta villa contra los moros, en el memorable día 23 de abril de 1275*”.

El més conegut, però, és el gravat realitzat el 1845 per l'alcoià afincat a València, Antonio Pascual y Abad, a la seua litografia ubicada al carrer de la Corona, núm. 19 [Fig. 129; Cat. 072]. En aquest gravat se situa sant Jordi victoriós sobre els moros, cavalcant entre núvols sobre la muralla alcoiana en el moment més àlgid de la batalla del Barranc. A les seues mans subjecta la llança amb intenció de ferir el cabdill rebel·lat. De la porta de sant Marc i conduïts per mossén Torregrosa sorgeixen els animats soldats disposats a defendre la ciutat rodejada pels estols sarraïns, distingits per les robes a la turca, les espases corbes i les mitges llunes que coronen les banderes. La inscripció que hi figura en ell és la següent: “*Dn. Luis Tellez lo invt.º A.º Pascual y Abad dib.º en Valencia 1845. Memorable victoria que con la protección de San Jorge mártir consiguieron los habitantes de Alcoy contra los moros el día 23 de Abril de 1275. Litografía de Antonio Pascual y Abad, Calle de la Corona nº 19, Valencia*”.

<sup>478</sup> Citada a ESPÍ VALDÉS, A., *op. cit.*, 1974, pàg. 67.

<sup>479</sup> Detalla les vicissituds d'aquesta imatge COLOMA PAYÀ, Rafael, *Libro de las fiestas de Moros y Cristianos de Alcoy*, Alcoi, 1962, citat per ESPÍ VALDÉS, Adrián, *¡Sant Jordi, firam, firam! Breve estudio en torno al culto de San Jorge ‘matamoros’ en el antigua reino de Valencia y especialmente en la ciudad de Alcoy*, Sucesores de Vives Mora, Valencia, 1962, pàg. 35-36.

<sup>480</sup> En 1920 fou reformada pel pintor Camilo Llàcer i l'escultor Miguel Torregrosa. Vegeu ESPÍ VALDES, A., *op. cit.*, 1962, pàg. 38 i 1974, pàg. 67.

<sup>481</sup> ESPÍ VALDÉS, A., 1974, pàg. 68. També publicada en *Revista de Moros y Cristianos*, d'Alcoi, l'any 1973, pàg. 68.

No seria aquesta l'única versió, ja que en el mateix any en faria una nova, de caràcter molt més conceptual, amb la figura d'un sant Jordi barbat dominant el primer terme, i ja no sobre les muralles, les quals apareixen en la llunyania, sinó en el camp de batalla, vestit com un cavaller croat, amb faldellí, mantell, creu sobre el pit i casc emplomat mentre llança un dard als tres moros que jauen derrotats als seus peus.<sup>482</sup> Així mateix, el 1864 en faria una reimpressió amb lleugeres variants.<sup>483</sup>



Fig. 129. Visió de sant Jordi durant el setge d'Alcoi, Antonio Pascual y Abad, 1845

El 1846, una nova litografia, en aquest cas del gravador Pedro Martí Casanova per a il·lustrar els Gojos que en honor al sant edità José Martí,<sup>484</sup> redunda en la mateixa imatge narrativa concebuda per Pascual y Abad, tot i que amb una qualitat artística una mica menor.

<sup>482</sup> Aquesta imatge fou posteriorment reproduïda amb lleugeres variants en un gravat de la Comparsa Cordón l'any 1854. Vegeu ESPÍ VALDÉS, A., *op. cit.*, 1962, pàg. 37 i .

<sup>483</sup> ESPÍ VALDÉS, A., *op. cit.*, 1974, pàg. 68. També en ESPÍ VALDÉS, Adrián, *El litógrafo Pascual y Abad*, Alcoy, 1964, pàg. 29 i 65.

<sup>484</sup> *Gojos que la leal ciudad de Alcoy canta a su escelso y primer patrono San Jorge mártir*, Imprenta José Martí, Alcoy, 1846. Citat a ESPÍ VALDÉS, A., *op. cit.*, 1974, pàg. 68.

La imatge manté la majoria d'elements significants tradicionals: el sant cavalcant sobre les muralles i rodejat de núvols, la lluita entre els dos exèrcits en primer terme i el poble alcoià eixint de les muralles per combatre. Sols manca la figura de mossén Torregrosa, ací eliminada.



**Fig. 130.** *Visió de sant Jordi durant el setge d'Alcoi*, Francisco Laporta Valor, 1874, Alcoi, Museu de la Festa

També a Alcoi, poc temps després, en concret el 1852, fou acabada l'església dedicada a la Mare de Déu dels Desemparats. La part pictòrica de la decoració del temple corregué a càrrec de Vicente Castelló Amat, qui representà en un llenç pegat al mur del creuer l'escena

de la *Visió del sant sobre els murs de la ciutat*, amb presència novament de mossén Torregrosa revestit amb casulla roja mentre condueix el seu poble a la lluita contra els moros.<sup>485</sup>

Del 1874 és un oli sobre llenç realitzat pel pintor alcoià Francisco Laporta Valor, hui conservat en la Sala Georgina del Museu de la Festa [Fig. 130; Cat. 073]. En ell, el sant cavaller, muntat sobre un encabironat cavall, és a punt de llançar el dard que duu a la mà sobre els musulmans figurats als seus peus. De la mateixa manera que el segon gravat realitzat per Pascual y Abad, sant Jordi ja no cavalca sobre les muralles de la ciutat, sinó entre núvols al bell mig de la batalla, on es pot veure també a mossén Torregrosa en segon terme i al fons de l'escena la pròpia ciutat assetjada. Es tracta d'una versió molt expressiva i de gran força dramàtica on es destaca l'aspecte valerós i triomfant del sant en aquesta variant alcoiana.<sup>486</sup>

Més tard i seguint la tradició local, als anys 1899-1900, i durant les obres de restauració de l'antiga parròquia de Santa Maria, foren pintades per Arturo Mélida dues escenes relatives al sant en els murs laterals del creuer, concretament, la *Presentació de sant Jordi davant de l'emperador* i la *Visió de sant Jordi sobre els murs de la ciutat*.<sup>487</sup>

Una altra versió important, en aquest cas amb intencionalitat historicista, és la del famós pintor alcoià Ferran Cabrera Cantó, pintada en 1921 sobre l'absis de l'església de Sant Jordi. El pintor ha captat el moment en què els musulmans, imaginats com a magrebins, potser en record de les guerres colonials espanyoles sostingudes al nord del Marroc, escapen apressadament davant la força dels guerrers alcoians, abillats com a cavallers croats. Aquests han eixit dels murs de la ciutat esperonats per la visió en el cel del seu patró sant Jordi, rodejat per una llum enlluernadora. Davant la muralla, mossén Torregrosa, abillat amb casulla roja, celebra amb el seu poble l'ajuda propiciada per la providència mentre alça els braços al cel.<sup>488</sup> Enmig de les tropes sarràines es destaca la figura d'Al-Azrach, ferit al pit per la fletxa llançada pel sant cavaller. Aquesta tradició pot tindre la seua font literària directa en la *Història del rei Jaume I* escrita pel bisbe Miedes, en la qual s'afirma que: "*Su capitán Alazarch (fou) cruelmente*

---

<sup>485</sup> ESPÍ VALDÉS, A., *op. cit.*, 1974, pàg. 68.

<sup>486</sup> ESPÍ VALDES, A., *op. cit.*, 1962, pàg. 42 i 1974, pàg. 68.

<sup>487</sup> ESPÍ VALDÉS, A., *op. cit.*, 1974, pàg. 67, qui cita per a aquestes pintures a VICEDO SANFELIPE, Remigio, *Guía de Alcoy*, Alcoi, 1925, pàg. 107.

<sup>488</sup> ESPÍ VALDES, A., *op. cit.*, 1962, pàg. 42. Altres manifestacions visuals sobre aquest tipus iconogràfic citades per aquest autor alcoià són la pintura realitzada a principi del segle XX pel sacerdot Antonio Payá Aracil o aquella que forma part d'un retaule conservat en la capella del Preventori Infantil Mariola-l'Assumpció i que serví com a portada del *Programa de Festes* de l'any 1950, obra de Josep Segrelles.

*berido duna saetada de la qual morió allí luego*".<sup>489</sup> No obstant això, el que desconeixia aquest autor és que el cabdill musulmà no va morir aquell 23 d'abril sinó uns dies més tard, el 5 de maig.

També cal esmentar la representació visual, potser, més coneguda i famosa a la ciutat per ser la seua imatge processional, una escultura realitzada el 1940 per José Rabasa i que el poble coneix com el *sant Jordi Gran*, venerat a la seua església titular. Es tracta d'una escultura monumental que pren com a esquema compositiu la imatge realitzada per Francisco Laporta amb l'única variació de les diferents postures dels musulmans abatuts.

De José Rabasa és també un sant Jordi de menors dimensions, xiquet abillat amb armadura a la romana i sostenint una bandera crucífera i la palma de màrtir. El santet està situat dempeus sobre un pedestal format pels caps dels sarraïns vençuts, tot mantenint així el discurs visual de la seua victòria sobre aquells contraris a la fe del seu poble. Es tracta d'una imatge conceptual de creació i àmbit totalment local que representa el sant màrtir de Capadòcia com un infant però abillat com un guerrer, segons les seues característiques de protector i patró de la ciutat. D'aquest tipus iconogràfic tan concret podem citar altres testimonis com ara una escultura conservada a l'església de la Mare de Déu dels Desemparats d'Alcoi, desapareguda en guerra, i que figurava al costat de l'epístola de l'altar major.<sup>490</sup>

A banda de totes aquestes manifestacions visuals alcoianes, resulta molt interessant per al nostre estudi, per insòlita dins la variant iconogràfica local, la imatge de sant Jordi amb el drac, coneguda com *Sant Jordi de la Transició* [Fig. 131; Cat. 075], reproduïda sobre un plafó ceràmic i datada per Adrián Espí cap a final del segle XVIII, tot i que per les seues característiques estilístiques sembla més bé del segle XIX. Procedia de la casa núm. 118 del carrer de Sant Nicolau i es conserva al Museu de la Festa d'Alcoi. Es tracta d'una configuració híbrida de gran interès perquè fusiona la imatge del sant arremetent amb la llança un drac alat mentre és observat en un segon terme per tres musulmans, vestits a la turca, amb jupetins i turbants de la mitja lluna, en actitud no bel·ligerant sinó com a simples espectadors de l'escena. Hauríem d'interpretar-ho, per tant, com un dubte de l'autor per tal de no posar al musulmans als peus del cavall? O els inclou intencionadament per tal de relacionar-los simbòlicament amb el drac, com a enemics a combatre?<sup>491</sup>

<sup>489</sup> GÓMEZ MIEDES, B., *op. cit.*, 1584, Llibre XX, cap. 10.

<sup>490</sup> Reproduït fotogràficament a VICEDO SANFELIPE, R., *op. cit.*, 1925.

<sup>491</sup> Aquesta associació simbòlica de caràcter negatiu entre els moros i el drac pot trobar-se de manera semblant en algunes llegendes populars que reconten com alguns musulmans, com a venjança per la seua derrota, deixaren abandonat en el territori reconquistat un drac que destruïa les collites i es menjava el ramat, fins que un valerós cavaller l'enfronta i el derrota amb la seua espasa. És el cas de la llegenda d'Otger Cataló, recollida



Fig. 131. *Sant Jordi combat amb el drac o Sant Jordi de la Transició*, s. XIX, Alcoi, Museu de la Festa

### 3. INTERPRETACIÓ ICONOGRÀFICA. *UN CAVALLER BLANC AB ARMES BLANQUES*

Significativament, al llarg de la seua història, al cavaller oriünd de la Capadòcia se l'ha reconegut per tres fets decisius: per haver estat el vencedor del drac que tenia atemorida la població de Silene, per haver sigut martiritzat en nom de la seua fe i perquè va intervindre miraculosament en importants batalles tant a Orient com Occident. Per aquests meravellosos actes fou venerat primer com a *megalomàrtir*, després com a protector dels monarques i l'estament nobiliari, tal era la seua condició de cavaller, així com també de l'estament

---

per Josep M. Batista i Roca i citada per ROMA, Josefina, "Sant Jordi i el drac. Les quatre maneres de matar dracs", en *L'Avenç*, núm. 235, abril 1999, pàg. 36-42.



eclesiàstic, principalment com a patró de l'orde mercedari,<sup>492</sup> i, finalment, com a símbol nacional d'aquells territoris i ciutats que l'han tingut com a patró.

## Repercussions simbòliques del tema del cavaller i el drac

La figura històrica del màrtir Jordi, malgrat la fama dels seus actes, resulta del tot obscura, car la mancança de notícies recollides a les Actes dels màrtirs de l'Església no aporta molta claredat a l'assumpte. En canvi, per suplir aquesta pobresa de dades, prompte la imaginació popular començà a enriquir-la i mitificar-la amb una sèrie de fets meravellosos.

És de veres, però, que totes aquestes exageracions tenien com a finalitat demostrar la crueltat dels romans durant la repressió contra els cristians i la força de la nova fe cristiana. El miracle esdevenia llavors en la superació per part del màrtir d'aquells turments, tot convertint-lo en un èpic vencedor del pecat i de la mort. En aquest sentit, el cas del sant Jordi de Capadòcia resultava paradigmàtic i, fins i tot, exagerat pel gran nombre de tortures que se suposa va patir. De fet, la magnificació dels cruels patiments soferts acabaria convertint-lo en un sant mític,<sup>493</sup> tot i l'acceptació d'una llegenda en una època en què la literatura no distingia entre realitat i ficció.

Evidentment, cal entendre les fabuloses escenes de la seua passió no tant com un relat històric, atès el gran nombre de penalitats que hagué de sofrir i escenes increïbles que hi apareixen, sinó com una constatació per als fidels dels primers temps de l'acció heroica del martiri, la qual superava amb escreix la crueltat a la que eren sotmesos pels contraris a la fe de Crist.

Surio, tot acceptant les llegendes escrites per Pasícates i per Metafrast, es basà en elles per a escriure sobre sant Jordi a la seua *Vida de Sants*. Seguint a aquest, i també a Lipomano, el pare Ribadeneyra cità al seu *Flos Sanctorum*<sup>494</sup> aquelles històries que li semblaven més certes i verificades, tot i que reconeixia la opinió autoritzada del cardenal Baronio, qui “no les tenia

---

<sup>492</sup> Sobre la seua funció com a patró de l'orde mercedari, vegeu ZURIAGA SENENT, Vicent Francesc, *La imagen devocional en la Orden de Nuestra Señora de la Merced: tradición, formación, continuidad y variantes*, tesi doctoral dirigida per R. García Mahiques i V. Mínguez, Univ. de València, 2004.

<sup>493</sup> Per a H. Delehaye, per exemple, la seua història no seria més que una versió adaptada d'algun dels contes sorgits de *Les mil i una nits*. DELEHAYE, H., *Les legendes grecques des saints militaires*, París, 1909, pàg. 45-76.

<sup>494</sup> “Mas después me ha parecido, que puedo seguir la censura, y autoridad de dos Varones tan graves, como fueron Lipomano, y Surio, tan beneméritos de la Iglesia Católica; y así tomaré de las Vidas de San Jorge, que ellos ponen, lo que me pareciere, que es más cierto, y verificado”. RIBADENEYRA, P. de, *op. cit.*, 1790, tomo I, pàg. 625-626.

per tan legítimes i sinceres, que no hi haguera en elles algunes coses afegides i agregades, les qual manquen d'exactitud".

Amb tot, la inclusió cap als segles IX o X de la llegenda del drac i la princesa, àmpliament difosa per tota Europa gràcies a la seua aparició a la *Llegenda Daurada* de Varazze, contribuï a augmentar el grau de fantasia de la seua vida. La imatge del sant muntat en un cavall blanc amb un drac al seus peus i alliberant la princesa de les seues garres resultava ideal per a una època guerrera.

Segons han apuntat alguns autors, el tema de la lluita del sant amb el drac i l'alliberament de la princesa es desenvolupà en temps de la Croada per la falsa interpretació de la imatge de l'emperador Constantí aniquilant el monstre, conservada al seu palau de la capital bizantina i descrita per Eusebi de Cesarea (Eus., *VC* III, 3, 1-3; PG 20, 1058). En opinió d'altres, la seua inclusió seria, en canvi, l'exemple perfecte del manteniment del record del mite de Perseu, la inspiració èpica del qual no es va perdre mai.<sup>495</sup> La localització de la llegenda jordiana a Beirut segons algunes narracions, i no a Silene (Líbia) com fa la *Llegenda Daurada*, donaria peu a aquesta autors a relacionar-la encara més estretament amb la tradició mitològica de Perseu.

Fet i fet, el cas és que Sant Jordi va gaudir d'una immensa popularitat en aquesta època en convertir-se en un dels més importants cavallers cristians. L'alliberament de la princesa de les urpes del diabòlic drac li va garantir una més que favorable posició entre els sants i nobles barons que despuntaven per les seues virtuts cristianes. A més, el context en el qual es va difondre no podia ser més profitós. L'aparició de les Croades fou un nou element de contacte entre Orient i Occident i la presència de soldats cristians occidentals a l'Orient Pròxim significà el descobriment del màrtir Jordi per l'estament militar, qui afavorí la seua expansió definitiva per tota Europa. Fins a aquell moment, Jordi era considerat pels bizantins com un sant cavaller més, venerat per haver suportat els nombrosos martiris amb què el turmentaven. Però fou amb l'arribada dels croats a Terra Santa que la seua popularitat es va estendre per posar-se definitivament com a protector dels exèrcits cristians.<sup>496</sup>

---

<sup>495</sup> MÂLE, Émile, *El Gótico. La Iconografía de la Edad Media y sus fuentes*, ed. Encuentro, Madrid, 1986, pàg. 286. A diferència d'aquesta autor, Christopher Walter pensa que és difícil establir una connexió directa entre Perseu i sant Jordi, tant per la distància temporal com per la inexistència d'una lligam directe, tot i les semblances en els protagonistes i l'acció. WALTER, Ch., *op. cit.*, 2003, pàg. 122.

<sup>496</sup> No així la de la resta de cavallers sants orientals, els quals restaren pràcticament desconeguts a Occident, probablement per considerar-los massa bizantins, atès que segons han argüït alguns autors, hi existia un cert menyspreu per part dels croats cap als bizantins i potser per això el culte d'aquells no arribà a ser tan popular com el de sant Jordi.

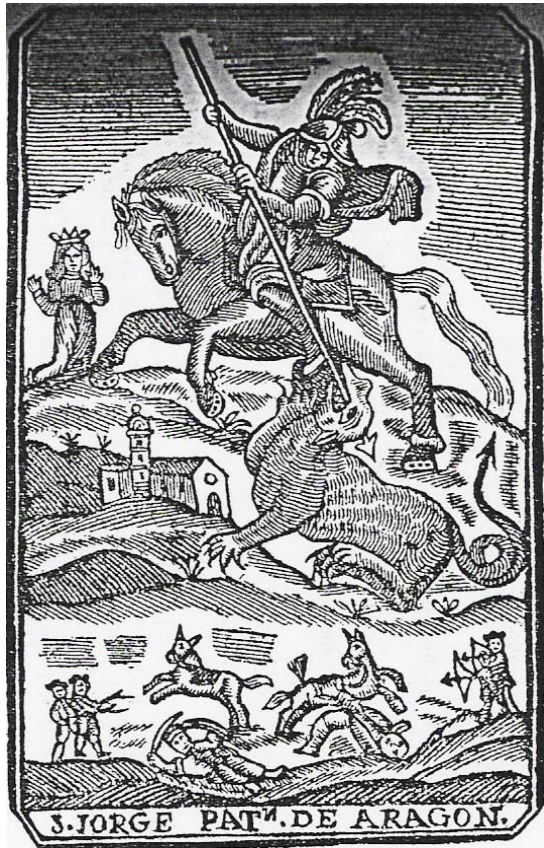


Fig. 132. *Sant Jordi, patró d'Aragó*, Anònim, s. XVIII



Fig. 133. *El valerosíssim màrtir sant Jordi*, F. Abadal, s. XVIII, Manresa

Dins els diferents elements significants que integren la imatge narrativa del sant vencedor del drac, cal destacar la pròpia visualització del cavaller, paradigma de la vida heroica i arriscada en recerca d'aventures on provar el seu valor, i on la seua grandesa és definida no només per la força física sinó també per l'anímica. Per a Cortés Arrese, l'aventura és la prova acceptada pel cavaller, la forma essencial de la vida heroica que el condueix cap a la felicitat superior, açò és, l'obtenció d'un regne o la mà d'una bella princesa com a botí.<sup>497</sup> No obstant això, tal i com ocorria amb altres relats de cavalleries, en el cas de sant Jordi el significat és eminentment religiós, i la seua aventura es torna paràbola, miracle edificant on el botí era no un bé material sinó la conversió d'un rei i el seu poble.

El rostre jove i bell de sant Jordi és un dels elements que presenta un significat especial, tot i passar desapercebut en moltes manifestacions visuals. De la mateixa manera que sant Miquel i altres sants cavallers orientals, la joventut està lligada a la idea de bellesa, que no és altra cosa que el reflex de la perfecció i expressió del poder transmès per Déu com a braç executor de la justícia divina.

<sup>497</sup> CORTÉS ARRESE, M., *op. cit.*, 1993, pàg. 254.

Però un cavaller no és res sense el seu cavall. Eina fonamental per a la guerra i el prestigi del cavaller, resulta un símbol clau per a atorgar-li un estatus social superior al seu propietari.<sup>498</sup> El mateix Ramon Llull, al seu tractat sobre cavalleria,<sup>499</sup> exalçava les seues virtuts: “E car cavall és la pus noble bístia e la pus convinent a servir home, per açò de totes les bèsties hom eleec cavall, e donà-lo a l’home qui fo elet de mil hòmens; e per açò aquell home ha nom cavaller”.<sup>500</sup> D’altra banda, en una faula inclosa en el *Terç del Crestià* del menorita Francesc Eiximenis, el cavall exposa els profits que l’home extrau d’ell. De tots, un dels més importants serà la guerra: “e en batalles nós nos posam per ell a mort, e el ne traem ab honor, e el portam carregat de ferre”. Quant al color blanc, també citat pel llibre de les *Revelacions* en una altra part (Ap 6, 1 i 6, 11), la seua elecció procediria, segons Réau,<sup>501</sup> del record d’antigues tradicions perses, les quals el consideraven el color dels seus cavalls sagrats, i d’aquests mites antics extraurà precisament Gállego<sup>502</sup> que és Beleforont qui presta el seu cavall a sant Jordi, mentre que de Perseu prendria la resta de la història.

Tanmateix, el simbolisme del cavaller s’estén a l’abillament militar. Les diferents peces de l’armadura —elm, lloriga, gorgera, escut, etc.— així com les armes del guerrer, de la mateixa manera que hem dit al capítol referent a sant Miquel, són interpretades per la cultura medieval en clau al·legòrica. Com hem vist, el mateix Ramon Llull les presentava de manera individualitzada. L’espasa, per exemple, era assimilada a la creu, i de la mateixa manera que Jesucrist vencé la mort amb la creu, el cavaller havia de vèncer amb l’espasa els enemics de la creu.<sup>503</sup> La llança, per la seua banda, simbolitza la veritat, perquè és recta i no es torç, el seu ferro s’avança a la falsedat i fa retrocedir els enemics de l’Església i el penó fa que siga vista des de lluny. L’elm protegia la part més important del cos, el cap, i era símbol de la vergonya car defenia el cavaller dels fets indignes, mentre que la lloriga significava el mur rodejant el castell perquè en ell no pogueren entrar ni traïció ni deslleialtat ni cap altre vici. La túnica

---

<sup>498</sup> Al seu treball, Carmel Ferragud Domingo enumera un bon nombre d’estudis que demostren la importància del cavall no sols en el camp de batalla i en l’expansió militar de les grans potències europees medievals, sinó també com a símbol de prestigi de les elits. Vegeu FERRAGUD DOMINGO, Carmel, *La cura dels animals. Menescals i menescalia a la València medieval*, ed. Afers, Catarroja, 2009, pàg. 105.

<sup>499</sup> La simbologia de les armes del cavaller en el tractat de Ramon Llull ha estat estudiat, entre altres, per MARTÍN, José-Luis i SERRANO-PIEDECASAS, Luis, “Tratados de caballería. Desafíos, justas y torneos”, en *Espacio, tiempo y forma*, s. III, Hª Medieval, tom 4, 1991, pàg. 175-177.

<sup>500</sup> LLULL, Ramon, *Llibre de l’Orde de Cavalleria*, (ed. a cura d’A. Soler i Llopart), Barcino, Barcelona, 1988.

<sup>501</sup> RÉAU, L., *op. cit.*, 2001, pàg. 157.

<sup>502</sup> GÁLLEGO, J., *op. cit.*, 1972, pàg. 16-18.

<sup>503</sup> *Ibidem*.

simbolitzava els grans treballs que havia d'afrontar el cavaller en nom del seu ofici, mentre que la senyera era rebuda, juntament amb la túnica, perquè fóra conegut i alabat per tots, car els cavallers tenien el deure de mantindre l'honor del seu senyor.

Les analogies abans esmentades en el cas del tipus iconogràfic de sant Miquel guerrer són igualment vàlides en aquesta imatge. Llança, espasa o escut no poden deslliurar-se d'aquesta càrrega simbòlica, com ho demostren les paraules de sant Vicent Ferrer pronunciades en un panegíric dedicat a sant Jordi: “Ab la lança de la Fé xpristiana volia batallar”, significat el poder de la religió cristiana sobre el paganisme, però també el de l'ús d'una arma més espiritualitzada que no material.<sup>504</sup> De vegades, l'elecció de l'espasa o la llança comportava també un significat determinat. Simón, Frutos y Veintemillas recorden que la Diputació del Regne d'Aragó adoptà la imatge del seu patró sant Jordi com a emblema però en la modalitat del combat a espasa, diferent a l'emblema català que el representava lluitant amb la llança. Això permetia distingir els segells aragonesos dels catalans.<sup>505</sup>

També la relació de les armes del cavaller amb la creu de Crist és important a nivell simbòlic. La creu, com a símbol de la victòria sobre la mort i el pecat, s'estén al llarg de les diferents armes del guerrer. La llança és decorada en nombroses ocasions amb una banderola crucífera, emblema que també decora el pit i la sobrevesta del cavaller. Aquesta creu roja sobre fons blanc se la coneix precisament com a creu de sant Jordi i recorda el lema constantinià: “*In hoc signo vinces*”, un missatge que, com hem dit anteriorment, reforça el sentit triomfal de la Creu. Històricament, cavallers, líders territorials i reis la usaren com a estendard. Fins i tot, Oliver Cromwell la usà per a formar la bandera de la Union Jack anglesa, sobreposant-la a la creu en aspa de sant Andreu, patró d'Escòcia, i la creu blanca de sant Patrici, patró d'Irlanda.

El color blanc, simbòlic dels estols celestials i de la santedat triomfant, desenvolupa un paper destacat en els tipus iconogràfics jordians, ja que amb aquest color són definides les seues armes i la seua muntura. Cal relacionar-lo una vegada més amb les blanques vestimentes dels elegits, tal i com ens els descriu l'*Apocalipsi* (19, 14) en parlar dels exèrcits del cel.

Tampoc no podem oblidar, per la seua transcendència, la importància simbòlica del monstre, ja que es tracta d'un dels éssers més complexos del bestiari fantàstic, les possibilitats icòniques del qual són il·limitades atés el seu polimorfisme i expansió geogràfica, tot presentant, a més, una de les càrregues significatives més complexes de la història cultural. El drac no pot ser considerat com un simple atribut dels sants, sinó que a aquest animal es

<sup>504</sup> SARALEGUI, L. de, *op. cit.*, 1936, pàg. 34.

<sup>505</sup> MARCOS, F., MONTANER, A. i REDONDO, G., *op. cit.*, 1999, pàg. 127.

vincula un sistema narratiu d'alt valor significant. Animals fabulosos, dracs, dimonis, serps i tarasques s'impliquen en el discurs visual i es disposen com a peces claus per a la comprensió de la imatge. L'imaginari i descomunal monstre a derrotar és, pel seu caràcter devastador i devorador, una visualització perfecta del mal,<sup>506</sup> i concretament en el cristianisme, una imatge simbòlica del dimoni, identificada així des del primer monaquisme. Mitjançant aquesta figura es plasmava en molts casos el paganisme i l'heretgia, considerats nocius per a mantindre la cohesió i la unitat social, religiosa i política de la comunitat.<sup>507</sup> L'efecte alliberador produït a través de la mort del drac per part del sant estava relacionat significativament amb la conversió al cristianisme i la lluita armada contra els enemics de la fe. De fet, la visió del cavaller en el moment de trepitjar-lo resultava una al·lusió directa a la victòria de la fe cristiana sobre les altres religions.

Val a dir que en la mitologia clàssica el drac havia representat l'adversari digne per a l'heroi en el seu camí iniciàtic, i així ho continuarà sent en l'àmbit profà,<sup>508</sup> però amb la cristianització del mite el drac acabà convertint-se a més en la manifestació del maligne.<sup>509</sup> Segons advertia Miguel Ángel Elvira, la bèstia es presentava per als cristians com un obstacle per trobar el Bé, constituint d'aquesta manera símbol viu de la matèria amb la qual havia d'enfrontar-se l'esperit per tal de trobar el tresor de la Salvació.<sup>510</sup>

Aquesta consideració negativa del drac com a símbol del dimoni l'hem observat en el llibre de l'*Apocalipsi*: “L'àngel va agafar el drac, la serp antiga, que és el diable i Satanàs” (Ap 20, 2). Aquest animal fabulós, amb característiques morfològiques tan variades com terribles, personifica el poder del mal, al qual serveix. Com animal fantàstic que és, tot i que la seua concepció medieval és netament física, la seua difusió fou ben ampla en el camp de la visualitat. Així, se l'ha representat generalment en forma de rèptil, de vegades amb ales de rata penada i en altres ocasions com un híbrid, amb cos de serp, potes d'àguila i cua enroscada. En el mateix llibre de les *Revelacions* el monstre és descrit de la següent forma: “un

---

<sup>506</sup> Tot i que, segons el dominic Vicent de Beauvais a l'*Speculum*, el drac seria un símbol del pecat, més que un símbol del mal.

<sup>507</sup> BENGTON, Jonathan, “Saint George and the Formation of English Nationalism”, en *Journal of Medieval Studies*, núm. 2, vol. 27, 1997, pàg. 319.

<sup>508</sup> La seua imatge ornava escuts i estendards d'alguns guerrers, com ara els normands, car la seua visió resultava atterradora i a més li atribuïen funcions profilàctiques.

<sup>509</sup> Precisament, en la pintura medieval, el drac apareix associat als enemics de la fe, açò és, els musulmans, i la seua imatge decora en ocasions els escuts i estendards dels seus exèrcits.

<sup>510</sup> ELVIRA, Miguel Ángel, “Los orígenes iconográficos del dragón medieval”, en *Antigüedad y Cristianismo*, núm. 14, 1997, pàg. 419-434.

drac roig que tenia set caps i deu banyes. Als set caps hi duia set diademes, i la seua cua va arrossegar la tercera part de les estrelles del cel i les llançà a la terra” (Ap 12, 3-4). A la Bíblia, tant el drac com la serp o el Leviatà són símbols del poder del mal que s’oposa al poble de Déu i que al final dels temps serà aniquilat. A més de l’*Apocalipsi*, hi és mencionat en diverses ocasions, com per exemple al *Llibre d’Isaïes*: “Aquell dia, el Senyor, amb la seua espasa dura, gran i forta, actuarà contra Leviatan, la serp esmunyedissa i tortuosa, i matarà aquest Drac de la mar” (Is 27, 1). Aquest anunci apocalíptic del poder de Déu té el seu punt culminant amb la victòria del Senyor sobre els monstres marins, els quals simbolitzen el caos i s’oposen a l’acció creadora de Déu. Aquesta aniquilació es repeteix també en els versicles cantats als *Salms*: “Amb quin poder vas dividir el mar i vas trencar els caps dels monstres marins” (Sal 74, 13).<sup>511</sup> Generalment per al cristià, la relació del drac amb el dimoni és directa, com a símbol de les forces malignes que tracten de temptar-lo. La seua missió serà, per tant, derrotar-lo i expulsar-lo d’aquest món, tal i com va fer l’arcàngel sant Miquel amb Lucifer.<sup>512</sup>

En aquest sentit, cal recordar novament com en la victòria del cavaller sobre el drac se simbolitza el domini de l’home, mentalment superior, sobre la naturalesa indòmita i salvatge. El drac, tot i tractar-se d’un ésser imaginari,<sup>513</sup> és el símbol de l’animal, del salvatge dominat, amansat i domesticat amb valerosa disciplina per l’heroi –ja siga cavaller, bisbe evangelitzador, sant baró o heroi convertit en avantpassat d’un llinatge noble. Apareix

---

<sup>511</sup> Ja Le Goff destacava la importància de la seua presència a la Bíblia, on hi destaquen tres dracs o serps: la serp temptadora del *Gènesi* (3, 1), els monstres Behemoth i Leviatà a *Isaïes* (27, 1) i els menys individualitzats monstres marins dels *Salms* (74, 13 i 148, 7). No obstant això, fou el llibre de l’*Apocalipsi* el que li donà el seu desenvolupament visual final. Tot seguint les paraules d’aquest autor, fou aquest relat el qui incorporà a la imaginació medieval l’arsenal més extraordinari de símbols, aportant la interpretació que s’imposà en la cristiandat a partir de llavors. Sobre aquest tema vegeu LE GOFF, J., *op. cit.*, 1983, pàg. 231.

<sup>512</sup> La lluita apocalíptica entre l’arcàngel i el dimoni, de la que el combat entre sant Jordi i el drac era una traducció en termes hagiogràfics, resultava paradigmàtica per al pensament cavalleresc medieval. En la mesura en què l’exegesi medieval interpretava aquesta com una variant de la *psycomachia*, el cavaller cristià la va prendre com a model imaginari contra els seus enemics, ja foren musulmans a la península Ibèrica o Terra Santa o pagans al Bàltic. Vegeu CARDINI, Franco, “El drac com arquetipus”, en CIRLOT, V., *El drac en la cultura medieval*, Fundació Caixa de Pensions, Barcelona, 1987, pàg. 37.

<sup>513</sup> Cantera Montenegro, en canvi, és de la opinió que la imatge del drac vençut pel sant cavaller tenia una base real que cal localitzar en els relats relatius a cocodrils gegants que existien al desert del Sàhara. El fet que el monstre demane en la llegenda un tribut d’ovelles per al seu aliment i que, en faltar aquestes, s’haja de recórrer a víctimes humanes pot ser entesa com una tergiversació d’un culte antic al cocodríl. CANTERA MONTENEGRO, Jesús, “El dragón de la leyenda de San Jorge”, en *Archivo Español de Arte*, núm. 247, 1989, pàg. 331-344.

mencionat a totes les cultures i en totes les èpoques, i la seua figura, en ser més poderosa que qualsevol animal real, resulta idònia per tal de simbolitzar les forces del mal. Així doncs, la victòria sobre un monstre de tal magnitud significava la consecució d'un tresor, ja fóra numerari, carnal o territorial.

Aquesta afició a guardar tresors per part del drac ja havia estat mencionada per sant Isidor de Sevilla (*Etimologias* 12, 4, 4; PL 82, 442). I culturalment aquesta propietat havia estat tradicionalment ressaltada en la literatura.<sup>514</sup> Diverses llegendes, on el drac representava el darrer obstacle per aconseguir l'èxit perseguit per l'heroi, ens el mostren amb aquesta actitud. La deessa Juno, per exemple, va confiar la custòdia de les pomes d'or del jardí de les Hespèrides a un drac, amb el qual lluità Hèrcules, i Jasó, per la seua banda, es va enfrontar amb el drac que vigilava el velló d'or. També les serps eren guardianes dels camins de la immortalitat i d'aquesta manera se les incloïa en torn a la cràtera de Dionisi o custodiant l'or d'Apol·lo a la llunyana Escítia. Per a Champeaux, el drac era l'atribut de la vigilància<sup>515</sup> —en aquest sentit, podem citar un exemple modern en la figura del drac Smaug, creat per l'escriptor anglés J.R.R. Tolkien a la seua novel·la *El Hobbit*, on apareixia com a guardià d'un fabulós tresor.

Per a Mircea Eliade, el tresor sobre el qual muntaven guàrdia els dracs, ja fóra en grutes, en el fons de la terra, als peus del paradís, en l'arbre de la vida o en la font de la joventut, era la imatge d'allò sagrat.<sup>516</sup> La cova on s'amagaven en molts casos, sovint inclosa a la majoria d'imatge narratives analitzades, podria significar un record d'aquells llocs on s'amagaven lladres o algun assaltant de camins, els quals serien simbolitzats pel drac en la llegenda.<sup>517</sup>

Per la seua banda, per a Louis Réau,<sup>518</sup> el tema de la lluita del cavaller amb el drac i el posterior alliberament de la princesa, exemplificat de manera paradigmàtica en la llegenda jordiana, procediria del mite grec de Perseu i Andròmeda, el qual, al mateix temps, seria una adaptació de la imatge d'Horus, purificador del Nil, vencent el cocodril Seth. Es tractaria per tant de la cristianització d'un mite pagà oriental mitjançant la qual s'exposaven les virtuts del cavaller cristià i el triomf de Déu sobre el maligne. La victòria del cavaller, l'heroi arquetípic,

<sup>514</sup> Sobre aquest significat, CARDINI, F., *op. cit.*, 1987, pàg. 33.

<sup>515</sup> CHAMPEAUX, Gérard, *Introducción a los símbolos*, Encuentro, Madrid, 1984, pàg. 331.

<sup>516</sup> ELIADE, Mircea, *Imágenes y símbolos*, Taurus, Madrid, 1974, pàg. 172.

<sup>517</sup> De vegades, la imatge d'un drac que infestava una regió ha estat interpretada, recordem-ho, com una remembrança d'algun lladre o assaltant de camins que intranquil·litzava els vilatans en una època antiga. RIQUER, Martí de, "El dragón de San Jorge y el dragón de Vilardell", en *San Jorge*, núm. 2, 1951, pàg. 11-16 i núm. 3, pàg. 9-20.

<sup>518</sup> RÉAU, L., *op. cit.*, 2001, pàg. 153-162.



sobre dracs i altres monstres exemplificava, per tant, la victòria del Bé sobre el Mal, de la vertadera fe sobre els seus enemics.<sup>519</sup>

Amb tot, aquesta no és la única lectura simbòlica que els especialistes han fet al voltant d'aquest tema. Jung, per exemple, la interpretava en clau psicologista, veient en ell l'alliberament de l'ànima humana primitiva de la seua inconsciència en una lluita per assolir la maduresa o, en termes més concrets, de la lluita amb el drac-mare per assolir la independència.<sup>520</sup>

Reáu, en canvi, aportava que les primitives comunitats cristianes orientals, sobretot al territori de Síria, interpretaren la victòria del sant sobre el monstre com el triomf sobre el paganisme i la conversió de la Capadòcia, mentre que la imatge de la princesa alliberada era el símbol de l'Església cristiana salvada del paganisme per l'emperador Constantí o, millor dit, el pas donat cap a la oficialització de l'Església gràcies a l'acció de l'emperador. Aquest simbolisme tan particular del triomf polític del cristianisme a l'Imperi romà, també fou assenyalat per Le Goff, qui recordava la inclusió d'un drac vençut als peus del *labarum* en algunes monedes constantinianes.<sup>521</sup> La seua imatge, per tant, participava d'allò sagrat com a únic adversari digne dels herois, els quals amb la seua victòria demostraven el seu valor.

En aquesta línia, Delehayé pensava que davall la figura de la donzella els antics representaven una nació oprimida i esclavitzada en la fe, la qual sant Jordi alliberava de l'estat opressor simbolitzat pel drac diabòlic.<sup>522</sup> Semblant teoria pot trobar-se també en alguns cronistes locals, com és el cas de Gaspar Escolano, qui afirmava que mitjançant aquesta pintura, el seu "inventor" simbolitzava una província o regne que agenollada demanava al seu patró sant Jordi l'empara contra el drac enemic de la fe cristiana, rebutent d'aquesta manera la opinió de Varazze, qui la tenia per vertadera, car no s'havia d'entendre de manera

---

<sup>519</sup> Curiosament, dins la tradició conceptual convencionalitzada, hi ha un animal del qual es deia que tenia el poder de matar les serps: el cérvol, convertit en símbol de Crist derrotant el dimoni amb el poder de la creu. Al mosaic absidal de l'església superior de Sant Climent de Roma, hi figura un cérvol que trepitja una serp als peus d'un arbre, símbol de l'Arbre de la Vida assimilat a la creu.

<sup>520</sup> Algunes d'aquestes interpretacions han estat recollides per CANTERA MONTENEGRO, J., *op. cit.*, 1989, pàg. 331-344.

<sup>521</sup> Aquest drac estandard, segons la divisió de sant Isidor de Sevilla, tenia per a Le Goff relació amb els estandards occidentals dissenyats entre els segles XI i XII, en un principi com a emblemes de comunitats militars que posteriorment es convertiren en nacionals. Cita com a exemples l'ensenya de Marsili, adversari del rei Carles, a la *Chanson de Roland*. Vegeu LE GOFF, J., *op. cit.*, 1983, pàg. 247-248.

<sup>522</sup> DELEHAYE, H., *op. cit.*, 1909, pàg. 70. Citat per ANGLÈS, Higiní, "L'ordre de Sant Jordi durant el segle XIII-XIV i la devoció dels reis d'Aragó al sant cavaller", en *Miscel·lània Fontseré*, ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1961, pàg. 41.

literal sinó com una metàfora, “*un pensamiento agudo, para declarar lo que affana San Jorge por las Provincias*”.<sup>523</sup>

Interián de Ayala, agafant allò dit pel cardenal Baronio, emfasitzava el caràcter simbòlic d'aquesta imatge tot exposant el significat de la princesa: “*en aquella virgen (según era la costumbre de nuestros antepasados) se simboliza alguna provincia, ó ciudad, que contra las fuerzas del demonio (pues este es el verdadero dragón, y la antigua serpiente) está implorando el auxilio de tan gran Mártir*”.<sup>524</sup>

La bestialitat del drac i l'agressivitat del cavaller es contraposaven així al refinament i la suavitat de la princesa, i configurava un ideal femení estilitzat i elegant. En aquest sentit, Francisco Pacheco, tot seguint Molanus,<sup>525</sup> agregava: “*Otros le pintan una doncella con un cordero. Por esta alegórica pintura, dice Molanus, se nos enseña que debemos trabajar como soldados de Cristo para traer otros a la fe, contra la oposición de los herejes e infieles, sus enemigos, y, en primer lugar defender la iglesia Virgen y Esposa del Cordero immaculado*”.<sup>526</sup> Aquest text de Molanus refermava la idea d'espiritualització guerrera que desprenen les representacions de sant Jordi lluitant contra el drac en defensa de la princesa, concebuda com a imatge de l'Església. Una de les pintures que millor expressen aquesta relació és una versió de Francisco Fernández pintada cap a la meitat del segle XVII i en la qual la princesa apareix en segon terme subjectant una petita creu en una mà i mirant cap al cel per implorar l'ajuda divina. La princesa, per la seua banda, pren el paper d'intermediària, segons la interpreta Cortés Arrese, doncs actua com a impulsora de la força de l'heroi, tot i que en la literatura hagiogràfica fou sotmesa, com hem vist, a una relectura emmarcada dins un simbolisme cristià.<sup>527</sup>

Per la seua banda, Pacheco afirmava que la pintura de sant Jordi a cavall matant el drac estava permesa per l'Església per la seua significació, i que es tractava, per tant, d'una pintura al·legòrica, en la qual la figura de sant Jordi es configurava com el paradigma dels cristians que havien d'actuar com a soldats de Crist, en oposició d'heretges i infidels i en defensa de l'Església: “*Es porque libró a muchos de la boca del dragón infernal, que pasaron a la gloria por el martirio, sacrificando a Dios sus propias vidas*”.

<sup>523</sup> ESCOLANO, G., *op. cit.*, 1610, Llibre IX, cap. 9, 11, col. 1057-1058.

<sup>524</sup> INTERIÁN DE AYALA, J., *op. cit.*, 1782, t. I, Llibre II, cap. 2, 10. Per a Mâle, a les pintures rupestres de la Capadòcia, la figura de la donzella simbolitzaria aquella província evangelitzada pel màrtir i el drac el paganisme vençut. MÂLE, É., *op. cit.*, 1985, pàg. 291 i 327.

<sup>525</sup> MOLANUS, *Traité des saintes images*, (ed. a cura de F. Boespflug *et al.*), Les Éditions du Cerf, Paris, 1996, Llibre III, cap. 14, pàg. 372-374.

<sup>526</sup> PACHECO, F., *op. cit.*, 1990, pàg. 686.

<sup>527</sup> CORTÉS ARRESE, M., *op. cit.*, 1993, pàg. 254.

Important és també el fet que el combat violent amb l'enemic fóra sovint en un àmbit agrest i salvatge, de vegades rocallós, desèrtic i estèril, i de vegades boscós, frondós i inhabitat, contraposat al paisatge cultivat que circumdava la ciutat assetjada pel drac. Un espai que reflectia un sistema social organitzat però temerós del que hi ha fora dels seus límits. Aquest espai desconegut constituïa un lloc important en l'imaginari col·lectiu popular, car en ell habitaven algunes de les pors de l'home medieval. Com deia Juan Miguel Reyes, “en una època en què la inseguretat domina les vides de la gent, no hi ha res més cru que aventurar-se en un territori on es perden els mínims senyals de garantia que ofería l'època: la parròquia, la petita parcel·la cultivada, la propera terra de guarida d'una fortalesa... En el dens boscatge medieval hi habiten animals i plantes que adquireixen una dimensió diferents”.<sup>528</sup> Aquest contrapunt present a les diferents dracomàquies, amb la de sant Jordi al capdavant, visualitzava de manera evident el dualisme entre cultura i natura, entre allò construït per l'home, la societat formada pels homes i les dones, i allò salvatge, on encara habiten éssers fantàstics, fades i dracs, un dualisme en definitiva entre l'ordre i el caos.

A la llegenda narrada per Varazze se'ns deia que la lluita tenia lloc a prop d'un llac. Per a Réau, la figura del monstre sembla haver estat en origen una personificació del mar i del guardià de les fonts,<sup>529</sup> i per això, sant Jordi, de la mateixa manera que en la tradició clàssica havien fet Apol·lo, Heracles o Perseu, va matar el monstre a prop d'un llac. Aquesta ubicació tan concreta no és trivial, sinó que porta amagada una càrrega simbòlica molt antiga. De fet, aquest espai costaner, identificat de vegades amb un aiguamoll era el lloc on terra i aigua es fusionen de manera desordenada, paratge caòtic on la natura havia de ser ordenada. La victòria de l'heroi sobre el monstre era, per tant, el triomf de l'home antic, fundador del territori, sobre aquella naturalesa salvatge que intentava dominar i que condicionava per fer-la més habitable. La font protegida pel drac significa el lloc on hi brollava l'aigua que l'home acanalava i dominava per a donar pas a la civilització. És per això que en la dualitat entre la bestialitat del monstre i el refinament de la princesa es contraposava el dualisme entre naturalesa indòmita i paisatge construït i dominat.<sup>530</sup>

---

<sup>528</sup> REYES, Juan Miguel, “Monstres i fantasia a l'Edat Mitjana”, en *El Món Medieval*, núm. 4, 2008, pàg. 65-72.

<sup>529</sup> Segons LE GOFF, *op. cit.*, 1983, pàg. 239, en el context cultural de les primeres civilitzacions fluvials, el drac havia estat la personificació de les fonts i l'aigua, fertilitzant i alhora destructora. El seu poder residia en el control de l'aigua, si eren benèvolts el desbordament dels rius produïa vida, si eren hostils els diluvis i inundacions provocaven la mort. Cal advertir, a més, com a la Xina, el drac, a diferència d'Europa i el Pròxim Orient, ha estat un animal positiu, protector i creador, símbol de la bona sort, representació de la fecunditat i emblema de l'emperador.

<sup>530</sup> CORTÉS ARRESE, M., *op. cit.*, 1989, pàg. 89-94.

Dins d'aquell ordre humanitzat, açò és, la ciutat, el monarca aguaitava protegit pels seus murs davant l'amenaçadora presència del monstre. Per a Cortés Arrese, aquest es trobava incapacitat per a exercir les funcions dictades pel seu estatus i per això es veia condemnat a lliurar la seua filla al monstre. Al monarca per tant li manquen significats i el seu poder és tan sols una aparença d'autoritat. És per això que l'heroi es converteix en el portador del poder i en el salvador del seu poble, imatge ideal del cavaller cristià.<sup>531</sup>

Tampoc no falta l'al·lusió a la intervenció divina en ajuda del seu adalid, imaginada mitjançant la mà de Déu que beneeix l'acció punitiva del cavaller sant o a través de l'àngel protector que sobrevola l'escena. La presència de la mà de Déu com a element sobrenatural pot observar-se en diferents icones bizantines i en algun que altre testimoni occidental, com ara el *Retable del Centenar de la Ploma* [Fig. 104; Cat. 047]. Més impactant i innovadora, en canvi, és l'al·lusió a la divinitat concebuda per Paolo Ucello (1456, Londres, National Gallery). En el cel s'està formant una tempesta, uns núvols s'arremolinen concentrant-se en un punt concret. El mateix ull de la tronada s'alinea amb la llança de sant Jordi, tot suggerint la presència del poder diví que actua en ajuda del cavaller per tal d'aconseguir la victòria. Per a Saralegui, la presència de l'Onnipotent recordava que era al poder diví i al seu auxili a qui sant Jordi devia el triomf.<sup>532</sup> La potència lumínica del cel, present també a Tintoretto, Sodoma, Leonhard Beck o Martin de Vos, era també una al·lusió a la presència divina que esvaïa les tenebres, tot simbolitzant novament el triomf de la llum sobre la foscor, característica que s'havia de posar en relació amb la dels antics herois solars de la mitologia: Horus, Apol·lo, Perseu, etc.<sup>533</sup>

En definitiva, la força de la llegenda *sauròctona* ha estat tanta que se l'ha mitificada notablement. Destaca sobretot l'impacte sortit en els croats arribats a Orient i que, en retornar a les seues terres, divulgaren el seu culte per Occident, tot fent-lo partícip de les seues victòries. A l'Edat Mitjana se'l va prendre com a model de cavalleria, protector en les batalles i ajuda miraculosa per a tots aquells que estaven en perill.

El relat de major impacte i influència, la *Llegenda Daurada*, barrejava en els seus paràgrafs la llegenda hagiogràfica eclesiàstica del sant amb una llegenda popular que tractava sobre un heroi vencedor del drac. Per a Alberto Torra, aquesta renovació del missatge ideològic

---

<sup>531</sup> *Ibidem.*

<sup>532</sup> SARALEGUI, L. de, *op. cit.*, 1936, pàg. 38.

<sup>533</sup> RUIZ I QUESADA, F., *op. cit.*, 2001, pàg. 32-57.

reflectia la nova intenció predicadora i proselitista de l'Església feudal.<sup>534</sup> La llegenda, però, no sols impactà en l'estament eclesiàstic, sinó també i de manera molt més profunda en el nobiliari. En els tipus iconogràfics del sant capadocia intervenien dos fets fonamentals. D'una banda, l'entusiasme de les milícies cristianes al segle XIII que, en tornar de Terra Santa, el proclamaren patró de la cavalleria i, de l'altra, la influència que tingué la llegenda gràcies a la ràpida difusió de la versió de Varazze.

Aquesta història tan emblemàtica, farcida amb les característiques pròpies de la societat cavalleresca,<sup>535</sup> resultava la manifestació perfecta de l'heroi cristià oposat al mal per a alliberar a la princesa-Església. Julián Gállego<sup>536</sup> remarcava que en la llegenda de sant Jordi i el drac eren inclosos tots els elements propis dels relats cavallerescs del cicle bretó o carolingi: el cavaller en busca d'aventures, la princesa desemparada, el drac a la vora d'un llac encantat i, en definitiva, la victòria sobre el mal.

Certament, en l'Edat Mitjana san Jordi va arribar a gaudir d'una gran devoció com a campió de la cavalleria, tot i que també els excessos fabulosos de la seua llegenda feren dubtar seriosament de la seua existència. De fet, en l'Edat Moderna començaren a alçar-se veus en contra de la seua difusió, tant des dels plantejaments reformistes –a excepció dels anglicans que el tenien per patró nacional– com contrareformistes, els quals posaren en qüestió la veracitat de la llegenda, cas dels bol·landistes o del papa Climent VII (1523-1534), qui només considerava al sant com un màrtir i no com un cavaller *sauròctonos*.

La fortuna del tipus iconogràfic, però, sembla que no se'n ressentí. Malgrat les acusacions d'apòcrifa<sup>537</sup> per la gran quantitat de llegendes que envoltaven la seua vida, aquest s'hi va mantindre posteriorment. El mateix Francisco Pacheco, tot seguint a Molanus,

---

<sup>534</sup> TORRA, Alberto, "Hagiografía y cultura popular", en *Miscel·lània en homenatge al P. Agustí Alisent*, Diputació de Tarragona, Tarragona, 1991, pàg. 542.

<sup>535</sup> En opinió de Le Goff, el mite fou adoptat amb la intenció de recolzar ideològicament l'ascens social de l'aristocràcia militar, la qual en nom de tots els cavallers triomfava de manera contínua sobre renovats dracs. LE GOFF, J., *op. cit.*, 1983, pàg. 223-263. Citat per CORTÉS ARRESE, M., *op. cit.*, 1993, pàg. 252-253.

<sup>536</sup> GÁLLEGO, J., *op. cit.*, 1972, pàg. 15-16.

<sup>537</sup> Així ho feu Interián de Ayala, amb una crítica directa cap a aquells autors –en especial Varazze encara que no el mencione– que prenien aquestes històries com a vertaderes: "*Esta Imagen, si por ella se pretende hacer relacion á alguna historia, es ridícula, y fabulosa, pues no se lee tal cosa en ninguna parte, á no ser entre cuentos pueriles de algunos Griegos: por mas que el Autor de la Leyenda, á quien me abstendré de nombrar con su propio nombre, lo refiera á una Historia verdadera. Pero este Autor (como suele hacerlo con bastante frecuencia) tratando asuntos serios, admite fruslerías*". INTERIÁN DE AYALA, J., *op. cit.*, 1782, t. I, Llibre II, cap. 2, 10.

Ribadeneira i Villegas, els quals ja l'havien censurat, justificaria la seua imatge *sauròctona* per la fama que havia adquirit i per significar el triomf sobre la mort a través del martiri:

*Lo que advierte Molanus acerca de su pintura: La cual parece permitir la Iglesia y nosotros la usamos, porque por ella es conocido este santo mártir en su armadura caballero, defendida doncella y dragón muerto, es porque libró a muchos de la boca del dragón infernal, que pasaron a la gloria por el martirio, sacrificando a Dios sus propias vidas.*<sup>538</sup>

Això no obstant, a l'hora de fixar les regles icòniques del sant, Pacheco entropessava amb les fantasies que adornaven la seua llegenda i que ja havia denunciat el cardenal Baronio. Ho justificava, segons opinava Julián Gállego, com una virtuosa al·legoria de les moltes amb què el cristianisme havia batejat els mites pagans.<sup>539</sup> És per això que atribuïa aquestes invencions a la voluntat dels heretges per amagar la seua vertadera història mesclant-la amb faules i històries prodigioses, tal i com ho havia expressat de manera crítica el pare Ribadeneira:

*Entre otras cosas con que los Hereges han procurado obscurecer el resplandor de los Santos y la gloria de la Iglesia Católica, una ha sido escribir las vidas de algunos gloriosos Mártires del Señor, mezclando en ellas tantas fábulas, y cosas prodigiosas, que los que las leyessen las tuvieran por increíbles y juzgasen que aquellos Santos cuyas vidas léan, ni habían sido Santos, ni eran dignos de ser tenidos por tales.*<sup>540</sup>

## El simbolisme del cavaller *matamoros*

Aquest tema, el de la visió de sant Jordi en la batalla, amb totes les variants iconogràfiques abans esmentades, cal relacionar-lo de manera molt íntima amb la imatge, molt més universal, de l'enfrontament del cavaller amb el drac. De fet, molts dels elements significants abans referits ens valen d'igual manera per tal d'analitzar-lo i interpretar-lo com a ideal de la lluita contra el paganisme el qual ultrapassa el tradicional significat de la victòria

---

<sup>538</sup> PACHECO, F., *op. cit.*, 1990, pàg. 686.

<sup>539</sup> GÁLLEGO, J., *op. cit.*, 1972, pàg. 18. Sobre aquest tema vegeu també GÁLLEGO, Julián, *Visión y Símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*, Aguilar, Madrid, 1972, i el clàssic de SEZNEC, Jean, *Los dioses de la Antigüedad en la Edad Media y el Renacimiento*, Taurus, Madrid, 1983.

<sup>540</sup> RIBADENEYRA, P. de, *op. cit.*, 1790, tomo I, pàg. 625-626.

del Bé sobre el Mal i que es concreta en l'ajuda miraculosa del cavaller sobre el seu poble devot en un context de "croada".<sup>541</sup>

El concepte generador d'aquest tema de sant Jordi victoriós a les batalles, que entenem dins el "tema d'enquadrament" expressat per Bialostocki,<sup>542</sup> és semblant, no hi ha dubte, a aquell formulat per crear les imatges d'altres sants cavallers.

En el cas de la Corona d'Aragó no sols es va consolidar la imatge del sant Jordi matador del drac sinó també aquestes visions de la seua protecció militar. De fet, la figura del monstre, a causa del context històric marcat per l'enfrontament secular amb els musulmans, es va identificar no sols amb l'enemic universal de l'Església, el dimoni, sinó també amb els sarraïns infidels.<sup>543</sup> Així, l'anterior associació que relacionava el drac amb el paganisme i el pecat, passà en el nou context a identificar el musulmà. Un dels molts exemples on es veu exposada aquesta pejorativa i feridora relació es llig a la crònica de la Primera Croada de Robert el Monjo, on es compara l'exèrcit enemic amb els acòlits de l'Anticrist: "*milites Christi contra satellites Antichristo*".

D'altra banda, la imatge de sant Jordi, més enllà de la seua relació amb la dignitat mítica i mística del cavaller de Crist, segons allò dit per Rosa Alcoy,<sup>544</sup> passava a identificar-se amb els guerrers cristians que avançaven en la conquesta dels territoris islàmics peninsulars, tot enllaçant un ideal basat en els afanys locals establerts en els regnes cristians hispànics on el concepte de Croada estava present. Amb aquests condicionants, la imatge narrativa basada en la visió del cavaller sant enmig d'una batalla va gaudir d'una gran acceptació en aquest context cultural,<sup>545</sup> sobretot dins els estaments més elevats, ja que simbolitzava l'heroi que capitaneja la lluita per la cristianització del territori.

Sustentada gràcies a un cos d'històries ben farcit de llegendes miraculoses, els monarques catalanoaragonesos afegiren sant Jordi a l'èpica local per a forjar la imatge d'un sant protector, posteriorment, incorporat a la categoria de patró de la dinastia reial. En aquest conjunt de llegendes historiogràfiques,<sup>546</sup> podem observar una gran dependència d'aquestes

---

<sup>541</sup> RUIZ I QUESADA, F., *op. cit.*, 2001, pàg. 32-36

<sup>542</sup> BIALOSTOCKI, Jan, "Los 'temas de encuadre' y las imágenes arquetipo", en *Estilo e iconografía, contribución a una ciencia de las artes*, Barral, Barcelona, 1973, pàg. 111-124.

<sup>543</sup> MASSIP BONET, Francesc, *La monarquía en escena*, Comunidad de Madrid, Madrid, 2003, pàg. 46.

<sup>544</sup> ALCOY, R., *op. cit.*, 2004, pàg. 34.

<sup>545</sup> De manera destacada als regnes d'Aragó, València i Mallorca, no tant al Principat, on arrelà més profundament la imatge universal del cavaller i el drac.

<sup>546</sup> Recollit en un estudi realitzat per Anna Cortadellas, en ell es reuneix el material corresponent a la presència de sant Jordi a les cròniques catalanes de la *reconquesta*. Per poder resseguir les seues intervencions miraculoses

respecte d'una vella tradició pròpia del temps de les Croades: la intervenció del sant com a promotor de la conquesta catalanoaragonesa en qualitat de missatger de la voluntat de Déu. L'aparició de sant Jordi en aquestes batalles s'ha d'entendre per tant no com una acció directa del sant, sinó com una intervenció divina realitzada per intercessió seua,<sup>547</sup> tal i com recorden les paraules del dominic Jaume Bleda en narrar la batalla del Puig:

*Yvan de vencida los Cristianos, por el grande exceso en numero de los Moros, y proveyolos Dios de tal socorro, que embió al glorioso Martyr S. Jorge patrón nuestro en su favor, el qual apareció entre los Moros en un cavallo, armado de armas blancas, con una Cruz roja en los pechos, y dio en ellos con tanto denuedo y puxança, que habiendo hecho grande matanza en ellos, abuyentó los que quedavan con vida.*<sup>548</sup>

Així, no calgué esperar molt perquè els episodis narrats en aquestes històries portentoses foren traduïts visualment mitjançant tot un repertori iconogràfic capitalitzat per les versions pintades als retaules del Centenar de la Ploma, Xèrica, Palma de Mallorca o Terol, els quals aportaven a més del record a la funció protectora i patrocinadora dels estaments privilegiats –monarquia, noblesa i Església– un element hagiogràfic de caràcter marcadament local amb el qual el poble es podia sentir identificat.

Comptat i debatut, amb el *Retaule del Centenar de la Ploma* [Fig. 118; Cat. 061] quedà pautada la variant valenciana del tipus iconogràfic del sant cavaller i en ell cal destacar com la imatge narrativa de la batalla se situa en un lloc principal, amb la intenció segura de ressaltar l'important paper de l'heroi en la conquesta de València. De la mateixa manera que al *Retaule de sant Jordi* de Xèrica [Fig. 119; Cat. 062], el campió cristià apareixia combatent al costat del monarca. La representació eqüestre del rei Jaume I, abillat amb l'armadura i la llança com a

---

a la Corona d'Aragó haurem però, d'aparcar les quatre grans cròniques, les quals no foren molt donades a incloure aquest tipus de materials llegendaris. Tal i com afirma Cortadellas, hom admet comunament que la inclusió de materials meravellosos en la historiografia catalanoaragonesa és un fet que s'inicia molt tard, cap a finals del segle XIV, i encara de vegades és considerat un tret propi de la imaginació dels cronistes dels segles XVI i XVII, els quals haurien reelaborat certes llegendes ampliant-les desmesuradament o fins i tot, n'haurien creat de noves. Vegeu CORTADELLAS I VALLÈS, Anna, *Repertori de llegendes historiogràfiques de la Corona d'Aragó*, Curial ed., Abadía de Montserrat, 2001, pàg. 46.

<sup>547</sup> Recordem que la religió popular medieval concebia Déu com un ésser totpoderós i llunyà. És per això que es feia necessari la participació d'uns intermediaris concretats en les figures dels sants cavallers. El seu poder, com a intercessors, era el de propiciar el miracle, ja que era el poder diví qui el realitzava. BAÑOS VALLEJO, Fernando, *Las vidas de santos en la literatura medieval española*, ed. Laberinto, Madrid, 2003, pàg. 50.

<sup>548</sup> BLEDA, Jaime, *Quatrocientos milagros, y muchas alabanzas de la Santa Cruz: con unos tratados de las cosas más notables desta divina señal*, Pedro Patricio Mey, Valencia, 1600, miracle 70, pàg. 256-257.



arma, allotja una sèrie de significats simbòlics com ara l'exaltació de les virtuts militars del mateix, sempre dins d'un context ideològic de servei a la cristiandat. Aquests valors es posen en paral·lel amb els de la figura sobrenatural que l'acompanya i, alhora, el protegeix, ja que a ell, i per extensió a santa Maria, el monarca atribuïa l'èxit obtingut en la lluita contra els enemics de la fe. La protecció divina envers Jaume I i la seua dinastia es manifestava precisament per la intercessió miraculosa del sant cavaller i remarcava el caràcter providencialista de la seua tasca.<sup>549</sup> La visualització del rei al capdavant de la batalla, tot i que històricament no hi va estar present, el col·locava com a l'elegit per Déu per tal de dur endavant la missió de conquesta dels territoris *perduts* en mans sarraïnes, com molt bé recordarien devotament els seus successors.

Aquestes manifestacions miraculoses als retaules del Centenar de la Ploma o al de Xèrica presenten un component comú al de les imatges historicistes (p. ex., el cicle de la Conquesta de Mallorca, 1285-1290, Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya), ja que demostren un intent deliberat de commemorar un esdeveniment històric, i en tots ells l'element principal és la representació d'una imatge concretada en un context de campanya militar on destaca la victòria bèl·lica sobre els enemics. La diferència fonamental entre unes i altres és la presència de l'element taumatúrgic que condiona i afavoreix la victòria cristiana. Efectivament, per a la mentalitat medieval l'element miraculós és un fet immediat i tangible i pertany a l'esfera dels valors substantius de la comunitat. Aquests testimonis visuals presentaven un contingut significatiu que tenia com a fonament textual les cròniques i dietaris redactats a partir del segle XIII, amb els quals es recordaven i celebraven els esdeveniments històrics més importants dels seus avantpassats. Tal i com recorda el professor Amadeo Serra, amb aquestes manifestacions visuals i literàries es pretenia recolzar l'enfortiment progressiu d'una monarquia que destacava la necessitat de reafirmar l'autoritat del rei, plasmar la confiança en una voluntat única, producte d'un desig d'unitat política, i enaltir la imatge del monarca ara situada en un plànol sobrenatural de diàleg directe amb la divinitat.<sup>550</sup>

De fet, que aparegueren personatges reals en la representació d'una visió miraculosa, a banda de no resultar estranya o absurda per als homes medievals, involucrava aquells en

<sup>549</sup> PALACIOS MARTÍN, Bonifacio, "Imágenes y símbolos del poder real en Aragón", en *XV Congreso de historia de la Corona de Aragón*, tom I, vol. 1, Diputación General de Aragón, Saragossa, 1993, pàg. 202-203.

<sup>550</sup> SERRA DESFILIS, Amadeo, "Ab recont de gran gestes. Sobre les imatges de la història i de la llegenda en la pintura gòtica de la Corona d'Aragó", en *Afers. Fulls de recerca i pensament*, núm. 41, 2002, pàg. 16. Per comprendre millor com es construeix la imatge del poder reial a partir dels elements visuals que té a l'abast i la influència que sobre ella exercí la imatge cavalleresca, vegeu PALACIOS MARTÍN, B., *op. cit.*, 1993, pàg. 191-229.

L'assumpte i els conferia una dimensió que anava més enllà de la mera devoció popular. Amb aquesta idea es multiplicaren les llegendes de visions de sants cavallers vistos en batalles decisives en les quals una situació límit i gens avantatjosa es tornava favorable gràcies a la intermediació de la providència. Resulta natural, per tant, que la imatge de sant Jordi cavaller apareguera ben prompte lligada a la monarquia, i d'ací, la invocació històrica dels reis catalanoaragonesos demanant-li protecció. Cal recordar, però, que no es tracta d'un cas únic, sinó que aquesta ja s'havia fet en altres temps i en altres contextos políticoculturals. Com a exemple, valga el text d'Interián de Ayala on apuntava els motius pels quals se l'invocava des d'antic:

*El motivo de que á S. Jorge, como á Soldado, ó Capitán de caballería, se le pinte oportunamente en traje militar, y á caballo, es además de lo que se ha dicho ya, porque antiguamente los Reyes, quando estaban para dar la batalla, solían invocar al Mártir S. Jorge: y que muchas veces le experimentaron propicio, lo indica expresamente lo que escribe Cedreno del Emperador Nicéforo, y Pablo Diácono del Rey Cuniferto, el qual, por la insigne victoria que consiguió de los enemigos, erigió una Basílica, y un Monasterio en honor de dicho Mártir. Mas: la misma Iglesia Romana, para combatir contra los enemigos de la Fé, ha solido invocar principalmente á los Santos Mártires S. Mauricio, S. Sebastian, y S. Jorge, como lo atestigua el Orden Romano.<sup>551</sup>*

No només els monarques, també el nobles catalans tractaren de legitimar els seus orígens i al mateix temps magnificar-los, a través de la publicació de cròniques, com ara les *Històries e conquestes del reyalme d'Aragó e Principat de Catalunya*, de Pere Tomic; les *Cròniques d'Espanya* de Pere Miquel Carbonell o el *Sumari d'Espanya*, de Berenguer de Puigpardines, en una època de canvis socials com fou la de les darreries del segle XV. Semblant maniobra féu després la noblesa valenciana amb l'obra apòcrifa de Jaume Febrer, car amb ella es pretenia enaltir les respectives dinasties arran la conquesta de Jaume I. En aquest sentit, cal destacar la seua importància com a compiladores d'un bon nombre de llegendes historiogràfiques – estudiades per Miquel Coll i Alentorn<sup>552</sup> i Anna Cortadellas i Vallès–,<sup>553</sup> les quals serviren en el seu moment per a forjar a través de mites, llegendes i imatges simbòliques, la personalitat nacional i el protagonisme dels membres d'un sector determinat de la noblesa, tal i com indicava Joan Iborra.<sup>554</sup>

<sup>551</sup> INTERIÁN DE AYALA, J., *op. cit.*, 1782, t. I, Llibre II, cap. 2, 8.

<sup>552</sup> COLL I ALENTORN, Miquel, *Llegendari*, Publicacions Abadia de Montserrat, Barcelona, 1993.

<sup>553</sup> CORTADELLAS I VALLÈS, A., *op. cit.*, 2001.

<sup>554</sup> Vegeu IBORRA, Joan, "Introducció", en PUIGPARDINES, Berenguer de, *Sumari d'Espanya* (ed. a cura de J. Iborra), Universitat de València, València, 2000, pàg. 9-10.

D'altra banda, cal advertir com al costat d'aquesta imatge triomfalista de l'heroi derrotant els enemics per la força de les armes, es desenvolupa un cicle complet amb escenes del seu martiri. Es tracta d'una altra manera de significar el seu triomf sobre el mal i el pecat, segons l'accepció donada al terme *miles Christi* en època paleocristiana, tal i com veurem més endavant. És per això, que la seua presència icònica no s'ha d'interpretar al marge dels valors religiosos que conté el seu missatge evangelitzador.

Tanmateix, en el carrer principal del *Retaule del Centenar*, i compartint protagonisme amb les dues escenes principals, hi figura una imatge que legitima sant Jordi com a símbol del bon cavaller. Es tracta de la Mare de Déu dels Àngels o de la Victòria, titular de la confraria del Centenar i encoratjadora de la reconquesta cristiana. La seua presència és significativa perquè podria encarnar una resposta positiva davall les invocacions fetes per l'exèrcit cristià, el qual atribueix a la Mare de Déu la victòria sobre els sarraïns i el seu avanç per terres valencianes. La Mare de Déu, juntament amb els àngels, lliura a sant Jordi l'escut, els esperons i el casc, una imatge narrativa que tornarem a veure representada en un lateral del *Retaule de Sant Jordi* de Xèrica. Es tracta d'una imatge inusual, atès que l'escena no apareix narrada a la *Llegenda Daurada*,<sup>555</sup> i no obstant això la seua simbologia resulta interessant, ja que dóna a entendre que les armes del cavaller són celestials i que la seua victòria, ja siga front a un drac ja siga contra els sarraïns, simbolitza el triomf del cavaller de Crist sobre els enemics de fe.

L'escena de la batalla, per la seua banda, cal relacionar-la de manera molt estreta, ja ho hem dit abans, amb la imatge més universal de la lluita contra el drac. El cas del *Retaule de sant Jordi* pintat per Pere Niçard i Rafael Mòger (1468-1470, Palma de Mallorca, Museu Diocesà) resulta en aquest cas paradigmàtic. La imatge representada en el centre del retaule localitza l'enfrontament amb el monstre a les costes mallorquines i té com a referència històrica la conquesta de la ciutat. En segon terme, hom no hi veu la ciutat de Silene, sinó Palma de Mallorca, conquerida amb l'ajuda de sant Jordi i de la qual era protector contra el perill constant d'un contraatac musulmà. Niçard, en paraules de Boncompte Coll, relacionava la simbologia psicomàquica, aplicada a la lluita del sant i el drac, "amb la conquesta de Mallorca (vegeu la ciutat en segon terme) per Jaume I i les aparicions de sant Jordi durant aquesta acció es fan evidents a la predel·la. Sant Jordi encarna el bé, l'esperit de la reconquesta cristiana i destrueix el drac, element negatiu en el qual es pot veure reflectit el paganisme dels sarraïns.

---

<sup>555</sup> Alguns autors han volgut veure en la seua inclusió un inusual poder de creativitat visual per part del pintor o, almenys, una influència del context trobadoresc que es reflectia en els certàmens poètics dedicats a la Mare de Déu.

És el triomf i l'alliberament de la religió cristiana de les forces del mal, la religió musulmana".<sup>556</sup>

Així doncs, la representació de la gesta militar seria una espècie de recordatori gloriós d'una fita realitzada pels avantpassats dels cavallers mallorquins de llavors, els quals veien en aquell moment perillar els seus béns i privilegis, tot fent del retaule una eina per legitimar-se. S'hi aprecia, per tant, un interès per recordar la rellevància de l'estament cavalleresc dins la societat, car una població que vivia inquieta en una illa, de vegades insegura, necessitava el recolzament de la fe i la força de les armes. No resulta estrany, per tant, que el mateix sant Vicent Ferrer, de pas per la ciutat de Mallorca, predicara un sermó amb sant Jordi com a protagonista.

Un altre element a destacar en aquesta imatge és la presència als carrers de la ciutat d'un seguici de personatges masculins a peu o a cavall, amb trompetes i tambors, penons i armes, que conflueix en una de les portes, i un segon grup presidit per un home a peu portaestendard sorgint d'una altra porta vora la mar. Segons Joana Palou, ambdós seguicis caldria identificar-los con una representació de la part profana i cavalleresca de la Festa de l'Estendard.<sup>557</sup> Juntament amb aquests, hi figuren dos cavallers musulmans, un en cada porta, vestits amb túnica i turbant fugint a cavall però sense transmetre cap actitud dramàtica, els quals han estat relacionats amb l'expulsió dels moros de la medina de Mallorca.

Així doncs, l'acció que succeeix en primer terme, la lluita per alliberar la princesa, possibilita posteriorment la segon, l'alliberament de la ciutat per les tropes de Jaume I. Cal destacar, per tant, el valor d'aquesta tradició local, més folklòrica que literària, en la qual es fonamentà l'arrelament del culte al sant, tot apropant el miracle a l'experiència quotidiana per divulgar-la millor. Així doncs, la imatge del valeros cavaller vencedor del mal adquireix un important significat perquè a través d'ella s'exalcen i glorifiquen els valors de la milícia

---

<sup>556</sup> BONCOMPTE COLL, Conxita, "El Sant Jordi de Pere Nisart. Enigma en clau de misteri eyckià", en *Lambard. Estudis d'art medieval*, vol. 10, Institut d'Estudis Catalans, Barcelona, 1998, pàg. 209.

<sup>557</sup> La Festa de l'Estendard a Mallorca es pot considerar com la més antiga del seu gènere a la Corona d'Aragó, car està documentada des de 1287. Es tracta d'una festa de caire cívic i religiós també present a Menorca, Eivissa i puntualment a València i Nàpols, on es commemora la presa de la Ciutat i l'entrada en ella de Jaume I el 31 de desembre de 1229. A mitjan segle XV consistia en una processó que sorgint de la catedral i passant per la Porta de Sant Antoni, arribava a una explanada exterior on un eloqüent orador pronunciava un sermó relatiu a la història de la conquesta i la miraculosa intervenció de sant Jordi. Sobre aquesta festa són interessants els estudis de LLOMPART, Gabriel, "La 'festa del estandart d'Aragó', una litúrgia municipal europea en Mallorca (siglos XIII-XIV)", en *Cuadernos Gerónimo Zurita*, núm. 37-38, 1980, pàg. 37-38; ALOMAR i CANYELLES, A. I., *op. cit.*, 1998 i PALOU, J. M., *op. cit.*, 2001, pàg. 10-31.

crisiana: la croada i el martiri. Però a més se l'admira per part de la ciutat que l'aclama com a patró per la seua intervenció en la conquesta cristiana. Aquest acte d'exaltació es produïa precisament durant celebracions tan importants com la festa de l'Estendard i obres com l'abans citada *Visió de sant Jordi i el beat Miquel Fabra en la conquesta de Mallorca* pintada per a la Casa dels Jurats i encomanada pels propis jurats de la ciutat en són un clar referent. Antigament, durant la celebració d'aquesta festa es penjaven en la façana de l'Ajuntament de Palma retrats de fills il·lustres de la ciutat i precisament aquest hi figurava. Era, per tant, una reivindicació de la Universitat i Regne de Mallorca dels seus reis i fills il·lustres, en aquesta cas hi són representats Jaume I, sant Jordi i Miquel Fabra, i dels moments històrics més gloriosos, la conquesta cristiana de la ciutat, la que s'evidenciava amb la celebració d'aquestes manifestacions festives i amb l'execució d'aquest tipus de pintures.

Finalment, en el cas de la representació de la batalla d'Alcoraç, castell conquerit per Pere I dos anys abans que la batalla d'Antioquia, és evident la dependència que aquest episodi té respecte de la llegenda antioquena, patent al mencionar l'aparició en el camp de batalla d'un cavaller alemany arrancat per sant Jordi de l'escenari oriental i trobat de sobte en plena conquesta aragonesa. La historiografia catalanoaragonesa volgué fer coincidir aquests dos successos totalment aliens l'un de l'altre i separats en el temps i en l'espai, per tal d'evidenciar una mateixa voluntat providencialista. La força de la llegenda s'imposava per damunt del rigor històric.

No obstant això, aquesta concordança no fou del tot unànime. A Escolano, per exemple no li quadraven les dates, al·legant que la batalla d'Osca fou en el 1095 o com a molt lluny el 1096, mentre que la d'Antioquia havia estat dos anys més tard, i proposava per poder casar la llegenda de la vinguda del guerrer alemany una antiga història manuscrita composta en llemosí que ell conservava on se situava la batalla no en Antioquia sinó en Alemanya, entre l'emperador i uns súbdits seus rebels a l'imperi.<sup>558</sup> De totes formes, si seguim a Àngel Canelles López aquesta relació tenia un fonament, sinó cronològic, almenys voluntarista i propiciatori d'un ideal d'espiritualitat guerrera quan el mateix pontífex Urbà II comparava l'esforç dels aragonesos en conquerir Osca amb l'ímpetu dels croats orientals lluitant per guanyar Jerusalem.<sup>559</sup>

---

<sup>558</sup> ESCOLANO, G., *op. cit.*, 1610, Llibre IX, cap. 9, 7, col. 1057.

<sup>559</sup> CANELLAS LÓPEZ, Á., *op. cit.*, 1966-1967, pàg. 17.

#### 4. EL CULTA A SANT JORDI EN L'ANTIGA CORONA D'ARAGÓ

Malgrat l'obscuritat dels seus orígens, sant Jordi ha estat un dels sants de major renom mundial i potser un dels de major popularitat. De l'èxit del seu culte i de la velocitat amb què es va estendre donen bon compte la iconografia i els monuments arqueològics, però també la literatura patristica.

##### **Orígens del culte i significació d'algunes de les intervencions miraculoses**

D'aquestes primeres manifestacions del culte a sant Jordi ens han arribat algunes notícies interessants.<sup>560</sup> Al segle IV, per exemple, sant Basili, bisbe de Cesarea, demanava en un escrit la intercessió de sant Jordi per tal de resoldre un afer. Sant Joan Crisòstom, per la seua banda, el qualificava de príncep dels màrtirs, mentre que sant Gregori el Decapolità afirmava que havia estat un màrtir il·lustre. L'escriptor Teodosi Perigeta (ca. 530) citava la localització de la tomba de sant Jordi a Diòspolis, l'actual Lydda, a Palestina: “*In Diospolim, ubi sanctus Georgius martyrizatus est, ibi et corpus eius est, et multa mirabilia fiunt*”,<sup>561</sup> en una església basilical potser d'època constantinopolitana, lloc suposat del seu martiri i enterrament, i des d'on es difondria el seu culte gràcies als pelegrins que anaven a visitar la tomba. En aquell mateix segle, la *Crònica* d'Hesiqui Milesi, del 518, afirmava que l'emperador Constantí li havia dedicat en torn al 330 un temple –en realitat un *martyrium*– a Constantinoble, on segles més tard, l'emperador bizantí Justinià hi construiria una catedral, tot coincidint amb la difusió a les esglésies orientals dels diferents passatges de la seua vida.<sup>562</sup>

En la introducció de la seua devoció a Roma, els papes d'origen grec i siríac tingueren un paper important al llarg dels segles VII i VIII, com a conseqüència del domini bizantí a Itàlia. Abans, però, la tradició afirmava que ja en el segle VI, el famós general Belisari

---

<sup>560</sup> WALTER, Christopher, “The origins of the cult of saint George”, en *Revue des études byzantines*, vol. 53, 1995, pàg. 295-326.

<sup>561</sup> PERIGETA, Teodosi, “De situ terrae sanctae”, en *Corpus Scriptorum Ecclesiastorum Latinorum*, 39, Viena, 1898, pàg. 139. També mencionen aquesta localització Antonino da Piacenza, (ca. 570), “*Itinearium*”, en *CSEL*, pàg. 176 i Adamnano (ca. 679), “*De locis sanctis*”, en *CSEL*, III, 4, pàg. 288-294. Citats per BALBONI, “Giorgio”, en *Bibliotheca Sanctorum*, vol. 6, Città Nuova ed., Roma, 1964, col. 512-513.

<sup>562</sup> Sembla que posteriorment l'emperador bizantí Maurici li dedicà un oratori a principi del segle VII i que el patriarca Sergi li construí un temple en el 627. CORTÉS ARRESE, M., *op. cit.*, 1993, pàg. 248.

encomanà al màrtir la defensa de la porta romana anomenada de Sant Sebastià.<sup>563</sup> Un segle més tard, seria construïda una basílica en honor dels sants Sebastià i Jordi, ara a instàncies del papa Lleó II (682-683), enriquida posteriorment amb la relíquia del cap del sant màrtir portada pel papa Zacaries.

Un altre aspecte revelador de la importància del seu culte és que la missa dedicada al sant es troba present als tres grans sacramentaris romans, el lleonià, el gelasià i el gregorià, redactats tots tres entre els segles VI i VII. La difusió del seu culte era llavors imparable. Al segle VI, sant Jordi no era només venerat a Itàlia, sinó també a la Gàl·lia. Al voltant d'aquesta, sant Gregori de Tours citava al seu *Liber Miraculorum*, cap. 51 (PL 71, 792-793), la translació de les relíquies del màrtir a Llemotges i Le Mans.<sup>564</sup> D'altra banda, hom diu que Clodoveu, fundador de l'imperi franc, manà bastir un monestir a Sant Jordi i Sant Germà de París dedicat amb posterioritat al 511 i des d'on es difongué el seu culte.

Fou arran de la Primera Croada, però, que el culte es difongué i mitificà de manera definitiva a tota Europa. L'expansió d'aquest esperit, tan fortament arrelat en les societats cristianes medievals, propicià posteriorment l'aparició de nombrosos ordes militars, alguns dels quals es posaren davall la seua advocació. Així per exemple, podem recordar com en la Tercera Croada (1189-92) els cavallers del rei Ricard I d'Anglaterra el proclamaren com el seu patró,<sup>565</sup> i durant la mateixa, l'emperador bizantí Isaac I fundà el 1190 l'Orde Constantinià a devoció del sant cavaller. Poc després, el 1201, el rei Pere II fundava a la Corona d'Aragó l'Orde de Sant Jordi d'Alfama, i cap al final del segle, Rudolf d'Augsburg, primer rei d'Alemanya, fundava l'Orde de Sant Jordi de Coríntia (1273-1279). A Alemanya la devoció cap al sant fou ben forta. L'emperador Enric II, per exemple, en fou un dels principals valedors, tot i ser també un devot confés de sant Miquel, i a Bamberg li dedicà una església. També fou de gran importància l'Orde Reial i Militar de Sant Jordi, fundada a inicis del segle XIV per Otó III de Wittelsbach, duc de Baviera, l'origen del qual també s'ha de buscar en les croades.

---

<sup>563</sup> Així ho confirmaria almenys una inscripció grega glorificant sant Jordi trobada a les muralles. CARRERAS CANDI, Francesc, "Introducció de la festa de Sant Jordi en la Corona d'Aragó", en *Butlletí del Centre Excursionista de Catalunya*, núm. 256, maig de 1916, pàg. 114.

<sup>564</sup> BARAUT I OBIOLS, Cebrià, "Els orígens del culte de sant Jordi a Catalunya (segles IX i XI)", en *Escriptors d'anni, escriptors d'aquí*, núm. 3, 1999, pàg. 9.

<sup>565</sup> Una llegenda local afirma que el sant fou vist guiant les tropes cristianes cap a la victòria durant la III Croada. Al sínode d'Oxford de l'any 1222 sant Jordi fou proclamat patró nacional d'Anglaterra i la creu roja sobre fons blanc es convertí en l'ensenyà del regne anglés, inclosa en la bandera del Regne Unit juntament amb la creu aspada de sant Andreu.

Posteriorment, a Anglaterra, on el culte al sant capadocia ja estava fortament arrelat, l'any 1349 el rei Eduard III instituí l'Orde de la Garrotera, els cavallers del qual també s'anomenaven cavallers de sant Jordi. Juntament amb aquest fet, durant el seu regnat s'hi bastí al seu palau de Windsor una capella dedicada al sant, i al camp de batalla s'estenia el famós crit de guerra: "*Saint Georges for England!*".

Al *Tirant lo Blanch*, obra exemplar del valencià Joanot Martorell, hi tenim la versió novel·lada del jurament fet pels cavallers de la Garrotera, entre els quals, l'autor inclou el seu protagonista en segon lloc, tot just després del mateix monarca. En aquest jurament, tal i com narra Martorell, el cavaller s'agenollava davant la imatge del sant en senyal de reverència: "E lo cavaller promet per virtut del jurament, complir e servir totes les coses dessús dites, e donen-li los capítols. Aprés que els ha llests, si els accepta, agenolla's en terra davant l'altar o imatge de sant Jordi, e ab molta honor e reverència rep l'orde de la fraternitat".<sup>566</sup>

Poc abans de la fundació de l'Orde de la Garrotera, el 1340 era creada per Gilbert de Miolans l'Orde de Sant Jordi de Rougemont, a la Borgonya, el qual també tenia com a distintiu la imatge eqüestre de sant Jordi, i el 1390, Felip de Hiolans fundava l'Orde de Sant Jordi de Rosmonte. A Itàlia, el 1399 sorgí l'Orde de San Giorgio in Alga, fundat pel futur papa Eugeni IV i anys després, concretament el 1534, fou creat pel papa Pau III l'Orde di San Giorgio di Ravenna. El 1463 es creà l'Orde de Sant Jordi de Salzburg, un dels dos fundats per l'emperador Frederic III d'Àustria, i per mandat de l'emperadriu Caterina II fou fundat el 1769 l'Orde de Sant Jordi de Rússia. El 1839, Ernest August de Hannover fundava un altre orde militar important, en aquest cas el de Sant Jordi de Hannover, i en una data tan tardana com 1818, el regent Jordi IV creava al Regne Unit l'Orde honorífic de Sant Miquel i Sant Jordi.

Comptat i debatut, és un fet constatat que molts d'aquests patrocinis dels ordes militars per part de les monarquies regnants –les quals no dubtaren en posaren davall la tutela de sants de contrastada categoria, alguns d'ells fins i tot sants cavallers com ara sant Miquel, sant Jordi o sant Jaume–, serviren en alguns casos per restaurar el prestigi de l'estament reial, però també per relançar la popularitat de l'estament nobiliari. Segons s'ha apuntat en alguna ocasió, la combinació d'idees religioses amb altres de seculars dins l'organització d'aquests ordes de cavalleria, permeté la fixació de les expectatives de la classe nobiliària, tot identificant els valors de la cavalleria amb els seus propis dins una autèntica cultura cortesana.

---

<sup>566</sup> MARTORELL, Joanot i GALBA, Martí Joan de, *Tirant lo Blanc I* (ed. a cura de M. Riquer), ed. 62, 11a ed., Barcelona, 2000, cap. 86, pàg. 154.



Però, per damunt de tot, aquestes fundacions serviren per a expandir el culte i la fama del sant dins els distints territoris on es va assentar. Així, cal observar com han estat nombroses les nacions i ciutats que l'han adoptat per patró al llarg de la història, des de territoris com ara Grècia, Geòrgia, Polònia, Rússia,<sup>567</sup> Lituània, Anglaterra o Catalunya, fins a ciutats com Florència, Gènova, Venècia, Baviera, Barcelona, Càceres o Alcoi, entre altres.<sup>568</sup>

No hi ha dubte que la creença en els beneficis de la seua invocació en difícils empreses militars influí decisivament en la difusió del culte tributat com a magnífic advocat de cavallers i monarquies. Les referències a miracles per ell protagonitzats foren accentuades per algunes fonts. Les fantàstiques i meravelloses històries d'aparicions en auxili dels exèrcits cristians resultaven un poderós estímul per als pobles que es posaven davall la seua protecció i aquestes prosperaven en moment de màxim perill. Algunes, les més conegudes i amb major projecció visual al context de la Corona d'Aragó, ja les hem vist en els capítols anteriors. No obstant això, no foren les úniques. No semblarà, per tant, ocios ni superflu fer un repàs ací, ni que siga de passada, a algunes d'aquelles, potser menys importants però interessants almenys a l'hora de comprendre la universalitat del seu culte.

Moltes d'aquestes foren recollides pel patrici Francisco Berenguer Mora al seu treball sobre el patronatge de sant Jordi al poble de Banyeres.<sup>569</sup> És el cas de l'emperador bizantí Nicèfor II Focas (963-969), qui va destacar al llarg de la seua vida com a brillant general i gran devot del màrtir Jordi. Segons narrava el teòleg francès Denis Petau, conegut com Petavi, l'emperador aconseguí la victòria en una batalla lliurada contra els sarraïns a l'illa de Sicília gràcies a l'ajuda del sant.<sup>570</sup> L'assassí d'aquest i successor seu en el càrrec, Joan II

---

<sup>567</sup> Cal destacar la inclusió de la imatge de sant Jordi en l'escut oficial rus. Fou el tsar Ivan IV el Terrible qui disposà estampar sobre el pit de l'àguila bicèfala un escut amb la imatge de sant Jordi a cavall matant amb l'espasa l'infernial drac. Amb el pas del temps aquest escut anà carregant-se de nous elements significants fins a la caiguda dels Romanov, en què va ser eliminat. Restablert amb la fi del comunisme, l'escut fou aprovat amb lleugeres modificacions l'any 2000.

<sup>568</sup> *“De ser notorias a todo el mundo semejantes apariciones y proezas, hechas por el Martyr, en favor del Christianismo contra los Mahometanos, vino a que casi todos los Reyes y Príncipes, que viven debaxo del nombre de Christo, le tomassen por su especial auxiliador, y le apellidassen en sus batallas: como son los Griegos, Alemanes, Borgoñones, Ingleses, Ferrareses, Genoveses, Portugueses, y generalmente todos los Reynos de la Corona de Aragon?”*. ESCOLANO, G., *op. cit.*, 1611, Llibre IX, cap. 9, 10, col. 1057.

<sup>569</sup> BERENGUER MORA, Francisco, *Bañeres y San Jorge*, Imprenta de Manuel Alufre, Valencia (ed. fac. Caja de Ahorros de Alicante, 1982), pàg. 32-37.

<sup>570</sup> Sembla que ja abans de ser emperador, a l'any 961, va gaudir de l'ajuda celestial, ja que al setge de Chandax se li van presentar sant Jordi, sant Demetri, els dos Teodors i sant Miquel. Vegeu SCHLUMBERGER, G., *Un empereur byzantin au dixième siècle. Nicéphore Phocas*, París, 1923, pàg. 74.

Tzimisce, també fou ajudat pel cavaller celestial i en el dia del seu sant, després d'haver-lo invocat, aconseguí la victòria sobre russos i búlgars, segons s'extrau dels *Annals Eclesiàstics* de Baronio (núm. 15, any 1191). Per la seua banda, Beller, en el llibre III de l'obra *De los deberes del príncipe cristiano*, exposava que l'emperador sant Enric vegé en diverses ocasions sant Jordi encapçalant el seu exèrcit en les victòries sobre grecs i sarraïns, i en agraïment per aquests favors el va declarar patró de l'església de Bamberg.

Vincenzo Finichiario contava com el sant fou vist per l'emperador Frederic Barba-roja en més d'una ocasió, especialment en una batalla contra quatre-cents mils contraris ni més ni menys, i on el sant aparegué acompanyat per un lluit exèrcit de soldats abillats amb robes tan blanques que enlluernaven els soldats, una visió que recorda altres amb semblants protagonistes i ja tractades anteriorment. El mateix Finichiario contava en un altre lloc com el sant cavaller també fou vist a Reggio, d'on és patró, i que la va defensar d'un atac realitzat pels turcs capitanejats pel famós corsari Dragut. Abans, el sant ja havia defensat aquesta ciutat, llavors en poder dels aragonesos, quan Sarcana, general de Renato, hereu al tron de Nàpols i rival d'Alfons V, hagué de fugir amb el seu exèrcit quan ja es disposava a atacar-la en sofrir la visió d'una milícia d'origen celestial.

Per la seua banda, el bol·landista Henscheni recordava que també Eduard III, rei d'Anglaterra, rebé els favors del sant en la guerra contra els francesos en una batalla el 1356. També que l'any 1248 sant Jordi fou vist, acompanyat per un poderós exèrcit, per Bonifaci, bisbe de Lausana, quan aquest estava recollit a una capella en profunda oració. En aquella visió li revelà que defensaria la causa de l'Església i combatria l'orgull de l'excomunicat i cismàtic Frederic II en ajuda de l'emperador Guillem.

Nicolau Serari afirmava que Cunibert, rei dels francesos, fou ajudat per sant Jordi contra uns súbdits rebels, i que en senyal d'agraïment manà bastir un monestir al sant.<sup>571</sup> Especial fou també el favor fet a l'emperador Maximilià I, qui era també un gran devot seu, i en una batalla contra els turcs els va vèncer gràcies a la seua intervenció. Sant Jordi, deia Caramuel, fou vist muntat sobre un cavall blanc mentre atemoria els enemics, de tal manera que no es podien defensar. Aquest darrer detall, així com el de què en moltes batalles els enemics morts no presentaren ferida alguna, és també comú al de altres visions llegendàries,

---

<sup>571</sup> El cronista valencià Gaspar Escolano apuntava aquesta victòria aconseguida pel rei Cunibert –narrada per Pau Diaca– i l'anteriorment mencionada protagonitzada per l'emperador bizantí Nicèfor II Focas –narrada per Jordi Cedreno–, com les originadores de la imatge universal de sant Jordi i el drac. ESCOLANO, G., *op. cit.*, 1610, Llibre IX, cap. 9, 11, col. 1057-1058.

fet que prova de manera evident l'ús d'un sèrie de fórmules literàries fortament convencionalitzades.

Molt més documentada i important que totes aquests intervencions recollides per Berenguer Mora al seu llibre, fou, però, la narració de la visió miraculosa de sant Jordi durant el setge de Jerusalem en l'any 1099. El fervor religiós en el context de la Primera Croada afavorí més que en cap altra l'escalada d'al·lusions a la intervenció divina en favor dels croats. El mateix Iacopo da Varazze, a la *Llegenda Daurada*, va recollir aquesta tradició, tot col·laborant en la popularització del mite. En el capítol dedicat a la vida de sant Jordi, relatava com mentre els croats es dirigien cap a Jerusalem, el sant s'aparegué a un capellà i li confessà que els protegiria actuant com a cabdill contra els seus enemics. De fet, quan els cristians assetjaven la ciutat, el jove i resplendent cavaller aparegué vestit de blanc i perfectament armat, enarborant un estendard amb una creu roja i animant-los a escalar les muralles fins que la ciutat caigué en mans cristianes:

*El santo se les apareció, vestido de blanco, perfectamente armado y enarbolando a modo de estandarte una cruz roja, y con enardecidas palabras les animó a que le siguieran [y] los soldados cristianos treparon hasta las almenas, conquistaron la ciudad de Jerusalén y dieron muerte a los sarracenos que la ocupaban.*<sup>572</sup>

Tot i estar inclosa en aquesta obra de referència, val a dir que la visió de Jerusalem no la citaven ni la versió catalana de les *Vides de Sants Rosselloneses*,<sup>573</sup> ni la versió valenciana del *Flos Sanctorum*,<sup>574</sup> però sí un text anònim manuscrit de les darreries del segle XIV o principi del XV, publicat per Alós-Moner, en el qual sant Jordi, apel·lat “duc e regidor de les batalles dels cristians”, fou el primer en pujar per les escales animant als soldats a prendre la ciutat.<sup>575</sup> Ja als segles XVI i XVII, el miracle de la presa de Jerusalem fou recollit per Pedro de Vega,

<sup>572</sup> VORÁGINE, Santiago de la, *La Leyenda Dorada*, Alianza, Madrid, 2001, cap. 58.

<sup>573</sup> MANEIKIS KNIAZZEH, Ch. S. y NEUGAARD, E. J., *Vides de Sants Rosselloneses*, vol. 2, Rafael Dalmau ed., Barcelona, 1977, pàg. 410-418.

<sup>574</sup> VARAZZE, I., *op. cit.*, 1514.

<sup>575</sup> Es tracta d'un text inèdit conservat en dos manuscrits: el 889 de la Biblioteca de Catalunya i el 2.F.I de la Biblioteca Reial de Madrid. ALÓS-MONER, Ramon d', *Sant Jordi. Patró de Catalunya*, Barcino, Barcelona, 1926. D'aquesta font inèdita extraïem el moment principal: “Quan foren davant la ciutat de Jerusalem e donassen batalla a la ciutat e dreçassen escales per pujar, nengun cristià no es gossava atrevir-se a pujar: tant fortment se defenien los moros. Aparegué allí tantost monsenyer sent Jordi ab armes blanques e ab creu vermella, e començà a pujar per les escales. Los cristians, que veeren açò, tots ab gran cor pujaren darrere ell, e prengueren la ciutat, e ociren tots los moros”.

qui als seu *Flos Sanctorum* narra els fets d'una manera bastant semblant: “Y como tuviessen los Christianos cercada la ciudad de Hierusalén y la defendiesen los moros fuertemente, y estuviessen puestas escalas, y no se atreviesse alguno a subir por ellas: aparecioles Sant George con una cruz bermeja en la mano, armado de armas blancas, y hízoles señal, dixiéndoles que subiesesen seguramente y tomarían la ciudad”.<sup>576</sup> I també alguns cronistes locals, com ara Gaspar Escolano, qui afirmava haver-la tret de la història teutònica: “se le aparecio a un virtuoso clerigo un joven bello y resplandeciente, y le dixo, que el era San Iorge, patron y caudillo de los Christianos en las guerras contra los enemigos de la fe; y que estuviessen de buen animo, y llevassen reliquies suyas en el campo, porque sin duda acudiria personalment al assalto. Marcharon con nuevo espíritu a sitiir la Ciudad, y despues de haverla combatido, al dar el assalto general, y arrimar las escalas; hizieron los Moros tanta resistència, que desmayavan los Christianos: mas a este punto, fue visto el bellicoso Martyr San Iorge, con sus armas plateadas, y la Cruz bermeja en el pecho, arrimar una escala, y subir peleando. Que advertido por los Christianos, hizieron los proprio con la Seguridad de tal caudillo, y ganaron la Ciudad a los Moros”.<sup>577</sup>

En una altra ocasió, Godofredo Malaterra, el cronista de la conquesta normanda de Sicília, el féu comparéixer en la batalla de Cerami entre normands i musulmans ocorreguda el 1063. Tot i no mencionar-lo directament, afirmava que havia estat vist un cavaller muntat sobre un cavall blanc al capdavant dels normands, ostentant un estendard blanc i coronat per una creu enlluernadora, una descripció perfectament identificadora del cavaller sant capadocià. A més, abans d'entrar en batalla els normands posa en els seus llavis la invocació a Déu i sant Jordi, col·locant-lo com a protector principal de Roger d'Altavilla després, evidentment, del Totpoderós:

*Dum talia versus certamen properando perorantur, apparuit quidam eques, splendidus in armis, equo albo insidens, album vexillum in summitate hastilis alligatum ferens et desuper splendidam crucem, quasi a nostra acie progrediens, ut nostros ad certamen promptiores redderet, fortissimo impetu hostes, ubi densiores erant, irrumpens. Quo viso, nostri, hilariores effecti, Deum sanctumque Georgium ingeminantes et prae gaudio*

---

<sup>576</sup> VEGA, Pedro de, *Flos Sactorum*, Sevilla, 1572, fol. 105v. Citat per PACHECO, F., *op. cit.*, 1990, pàg. 687. Alonso de Villegas, en canvi, utilitzà unes fonts literàries totalment diferents i, tot i mantindre el fet miraculós, canvia al cavaller protagonista pel bisbe Aimaro, el qual havia mort anys enrere: “En la expedición que hizo Godofredo de Bullón en la Tierra Santa, al tiempo que se entró la ciudad de Hierusalem fue visto Aimaro, obispo aniciense, que iba delante de todos, y fue el primero que subió en los muros, y desde allí ceñava a los soldados que subiesesen. Del cual afirma Guilielmo Tirio, obispo, escritor deste hecho, que algunos años antes era muerto”. VILLEGAS, Alonso de, *Fructus Sanctorum y Quinta Parte del Flos Sanctorum* (ed. José Aragüés Aldaz), Imprenta de Juan Masselin, Cuenca, 1594, discurso 51, 17.

<sup>577</sup> ESCOLANO, G., *op. cit.*, 1610, Llibre IX, cap. 9, 4, col. 1051-1052.

*tantae visionis compuncti, lacrimas fundendo, ipsum praecedentem promptissime subsequuti sunt.*<sup>578</sup> [Quan va acabar aquest discurs per a llançar-se al combat, aparegué un cavaller armat, esplèndid, al llom d'un cavall blanc, que portava una llança la punta de la qual estava adornada per un estendard blanc, coronat per una creu resplendent. Avançà, per dir-ho així, al front del nostre exèrcit, per incitar els nostres a combatre amb la major promptitud. Y es va llançar en un molt animós assalt contra els nostre enemics pel lloc on eren més nombrosos. En veure açò, els nostres alegres però vessant llàgrimes, afectats per tal visió, es precipitaren darrere d'ell invocant a Déu i sant Jordi].

En la narració de la batalla de Cerami, Malaterra donà cabuda a fets admirables que pretenien demostrar com l'heroi protagonista, Roger, gaudia de la protecció divina d'una manera directa i tangible. El moment més clarificador d'aquesta protecció fou precisament la visió abans narrada, en la qual el cavaller sant es col·loca al capdavant de les milícies normandes per tal de conduir-les cap a la victòria.<sup>579</sup>

Encara que no tots els autors que han tractat aquesta batalla reflectiren el fenomen miraculós en les seues cròniques –és el cas d'Amat de Montecasino (V, 23)–, la realitat quotidiana de la guerra fou sacrificada per altres, com ara Godofredo Malaterra, en favor d'una política exalçadora de la monarquia normanda, ara emparentada i protegida per aquests sants guerrers miraculosos. No resulta estrany, per tant, que en el mateix segle autors com Raül Gleber recordaren el sant com “aquell el poder del qual ha aterrotitzat els sarraïns”.

Les cançons de gesta tampoc no foren alienes a aquests miracles en els quals es pretenia explicar allò inexplicable. La *Cançó d'Aspremont*, narració d'una pretesa guerra de Carlemany a la Baixa Itàlia contra Agolant, rei musulmà d'Àfrica, incloïa la visió de tres cavallers armats amb lluenta armadura baixant de les muntanyes per a lluitar en les files de Roland gràcies als quals es guanyà la batalla. No cal dir que la visió d'aquests tres soldats –Jordi, Demetri i Mercuri–, tot i que en algunes versions variien els noms, deu molt a la llegenda de la batalla

---

<sup>578</sup> MALATERRA, Gaufredo, *De rebus gestis Rogerii Calabriae et Siciliae Comitis, et Roberti Guiscardi Ducis, fratris ejus*, II, 33 (ed. Ernesto Pontieri), Bologna, 1927-1928. Existeix una versió traduïda a l'anglès a MALATERRA, Geoffrey, *The Deeds of Count Roger of Calabria and Sicily and of his brother Duke Robert Guiscard* (ed. Kenneth Baxler Wolf), University of Michigan, 2005. El passatge citat ha estat traduït al castellà en FLORI, Jean, *La guerra santa. La formació de la idea de Cruzada en el Occidente cristiano*, Trotta, Madrid, 2003, pàg. 288-289. L'autor francès veu en la narració dels preparatius realitzada per Godofredo trets de guerra santa, com ara els actes de confessió, penitència i encomanda a Déu fets abans d'entrar en batalla, o també l'esperança en la intervenció divina del Totpoderós o el record de les fetes a l'Antic Testament.

<sup>579</sup> DELOGU, Paolo, “La ‘militia Christi’ nelle fonti normanne dell'Italia meridionale”, en *Militia Christi e Crociata nei secoli XI-XII*, Milà, 1992, pàg. 145-165.

d'Antioquia, i la mateixa fou replegada posteriorment per la *Saga de Carlemany*, escrita al segle XIII en Noruega.<sup>580</sup>

Tampoc no s'ha d'oblidar la invocació a sant Jordi com a protector, juntament amb sant Víctor –ambdós reclamats com a patrons pels soldats cristians–, durant la batalla d'Iconium (actual Konya), guanyada per Frederic Barba-roja en el 1190 durant la Tercera Croada. Aquesta visió la reportà el pare jesuïta Louis Maimbourg, inclinat com molts altres a creure en aquestes coses, tot aportant el testimoni d'un croat de nom Ludwig de Helfenstein, qui informà l'emperador d'haver vist aquests sants guerrers lluitant al capdavant dels estols cristians, raó confirmada posteriorment pels mateixos turcs, com sol ser recurrent en aquest tipus de revelacions.<sup>581</sup> També el tractadista Interián de Ayala aportava una tradició jordiana poc coneguda que podem relacionar amb el costum de fer coincidir una victòria amb el dia del sant, atribuint aquesta a la seua intermediació:

*El mismo S. Jorge parece haberse mostrado también propicio, y benéfico para con el Emperador, Cesar Augusto Carlos V., quando este peleaba á favor de la Fé, y de la Iglesia Católica; pues el mismo día dedicado al Santo Mártir, esto es, el día 23. de Abril del año 1547, en la famosa batalla, que se dio á las orillas del Elba, consiguió una ilustre victoria contra Juan Federico Duque de Saxonia, y Elector del Sacro Romano Imperio, Príncipe adicto á los dogmas del malvado Lutero, y que junto con Felipe Landgrave de Hesse, pretendía que todos los suyos, y otras Provincias de Alemania, siguieran las perversas máximas de aquel Heresiarca: en cuya batalla fue preso dicho Juan Federico, como lo leemos á cada paso en las Historias. De todo lo qual se echa de ver, quan apta, y oportunamente se pinta á S. Jorge montado á caballo.*<sup>582</sup>

Com podem comprovar, en pràcticament tots els exemples esmentats es repeteixen les situacions i el paper pres pels soldats celestials. Fins i tot el discurs simbòlic exposat, el qual vol ser una prova tangible de què Déu està al seu costat. Robert el Monjo emfasitzava molt aquest paper i en la seua història sobre la Primera Croada recordava un dels discursos de Bohemund de Tarento davant un emir turc on li descrivia amb gran detall la manera en què els exèrcits del cel acudien en ajuda dels estols cristians. Citava els abanderats Jordi, Maurici i Demetri, els quals havien estat guerrers en vida i reberen la mort per la seua fe cristiana.

<sup>580</sup> *Karlamagnus Saga* (ed. a cura de C. R. Unger), Christiania, 1860, Llibre IV, cap. 72, pàg. 255. Citada per HIBBARD LOOMIS, Laura Alandis, *Adventures in the Middle Ages, a memorial collection of essays and studies*, Burt Franklin, Nova York, 1962, pàg. 197 i 250.

<sup>581</sup> MAIMBOURG, Louix, *Histoire des Croisades pour la delivrance de la Terre Sainte*, Sebastien Mabre-Cramoisy, 2a ed., París, 1682, vol. 2, Llibre V, pàg. 169.

<sup>582</sup> INTERIÁN DE AYALA, J., *op. cit.*, 1782, t. I, Llibre II, cap. 2, 9.

Acudien per ordre del Senyor cada vegada que els croats tenien necessitat i gràcies a ells vencien els enemics. Quan era preguntat per l'emir perquè muntaven cavalls blancs i portaven armadures i estendards si procedien del cel, Bohemund manà portar el seu capellà perquè li contestés: “Quan el Totpoderós decideix enviar els seus àngels o els esperits dels benaventurats a la terra, ho fan assumint forma humana per poder aparèixer davant nosaltres, ja que no poden ser vistos en la seua forma espiritual. I en les batalles s'abillen amb armes i armadures perquè la seua missió és la d'ajudar els soldats en la batalla”.<sup>583</sup>

De vegades, però, la participació directa del guerrer celestial en aquestes batalles no es feia necessària, sinó que simplement la invocació del seu nom era suficient per a aconseguir la victòria, com ara a la batalla de Montaperti el 1260 entre florentins i sienesos –conseqüència de la qual fou el bastiment de l'església de San Giorgio de Siena en el seu honor. De fet, el seu nom es va convertir en crit de batalla entre els pobles que l'han tingut per patró, entre ells Aragó i Anglaterra.

Portugal també el va convertir en patró a partir del segle XIV –el monarca Joan I substituï l'apòstol sant Jaume pel cavaller sant Jordi com a patró–, una devoció que sembla portaren els anglesos durant la conquesta de Lisboa el 1147 i que ha servit perquè alguns autors atribuïren a la seua intercessió la victòria a la batalla d'Aljubarrota.<sup>584</sup>

Veiem, per tant, com amb el pas dels segles no deixaren de configurar-se noves visions del sant en la batalla per tal de recordar l'especial protecció que tenia sobre els exèrcits cristians com a abanderat i intercessor de Crist. La seua imatge ha resultat fins i tot simbòlica de diverses nacions. Anglesos, catalans, russos, georgians i portuguesos, entre d'altres, s'han identificat amb ella al llarg dels segles. El record del seu auxili s'ha mantingut fins i tot en èpoques tan modernes com el segle XX. Durant la Primera Guerra Mundial, per exemple, l'escriptor anglès Arthur Machen es féu famós per les seues novel·les d'estil gòtic –una d'elles, *Els arquers*, recollia el record d'aquestes visions en la batalla– i fins i tot en aquell context bèl·lic tan modern corregué el rumor que alguns veterans de la batalla de Mons havien vist

---

<sup>583</sup> SWEETENHAM, Carol, *Robert the Monk's History of the First Crusade. Historia Hierosolymitana*, Ashgate, Londres, 2003.

<sup>584</sup> De la mateixa manera que l'arcàngel Miquel i sant Jaume viatjaren al continent americà, també el patronatge de sant Jordi calà al Brasil, on acabà fusionant-se primer amb els cultes indígenes i posteriorment amb el africà portats pels esclaus. D'aquesta manera, el baluard en la lluita contra el paganisme acabà fonent-se amb els esperits locals Ogum, Oxossi i Odé. PÉREZ-SOBA, J. M<sup>a</sup>, *op. cit.*, 2006, pàg. 7.

al mateix sant Jordi acompanyat d'alguns àngels intervenint en la lluita per ajudar els britànics front als alemanys del II Reich.<sup>585</sup>

## La funció protectora sobre la Corona d'Aragó

Conegut l'arrelament que les llegendes de les seues victòries contra el drac i contra els musulmans tenien al context catalanoaragonés, resulta curiós comprovar com els inicis del patronatge de sant Jordi a la Corona d'Aragó no resulten tan antics com es podria esperar. De fet, aquests es poden ubicar al voltant del segle XIII, i tot i que dos segles abans hi trobem proves de la seua presència, aquesta no seria relacionable amb l'esperit croat sinó més bé amb la introducció de la litúrgia romana als comtats de la Marca Hispànica, llavors integrats a l'imperi carolíngi.<sup>586</sup> Aquests primers indicis d'una incipient devoció jordiana serien un altar al monestir de Santa Maria de Ripoll consagrat l'any 1032 per iniciativa del bisbe Oliba,<sup>587</sup> un a l'església del poblet d'Alàs a l'Alt Urgell, el 1036, i un altre a la catedral de la Seu d'Urgell, dedicat el 1040 durant el pontificat del bisbe Eribau. Així també, cal esmentar la fundació de l'església de Sant Jordi de Lloberes, al terme de Gaià, bastida el 1053, una església a Montsó el 1090 o l'església de Sant Jordi de les Boqueres, a Osca el 1094, entre d'altres.<sup>588</sup> A la resta de la península pot citar-se en el mateix període el bastiment el 1054 d'una església dedicada a Sant Jordi en Santurce.

El pas següent per a la difusió del seu culte fou la inclusió del seu nom i la seua festa dins els calendaris i llibres litúrgics, una iniciativa que, com assenyala Cebrià Baraut, contribuiria a la seua expansió a nivell col·lectiu juntament amb la fundació d'esglésies i

---

<sup>585</sup> PÉREZ-SOBA, J. M<sup>a</sup>, *op. cit.*, 206, pàg. 8. El simbolisme de la seua imatge encara està ben present en l'època contemporània. Al Regne Unit, per exemple, li fou dedicat un vitrall a l'abadia de Westminster l'any 1948, dissenyat per Hugh Easton, en record dels ciutadans de Westminster que moriren durant la Segona Guerra Mundial i on es representen sant Jordi i sant Miquel en parella travessant amb les seues llances un drac gegantesc.

<sup>586</sup> Segons Cebrià Baraut, el bisbat d'Urgell seria dels primers on es produiria el canvi a la litúrgia romana a conseqüència de la crisi adopcionista protagonitzada pel bisbe Fèlix (781-199), motivadora de la intervenció reformadora de Carlemany a la Marca Hispànica. Cfr. ABADAL, *La batalla del adopcionismo y la desintegración de la iglesia visigótica*, Barcelona, 1949, citat per BARAUT I OBIOLS, C., *op. cit.*, 1999, pàg. 12.

<sup>587</sup> L'abat Oliba de Santa Maria de Ripoll li dedicà un dels set altars del nou temple que havia bastit, consagrat pel cardenal Gualter l'any 1032. Cfr. JUNYENT, E., *Diplomatari i escrits literaris de l'abat i bisbe Oliba*, núm. 104, Barcelona, 1992, pàg. 154-167.

<sup>588</sup> ALÓS-MONER, R., *op. cit.*, 1926, pàg. 64.



l'elevació d'altars en honor seu, tot i que l'arrelament d'una devoció popular encara tardaria algun temps més en consolidar-se.

Però com hem dit abans, no seria fins al segle XIII que sant Jordi no assoliria un protagonisme destacat en el devocionari popular, i si el tenia d'abans ho era davall la seua condició de màrtir de l'Església.<sup>589</sup> Tan de bó que el devocionari popular de llavors s'encaminava més bé cap a sant Martí,<sup>590</sup> sant Pere o el mateix arcàngel Miquel. Posteriorment, però, el culte s'expandí i, si seguim les paraules de Carreras Candi, “en lo segle XIV lo Sant Cavaller de Capadocia, já s'havía obert pas en la Corona d'Aragó, dexant arreconada la devoció de S. Martí”.<sup>591</sup> Sembla, per tant, que sant Jordi acabà substituint la inicial devoció a sant Martí, ja que segons el mateix autor, “no conexem cap retaule català dels segles XIV i XV que, a semblança del molt interessant de l'escola catorzecentista d'Esteve de Zevio, conservat en la pinacoteca de Verno, s'hi vegi a Sant Jordi matant lo drach en una part i en l'altra, a Sant Martí compartint ab lo pobre la sua capa de cavaller. No s'han simultanejat a Catalunya, los dos sants patrons de la milícia en un mateix altar”.

Malgrat aquests dubitatius inicis, sant Jordi esdevingué finalment una figura de primer ordre als territoris de l'antiga Corona d'Aragó. El record de les principals batalles on hi va intervindre: Alcoraç, Palma de Mallorca, El Puig o Alcoi, donà peu a la creació d'imatges de gran força expressiva i simbòlica i, fins i tot, animà a què l'imaginari popular en creara d'altres que serviren per augmentar la confiança en el seu paper protector i taumatúrgic, tot i no haver gaudit d'una projecció visual com les anteriors.

Sembla que una d'aquestes primeres ocasions en què hauria estat vist als futurs territoris de la Corona d'Aragó fou durant el suposat setge de Girona per Carlemany, notícia que apuntava no sense alguns dubtes Carreres Candi.<sup>592</sup>

---

<sup>589</sup> Així i tot hi ha algun cas puntual com el presentat pel benedictí Cebrià Baraut, qui cita la consagració l'any 1048 de l'església de la vila d'Àger pel bisbe Arnulf de Roda davall la triple advocació de sant Salvador, sant Ponç i sant Jordi, a petició d'Arnau Mir de Tost, fundador de la dinastia vescomtal d'Àger, prototipus de cavaller cristià i figura destacada en la reconquesta catalana, fet que permet relacionar per primera vegada en Catalunya el culte a sant Jordi amb l'estament cavalleresc i la lluita contra l'islam. Vegeu BARAUT I OBIOLS, C., *op. cit.*, 1999, pàg. 10-11.

<sup>590</sup> Tal i com afirmava el professor Ramon d'Alós, “en aquella època reculada però, el sant cavaller més conegut a Catalunya com en altres llocs fou sant Martí, bisbe de Tours”. Vegeu ALÓS-MONER, R., *op. cit.*, 1926, pàg. 64.

<sup>591</sup> CARRERAS CANDI, F., *op. cit.*, 1916, pàg. 114-115. El mateix autor comenta que aquesta devoció inicial a sant Martí no es traslladaria cap als regnes de Mallorca i València, car en temps de la conquesta el seu culte ja havia passat a la Corona.

<sup>592</sup> CARRERAS CANDI, F., *op. cit.*, 1916, pàg. 121.

Una altra d'aquestes històries fou durant la conquesta de Barcelona en temps del comte Borrell II. La participació del sant cavaller en ella fou inclosa per Jayme Prades al seu tractat sobre les santes imatges.<sup>593</sup> Contava l'autor que el rei de Còrdova, Alhagib, conegut com Almansor, entrà fins a Barcelona i el comte Borrell en veure's en inferioritat numèrica s'encomanà a la Mare de Déu i invocà sant Jordi, qui acudí a socórrer-lo de tal manera que els cristians aconseguiren una important victòria. Una versió més detallada i de mà posterior, recollida pel folklorista Joan Amades,<sup>594</sup> afirmava que durant la campanya per recuperar la ciutat, se'ls va aparéixer un jove ben airós sobre un cavall blanc, armat amb llarga llança – altres diuen que un raig– i escut, i abillat com és habitual amb blanques vestimentes i creu roja lluint sobre el pit. L'element més original d'aquesta llegenda potser fóra el fet que en començar la batalla el cavall blanc que muntava es va convertir en foc i es llançà de manera furiosa contra les files musulmanes fins fer caure dotzenes de soldats. Més tard, una vegada aconseguida la victòria, els soldats cristians entraren triomfalment sobre la ciutat i en arribar a l'actual plaça de Sant Jaume, el misteriós guerrer alçà la seua llança cap al cel, féu amb ella la senyal de la creu i desaparegué. La resta de cavallers que l'acompanyaven, en veure el prodigi, se n'adonaren de que es tractava clarament de sant Jordi.

Una altra llegenda, també recollida per Amades, fou la de la defensa de Tortosa en temps del comte Ramon Berenguer IV, atribuïda tradicionalment a la intervenció de sant Jordi, tot i que en algunes versions aquest ha estat substituït per sant Jaume<sup>595</sup> i en l'actualitat

---

<sup>593</sup> PRADES, J., *op. cit.*, 1596, Llibre III, cap. 9, 7, pàg. 305. També l'havia citat poc temps abans i de manera indirecta Pere Antoni Beuter, qui tan sols feia al·lusió a què alguns autors escriuen que va ser vist el cavaller sant Jordi i que a causa d'aquesta aparició fou pres com a patró dels catalans. BEUTER, P. A., *op. cit.*, 1604, cap. 14, pàg. 75.

<sup>594</sup> AMADES, J., *op. cit.*, 1953, pàg. 20-21.

<sup>595</sup> Aquesta “confusió”, segurament intencionada” en el nom dels sants cavallers “vistos” en una determinada batalla sol ser prou freqüent, com ja hem vist en el cas de la batalla d'Antioquia. En el cas de sant Jaume, Pere Miquel Carbonell, en les seues *Cròniques d'Espanya*, citava una epístola del bisbe valencià Jaume Pérez a Pere Ramon de Montcada, senyor de Vilamarxant, on li exposava els orígens de la casa de Montcada i li recordava la visió de sant Jordi i l'apòstol a Antioquia i Osca: “Entre los quals era sanct Jaume armat en un cavall blanch, lo qual féu moltes gràties a sanct Jordi com li era vengut ajudar ab aquell cavaller (es refereix al cavaller alemany que portava a la gropa). De què sanct Jaume començà cridar: ‘Aragó! Sanct Jordi!’”. CARBONELL, Pere Miquel, *Cròniques d'Espanya*, Barcelona, 1547 (ed. a cura d'A. Alcoberro), vol. 1, ed. Barcino, Barcelona, 1997, pàg. 257. Citat per CARRERAS CANDI, Francesc, “Sant Jordi y lo simbólich drach”, en *Butlletí del Centre Excursionista de Catalunya*, núm. 207, abril 1912, pàg. 119. Un altre autor que també mencionava l'apòstol cavaller com a protagonista, ara únic, d'aquella visió, al mateix temps que rebatia les tesis d'Aynsa, fou l'historiador dels Papes Gonzalo de Illescas: “*Se vio peleando en la batalla, un cavallero con una cruz roja en los pechos, que todos tuvieron*

la força d'aquest ha esborrat quasi per complet la memòria d'aquell. Deia la tradició que sabedors els moros que els homes de Tortosa havien eixit a reconquerir Lleida i que la ciutat s'havia quedat sols al càrrec de les dones, es llançaren a recuperar-la. Quan les dones es disposaven a defensar la ciutat armades amb destrals, entrà en ella el sant vestit de romeu i les ajudà amb la seua espasa de foc a derrotar els atacants.<sup>596</sup>

Pere Miquel Carbonell, en parlar del rei Alfons III, reportava una crònica anònima de la conquesta de Menorca, ocorreguda l'any 1287, en la qual hi figurava novament com a protagonista el patró sant Jordi, aquesta vegada, però, acompanyat de sant Antoni abat, ja que era el dia de la seua festa. Els elements inclosos en aquella narració tornen a ser els recurrents per a la majoria de visions del sant guerrer, és a dir, la descripció per part dels moros vençuts al rei d'un cavaller vestit amb sobrevesta blanc i creu roja sobre el pit:

E per aquells moros qui hic romangueren fo feta relatió al senyor rey que en cascuna batalla que havían haüda vèyan hun fort cavaller ab sobrevesta blanca, ab senyal vermell qui'l travassava dalt a baix e per través, qui és la creu; lo qual jutjaren e creguéran que era lo benuyrat sanct Jordi, lo qual incessantment invocaven.<sup>597</sup>

També se li ha atribuït tradicionalment una aparició en temps del Cid durant la defensa de la ciutat de València, tot i que alguns autors, com Beuter, han afirmat, pel contrari, que el protagonista de l'ajuda va estar sant Jaume.<sup>598</sup> Prades comentava que dies després d'haver

---

*por cierto que fue el Apóstol Santiago*". A més, afirmava que a Alcoraç hi havia una ermita bastida davall la seua advocació. ILLESCAS, Gonzalo de, *Historia pontifical y catholica, en la qual se contienen las vidas y hechos notables de todos los Summos Pontífices romanos...*, Domingo de Portonarijs Ursino, Saragossa, 1583, Llibre V, 358.1. Semblant "confusió", novament en el cas de les batalles d'Antioquia i d'Alcoraç, és la que hem vist en el capítol anterior, en la qual el *Sumari d'Espanya* de Berenguer de Puigpardines afirmava que el protagonista de la visió era l'arcàngel sant Miquel. Vegeu PUIGPARDINES, Berenguer de, *Sumari d'Espanya*, (ed. a cura de J. Iborra), Univ. de València, València, 2000, III, cap. 46, pàg. 185.

<sup>596</sup> AMADES, J., *op. cit.*, 1953, pàg. 20-21.

<sup>597</sup> Més insòlita és la relació que fan de la visió de sant Antoni abat, qui apareix lluitant darrere del cavaller capadocià, beneint els cristians i matant els sarraïns amb el seu bastó: "Aprés del dit cavaller sanct Jordi vèyan anar en l'ayre un home vell, ab barba larga e blanca, e tania hun bastó o crossa en la mà; lo qual ab la mà dreta senyava los christians e ab lo bastó donave als moros, que quants ne feria matava; lo qual presumiren e cregueren que fos sanct Anthoni, car aquell dia era la sua festa". CARBONELL, P. M., *op. cit.*, vol. 2, 1997, pàg. 103-109.

<sup>598</sup> "Aparegué lo gloriós sent Jaume enmig dels moros, fent molta matança en lo camí del Guerau". BEUTER, Pere Antoni, *Primera part de la Història de València*, València, 1538 (ed. a cura de V. J. Escartí), Universitat de València, València, 1998, cap. 18, fol. 66r, pàg. 178.

mort el Cid i davant l'atac dels moros els cristians tingueren la mateixa ajuda i favor que havia tingut el rei Pere I a Osca, és a dir, un cavaller abillat amb armes relluents i una creu roja sobre el pit.<sup>599</sup> Escolano, en canvi, reportava que després de la batalla, els moros juraren haver vist sobre ells més de seixanta mil cavallers armats d'armes blanques i al capdavant un cavaller blanc, sobre cavall del mateix color i creu roja sobre els pits, el qual portava en una mà un penó blanc i en l'altra una espasa de foc.<sup>600</sup> I el mateix referí el cronista Diago, sense citar que el protagonista fóra sant Jordi: “*La jornada fue del cielo sin duda, porque les parecio al Rey Bucar y a los otros Reyes Moros que en el exercito Christiano havia mas de sesenta mil Cavalleros, y todos ellos mas blancos que la nieve, y delante dellos uno mas dispuesto que todos en un caballo blanco, con Cruz colorada, o roxa, y con una señal blanca en la mano izquierda, y con espada de fuego en la derecha, haciendo maravillosa matança y destroça en los Alarabes*”.<sup>601</sup>

Val a dir que en moltes batalles la força simbòlica de certs senyals sagrats ha estat decisiva i la seua providencial assistència gratament reclamada pels seus devots. De fet, en la decisiva batalla de las Navas de Tolosa, en la qual no mancà la presència d'elements sobrenaturals animadors de les tropes cristianes, Jayme Prades<sup>602</sup> i després Escolano<sup>603</sup> contaven com començada la batalla i veient el rei Alfons de Castella i l'arquebisbe de Toledo la gran dificultat en què es trobaven, eixí el rei Pere I d'Aragó amb gran ànim i manà desplegar la bandera de sant Jordi. En aquell instant aparegué en el cel el mateix senyal, una creu roja que, reconeguda pels aragonesos, acostumats a vèncer amb ella, s'animaren de tal manera i fou tan propici el favor de la divinitat que els moros foren destrossats i vençuts.

Sobre la veracitat de totes aquestes visions miraculoses, Beuter no hi tenia cap dubte. Potser fóra la seua condició d'exegeta la que l'impulsara a incloure aquests recolzaments devots que exalçaven la fe en un moment de qüestionaments que ell no dubtava en rebatre. Tot i entendre, de la mateixa manera que ho faria després Escolano i altres, que la història del sant era apòcrifa i que de batalles com la del Puig la font original, és a dir, la *Crònica de Jaume I* no en deia res, com a rector de la càtedra de Sagrades Escripures i Antic Testament a València que era, no tingué cap problema a l'hora de reafirmar-les:

<sup>599</sup> PRADES, J., *op. cit.*, 1596, Llibre III, cap. 8, 4, pàg. 265-266.

<sup>600</sup> ESCOLANO, G., *op. cit.*, 1610, Llibre II, cap. 23, 10, col. 412.

<sup>601</sup> DIAGO, Francisco, *Anales del Reyno de Valencia, que corre desde su población, después del diluvio hasta la muerte del Rey don Jaime el Conquistador*, Pedro Patricio Mey, València, 1613, Llibre VI, cap. 16, pàg. 252.

<sup>602</sup> PRADES, J., *op. cit.*, 1596, Llibre III, cap. 8, 5, pàg. 268.

<sup>603</sup> ESCOLANO, G., *op. cit.*, 1610, Llibre VII, cap. 7, 14, col. 368-369.

*Y porque podría ser que pusiessen algunos en duda esto que dezimos de la aparición de san George, porque el Rey no escribe nada della en su coronica. Y también que la hystoria que deste santo trata es tenida por apochripba, quiero desengañarles con pocas razones [...]. No escribió del milagro, mas mandolo pintar en la Yglesia del Puig, donde antiguamente le vieron los nuestros passados hasta casi en nuestros días, como aun parece en algunos retablos.*<sup>604</sup>

I com a justificació de l'autenticitat d'aquestes notícies aportava el cas de la visió de l'apòstol a Compostel·la en què anuncia la victòria sobre Coïmbra per intercessió seua: “*Assi que en estas cosas publicas de los milagros, no es bien que nadie ponga en escrúpulo lo que Dios es servido de favorecer a los santos suyos, glorificándolos con tales favores que hagan a sus devotos*”.

En casos com aquests, crida l'atenció la mancança general de qüestionament sobre aquests esdeveniments miraculosos o fantàstics, fet potser propi d'una mentalitat, la dels segles XVI i XVII, encara hereva de l'univers fantàstic medieval i que pretenia de manera conscient recuperar aquest passat també com un recurs d'autoafirmació i d'identitat territorial. De fet, aquesta absència de crítica, mancada de tot filtre racional amb el qual poder explicar aquests fenòmens, s'aprecia en la majoria de cronistes regnícoles. De la mateixa manera que Beuter, Zurita, que tot i que opinava d'algunes tradicions, com la dels quatre caps coronats de l'escut d'Aragó, ser modernes i no autèntiques, creia per descomptat en les visions dels sants que intercedien en nom de Déu pels cristians en moments de greu perill per a la defensa o expansió de la fe:

*Pero así como es muy notoria verdad que nuestro Señor obraba milagrosamente por sus siervos en aquellas necesidades, siendo tan pocos y tan débiles las fuerças de los cristianos, que peleaban con innumerables copias de infieles; y que en las batallas por su gran clemencia y misericordia eran confortados por diversas visiones de santos abogados de la Cristiandad.*<sup>605</sup>

Una afirmació semblant fou repetida per Aynsa, Escolano i altres, els quals rebateren a les seues cròniques les acusacions d'alguns tractadistes crítics amb aquestes llegendes, com és el cas del pare Juan de Mariana, qui a l'obra *Historia de rebus hispaniae* (Toledo, 1592) no donava crèdit a aquestes aparicions del sant capadocia. Al·legaven els defensors de la tradició jordiana contra aquestes opinions contràries el gran nombre de textos, “*piedras de memoria*”, temples,

<sup>604</sup> Tal i com ja havíem apuntat en una nota anterior, de la mateixa manera que Escolano (Llibre VII, cap. 7, 12, col. 367), també Beuter féu referència a un antic retaule ubicat al monestir de Santa Maria del Puig on hi havia pintada la visió de sant Jordi a la batalla. Vegeu BEUTER, P. A., *op. cit.*, 1604, cap. 32, pàg. 186.

<sup>605</sup> ZURITA, G., *op. cit.*, 1968 (Llibre I, cap. 32)

retalles, processons i festes que les confirmaven,<sup>606</sup> així com que aquestes tradicions procedien del “*testimonio de escritores fidedignos*” i per tant no hi havia dubte d’aquestes:<sup>607</sup>

*No es menos digna de advertir la singularidad del Padre Iuan Mariana, que dize, tiene por Invencion de vulgo la referida aparicion de San Jorge. Pues no es cosa inventada por vulgo, mas dicha y escrita por muchos y grandes autores, como son los que la refieren, y recebida por común y continuada tradición, como lo afirma Blancas en sus Comentarios con estas palabras: Praesens enim divinum numen, beaustum nempe Georgium nostris gentibus affuisse, constanti fama receptum est, ac communi omnium traditione: que varjjs etiam scriptorum testimonjjs comprobatur’ [Está recibido por constante fama, y por la común tradición de todos, aprobado con testimonios de varios escritores, que el Divino Socorro, conviene a saber el bienaventurado san George, favoreció a los nuestros].*<sup>608</sup>

A aquesta campanya propagandística d’exaltació de dites tradicions taumatúrgiques del sant capadocia, patró del regne, front a aquells que les negaven o, fins i tot, substituïen el seu protagonista per l’apòstol sant Jaume, també se sumaren els cronistes de l’orde mercedari, Felipe Guimerán, Tirso de Molina i Francisco Boyl, entre d’altres, potser impulsats per un esperit nostàlgic, militant i de reclamació històrica del seu heroi pels favors que aquest i el mateix orde religiós feren per l’evangelització del regne de València, o fins i tot d’afirmació de la pròpia identitat “nacional” front a la progressiva castellanització del mateix. Per la seua banda, el pare Jaume Bleda encara anà més lluny i, davant la crítica a l’aparició de sant Jordi al Puig, no dubtà en confirmar-la sense necessitat de cap font antiga que la legitimara: “*Este milagro tenemos acá por tan auténtico y verdadero, que no hay necesidad de alegar autores*”.

---

<sup>606</sup> Escolano, tot contestant a Mariana, afirmava que “*algunos modernos por no parecer fáciles en dar crédito a cuentos de apariciones, han dado en otro extremo de demasiadamente duros, pues por sus escrúpulos tienen por fabulosas las de San Jorge*”. ESCOLANO, G., *op. cit.*, 1610, Llibre VII, cap. 7, 12, col. 366. De fet, tot el capítol 9 del seu Llibre IX és una encesa defensa de les visions de sant Jordi als territoris de la Corona d’Aragó front a les opinions de Mariana, conegut defensor, per la seua banda de la vinguda de l’apòstol sant Jaume a Hispània (*De adventu B. Iacobi Apostoli in Hispaniam*, 1608-1609) i contra aquells que opinaven que les aparicions de sant Jordi eren en realitat del Zebedeu: “*De todo el discurso deste capítulo se sigue la poca razon que tuvo Mariana para poner duda, y escrúpulo en las reales apariciones de San Jorge; y el otro Autor Español en imaginar, que el que aparecia no era San Jorge, sino Santiago*”. ESCOLANO, G., *op. cit.*, 1610, Llibre IX, cap. 9, 11, col. 1058. Segueix molt de prop aquesta defensa front a les tesis de Mariana el pare mercedari BOYL, F., *op. cit.*, 1618, cap. 10, pàg. 46v.

<sup>607</sup> GÓMEZ MIEDES, B., *op. cit.*, 1584, Llibre X, cap. 16, pàg. 210.

<sup>608</sup> AYNSA DE TRIARTE, D. de, *op. cit.*, 1619, Llibre I, cap. 12, pàg. 46-47.

## La protecció sobre l'estament reial

Potser la condició de cavaller de sant Jordi el convertia en el patró natural de la gent d'armes i, per tant, més proper i més atractiu per a l'estament nobiliari. Segons el prevere Higini Anglès, “a l'inrevés d'altres països, en els quals la devoció a sant Jordi era molt popular en temps antics, a Catalunya el culte a sant Jordi es limitava a les Cases reials i als convents dels Cavallers del sant màrtir; més tard, gràcies a les confraries dedicades a sant Jordi, i principalment a la devoció del General de Catalunya, la devoció al sant cavaller arribà al cor del poble fins el segle XVII”.<sup>609</sup> Com bé diu aquest estudiós, el culte a sant Jordi es propagà principalment a través de l'estament reial i l'aristocràcia, necessitats com estaven d'un patró especial al qual invocar en temps de guerra, i com hem pogut observar, la historiografia oficial de llavors ja era rica en visions miraculoses.

De fet, els comtats catalans començaren a comptar amb la seua protecció en un moment d'expansió territorial on el sant actuava com a missatger de la voluntat divina. La forta empremta que deixà a la confederació catalanoaragonesa està relacionada amb la predilecció que sobre ell professaren els seus monarques, sobretot entre els segles XIII i XV. La seua estima venia, això sí, condicionada per una sèrie de factors sociopolítics que influïrien decisivament en la consciència cultural del seu poble. Podem comprovar com el simbolisme d'una imatge guerrera en un context militaritzat i estamental com era el d'aquella època, està clarament identificat amb el procés de formació i constitució del territori que, de la mateixa manera que a altres regnes peninsulars i europeus, s'estava produint llavors. Aquest simbolisme té molt a veure, a més, amb el pes específic exercit per l'estament militar i el mateix escenari bel·licista en el qual es vivia.

En aquest context de construcció ideològica del territori cal entendre la relació establerta entre la monarquia i el fenomen meravellós. De fet, observem com tot i els anacronismes existents en el *Retaulle del Centenar de la Ploma* [Fig. 118; Cat. 061], concretament en les figures de Jaume I i el moro Zayyan, aquest tipus de pintura es configura com a producte d'exaltació monàrquica en la qual la nissaga reial es veu recolzada per l'element sobrenatural durant les seues campanyes militars. La inclusió del rei en aquestes escenes, lluitant al costat del sant, ens recorda com, en la seua recerca d'una imatge potenciadora del seu estatus i legitimadora d'unes idees polítiques, els monarques començaren a rodejar-se de pintors i cronistes vinculats a la cort els quals tenien com a missió narrar les campanyes militars victorioses d'acord amb els interessos de la dinastia. En aquelles gestes quedava

---

<sup>609</sup> ANGLÈS, H., *op. cit.*, 1961, pàg. 44.

remarcada la presència del component taumatúrgic de signe providencialista, ja fóra amb la intermediació de la Mare de Déu o mitjançant la visió del sant patró en una batalla, o ambdues alhora, emparellant els personatges històrics amb altres llegendaris i justificant el seu projecte expansionista.

Comptat i debatut, la redacció de grans cròniques forjadores de la llegenda d'una dinastia reial, la creença en la protecció de determinats sants, en especial cavallers, o la possessió de relíquies famoses i tresors abundants, formaven tots ells un conjunt d'elements afavoridors d'una propaganda èpica que situava els monarques detentors d'aquestes en un nivell superior al de la resta de cases rivals europees. Els monarques de la Casa d'Aragó, per exemple, fundaren, promogueren i ompliren de privilegis certes institucions religioses i militars situades davall l'advocació de sant Jordi i envoltades d'un àuria simbòlica important. Estaven inicialment dirigides al foment de l'exercici de les armes però també potser es fundaren amb la intenció de donar cohesió a l'estructura políticsocial del regne mitjançant una imatge simbòlica de prestigi i amb un missatge clarament filomonàrquic. D'aquesta manera, sant Jordi quedava definitivament vinculat a les empreses militars de la monarquia. La fe i devoció que els reis sentien pel sant guerrer gràcies a l'ajuda miraculosa oferida en les més decisives batalles, es deixà sentir en aquelles fundacions,<sup>610</sup> la més important de les quals fou l'Orde de Sant Jordi d'Alfama.

És evident que la difusió del culte jordià i, amb ell, els ideals del cavaller cristià, foren factors decisius perquè el 24 de setembre del 1201, el rei Pere II el Catòlic fundara l'Orde de Sant Jordi d'Alfama.<sup>611</sup> Aquest orde militar, en principi una milícia, va tindre com a finalitat primera la protecció del desert d'Alfama<sup>612</sup> davant dels atacs sarraïns, així com també la de guerrear a les ordres del rei. Val a dir que la modèstia de l'objectiu militar assignat a l'Orde

---

<sup>610</sup> VINCKE, Joan, "El culte de sant Jordi en les terres catalanes durant l'Edat Mitjana, com a expressió de les relacions entre l'Església i l'Estat en aquella època", en *La paraula cristiana*, Barcelona, vol. XVII, núm. 97, gener-juny 1933, pàg. 292-297.

<sup>611</sup> Per a un millor coneixement d'aquesta corporació militar vegeu SÁINZ DE LA MAZA LASOLI, Regina, *La Orden de Sant Jorge de Alfama. Aproximación a su historia*, CSIC, Barcelona, 1990. També el clàssic de SAMPER GORDEJUELA, Hipólito, *Montesa ilustrada origen, fundación, principios, institutos, casos, progresos, irridiccion, derechos, privilegios, preeminencias ... de la ... Religión militar de N. S. Santa Maria de Montesa y San Jorge de Alfama*, Geronymo Vilagrassa, Valencia, 1669.

<sup>612</sup> Comprés entre Tortosa i Cambrils, Alfama fou conquerit poc abans de la fundació de l'Orde i fins llavors encara mantenia les característiques d'un lloc deshabitat i inhòspit, el qual havia estat cedit al noble català Joan d'Almenara i al subdiaca Martí Vidal. En aquest desolat territori la primitiva comunitat, regida per la regla de sant Agustí, bastí un convent, un hospital i una casa d'oració.



de Sant Jordi féu que aquest no assolira el prestigi i importància que sí tingueren altres ordes militars peninsulars, com els de Sant Jaume, Calatrava o Alcántara. Malgrat aquests humils orígens, en temps del Cerimoniós l'Orde va gaudir d'una certa puixança. El 15 de maig de 1373, a instàncies del monarca, el papa Gregori XI confirmà l'Orde, tot guanyant nous privilegis i donacions fins estendre's per terres de Catalunya, Balears i València, on hi tingué poc després un segon priorat. No duraria molt aquesta bonança, ja que les grans despeses econòmiques provocades al patrimoni reial, així com la relaxació dels seus membres i els diferents conflictes i problemes que els perseguïen, feren que el rei Martí l'Humà plantejara la idea d'unir-la a l'Orde de Santa Maria de Montesa, fundat l'any 1217, cosa que finalment ocorreria mitjançant la butlla papal de Benet XIII, *Ad ea libenter intendimus*, el 24 de gener de 1400.

Segons Sáinz de la Maza,<sup>613</sup> les raons que inspiraren la fundació d'aquell orde militar hem de veure-les principalment en la devoció cap a sant Jordi, però també en la intenció de renovar l'esperit de la noblesa, raó que explica també la florida de nombrosos ordes seglars de cavalleria davall l'empara del sant capadocià. A la mateixa Corona d'Aragó podem citar diverses fundacions de caràcter laic col·locades de la mateixa manera que l'Orde d'Alfama davall la seua protecció. Ens referim, per exemple, a la Confraria de Sant Jordi fundada per Jaume I el 1263 a Terol, privilegiada per Jaume II el 1297 i confirmada després per Alfons III el 2 d'abril de 1329, o a la Confraria de Sant Jordi<sup>614</sup> instituïda a Múrcia el 1303 per Jaume II, de la qual era confrare de la mateixa manera que de la de Terol des de 1297.<sup>615</sup>

Important fou la fundació el 1353 per Pere el Cerimoniós de la Confraria dels Cavallers de l'Orde de Sant Jordi a València. Així com també la Companyia del Centenar de la Ploma el 1365,<sup>616</sup> la qual sis anys després i mitjançant privilegi del monarca es convertiria en

---

<sup>613</sup> SÁINZ DE LA MAZA LASOLI, R., *op. cit.*, 1990, pàg. 2-7.

<sup>614</sup> Els *Capítols de la Caballeria de la Confraria de Sant Jordi establida al Regne de Múrcia per lo Senyor Rei*, són citats per ANGLÈS, H., *op. cit.*, 1961, pàg. 45-46.

<sup>615</sup> Interessant aquesta fundació, almenys per a Joan Vincke, qui pensava que aquesta activitat fundadora a Múrcia tenia una finalitat política: assegurar davall la protecció de sant Jordi la influència que Jaume II havia adquirit en aquest territori durant les disputes pel tron de Castella. Veieu VINCKE, J., *op. cit.*, 1933, pàg. 294.

<sup>616</sup> No és certa la idea encara recollida per alguns autors (cfr. QUEROL ROSO, Luis, *Las milicias valencianas desde el siglo XIII al XV*, Sociedad Castellonense de Cultura, Castelló de la Plana, 1935, pàg. 67-81) que fou el rei Jaume I el fundador d'aquesta milícia, tot i que alguns documents i cròniques regnícoles del segle XVII així ho afirmaren, doncs no hi havia base històrica que ho recolzara. Tampoc estava formada aquesta Companyia per cavallers nobles sinó per menestrals i treballadors, com ho confirma la indicació de l'ofici que acompanyava als cinquanta-tres, i no cent, membres d'aquesta companyia. Vegeu l'estudi de SEVILLANO COLOM, F., *op. cit.*, 1966.

Confraria del Centenar davall l'advocació del sant militar. D'altra banda, podem assenyalar també les fundacions per part del Cerimoniós d'altres confraries a Barcelona el 1371 i a Tortosa el 1380, o la de Mallorca el 1387 per Joan II. Tanmateix, el 12 de desembre de 1457 foren aprovades les Ordinacions de la Cofradia de Nobles de San Jorge de Zaragoza,<sup>617</sup> i el 1466 el rei Alfons el Magnànim fundava la Confraria de Sant Jordi vinculada al monestir mercedari de Santa Maria de la Pau.

Ben sabuda és l'especial devoció que el Cerimoniós sentia cap al sant guerrer i l'afany per propagar aquesta entre el seu poble mitjançant la fundació de confraries, el bastiment de capelles, l'encomanda de retaules amb la seua imatge o l'adquisició de relíquies, tot continuant una tradició heretada de son pare, Alfons el Benigne.<sup>618</sup> Amb el seu regnat, la Corona s'embarcava en una nova aventura d'expansió política i territorial tot coincidint amb un temps d'esplendor intel·lectual i artístic, en el qual el cavaller sant protagonitzava un paper destacat. Així, el 15 de gener de 1354 se li dedicava una capella en el palau de l'Aljaferia de Saragossa, presidida per un retaule pintat a petició del monarca. El Cerimoniós havia convertit el sant en adalid de la seua lluita no sols contra els enemics de la seua fe, és a dir, els musulmans, sinó també contra els altres enemics que feien perillar la seua corona: els castellans. Era tanta la devoció sentida pel rei que en una ocasió parlà d'ell comparant-lo amb una àncora: "*in quo ancoram spei nostrae fiximus*".<sup>619</sup> Tanmateix, la gran devoció professada quedaria reflectida, entre d'altres coses, pel fet que fins i tot portava la divisa del sant sobre la seua pròpia persona, tal i com es pot llegir en la petició dels membres del Centenar de la Ploma per a la creació de la seua confraria.<sup>620</sup>

Coneguda és també el incansable interès en la recerca de relíquies del sant. L'any 1354, per exemple, demanà, a través de Roger de Llúria i el vicari dels ducats d'Atenes i Neopàtria, la relíquia més preada, el seu cap,<sup>621</sup> conservat a l'església de Sant Jordi de Livàdia, a l'illa

---

<sup>617</sup> Sobre aquesta confraria vegeu RINCÓN GARCÍA, Wifredo i ROMERO SANTAMARÍA, Alfredo, "Notas sobre la iconografía de San Jorge en Zaragoza", en *Seminario de Arte Aragonés*, CSIC, Zaragoza, núm. 36, 1982, pàg. 25-27.

<sup>618</sup> El Cerimoniós féu que sant Jordi fóra invocat en les esglésies dels seus territoris com a magnífic protector i advocat per a la defensa contra els castellans de Pere el Cruel. Vegeu VINCKE, J., *op. cit.*, 1933, pàg. 296.

<sup>619</sup> Arxiu de la Corona d'Aragó, reg. 1553, f. 27. Citat per VINCKE, J., *op. cit.*, 1933, pàg. 294-295.

<sup>620</sup> "Per honor de Déu e del benaventurat baró Sent Jordi, lo senyal del qual vós, Senyor, en commemoració sua portats empremtat en vostre coratge". Citat per SEVILLANO COLOM, F., *op. cit.*, 1966, pàg. 60.

<sup>621</sup> Un dels testimonis més tangibles dels beneficis sobrenaturals procurats pel sant era la possessió de relíquies, venerades des de ben antic. Sembla ser que el seu cap es conservava a Roma ja des del segle VI, tot i que en algun moment posterior seria fragmentat, car en Amiens i en Livàdia es documenta també la seua veneració.

d'Egina, petició que no dubtà en reiterar tant ell com els seus successors, Joan I i Martí I. Així, el 1381 el Cerimoniós tornava a demanar-la a través d'una ambaixada del vescomte de Rocabertí, esforços que novament resultaren en va. Posteriorment, Joan I ho intentà el 1393, moment en què Livàdia era en mans del gascó Bertranet Mota, qui volia vendre la relíquia al rei Ricard II d'Anglaterra. Martí I l'Humà, qui havia mediat en aquest litigi, per ésser pare del duc d'Atenes i Neopàtria, tornà a intentar-ho el 1400 i el 1402, anys en què la ciutat la controlava un noble català, de nom Aliot, però els intents no fructificaren tampoc. Malgrat les temptatives realitzades en aquesta direcció, perfectament documentades entre els anys 1354 i 1409,<sup>622</sup> el cap de sant Jordi acabaria definitivament sent dipositat a l'església de San Giorgio Maggiore de Venècia.<sup>623</sup> Cinquanta anys a la seua recerca, durant els quals fins i tot es pot parlar d'un "acosament" constant als successius posseïdors<sup>624</sup> i en la qual intervingueren personatges del més alt rang. Història que, si bé no tingué el final desitjat, almenys donà fe de la devoció retuda per aquells tres monarques.

Però encara que aquella preciosa relíquia no fou aconseguida, algunes altres sí anaren a parar a les seues mans, com ara un os del braç, conservat a la Capella Reial de Barcelona des de 1356 i després donada a València el 1373;<sup>625</sup> un altre tros de braç donat per la reina de Xipre Elionor d'Aragó a Pere el Cerimoniós, i conservat en un reliquiari d'argent lliurat el 15 de novembre de 1377 al Palau Major de Barcelona i regalat després per Alfons V a la catedral

---

Altres ciutats on es conservaven relíquies seues foren París, Ferrara, Chevières, Venècia i, per descomptat, València i Barcelona.

<sup>622</sup> Vegeu RUBIÓ I LLUCH, A., *Diplomatari de l'Orient català (1301-1409). Col·lecció de documents per a la història de l'expedició catalana a Orient i dels ducats d'Atenes i Neopàtria*, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 2001.

<sup>623</sup> Un relat més extens de les negociacions dutes a terme per tal d'aconseguir la relíquia es pot llegir a SAYRACH i FATJÓ DELS XIPIERS, N., *op. cit.*, 1996, pàg. 104-105. ALÓS-MONER, R., *op. cit.*, 1916, pàg. 121-123.

<sup>624</sup> TORRA PÉREZ, A., *op. cit.*, 1993, pàg. 495-517.

<sup>625</sup> Aquesta relíquia apareix citada als *Notaments dels llibres i joies de la capella reial*, en data de 13 de gener de 1356, i es diu: "Item .I. reliquiari a fforma de bras ... en lo qual bras ha .I. os del musclo del bras de sant Jordi". Sobre aquesta relíquia el Cerimoniós escriurà al Prior de Sant Jordi de València: "Nos per devoció que havem a monssenyor Sent Jordi et per honrar la ciutat de València et la gran festa que dita ciutat fa del dia de monssenyor Sent Jordi, havem donat a la dita ciutat et a l'Orde de la Cavalleria de mossenyor Sent Jordi, de les santes relíquies que nos havem del sant cors de mossenyor Sent Jordi .I. os dels dits de la mà de mossenyor Sent Jordi ab son reliquiari d'argent que n'havem fet fer". Aquests documents foren trets a la llum per Antoni Rubió i Lluch i citats posteriorment per ANGLÈS, H., *op. cit.*, 1961, pàg. 52.

de València, sent dipositat en l'altar de Sant Jordi,<sup>626</sup> també una costella donada als diputats de Catalunya per Guillem de Sant Climent, ambaixador de Catalunya o una ampolleta de vidre amb sang del valent cavaller guarnida amb un reliquiari de plata i donada a Barcelona pel duc de Monteleón, virrei de Catalunya, el 1609, sent conservada a la capella nova de la Casa de la Diputació.<sup>627</sup> Però la veneració no només s'estenia a les relíquies del sant sinó també a altres objectes relacionats amb ell. Així, Alfons V el Magnànim regalà a la catedral de València un tros de la bandera amb la que Pere II el Catòlic combaté i vencé el rei del Marroc en la batalla de las Navas de Tolosa gràcies a la seua intervenció.<sup>628</sup>

La predilecció que Alfons V el Magnànim va tindre pel sant cavaller és ben coneguda. Una estima confirmada amb l'adquisició d'una taula signada pel pintor Jan van Eyck on se'l representava. En efecte, l'any 1444, el batlle general del regne de València, en Berenguer Mercader, va demanar al comerciant valencià Joan Gregori la compra d'aquella taula posada a la venda en Bruges precisament després de la mort del pintor flamenc en l'any 1441.<sup>629</sup>

---

<sup>626</sup> El regal de la reina Elionor és a causa de la gran devoció que el rei Pere sentia pel sant, tal i com ho confirma la pròpia carta tramesa el 15 de novembre de 1377: "... per tal com nos som certes que vos aüts molt gran devoció en monsenyor sent Jordi e avem entès que vostre sensoria desitge molt aver relíquies seues". Citat per ANGLÈS, H., *op. cit.*, 1961, pàg. 53. També cal destacar l'article de TORRA PÉREZ, A., *op. cit.*, 1993, pàg. 495- 517 i SANCHIS SIVERA, José, *La catedral de Valencia: guía histórica*, F. Vives Mora, València, 1909, pàg. 405.

<sup>627</sup> RUBIÓ I LLUCH, Antoni, *Documents per la història de la cultura catalana migeval*, Institut d'Estudis Catalans, Barcelona, 1908 (hi ha ed. fac. a cura d'A. Balcells, Inst. d'Est. Catalans, Barcelona, 2000). Citat per EMILIÀ I REIG, Lluís, *Sant Jordi. Patró de Catalunya*, ed. Emilià, Barcelona, 1972, pàg. 67 i CARRERAS CANDI, F., *op. cit.*, 1916, núm. 256, pàg. 119. Amb el mateix esperit devocional, l'infant Joan escrivia el 18 de març de 1378 als Jurats de València, encarregant-los el pagament d'un reliquiari a l'argenter Bartomeu Coscolla, argenter, en el qual havia fet per posar un dit del sant. ANGLÈS, H., *op. cit.*, 1961, pàg. 57-58. Val a dir que aquest interès per les relíquies del sant no acabà ací. Dos segles després, concretament el 1596, l'argenter valencià Eloi Camanyes féu un reliquiari de plata amb la imatge del sant Jordi el drac, el qual contenia un os seu regalat per l'emperador Maximilià i oferida posteriorment a la ciutat de València per Guillem de Sant Climent. Aquesta relíquia es trobava en la Casa de la Ciutat i davant ella prestaven jurament els Jurats. Actualment es conserva al Museu històric de l'Ajuntament de València.

<sup>628</sup> Recull aquesta tradició BEUTER, P. A., *op. cit.*, 1604, cap. 20, pàg. 108; SANCHIS SIVERA, J., *op. cit.*, 1909, cap. 22, pàg. 371 i RUBIÓ i LLUCH, A., *op. cit.*, vol. 2, doc. 204, pàg. 190-191. Aquests dos últims són citats per NARBONA VIZCAÍNO, Rafael, "Héroes, tumbas y santos. La conquista de las devociones de Valencia medieval", en *Saitabi*, núm. 46, 1996, pàg. 317.

<sup>629</sup> Malauradament, tot i la fama que ha acompanyat la taula de Van Eyck, aquesta no ha arribat fins als nostres dies. Tampoc no ho ha fet una pintura de "Senta Maria e Sent Jordi" realitzada per a la "Taula de dragant" que portava a popa una galera reial, segons replegava el mateix Sanchis Sivera i citava SARALEGUI, L. de, *op. cit.*, 1936, pàg. 34.

## La projecció simbòlica a través les festes i la literatura

Comptat i debatut, la devoció cap a sant Jordi no només es manifestà en la col·lecció de relíquies, el patronatge de confraries i ordes militars o la fundació d'esglésies i capelles en honor seu, algunes d'elles en memòria d'alguna victòria, com ara la capella de sant Jordi bastida junt a Càller, a Sardenya.<sup>630</sup> També ho féu a través de la promoció de la seua festa arreu dels territoris de la Corona.

En aquest sentit, Narbona Vizcaíno argumentava que l'interés de la monarquia per materialitzar a través del món de la festa la devoció cap al sant guerrer allotjava raons sobiranes i militaristes amb la intenció de subratllar el seu paper victoriós i providencial.<sup>631</sup> Recolçat per l'estament nobiliari i eclesiàstic, la devoció cap al sant s'expressà en dates tan assenyalades com ara el dia de la seua festa, el 23 d'abril, la Festa de l'Estandard a Mallorca, o el dia 9 d'octubre a València.

Proclamat com a patró del regne d'Aragó el 1096, arran de la victòria a Alcoraç, el seu culte es va estendre segons la confederació catalanoaragonesa engrandia els seus territoris. La seua imatge fou orientada des d'un primer moment per la monarquia cap a la veneració per la seua funció protectora mostrada en el combat. La llegenda, però, acollida sense objeccions per la crònica oficial monàrquica, no fou rebuda de la mateixa manera pel medi eclesiàstic, recelós d'aquelles llegendes. No obstant això, les festes i devocions a ell dedicades crearen tot un món simbòlic entorn seu. Des de temps llunyans, la Casa Reial d'Aragó i els seus cavallers havien celebrat amb vespres i missa solemne la diada del sant, la qual amb el pas del temps arribaria a ser considerada com a festa de precepte i, a través de les confraries, positivament rebuda pel poble fidel.

Una de les ciutats que més s'afanyaren en decretar com a festiu el dia de sant Jordi fou València, concretament el 23 d'abril de 1343. La vespra, els Jurats de la Ciutat havien comunicat que “en cascun any, perpetualment, la festa del benaventurat sant Jordi, cavaller de Déu, sia colta i celebrada solemniament [...] per tal que aquell sia ajudador ab lo nostre Senyor Deus Jesu Christ, que, per merit de la sua sancta passió, dó victoria a chrestians contra los enemichs de la sancta fé catolicha”.<sup>632</sup>

---

<sup>630</sup> En record de la batalla de Lucisterna el 1324 amb la qual aconseguiren la conquesta de l'illa. En ella l'exèrcit de l'infant Alfons, fill de Jaume el Just, derrotà els pisans comandats per Manfred, fill del comte Guiu de Doncratico. CARRERAS CANDI, F., *op. cit.*, 1916, pàg. 114.

<sup>631</sup> NARBONA VIZCAÍNO, R., *op. cit.*, 1996, pàg. 315-318.

<sup>632</sup> Citat per CARRERAS CANDI, F., *op. cit.*, 1916, núm. 256, pàg. 115. ANGLÈS, H., *op. cit.*, 1961, pàg. 46.

Tots els anys, el dia de sant Jordi era celebrat amb una processó que eixia des de la catedral, arribava a l'església de Sant Jordi, tornava a la Seu i finalitzava a la Casa de la Ciutat. En ella, la Senyera era acompanyada pels membres de la Companyia de Ballesters del Centenar de la Ploma. Però no només hi participava la noblesa i l'estament monàrquic sinó també la burgesia i el poble pla, reunit al voltant de gremis i confraries. La festa inicial d'acció de gràcies transmutà amb el temps en una de caràcter més bé patriòtic, tot coincidint amb la promoció règia del culte al sant per les seues virtuts protectores.<sup>633</sup> D'aquesta manera, acabà convertint-se en una de les festes més importants de la ciutat fins a l'abolició dels Furs el 1707.



Fig. 134. *Visió de sant Jordi en la batalla del Puig*, s. XVIII, València, Almodí

Mallorca tardà alguns anys més que València en proclamar festiva la diada. El 1405 la Confraria de Sant Jordi elevava la sol·licitud als Jurats de la Ciutat i al Bisbe perquè el 23 d'abril fóra proclamat festa colenda tot argüint la vàlua del cavaller cristià: “lo gloriós cavaller,

<sup>633</sup> El 22 d'abril de 1343, una Disposició dels Jurats de la Ciutat de València animava a què fóra “tengut de colre e celebrar la dita festa del dit benaventurat Sent Jordi, per tal que aquell sia ajudador ab lo nostre Senyor Deus Jesu Christ, que, per mèrit de la sua Santa passió, dó victòria a chrestians contra los enemichs de la sancta fé catòlica”. Citat per CARRERAS CANDI, F., *op. cit.*, 1916, pàg. 115.

batallador per cristiandat, mossén Sant Jordi fou ajudador per gràcia divinal al dit magnífich rey En Jaume en conqueridor lo present regne”.<sup>634</sup> Aquesta petició es resoldria favorablement dos anys després amb les raons següents: “sía colta be e solemnement, axí com lo sant diumente, de totes feynes temporals [...]. E assó per tal, com lo dit sant cavaller, en diverses batalles de Cristiandat, és estat vist, e migensant la potència divinal e la sua ajuda, dels enemichs de la sancta fe han obtinguda victòria, per la qual raó les gentes cristianes, han e deuen haver lo dit sant cavaller en sobirana devoció”.<sup>635</sup> El record de la participació del sant en la victòria sobre la medina de Mallorca i la seua protecció atemporal sobre l'illa sempre a l'aguait del perill musulmà, quedaria refermat dècades després amb el retaule pintat per Pere Niçard i Rafael Mòger.

Barcelona, tot i ser hui en dia una de les ciutats on se li tributa una major devoció, no havia proclamat encara el dia de sant Jordi com a festiu. La primera veu, assenyalava Carreres Candi, la donà la Diputació el 24 de febrer de 1436, tot recordant que la població no la guardava i que resultava convenient fer-ho, car era patró de la Corona: “Es cert, que en la present ciutat de Barchinona, no és colta la dita festa, ans la gent o poble de la dita Ciutat fan tots llurs actes e feenes, així com si era altra dels dies feeners del any, ço que no apar a nosaltres esser decent, car bens dona de parer, que, semblant festa se degué colre e honrar ab ses solemnitats, attes principalment quel dit beneyt sant Jordi e lo seu panó, es cap e vexille en tots los actes de batalles quis fan per lo senyor Rey nostre, e encara per qualsevol altres, axí del principat de Cathalunya com dels altres regnes e terres sotsmeses a la reyal Corona d'Aragó, hoc lo crit és del dit mossén sant Jordi, com se diu: ‘Aragó sent Jordi’”.<sup>636</sup> Aquesta crida, però, no donaria el resultat desitjat sinó vint anys després, quan, el 17 d'abril de 1456, el pregoner Pere Querol anuncià l'ordre de la seua celebració: “Mana lo dit Senyor rey Loctinent, que la dita festa de sant Jordi, quis deu celebrar a XXIII del present mes de Abril, et en après ascun any en semblant dia, sia, per totes e sengles persones de qualsevol grau o stament, colta e observada, de totes fahenes temporals, axi propriament com lo dia del digmenge”.<sup>637</sup> Llavors, la festa se celebraria a la plaça del Born, tot comptant amb tornejos, justes i jocs d'armes que la revestien de gran solemnitat i li donaven aquell caire aristocràtic i

---

<sup>634</sup> LLOMPART, G., *op. cit.*, 2001, pàg. 76-77.

<sup>635</sup> CARRERAS CANDI, F., *op. cit.*, 1916, pàg. 116.

<sup>636</sup> *Ibidem.*

<sup>637</sup> CARRERAS CANDI, F., *op. cit.*, 1916, pàg. 117.

palatí que li corresponia. Posteriorment, la Generalitat de Catalunya passà a celebrar amb tota solemnitat la diada de sant Jordi, donant-li un caràcter més popular.<sup>638</sup>

Per la seua banda, en el regne d'Aragó no fou festa fins el 1461 que el rei Joan II així ho ordenà, celebrant-se el dia de sant Jordi com a festa oficial juntament amb la de la Mare de Déu.

Cal dir que l'any 1413 la festa de sant Jordi celebrada a la ciutat de València tingué una especial rellevància, amb un panegíric al sant dirigit pel dominic sant Vicent Ferrer, tot aprofitant la seua estada a la ciutat per la Quaresma. A la plaça de la Seu pronuncià un sermó davant els Jurats que ha perdurat en la memòria. El sant dominic, que tenia en compte que “esta solemnitat anual que es fa de monsenyer sent Jordi és per les grans ajudes que feu en la conquesta de la Ciutat e Regne de València”, deixava veure amb l'exemple de la donzella alliberada del drac, la seua preocupació pels pecats del seu poble. Aquell sermó amb finalitat clarament moralitzadora i basada en el manteniment d'uns valors i ideals que al seu entendre ja no hi eren en la societat, tenia la clara intenció de redreçar l'estament militar, el qual es trobava segons ell en situació de crisi, vençut pels vicis i el plaer de la carn. Contra la supèrbia i la vanitat que els produïa la seua noblesa, la bellesa del seu cos, el comandament sobre el homes i la victòria sobre els enemics, posava l'exemple de sant Jordi. La seua llegenda era reinterpretada per tal de posar en evidència els modals de la cavalleria. En altres paraules, utilitzava la figura literària del sant, comparada en bellesa amb sant Miquel baixant del cel, i n'exaltava les seues virtuts cristianes per tal de rectificar l'esperit dels cavallers del segle XV i recuperar els ideals que se'ls suposava: estar al servei del Bé representat per l'Església. En un fragment molt interessant d'aquest sermó sant Vicent deïa així:

Pensau que la donzella que véu aquell cavaller tan valerós, podeu pensar que la donzella diria a son pare: ‘Pare, io me tenria per ben arreada que fos marit meu’. E dix lo rei: ‘Cavaller, io la't do per muller, e lo regne meu’. E dix sent Jordi: ‘Dóna-la a Jesuchrist, que ell la ha deslliurada, que no jo’. E així lo pare e ella, e més de vint mil hòmens de la ciutat se batejaren. Així, no li anava lo cor de luxúria ne carnalitat. ¡Quants cavallers hi ha, que si la trobassen,

---

<sup>638</sup> Sobre les celebracions realitzades a Catalunya en honor a sant Jordi vegeu, entre d'altres, ANGUERA, P., *op. cit.*, 2004, pàg. 67-77. Cal esmentar que fins a aquell segle eren poques les esglésies dedicades al sant a Catalunya, és més a la capital comtal sols hi havia un altar dedicat, ubicat a Santa Maria del Mar i no de destacada condició. Aquesta escassa expansió es deu a la poca atenció prestada per l'estament eclesiàstic i el poble pla, a diferència de la monarquia i la noblesa, autèntics valedors del seu culte.



dixeren: ‘To us deslliuraré del drac de l’estany, mas venits-ne ab mi, e io seré lo drac que us devoraré!’.<sup>639</sup>

En paraules de Vicent Martínes, l’exemple usat per sant Vicent Ferrer al sermó era “una invectiva contra la cavalleria”<sup>640</sup> amb intenció didàctica i de crítica social, és a dir, el dominic carregava contra l’estament nobiliari i, per extensió, la monarquia, els quals llavors no responien precisament com a models de virtuts. El mateix dominic afirmava, quasi en to irònic, que “quan entra un noble per la plaça, quin inflament que té!”.<sup>641</sup> En contraposició al mode de vida hedonista i decadent d’aquells cavallers, sant Vicent aportava la imatge simbòlica de sant Jordi, l’heroi que triomfà sobre el mal i que superà immutable els nombrosos turments patits durant el seu martiri. Amb aquesta atractiva figura, el dominic volia previndre el seu poble i, en especial, els cavallers, dels perills del pecat en els quals incorrien freqüentment. Precisament, a l’estament cavalleresc, o millor dit, als seus interessos no massa ben intencionats, anava dirigida aquesta pregunta retòrica: “quants d’ells haguessen fet com sant Jordi, paladí dels cavallers, i no com el drac, quants no haguessen devorat la donzella i agafat el regne”.<sup>642</sup>

Ja hem dit abans que en sant Jordi es repetien els mateixos elements integrants de la llegenda de Perseu i Andròmeda, o siga, el cavaller, la princesa i el monstre. A diferència d’aquella, però, la victòria de sant Jordi no comportava el casament amb la princesa o l’obtenció d’un preuat botí, sinó que la seua recompensa era la conversió del monarca i, per extensió, el seu poble al cristianisme. El relat de la llegenda jordiana en la veu de sant Vicent Ferrer esdevenia un discurs essencialment religiós ja que el fet meravellós del miracle no era la demostració del poder militar del sant sinó el seu triomf mitjançant l’evangelització.

Per contra, un discurs sensiblement diferent a l’anterior era el presentat a la coneguda obra poètica del metge Jaume Roig, *Espill o Llibre de les Dones*, escrit al mateix temps que Joanot Martorell redactava el seu *Tirant*. En els seus versos trobem una menció cap a la seua llegenda i martiri amb un final no massa feliç per al campió cristià:

---

<sup>639</sup> MARTINES, V., *op. cit.*, 1997.

<sup>640</sup> *Ibidem*.

<sup>641</sup> Citat per ALMELA VIVES, Francisco, “El sermón de San Vicente Ferrer acerca de San Jorge”, en *Valencia. Suplemento de Levante*, 22 d’abril de 1960.

<sup>642</sup> MARTINES PERES, Vicent, “Una cavalleria per als reis. El sentiment cavalleresc, els reis i la literatura catalana”, en *XV Congreso de historia de la Corona de Aragón*, Diputación Gral. de Aragón, Zaragoza, 1993, pàg. 347-356.

Lo cavaller / Jordi, guerrer, / cuydà avançar / per defensar / del rey la filla / dintre la  
ylla / hon era·l drach; / tal premi n'ach: / molt poch après / ell ne fon pres / he, fort batut, /  
dins en Barut / ffon escorxat, / per mig serrat.<sup>643</sup>

Com podem llegir, la versió dels fets era radicalment diferent a allò dit pel sant dominic i la seua interpretació una mica tendenciosa. Inclòs a la primera part del tercer llibre, el relat de sant Jordi és un més dels exemples aportats pel savi Salomó, juntament amb altres extrets de la Història Sagrada i profana, en els quals la misogínia que envolta tota l'obra es torna ací si cal més virulenta, doncs a través dels consells de Salomó, l'autor fa responsables a les dones de tots els mals i vicis de la societat. En el cas de sant Jordi, l'alliberació de la princesa una vegada vençut el drac no li reportà la glòria a través de la conversió del poble alliberat, ans tot el contrari, la conseqüència posterior, en paraules de Roig, fou el truculent martiri.

Això no obstant, malgrat veus contràries com la de Jaume Roig, a sant Jordi se l'ha tingut des de primer hora com la imatge prototípica del cavaller cristià, i, llevat de comptades ocasions, com l'esmentada anteriorment, en ell es concentraven totes les virtuts assignades de manera ideal a l'estament cavalleresc. Així, en tractats com el *Llibre de l'Orde de Cavalleria* de Ramon Llull, sant Jordi és la figura paradigmàtica que, des d'un plànol místic, representa els mèrits i qualitats demandades a aquest grup social, així com el comportament que li és propi, a saber, honor cristià i noblesa d'esperit, pietós amb el poble i combatiu amb l'enemic de religió, al qual ha de convertir, si cal amb l'espasa, tot proclamant la paraula de Crist.

Com hem vist anteriorment, a les cròniques reials catalanoaragoneses el valerós cavaller oriünd de la Capadòcia s'havia convertit en patró predilecte per haver exercit la seua funció protectora sobre les tropes cristianes. A la *Crònica* de Ramon Muntaner trobem algun exemple d'aquesta devoció. En un sermó d'exaltació de la Casa d'Aragó dirigit pel cronista a l'infant Alfons IV, pregava perquè sant Jordi estiguera sempre al seu costat: "e sant Jordi, al lats de l'alt senyor infant, li sia acompanyats".<sup>644</sup>

També hi trobem exemples en l'aventura africana realitzada pel rei Pere el Gran, fill de Jaume I, segurament amb la intenció de convertir la costa tunecina en base d'operacions per recuperar l'illa de Sicília en favor de la seua dona, Constança. La vespra de la batalla, aparellada al puig situat front a la ciutat africana d'Alcoll, guanyada pocs temps abans, el rei manà a les seues tropes que estigueren preparades a l'alba: "E con les trompes e les nàcares

---

<sup>643</sup> ROIG, Jaume, *Espill o Llibre de les dones* (ed. a cura de M. Gustà), ed. 62, 5a ed., Barcelona, 1998, llibre III, I, pàg. 129.

<sup>644</sup> MUNTANER, R., *op. cit.*, 1991, vol. I, cap. 272, pàg. 570.

tocarien del senyor rei e l'estendard se desplegueria, que tantost, tothom cridant 'Sent Jordi!' e 'Aragó!', que tothom ferís".<sup>645</sup>

El crit de guerra dirigit a sant Jordi encoratjava els soldats i els animava a guanyar la lluita. Expressions com "Sant Jordi! Firam, firam!" arribaren a ser habituals en els moments previs a la batalla. El mateix Muntaner, narrador i protagonista de l'aventura almogàver a Gal·lípoli, ens aporta noves mostres de la presència simbòlica del sant. Els dies previs a l'atac definitiu per part dels grecs, manà fer una senyera amb la imatge de sant Pere perquè estigués a la torre mestra del castell, mentre que altres tres, "una senyera reial del senyor rei d'Aragón, e altra del senyor rei de Sicília, e altra de sant Jordi", serien portades a la batalla, ocorreguda vint-i-dos dies abans de la festa de sant Pere, el mes de juny de 1306. Aquell matí els almogàvers eixiren de la ciutat amb la intenció de prendre la davantera i trencar la línia enemiga, tot estenent el pànic entre les forces bizantines. A la ferocitat almogàver caldria sumar l'enardiment dels crits de guerra narrats per Muntaner, els quals animaven els soldats a llançar-se fortament i amb major coratge contra els enemics: "Mas una veu venc entre nós, que tuit cridam, com fom al peu de la costa: – Via sus! Via sus! Sant Jordi! Sant Jordi! E així prenguem victòria, e anam tuit ferir fermament en ells, e així mateix venceren-se". Sembla que els almogàvers no van perdre més de tres homes, mentre que les baixes bizantines se'n contaven per milers. El relat de Muntaner resultava clarament predisposat cap a la hipèrbole partidària. En ell el miracle esdevé un fet comú i natural. A més de l'habitual exageració narrativa –sempre són pocs almogàvers els qui vencen a molts enemics, i açò és pot observar en el recompte de baixes que fa, aclaparadorament desfavorable per als contraris–, els episodis arriscats estaven farcits d'al·lusions providencialistes i apologètiques, com és el fet que la victòria en aquesta batalla l'atribuïra el cronista a la ira de Déu: "E açò fo bé ira de Déu qui venc sobre ells", però també a la seua condició de 'millors' sobre la resta: "que, per pecat llur e per lo bon dret que nós haviem, van-se vençre" i, naturalment, com no podia ser d'altra manera, a l'ajuda de sant Jordi: "qui aquella victòria nos havia donada" i que de segur tornaria a estar amb ells en la seua lluita contra el fill de l'emperador, Miquel Paleòleg, juntament amb Déu, sant Pere i sant Pau: "que ens farien haver victòria d'aquell malvat qui tan gran tració havia feita".<sup>646</sup>

Dels almogàvers ha quedat, entre d'altres coses, el seu famós crit de guerra: "Desperta Ferro! Desperta!" que llançaven contra els enemics mentre colpejaven espases i llances contra terra fins fer-ne saltar les espurnes. Juntament amb aquest crit la terra tronava amb el no

<sup>645</sup> MUNTANER, R., *op. cit.*, 1991, vol. I, cap. 55, pàg. 131.

<sup>646</sup> MUNTANER, R., *op. cit.*, 1991, vol. I, cap. 219-221, pàg. 453-460.

menys encoratjador “Aragó i sant Jordi!”.<sup>647</sup> El simbolisme que relacionava els almogàvers amb el sant no acaba ací.<sup>648</sup> Ramon Muntaner,<sup>649</sup> capità a Gal·lípoli, ens referia com la companyia, aleshores davall la seua responsabilitat, va decidir de fer un segell on hi era gravat el cavaller de Capadòcia: “féu fer la companya un gran segell, en què era lo benaurat monsenyer sant Jordi, e les lletres deien així: ‘Segell de la host dels francs qui regnen lo regne de Macedònia’”.<sup>650</sup> En aquest segell, hi figurava el cavaller sant Jordi abillat amb armadures, a cavall i ferint un drac.<sup>651</sup> Al revers hi figurarien les quatre barres de la Corona. Curiosament, aquesta imatge seria incorporada a l'estendard dels almogàvers en la recreació història que féu el pintor romàntic José Moreno Carbonero a l'obra *Entrada de Roger de Flor en Constantinoble* (1888, Madrid, Palau del Senat).

A més de Muntaner, podem citar al Marqués de Santillana qui, en *La comedieta de Ponza*, relatava com les tropes catalanoaragoneses cridaven i s'encomanaven al sant perquè els protegira durant la batalla de Ponza, lloc proper a Nàpols:

*Inmensas saetas de aquella manera / ferían los nuestros por cada lugar. / Allí todas gentes cuytavan  
llamar / ¡Sant Jorge! Con furia, como quien desea / traer a victoria la crua pelea / jamás non pensando poderse  
fartar.*<sup>652</sup>

---

<sup>647</sup> El crit de guerra jordià ressonà novament en la galera capitana de Bernat de Centelles, en 1423, quan va trencar la cadena que tancava el port de Marsella, i es van fer amb la relíquia de sant Lluís de Tolosa, patró i protector de la ciutat francesa. Tant les cadenes com la relíquia es conserven a la catedral de València.

<sup>648</sup> Ja al segle XIV els monarques es complaïen en dur el senyal de sant Jordi en tot tipus d'ornaments: anells, escuts, vaixelles, etc. Vegeu ANGLÈS, H., *op. cit.*, 1961, pàg. 46-48

<sup>649</sup> El mateix Muntaner fou testimoni privilegiat quan l'any 1304 va tindre l'oportunitat de veure l'església on va ser soterrat el màrtir: “L'església on jau lo cors de monsenyer sent Jordi, qui és una de les belles esglésies que jo anc vaés, e és a prop de la Tira, entro a dues milles”. MUNTANER, R., *op. cit.*, 1991, vol. II, cap. 206, pàg. 436.

<sup>650</sup> MUNTANER, R., *op. cit.*, 1991, vol. I, cap. 225, pàg. 465.

<sup>651</sup> No fou aquesta la única imatge que durant les expedicions catalanoaragoneses a Orient i Grècia feren del sant. Francisco Berenguer Mora recorda, tot citant a Escolano, que en l'expedició promoguda per Jaume II les tropes encunyaren moneda en Licaonia amb la imatge del sant per haver estat especial assistent seu. BERENGUER MORA, F., *op. cit.*, 1982, pàg. 33.

<sup>652</sup> MARQUÉS DE SANTILLANA, *Poesías Completas. I* (ed. a cura de M. Durán), Clásicos Castalia, Madrid, 1989, pàg. 274. Iñigo Llopis de Mendoza, al servei del rei Alfons V el Magnànim durant més de sis anys, va escriure aquests versos en record de la batalla de Ponza contra els genovesos, ocorreguda el 25 d'agost de 1435, amb infaustes conseqüències per als d'Aragó.

Però no només en les cròniques anem a trobar la presència simbòlica del sant. Els aspectes moralitzadors de la seua llegenda, ja exposats per sant Vicent Ferrer, foren un recurs ideal que inspirà la poesia religiosa. També a la literatura cavalleresca tingué un paper important tant en quant manifestació paradigmàtica del seu esperit al servei del cristianisme. De fet, escriptors com Joanot Martorell o l'anònim escriptor del *Curial e Güelfa*, evocaren sovint la figura del sant com a patró dels cavallers i protector eficaç dels protagonistes literaris.

Al *Curial e Güelfa*, escrita al segle XV, les referències al sant cavaller són ben nombroses. El mateix Curial, cavaller pobre que recorre tota Europa a la recerca d'aventures i combats amb els quals aconseguir fortuna i fama i guanyar finalment l'amor de la dama Güelfa, llueix a les seues armes i estendards la creu roja de sant Jordi. En els moments decisius el sant patró és al seu costat, tal i com es pot llegir al capítol on és desafiat pel cavaller Boca de Far, i on els seus companys catalans li aconsellen vestir-se amb les insígnies del sant:

E així nosaltres havem per acordat, ai a vós és vist e us vendrà en plaer, fer paraments blancs ab creus de sent Jordi, sots la invocació del qual és fundat l'orde de nostra cavalleria".<sup>653</sup> Arriat l'esperat dia del combat amb Boca de Far, Curial, després d'eixir de les tendes junt amb els altres set cavallers que s'enfrontarien en el torneig, entrà en el camp de batalla. Esperonant el seu cavall, estengué la llançà i cavalcà contra el seu enemic, tot invocant la protecció del sant: "Boca de Far s'apartà un poc dels seus e signà a Curial que s'apartàs algun poc dels altres; per què Curial, en guisa d'apartar-se, estengué la llançà e, donant dels esperons, cridant: 'Sant Jordi', corre contra Boca de Far. Boca de Far semblantment corre contra ell, e donen-se tan grans colps de les llances que els escuts no foren tan forts que no fossen traspassats de l'altra part."<sup>654</sup>

No és aquesta l'única referència dins la trama novel·lesca. En un capítol posterior, la Güelfa, plena de dolor davant la notícia que el seu amat Curial havia d'enfrontar-se amb el terrible i mai vençut cavaller Sanglier de Vilahir, "féu fer una imatge de sant Jordi, e cada dia oía tres misses, totes dites a lloor del dit sant",<sup>655</sup> amb les quals pregava la protecció per al seu cavaller. En un altre capítol, Curial era protagonista d'una visió de sant Jordi. Durant les batalles contra els turcs veié que n'hi havia un apel·lat Critxí, home molt fort i gran, capità dels turcs, que cap cristià l'enfrontava perquè era temut a causa de la seua força. Curial sentí

<sup>653</sup> *Curial e Güelfa* (ed. a cura de M. Gustà), ed. 62, 5a ed., Barcelona, 1998, Llibre I, cap. 37, pàg. 84.

<sup>654</sup> *Curial e Güelfa*, *op. cit.*, 1998, Llibre I, cap. 44, pàg. 91.

<sup>655</sup> *Curial e Güelfa*, *op. cit.*, 1998, Llibre II, cap. 90, pàg. 191.

malenconia per aquest fet i jurà per sant Jordi que si el turc eixia a la batalla el dia següent, ell el combatria:

La nit següent, mossén sant Jordi se mostrà a Curial, e dix-li: – O, cavaller, amic meu! Tu has vull jurat combatre lo turc apellat Critxí; ve segur a la batalla, e aporta aquesta creu mia als teus pits, car tu seràs vencedor, no solament en aquesta batalla, mas en totes altres que a requesta d'altri empendràs. [...]. Curial, desaparegut mossén sent Jordi, se despertà, e trobà's un petit escut blanc als pits, ab una creu vermella que paria sang qui brullàs”.<sup>656</sup>

Després d'aquesta visió, Curial es mostrà disposat a entrar en batalla:

Estava la batalla en pes que no sabia hom a qual part la balança declinaria, quan aquell cavaller, ans llamp de cavalleria, ab aquells vuit mília frescs entrà per los enemics, e allà on viu las banderes del soldà, empenyent-se ab cors ivarçós ab aquella turma de gent, fèr per mig, e, cridant un gran crit: ‘Monssenyor sant Jordi! Ara és temps que ens enviets vostre socors!’, derroquen aquelles banderes, passen-los desús, esqueixen, rompen e desquaernen aquella multitud glomerada dels turcs.<sup>657</sup>

L'altra novel·la cavalleresca, potser la més important de la literatura en llengua catalana, és el *Tirant lo Blanch*, de Joanot Martorell i Joan Martí de Galba. En ella, hi podem veure la importància de la presència del sant en actes com ara la recepció de l'orde de cavalleria, relatada en aquest fragment: “Fet lo jurament, dos gran senyors, los majors que allí eren, lo prengueren per los braços e portaren-lo davant lo Rei e lo Rei li posà l'espasa sobre lo cap e dix: ‘Déu te faça bon cavaller e mon senyor Sant Jordi’”.<sup>658</sup> El patrocini dels cavallers al *Tirant lo Blanch* recau precisament en sant Jordi. A la seua advocació estaven consagrades les capelles i esglésies mencionades al text i en elles eren soterrats aquells que morien en estat d'armes. Cap que no fóra cavaller no podia ser soterrat enlloc. Mencionat com a patró d'Anglaterra i de l'Orde de la Garrotera, el mateix Tirant és presentat en alguna ocasió de la següent manera: “Tirant lo Blanc, de la fraternitat d'aquell singular orde de cavalleria qui es diu ésser fundat

---

<sup>656</sup> *Curial e Güelfa*, op. cit., 1998, Llibre III, cap. 89, pàg. 314-315.

<sup>657</sup> *Curial e Güelfa*, op. cit., 1998, Llibre III, cap. 95, pàg. 321.

<sup>658</sup> MARTORELL, J. i GALBA, M. J. de, op. cit., 2000, cap. 59, pàg. 96. Si per a Castella sant Jaume era el patró dels cavallers, en el *Tirant lo Blanc*, el rei d'Anglaterra concedia l'orde de cavalleria davall la invocació de sant Jordi.

sots invocació d'aquell gloriós sant, pare de cavalleria, senyor Sant Jordi en l'illa d'Anglaterra".<sup>659</sup>

En una altra obra del segle XV, el *Tractat de cavalleria* de Bernabé Assam, se'ns descriu la cerimònia d'investidura dels cavallers i se'ns reproduïen les paraules de l'oficiant: "Déus e sant Jordi te faça bon cavaller", amb les quals s'entén la importància de la figura de sant Jordi com a model de cavalleria. També el *Pensament* de Pere Joan Ferrer, escrit a les acaballes del segle XV, esdevenia un encés elogi de la vida i els ideals cavallerescs, llavors entrats ja en crisi. L'autor s'adreçava a sant Jordi en ser temptat per una dama imaginària anomenada Amor, invocant-lo per tal que li donara forces per poder dedicar-se a la milícia plenament i oblidar-se d'aquelles fantasies inspirades per la dama:

– Oh, Cavaller militar, qui per la virtut tu has atés gran lloc en lo cel, e en lo món se'n fa tan solemne festa, vulles a mi donar virtut e esforç per a seguir aquell viure en que és obligat tot cavaller o gentil home. E pus la singularitat tua és tanta, que sols ab lo teu nom los ànimos dels cavallers en les batalles doblament s'esforcen.

Per a Monclús i Plubins, autors que han estudiat la figura de Pere Joan Ferrer, cavaller enamorat del seu ofici, la guerra, s'hi poden veure en el *Pensament* els primers signes de l'intel·lecte modern, en ser capaç el seu autor de raonar les experiències negatives que comporta la pràctica del joc amorós per part dels cavallers. No obstant això, per a aquests estudiosos Pere Joan Ferrer no arribà a dur dita modernitat fins a les últimes conseqüències, sinó que justificà aquest avenç demanant l'ajuda sobrenatural, en aquest cas a través del patró sant Jordi, per tal de no caure en aquell joc. Aquesta petició, però, significava actuar d'acord amb els canons regits per l'encara poderós estament eclesiàstic.<sup>660</sup>

---

<sup>659</sup> MARTORELL, J. i GALBA, M. J. de, *op. cit.*, 2000, cap. 116, pàg. 216.

<sup>660</sup> MONCLÚS, Joaquim i PLUBINS, Maria, *Pere Joan Ferrer. Senyor de Burriac i Baró del Maresme. Un cavaller entre la guerra i les lletres*, Aj. Argentona, Argentona, 1984.





V

**SANT JAUME CAVALLER, PATRÓ DE LES ESPANYES**



## 1. INTRODUCCIÓ A LA IMATGE DE L'APÒSTOL *MATAMOROS*

La condició de l'apòstol com a cavaller o *miles Christi* fou pràcticament desconeguda en el camp de la literatura fins a l'arribada del segle XII quan, a través de la difusió d'obres com la *Història Silense* (ca. 1120) i el *Liber Sancti Iacobi* o *Codex Calixtinus* (ca. 1140), ambdues vinculades amb Compostel·la i el Camí de Sant Jaume, aquell pescador, fill de Zebedeu i apòstol de Jesucrist, es convertí en soldat valeros que intercedia pels seus fidels en la lluita contra els enemics. Ambdues cròniques oferien una narració força semblant, tot i que amb interessos diferents: un pelegrí grec arribat a la catedral de Compostel·la va tindre una visió de l'apòstol en la qual es revelava com a cavaller, abillat amb lluent armadura i muntat sobre un cavall blanc com la neu. Alhora, el sant guerrer li mostrava unes claus com a senyal de la seua intercessió en favor del rei Ferran I, qui en aquell moment estava donant setge a la ciutat de Coïmbra, llavors en mans musulmanes. En aquesta narració, manifestada visualment en un tipus iconogràfic concret: la *Visió de sant Jaume pel bisbe Esteve*, ja es revelen alguns dels elements significants propis del tipus iconogràfic del *Jacobus strenuissimus miles*.

El procés de configuració de la imatge de sant Jaume cavaller, però, es tanca amb la narració de la intervenció de l'apòstol ja no com a intercessor en la victòria cristiana sinó com a guerrer que participava directament en la batalla de Clavijo i desbaratava les tropes rivals. La font literària iniciadora d'aquesta tradició fou l'apòcrif *Diploma del rei Ramir* (ca. 1150), també anomenat *Privilegi dels Vots de Ramir I*, redactat cap a la meitat del segle XII, i continuat per algunes cròniques del segle següent, com ara el *Chronicum Mundi* (1238) de Lluc de Tui, el *De Rebus Hispaniae* (1243) de l'arquebisbe Jiménez de Rada o la *Primera Crònica General de España* (1270-1274), d'Alfons X. A partir d'aquestes fonts es configurà la representació del cavaller sant Jaume, els primer exemples visuals de la qual es formularen en torn de la ciutat de Compostel·la a partir del segle XIII, difonent-se posteriorment per la resta del territori peninsular cristià.

## 2. PRINCIPALS FONTS LITERÀRIES AL VOLTANT DE LA VIDA, PASSIÓ I MIRACLES DE L'APÒSTOL

De sant Jaume el Major –titulat així per distingir-lo de l'altre apòstol del mateix nom, sant Jaume Alfeu o el Menor– sabem pel texts canònics que era fill de Zebedeu i, juntament amb el seu germà Joan i amb sant Pere, un dels deixebles més íntims i propers a Jesús. Els evangelistes ens diuen que estigué present en ocasions tan especials com la resurrecció de la filla de Jairo (Mc 5, 37); la transfiguració al mont Tabor (Mt 17, 1; Mc 9, 1 i Lc 9, 28) i l'agonia a l'hort del Getsemaní (Mt 26, 36-46; Mc 14, 32-52; Lc 22, 39-53 i Jn 18, 1-12).

La seua personalitat, però, resulta força difusa si atenem a l'escassetat de referències escrites, si bé ens podem aproximar una mica gràcies a algunes cites evangèliques on és protagonista, com ara aquella on Jaume es nomenat per Jesucrist, juntament amb el seu germà Joan, amb el títol de *Boanerges* (Mc 3, 17 i Lc 9, 54-56), és a dir, *fills del tro*, denominació referida al seu temperament impetuós. D'aquelles paraules posades després en boca de sant Jeroni,<sup>661</sup> se'ns transmet la idea d'un home de fort caràcter, el qual presentava un missatge de gran transcendència a la humanitat. Recollides posteriorment pel *Liber Sancti Iacobi* o *Codex Calixtinus*, obra puntera de la literatura del segle XII escrita en torn a la figura de sant Jaume, seran una confirmació d'allò cantat pels *Salms* molts segles abans:

El seu anunci s'escampa a tota la terra, escolten el seu llenguatge fins als límits del món  
(Sal 19, 5).

### Passió i martiri de sant Jaume

Com s'ha dit abans, la informació que hom pot trobar als textos bíblics al voltant de la figura històrica del fill de Zebedeu és més bé escassa. Si més no, sobre la seua posterior acció apostòlica, concretada al llibre dels *Fets dels Apòstols*, tan sols hi trobem la referència al seu martiri que, per ser un dels primers –el primer del col·legi apostòlic– el privà lògicament d'un major desenvolupament literari. Segons relata l'autor d'aquesta obra, sant Jaume fou apressat i decapitat a Jerusalem: “Per aquell temps, el rei Herodes decidí fer mal a alguns membres de

---

<sup>661</sup> “Así como la voz del trueno resuena en el disco del mundo, su sonido se extendió por toda la tierra y sus palabras llegaron hasta los confines del orbe de la tierra”. Octava de la Translació de sant Jaume inclosa al *Liber Sancti Iacobi. Codex Calixtinus* (trad. al castellà de A. Moralejo, C. Torres, J. Feo i reed. de X. Carro Otero), Xunta de Galícia, A Coruña, 1999, Llibre III, cap. 20, pàg. 249.

l'Església i féu decapitar Jaume, el germà de Joan" (Ac 12, 1-2). En el mateix llibre, una cita anterior centra el moment històric en què es va dur a terme la tragèdia, segurament cap als anys 43 o 44, època de revoltes i conflictes produïts per la fam:

Per aquells dies, alguns profetes van baixar de Jerusalem a Antioquia. Un d'ells, que es deia Àgab, mogut per l'Esperit, començà a anunciar que hi hauria una gran fam per tota la terra. La fam vingué, efectivament, en temps de l'emperador Claudi (Ac 11, 27-28).

Com s'hi pot apreciar, la notícia canònica de l'execució de sant Jaume no aportava moltes dades sobre les circumstàncies en què es va produir, un fet que, a totes llums, resultava insuficient per a satisfer la curiositat de molts fidels àvids d'una aproximació més directa amb els abanderats de la seua fe. No resulta estrany, per tant, que, a causa del natural desig d'ampliar les notícies referides als màrtirs de la primitiva església cristiana, sorgiren progressivament diverses històries que desenvolupaven i detallaven aspectes relatius a la vida i passió d'aquells.

Una de les primeres narracions fou la de Climent d'Alexandria qui, citat per Eusebi de Cesarea a la seua *Història Eclesiàstica* (II, 9, 2-3), escrita cap a l'any 285, i recollida i lleugerament ampliada davall el nom de *Passio Modica* o Passió Menor al *Liber Sancti Iacobi* (I, 4),<sup>662</sup> afegeix al martiri de sant Jaume una sèrie d'elements significants bàsics per a posteriors manifestacions visuals i literàries. En la narració d'Eusebi, juntament amb l'apòstol, hi apareixia la figura del qui el lliurà al jutge. Aquest personatge, conegut posteriorment com Josies, mogut a penitència després d'haver escoltat el testimoni sincer de sant Jaume, es convertí al cristianisme i va morir amb ell. Eusebi de Cesarea ho relata així:

*Ambos pues, –dice Clemente–, fueron llevados juntos de allí, y en el camino pidió a Santiago que le perdonara, y éste, después de mirarle un instante, dijo: La paz esté contigo, y le besó. Y así es cómo los dos fueron decapitados a un tiempo.*<sup>663</sup>

---

<sup>662</sup> El *Liber Sancti Iacobi* –conegut popularment com *Codex Calixtinus*– és un compendi de cinc llibres, datat cap al segle XII i erròniament atribuïts a Calixte II, papa amic de Compostel·la i que havia elevat la seu a arquebisbat. Part de l'obra sembla ser autoria d'un monjo francès de nom Aymeric Picaud, assessor del papa i lligat com ell a Cluny, encara que el vertader artífex o, almenys, mentor i inspirador de l'obra fou l'arquebisbe compostel·là Diego Gelmírez, autèntic responsable de l'enriquiment de la seua ciutat, del camí de Santiago i de la devoció cap a l'apòstol.

<sup>663</sup> EUSEBI DE CESAREA, *Historia Eclesiástica* (ed. i trad. d'A. Velasco-Delgado), 2a ed., Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 2001, pàg. 78.

Aquesta versió coneguda com a *Passio Modica*<sup>664</sup> en el *Liber Sancti Iacobi* fou ampliada posteriorment amb una nova versió titulada *Passio Magna*,<sup>665</sup> la qual va enriquir sensiblement l'activitat predicadora de l'apòstol durant els darrers dies de la seua vida. La nova versió, rebutjada en temps de la Contrareforma i vista com apòcrifa des del segle XII, ha tingut per al professor Manuel C. Díaz y Díaz<sup>666</sup> una significació evident: el seu objectiu inicial era demostrar el poder superior de la comunitat cristiana front a mags i, sobretot, jueus. La *Passio Magna* comença amb la predicació de sant Jaume per les sinagogues de Judea i Samaria, llocs on ensenyava el poble en el coneixement de les Sagrades Escripures. Posteriorment, s'enfrontà i vencé el bruixot Hermògenes qui, a través del seu deixeble Filet, intentava demostrar que Jesucrist no era vertaderament el Fill de Déu. Però l'apòstol, confiat en l'Esperit Sant i basant-se en les Escripures, aconseguí lliurar-los de l'error i els convertí al cristianisme. Dies després, la seua fama predicadora arribà a oïts d'Abiatar, pontífex d'aquell any, qui, encés d'enveja, manà prendre'l perquè fóra ajusticiat. Sant Jaume, de camí cap al suplici i conduït amb una corda al coll per un escriba dels fariseus, l'anomenat Josies, en veure un paralític que li demanava ajuda no dubtà en curar-lo, fet miraculós que va commoure el mateix Josies, qui de seguida li demana perdó i pregà que el batejara. Abiatar, en saber de la sincera conversió de l'escriba i en veure que no es retractava d'ella, ordenà el seu escapçament juntament amb l'apòstol.

Acabada l'oració, Jaume es despullà de la vestimenta i la donà als seus perseguidors. Agenollat, amb les mans esteses al cel, allargà el coll en espera del colp final. El botxí desembeinà l'espasa, l'alçà en alt i el decapità. Emperò el cap no caigué al terra, sinó que el sant la recollí amb els seus braços, sostenint-la entre ells fins que arribada la nit, els seus deixebles recolliren el seu cos mutilat.<sup>667</sup>

Els fets succeïts amb posterioritat al martiri els podem seguir al llibre primer de la *Historia Compostelana*, també coneguda com *Hechos de Don Diego Gelmírez Primer Arzobispo de Santiago*, text redactat entre els anys 1107 i 1113 pels col·laboradors del mateix arquebisbe. L'obra recull una carta del papa Lleó on narra com els jueus no volgueren soterrar el cos del sant i el llançaren als afores de Jerusalem perquè fóra devorat per les bèsties. Els deixebles el

<sup>664</sup> *Liber Sancti Iacobi*, op. cit., I, 4, 1999, pàg. 50-51

<sup>665</sup> *Liber Sancti Iacobi*, op. cit., II, 9, 1999, pàg. 122-125.

<sup>666</sup> DÍAZ Y DÍAZ, Manuel C., "Santiago el Mayor a través de los textos", en *Santiago. Camino de Europa*, Dirección Xeral do Patrimonio, A Coruña, 1993, pàg. 9-10.

<sup>667</sup> Cfr. amb VORÁGINE, Santiago de la, *La Leyenda Dorada* (trad. de fra J. M. Macías), Alianza ed., Madrid, 2001, I, 99, pàg. 397-399.

recolliren per la nit i arribaren fins a la vora del mar, on una embarcació el transportaria fins a les costes d'Hispania a través del Mediterrani.<sup>668</sup>

### **La *Translatio* del cos a Galícia i la *Inventio* del sepulcre**

Durant la seua llegendària estada a Hispania, sant Jaume hauria creat un grup de deixebles que l'acompanyaren a Jerusalem i que, després de ser martiritzat, arplegarien el seu cos i el traslladarien des del port de Jope fins a Galícia, sent immediatament transportat en una embarcació tripulada per àngels que creuà el mar Mediterrani en set dies.

Segons aquesta llegenda, recollida tant en el *Còdex Calixtí* com en la *Historia Compostel·lana* (PL 152, col. 889-1236) i la *Llegenda Daurada*, dos dels seus deixebles, Atanasi i Teodor, s'encarregaren de construir el sepulcre i el mausoleu, la famosa *arca marmarica* recollida pels texts,<sup>669</sup> en un lloc on posteriorment serien soterrats tots dos al costat del seu mestre:

*La degollación de Santiago ocurrió un 25 de marzo, es decir, en fecha similar a la de la Anunciación y Encarnación del Señor. El 25 de julio su cuerpo fue trasladado a Compostela. La confección de su mausoleo comenzó en agosto, pero, como no estuvo terminada la obra hasta enero siguiente, sus restos no fueron enterrados hasta el 30 de diciembre, o sea, hasta unos días antes de que concluyeran de labrar su sepulcro. Habida cuenta de que la fecha del 25 de julio corresponde a una estación bonancible, la Iglesia determinó que en ella se celebrase en todas partes la fiesta de este apóstol.<sup>670</sup>*

<sup>668</sup> *Historia Compostelana* (ed. d'E. Falque Rey), ed. Akal, Madrid, 1994, I, I, 1, pàg. 66-67. Explica Emma Falque que la puntualització que fa el text de què els deixebles recolliren el cos amb el cap és important, ja que en març de 1108 el bisbe de Coïmbra havia dut a Portugal una sèrie de relíquies entre les que pretenia figurar el cap de sant Jaume. La reacció de Compostel·la no es va fer esperar, tot precisant en els textos que el cap del sant descansava juntament amb tot el seu cos.

<sup>669</sup> L'arca de marbre en què es representa la sepultura de l'apòstol sembla ser una corrupció lingüística o una mala interpretació del topònim *Acis* o *Achaia Marmarica*, que apareix al *Breviari dels Apòstols* i a l'obra de sant Isidor, el qual, en compte de ser entès com el lloc de soterrament, com apunten els especialistes, passà a ser considerat com la forma en què havia estat soterrat. Són diverses les interpretacions que els texts donen a la sepultura, i la *Historia Compostelana*, al Llibre I, cap. I, 1, (pàg. 68 de l'ed. de Falque Rey), afirma que a sant Jaume el soterraren davall uns arcs de marbre. En les arts visuals, la representació més comuna ha estat la d'un sarcòfag de marbre, tal i com apareix al *Tumb A*, f. 1v (s. XII, Santiago de Compostel·la, catedral, arxiu).

<sup>670</sup> VORÁGINE, S., *op. cit.*, 2001, I, 99, pàg. 397-399.

Abans d'açò, haurien demanat permís per a soterrar el cos de l'apòstol a la reina Lupa o Lupària, pèrfida i desconfiada monarca que governava en aquell temps les terres de l'actual Galícia. La maliciosa senyora proporcionà als deixebles uns bous indòmits per traslladar les restes del seu mestre però amb la intenció que aquests el destrossaren. Miraculosament, els bous es tornaren mansos a una senyal dels deixebles i, sense la necessitat de cap guia, conduïren el sagrat cos fins al palau, o al sepulcre –segons diferents versions–, fet que meravellà la reina i la mogué a penedir-se de les seues males obres, tot passant a convertir-se al cristianisme.<sup>671</sup>

De la mateixa manera que en altres ocasions, era creença general el fet que la tomba d'un apòstol calia trobar-la en aquell lloc on havia desenvolupat la seua predicació. La justificació canònica a aquest pensament es pot trobar a diferents passatges de les Sagrades Escriptures (Sal 18, 5; Is 12, 42 i Mt 28, 19). D'aquesta manera, quedava també fortament legitimada la presència i l'autoritat del bisbe com a successor de l'acció evangèlica dels seguidors de Crist.<sup>672</sup>

Afirmava Robert Plötz<sup>673</sup> que l'església asturiana necessitava demostrar la presència a les seues terres de la tomba de l'apòstol de Jesucrist com a reafirmació de la seua pròpia identitat, així com per a legitimar les seues aspiracions de representar la nova organització eclesiàstica a la Hispània lliure del poder musulmà. També era una manera d'enfortir la realitat

---

<sup>671</sup> La llegenda resulta d'especial importància per al culte jacobeu. Especialment per a la consolidació de l'església asturiana, en general, i la compostel·lana, en particular, en un context en què el regne dels francs s'esforçava per reformar l'església visigòtica segons l'organització eclesiàstica francoromana. Aquella, de la mateixa manera que moltes altres, necessitava trobar els seus arrels en la predicació i posterior fundació de l'església local per part d'un apòstol o un sant baró de certa categoria –tal i com ocorria en l'exemple de sant Pere a Roma o de sant Andreu a Bizanci. Es feia necessari explicar com havia arribat el cos del sant a Hispània per així confirmar els auspicis que afirmaven que havia predicat allí, tot salvant els dubtes produïts per la seua mort a Jerusalem. Així doncs, s'hi va gestar tot un corpus literari abocat a confirmar aquesta creença, totalment formada ja al segle XII.

<sup>672</sup> En aquest punt, el problema per a la seu compostel·lana era que la reforma del papat durant el segle XI exigia que es restabliren als territoris hispànics les antigues seus episcopals del període anterior a la conquesta musulmana, una qüestió certament problemàtica ja que les actes dels Concilis de Toledo i Braga no citaven aquesta seu i sí la seua veïna i antecessora d'Iria Flàvia. Així i tot, tal i com recull Robert Plötz als seus estudis, l'argument de què Santiago de Compostel·la havia estat seu episcopal durant l'època romanovisigòtica, precisament pel fet de trobar-se allí la tomba de l'apòstol, va ser reconegut cap al 1095, gràcies sobretot a la fama i acceptació general d'aquesta tradició. Fou el papa Urbà II qui va legitimar el trasllat de la seu d'Iria a Santiago.

<sup>673</sup> PLÖTZ, Robert, "El apóstol Santiago el Mayor en la tradición oral y escrita", en *Santiago. Camino de Europa*, Dirección Xeral do Patrimonio, A Coruña, 1993, pàg. 193-194.



del nou regne asturleonés i reafirmar la seua posició com a hereu de l'antic regne visigot. Precisament en aquest moment de la història s'assisteix al desenvolupament de tot el corpus literari relatiu a la revelació i descobriment de la tomba de l'apòstol sant Jaume a Galícia.

Tal i com retrau la tradició, sant Jaume havia estat soterrat a terres gallegues, però durant la dominació islàmica el seu rastre feia segles que s'havia perdut i el lloc de la tomba havia caigut definitivament en l'oblit. Al cap de tant de temps extraviades, les restes foren miraculosament trobades a Compostel·la, indret pertanyent en aquell moment a l'antiga diòcesi d'Iria Flàvia.

Plötz es refereix als martirologis de Floro de Lyon i d'Usuard de Saint-Germain-des-Pres,<sup>674</sup> ambdós apareguts cap al 830, com els primers textos en citar la troballa de la tomba de l'apòstol. La notícia inclosa en el *Martirologi* de Floro fou posteriorment inclosa en la carta d'Adone (850-860) dins el seu *Libellus de festivitibus SS. Apostolorum* (PL CXXIII, col. 183).<sup>675</sup> Documents posteriors emanats pel rei Alfons III el Gran (866-910), en els quals realitza unes donacions a l'església de Compostel·la, certifiquen aquesta troballa: “*Dei martiri glorioso beatissimo nobisque post Deum piissimo patrono nostro Iacopo apostolo, cuius sancta et venerabilis ecclesia sita est in locum arcis marmoricis ubi corpus eius tumulatum esse dignoscitur territorio Gallecie*”.<sup>676</sup>

També trobem la narració inclosa en un document del 1077 conegut com *Concordia de Antealtares*, establerta entre el bisbe de Compostel·la, Diego Peláez, i sant Fagildo, abat del monestir de San Paio de Antealtares. En ella s'indica per primera vegada la data del descobriment, ocorreguda en temps del bisbe Teodomir i el rei Alfons II el Cast. El bisbe, guiat per unes llums estranyes, va trobar: “*beati Iacobi sepulchrum marmoricis lapidibus contectum*”.<sup>677</sup> Posteriorment el relat fou desenvolupat per la *Historia Compostelana* (I, II), escrita per encàrrec del bisbe Gelmírez, i pel *Liber Sancti Iacobi*.

Segons aquesta tradició, les restes de l'apòstol haurien estat descobertes en un antic mausoleu tardoromà molt prop de l'antiga diòcesi d'Iria Flàvia. Teodomir, el bisbe d'Iria Flàvia –l'actual Padrón–, informat d'uns successos estranys i meravellosos ocorreguts al bosc –conegut com Libredón, lloc on després s'assentarà la ciutat de Compostel·la– anà a assabentar-se'n, i és allí on, amagada per uns matolls, trobà una petita casa, potser un antic

<sup>674</sup> Ambdós citats per PLÖTZ, R., *op. cit.*, *Santiago. Camino de Europa*, 1993, pàg. 196.

<sup>675</sup> FERNÁNDEZ ALONSO, Justo, “S. Giacomo il Maggiore”, en *Bibliotheca Sanctorum*, vol. 6, Città Nuova, Roma, 1964, col. 365.

<sup>676</sup> *Historia de la Santa A. M. iglesia de Santiago de Compostela*, II, núm. XVII, Imprenta Seminario Conciliar, Santiago de Compostel·la, 1899. Citat per FERNÁNDEZ ALONSO, J., *op. cit.*, 1964, col. 365.

<sup>677</sup> *Historia de la Santa A. M. iglesia de Santiago de Compostela*, *op. cit.*, III, núm. I, 1899. Citat per FERNÁNDEZ ALONSO, J., *op. cit.*, col. 367.

mausoleu, la qual tenia dins un sepulcre de marbre ràpidament identificat per ell com la tomba de sant Jaume. De seguida es dirigí al rei Alfons II el Cast i li donà a conèixer el meravellós i transcendental descobriment. El rei en persona, ple de goig per tan gran notícia, anà a visitar-la, la reconegué i edificà una església en el seu honor, tot traslladant també l'episcopat de l'antiga seu d'Iria Flàvia al lloc que llavors passaria a nomenar-se Compostel·la.<sup>678</sup>

Sembla que la miraculosa troballa tingué lloc cap als anys 814-834. Tant les autoritats eclesiàstiques com la monarquia astur-lleonesa passaren a convertir-se immediatament en els principals impulsors i promotors del culte a l'apòstol, sobretot gràcies a les nombroses donacions que ajudaren al prestigi de la seu compostel·lana. Alfons II el Cast (791-842), qui va tindre coneixement del meravellós succés, disposà en l'any 834 el bastiment d'una basílica sobre aquell sepulcre, tot vinculant des d'un primer moment la monarquia i l'església en una finalitat comuna. Els privilegis, beneficis i abundants regals donats pels reis a l'església de l'apòstol es convertiren al llarg del temps en una mostra de gratitud envers la seua especial protecció contra els enemics del monarca i, per extensió, de tot el regne.

## **La visió del bisbe Esteve. La conversió del pescador en cavaller**

L'elaboració i divulgació de la llegenda del genet aparegut enmig de la batalla sobre un cavall blanc no es pot deslligar de l'esperit expansionista viscut aleshores als regnes cristians peninsulars. En un context d'enfrontament on tanta importància tenia el llenguatge de les armes resultava lògic que aquell al qual els guerrers s'encomanaven com a natural patró i protector en les batalles fóra per descomptat un sant amb un fort tarannà bel·licós.

Alguns autors, com ara Herbers, han proposat la *Crònica de Sampiro*, de començament del segle XI, com la menció més primerenca a una ajuda militar de l'apòstol als guerrers cristians, encara que no es tracta d'una intervenció personal del sant cavaller sinó en tot cas d'una intercessió. En aquesta crònica es narra com sant Jaume advocà pels cristians contra els normands que atacaren Galícia. D'aquesta història es feren també ressò la *Crònica Najerense* i la crònica de Rodrigo Jiménez de Rada (V, 11), en la qual es conta que durant el segon any de regnat de Ramir III (968) desembarcaren en la costa de Galícia una multitud de normands a les ordres del seu rei Gundired. Aquests assolaren i saquejaren les ciutats i pobles d'aquesta terra, matant fins i tot al bisbe de Santiago, Sisnand. Després de tres anys de saquejos i

---

<sup>678</sup> *Historia Compostelana, op. cit.*, Llibre I, cap. II, 1, 1994, pàg. 70.

correries i quan ja es disposaven a embarcar-se cap a les seues terres, el comte Gonçal Sánchez els va fer front amb l'ajuda de Déu i de l'apòstol: “*invocando el nombre del Señor y el de Santiago, les salió al encuentro por ver si podía vengar la matanza. Y habiéndose trabado el combate, con la gracia de Dios y la virtud del apóstol los que habían sido destructores sin tasa fueron vencidos por la decisión de Dios*”.<sup>679</sup>

L'escena tingué la seua projecció visual encara que de manera escassa. En el púlpit de la catedral compostel·lana es disposa, entre altres relleus relacionats amb el regnat de Ramir I, monarca vinculat amb el Vots de sant Jaume, la imatge del *Triomf sobre els pirates normands*, tot i que en aquest cas els estudiosos la vinculen a la primera onada d'invasions, ocorreguda en el 844, i no amb la segona (968). Aquesta escena, fou posada en relació amb l'actualitat del moment de la seua execució, car en temps de Felip II (1583-1584) les costes galegues també estaven patint el perill dels atacs per mar, les quals semblen evocar-se en el fons de la composició.<sup>680</sup>

Però major repercussió que la història escrita per la *Crònica de Sampiro*, però, tingué el relat de la intercessió de l'apòstol en la conquesta de Coïmbra. Recollit primer en la *Historia Silense* (ca. 1120)<sup>681</sup> i poc temps després en el *Liber Sancti Iacobi* (ca. 1140), tot i que sembla que ambdues narracions es basen en una mateixa font oral, la descripció que es fa del sant cavaller –fins i tot abans que la narració de la cèlebre batalla de Clavijo– el presenta de manera molt aproximada a la imatge representativa del tipus iconogràfic del *miles Christi*.

El relat es concreta en l'especial intermediació de l'apòstol en favor del rei Ferran I de Lleó en la conquesta de Coïmbra, fita ocorreguda el 9 de juliol de l'any 1064, tot i que en algunes fonts literàries, com els *Annales Portugalenses Veteres* i el mateix *Codex Calixtinus* la datarien el 25 de juliol, dia de la festa del sant.

---

<sup>679</sup> JIMÉNEZ DE RADA, Rodrigo, *Historia de los hechos de España* (intr. i notes Juan Fernández Valverde), Alianza ed., Madrid, 1989, Llibre V, cap. 11, pàg. 202. Altres tradicions, com veurem en el capítol següent, donarien el protagonisme d'aquesta fita al bisbe sant Rossend, la figura del qual també va gaudir d'un procés d'heroització eqüestre en l'Edat Moderna.

<sup>680</sup> GARCÍA IGLESIAS, José Manuel, “Sobre la iconografía de Santiago el Mayor en su catedral de Compostela”, en *Cuadernos de la Cátedra de Patrimonio*, núm. 5, 2011, pàg. 47-78.

<sup>681</sup> Per a estudiosos de la *Historia Silense*, com ara Pérez de Urbel i González Ruiz-Zorilla, l'autor d'aquest còdex seria un expert gramàtic més que un historiador, procedent del monestir de Santo Domingo de Silos i que segurament finalitzaria la seua obra a Lleó. Per a altres com Díaz y Díaz, l'autor seria un monjo del monestir lleonés de San Juan.

La història conta com un pelegrí grec vingut de Jerusalem, segons la *Silense*,<sup>682</sup> un bisbe grec, Esteve de nom, que havia dimitit del seu càrrec i que passava per pelegrí, segons el *Calixtí*, en arribar a la catedral de Compostel·la en el mateix temps en què el rei Ferran I acudia a la ciutat santa per pregar a l'apòstol perquè intercedira per ell en la difícil presa de Coïmbra, va censurar uns camperols que clamaven sant Jaume com a cavaller. Aquesta imatge guerrera se li feia estranya a un home vingut d'Orient, més acostumat a relacionar la idea del cavaller de Crist amb la paradigmàtica figura de sant Jordi, patró de la Capadòcia, i no tant amb la del fill de Zebedeu, que havia sigut pescador. La mateixa nit, mentre orava, va gaudir de la visió de sant Jaume muntat sobre un blanc cavall, vestit amb lluenta armadura i portant les claus de la fortalesa de Coïmbra. L'apòstol li reprotxà que no creguera en ell com a vertader cavaller i per això se li mostrava com al campió de Déu en lluita contra els enemics de la seua fe –veiem ací una primera referència a la seua acció punitiva contra els sarraïns. Per convèncer-lo, li anuncià el moment en què les portes de la ciutat portuguesa serien obertes per les tropes cristianes. Així ho narra la *Historia Silense*:

*Había venido de Jerusalén un peregrino, griego según creo, pobre de espíritu y de riquezas, que permanecía continuamente en el pórtico de la iglesia de Santiago y se entregaba día y noche a vigílias y oraciones. Cuando ya entendía nuestra lengua un poco, oyó a unos campesinos, que entraban en el santo templo en bastante número para pedir por sus necesidades, llamar la atención del apóstol nombrándolo buen caballero. Pero el peregrino se decía a sí mismo que no sólo el apóstol no había sido caballero sino que ni siquiera una vez había montado a caballo. La noche se vino encima y cerró el día: entonces, cuando el peregrino según su costumbre se disponía a pasar la noche en oración, de repente entró en éxtasis y se le apareció el apóstol Santiago teniendo en la mano como unas llaves, y dirigiéndose a él con rostro amable le dijo: 'Ayer burlándote de las piadosas oraciones de los que me invocaban, creías que yo nunca he sido valiente caballero'. Y dicho esto se acercó a las puertas de la iglesia un caballo de gran estatura y todo resplandeciente; su brillo como de nieve iluminaba toda la iglesia por las abiertas puertas. Montó el apóstol en él y enseñó las llaves al peregrino, indicándole que él mismo al día siguiente alrededor de la hora tercia entregaría la ciudad de Coimbra al rey Fernando.*<sup>683</sup>

El *Liber Sancti Iacobi*, per la seua banda, relatava el mateix miracle d'una manera no molt diferent:

---

<sup>682</sup> Per a una exposició més ampla d'ambdues versions i una major profunditat en aquest tema, veieu DÍAZ Y DÍAZ, Manuel C., *Visiones del Más Allá en Galicia durante la Alta Edad Media*, Artes Gráficas Galicia, Vigo, 1985, pàg. 123-139.

<sup>683</sup> *Historia Silense*, (ed. crítica de Dom J. Pérez de Urbel i A. González Ruiz-Zorrilla), CSIC, Madrid, 1959, pàg. 191-193.

*Un día mientras estaba dedicado a la oración de costumbre, un grupo de campesinos que acudía a una fiesta de especial solemnidad del preciosísimo Santiago, y que se situó frente al altar junto a la celda del santo varón, empezó a invocar al apóstol de Dios con estas palabras: ‘Santiago, buen caballero, libranos de los males presentes y de los futuros’.*

*El santo varón de Dios llevó muy a mal que los campesinos lo hubieran llamado caballero y los increpó diciéndoles: ‘Campesinos estúpidos, gente necia, no debéis llamar a Santiago caballero sino pescador’, [...].*

*En la noche que siguió al día en que el santo varón había hecho tales comentarios sobre Santiago, Santiago mismo ataviado con vestiduras blancas y luciendo atuendos militares más brillantes que los rayos de Titán<sup>684</sup> como un auténtico caballero, se le apareció teniendo dos llaves en la mano. Llamándolo por su nombre tres veces, le habló así:*

*‘Esteban, hombre de Dios, que te empeñas en que no me llamen caballero sino pescador, me presento ante ti de esta manera para que no dudes más de que yo milito al servicio de Dios, soy su campeón, y en su lucha contra los sarracenos marchó a la cabeza de los cristianos, y por ellos salgo vencedor. He obtenido del Señor el favor de ser protección y auxilio en todos sus peligros para cuantos me aman y me invocan de todo corazón. Y para que te convenzas más de esta verdad, abiertas con estas llaves que tengo en la mano las puertas de Coimbra, ciudad que desde hace ya siete años está bajo asedio de Fernando, rey de los cristianos, mañana mismo a la hora de tercia entrarán los cristianos en la ciudad que yo entregaré a su poder’.*<sup>685</sup>

Tot i resultar semblants en la narració i en la intenció final –mostrar la dificultat de la campanya i l’ajuda miraculosa rebuda del cel–, ambdós textos ofereixen algunes diferències de concepció i forma. Mentre la *Historia Silense* integra la miraculosa aparició de sant Jaume dins un relat més extens dedicat al regnat de Ferran I, en el *Codex Calixtinus* dit miracle apareix aïllat tot formant un corpus únic i diferenciat de la resta. Per a autors com Moralejo, la *Historia Silense* fou una mena de resposta a la influència de la *Història Turpini*, tot donant el protagonisme de la conquesta cristiana a les forces asturianes i lleoneses amb l’ajuda de Déu i sant Jaume.<sup>686</sup> En aquesta versió, però, el relat presenta un cert caràcter anecdòtic mentre

<sup>684</sup> Segons Plötz, en aquesta narració sant Jaume es presenta com a partícip de la *militia caelestis* (Apoc 19, 14) i com a *miles*, comparable amb Tità, *sol invictus* i *deus maximus* de Roma. Sant poderós, advocat del poble cristià representat en el seu monarca i cavaller invencible, tots aquests components es mesclen de manera convincent en la configuració de la imatge de l’apòstol cavaller. PLÖTZ, Robert, “Antecedentes iconográficos. El apóstol Santiago y la reconquista”, en *Santiago y América*, Xunta de Galicia, Santiago de Compostel·la, 1993, pàg. 266-274.

<sup>685</sup> *Liber Sancti Iacobi*, op. cit., II, 19, 1999, pàg. 374-375.

<sup>686</sup> Recordem que en la *Història Turpini*, el llibre IV del *Còdex Calixtiní*, havia estat sant Jaume qui havia demanat en somnis al rei franc Carlemany que intervinguera a la Península per tal d’alliberar el seu sepulcre a Compostel·la i el camí que conduïa cap a ell. MORALEJO ÁLVAREZ, Serafín, “Santiago y los caminos de su imaginaria”, en *Santiago. La Europa del peregrinaje*, Lunweg, Barcelona, 1993, pàg. 87.

que en el *Calixtí* ha cobrat una major importància narrativa. La funció intercessora de l'apòstol com a símbol bèl·lic passava a un primer terme. També el seu caràcter taumatúrgic i escatològic com a extirpador del mal i restaurador del cristianisme a la península. De fet, al final de la narració, en versió del *Calixtí*, el mateix bisbe Esteve –en la *Silense* un anònim pelegrí grec arribat a Compostel·la– afirmava que sant Jaume concedia gran poder a tots aquells que l'invocaven en la milícia i predicava que havia de ser conjurat per tots els que lluitaven per la veritat.

Així les coses, i en opinió del professor Joan Sureda,<sup>687</sup> el miracle exposat en les dues versions no es donaria tant en l'obertura de les portes de Coïmbra a les tropes del rei gràcies a la intervenció del sant, sinó més bé en la superació de la incredulitat per part d'Esteve, tot reconeixent sant Jaume com a cavaller de Crist. A diferència d'altres posteriors visions miraculoses, com ara la de la batalla de Clavijo, el sant encara no participa directament en la lluita, és a dir, no s'al·ludeix directament a una visió del sant en la batalla, sinó que es limita a lliurar les claus de la ciutat de Coïmbra com a mostra de la seua especial intercessió. La imatge de l'apòstol auxiliador encara resta unida a la ciutat de Compostel·la, però també a la nova monarquia castellano-lleonesa fundada pel rei Ferran I. Així i tot, el significat últim de la visió del bisbe grec és la constatació d'una nova representació visual, la de sant Jaume com a *miles Christi*.

En aquests termes, aquest tipus iconogràfic militar estaria recolzat, segons Sicart Giménez,<sup>688</sup> en l'auge assolit per la cavalleria d'aquell moment. Cal recordar com en aquest context es dona un gran impuls a la idea de guerra santa i a la imatge dels sants com a herois cristians. El 1090 Bonizon de Sutri havia establert la norma dels cavallers cristians al seu tractat *Liber de vita christiana*, i el papa Urbà II en el Concili de Clermont, celebrat el 1095, animava a la croada amb la finalitat d'alliberar Jerusalem de mans sarraïnes. Mentrestant, als regnes cristians peninsulars la conquesta dels territoris musulmans adoptava també un cert caràcter de croada, tot i que no en un mateix grau. Per a Herbers, qui segueix en aquest punt a Engels, sols a Castella i en el context d'alguns ordes militars s'hi pot trobar una certa proximitat amb el moviment de croada en un sentit ample.<sup>689</sup>

---

<sup>687</sup> SUREDA, Joan, "Santiago caballero", en *Santiago. La esperanza*, Xunta de Galicia, Santiago de Compostel·la, 1999, pàg. 102.

<sup>688</sup> SICART GIMÉNEZ, Á., *op. cit.*, 1982, pàg. 17.

<sup>689</sup> HERBERS, Klaus, *Política y veneración de santos en la Península Ibérica. Desarrollo del Santiago político*, 2a ed., Fundación cultural Rutas del Románico, Poio, 2006, pàg. 24.

A banda de font literària fonamental per a la configuració de la imatge de sant Jaume cavaller, la llegenda de Coïmbra ha tingut la seua pròpia representació visual, coneguda com *Visió de sant Jaume pel bisbe Esteve*, tot i no haver gaudit de massa èxit dins els programes iconogràfics dedicats a l'apòstol.<sup>690</sup> Això no obstant, sí podem citar alguns exemples visuals de cert interès.



**Fig. 135.** *Visió de sant Jaume pel bisbe Esteve*, Francesc Ribalta, 1603-1610, Algemesí, església de Sant Jaume (desaparegut)



**Fig. 136.** *Visió de sant Jaume pel bisbe Esteve*, Diego Jiménez el Joven, 1656, Logroño, església de Santiago el Real

És el cas de l'obra pintada per Francesc Ribalta per al retaule major de l'església de Sant Jaume d'Algemesí [Fig. 135], desaparegut en part durant la guerra civil. Aquesta, coneguda tan sols per una fotografia, fou interpretada erròniament com la *Visió de sant Jaume pel rei*

<sup>690</sup> Un exemple visual representatiu és present al relleu del retaule major de l'església de Santiago el Real de Logronyo, tallat pels escultors Francisco de Ureta i Diego Jiménez a partir de 1649, i titulada poc encertadament per Cantera Orive com *Aparición de Santiago en Coïmbra*, car la visió de l'apòstol es produí a la catedral de Compostel·la i no a la ciutat portuguesa. La figura eqüestre de sant Jaume es vista per un personatge abillat amb vestits episcopals i darrere es pot veure al monarca Ferran I obrint les portes de la ciutat de Coïmbra, tal i com li havia estat revelat per l'apòstol al bisbe Esteve. CANTERA ORIVE, Julián, "El retablo mayor de Santiago el Real de Logroño", en *Berceo*, núm. 56, 1960, pàg. 341-342.

Ramir I.<sup>691</sup> L'apòstol apareix a cavall sobre un núvol, armat amb espasa i amb dues claus en la seua mà dreta, sorgint d'un feix de llum situat en l'angle superior dret. Va abillat com un vertader cavaller, tal i com el cita el *Liber Sancti Iacobi*, de color blanc coincidint amb el prototip visual oferit pel tipus iconogràfic del *Jacobus strenuissimus miles*. Jiménez de Rada recorda que també el cavall presentava aquestes qualitats enlluernadores: “*Por revelación divina le fue dado contemplar que un caballo de brillante resplandor le era presentado al apóstol y, guarnecido con magníficas armas, ayudaba a los que asediaban Coimbra*”.<sup>692</sup> Aquest cavall blanc de lluent resplendor és descrit per la *Historia Silense* (pàg. 192) i la *Najerense* (pàg. 99-100) fent referència a que “*su brillo como de nieve iluminaba toda la iglesia por las abiertas puertas*”. També es parla de la seua magnífica estatura, car diuen que “*se acercó a las puertas de la iglesia un caballo de gran estatura*”.

Sant Jaume es nomena a si mateix cavaller i aquesta nova condició castrense s'indica de manera molt clarificadora a la *Silense*, on afirma que milita “*al servicio de Dios, soy su campeón, y en su lucha contra los sarracenos marcho a la cabeza de los cristianos, y por ellos salgo vencedor*”. La *Primera Crónica General* manté aquesta targeta de presentació i el fa proclamar-se “*cavallero de Cristo et ayudador de los cristianos contra los moros*”,<sup>693</sup> denominació mantinguda per Rodríguez de Almela en la *Compilación de los milagros de Santiago* (cap. XII, pàg. 30), escrita abans de 1481.

Un altre aspecte interessant i destacat és la presència de les claus que l'apòstol duu a les mans. Sant Jaume mostra les claus de la ciutat de Coïmbra, conquerida el dia següent pel rei Ferran I. D'aquesta manera li demostrava a l'incrèdul bisbe pelegrí la seua poderosa acció intercessora quan se l'invocava en la batalla. Les claus s'entenen com aquelles amb les quals obriria la ciutat de Coïmbra, així ho diu el *Liber Sancti Iacobi*.<sup>694</sup> No obstant això, per a Klaus

<sup>691</sup> FITZ-DARBY, D., *Francisco Ribalta and his school*, Cambridge, 1938; RODRÍGUEZ GARCÍA, S., *El retablo de Ribalta en Algemesí*, Algemesí, 1956 i KOWAL, D. M., *Ribalta y los ribaltescos. La evolución del estilo barroco en Valencia*, Valencia, 1985. Corregeixen aquesta errònia interpretació GOMIS CORELL, J. C., *L'obra pictòrica de Francesc Ribalta a Algemesí*, Aj. Algemesí Algemesí, 2006 i OLIVARES TORRES, E., *Iconografía de Sant Jaume cavaller. El retaule major d'Algemesí*, Aj. Algemesí, Algemesí, 2011.

<sup>692</sup> JIMÉNEZ DE RADA, R., *op. cit.*, 1989, Llibre VI, cap. 11, pàg. 234.

<sup>693</sup> *Primera Crónica General. Estoria de España que mandó componer Alfonso el Sabio...*, (ed. R. Menéndez Pidal), Bailly-Bailliere e hijos ed., Madrid, 1906, cap. 807, pàg. 486-488.

<sup>694</sup> Aquest element significant torna a aparèixer en un miracle prou semblant atribuït a santa Caterina durant la conquesta de la ciutat de Jaén en temps del rei Ferran III. Bilches, tot seguint els estatuts de la catedral de Jaén de 1478 i el Sínode de 1492, narra com la santa es revelà al rei en somnis amb unes claus en la mà: “*Mas reposando una noche, no libre de cuidados, le apareció Santa Catalina Virgen y Mártir, y con palabras distintas le animó a la conquista de Jaén y dio una llaves en seguro de la posesión que prometía*”. BILCHES, *Santos y santuarios del obispado de Jaén y Baeza*, fol. 131. Citat per RODRÍGUEZ MOLINA, José, “Santos guerreros en la frontera”, en *Historia, tradiciones y leyendas en la frontera. IV Estudios de Frontera. Homenaje a Don Enrique Toral y Peñaranda*, 2002, pàg. 468.



Herbers,<sup>695</sup> aquest element significant es podia entendre com a signe del poder concedit als apòstols, en concret a sant Pere, de lligar o deslligar. Per tant, les claus en mans de sant Jaume podria haver-se vist com un símbol contrari a Roma. També podria pensar-se en l'*Apocalipsi*, on les claus simbolitzen el poder sobre la mort i el més enllà. Aquestes apareixen en les Sagrades Escripures com a metàfora de *potestas* i autoritat jurisdiccional (Is 22, 22 i Ap 3, 7) i representen, per tant, el poder sobre els inferns (Ap 1, 18; 9, 1 i 20, 1) i a la vegada el poder confiat per Déu al seu apòstol com a patró i defensor del territori.

## El Tribut de les Cent Donzelles i la Visió del rei Ramir I

La visió de sant Jaume en lluita contra les tropes musulmanes a la coneguda batalla de Clavijo<sup>696</sup> aparegué narrada per primera vegada al *Privilegi dels Vots del rei Ramir I*, també conegut com *Diploma del rei Ramir I*, un document redactat pel canonge de Compostel·la Pedro Marcio, per tant situat en l'entorn de la catedral, cap a la meitat del segle XII. Aquest text posava en boca del monarca els fets succeïts aquell dia i la nit prèvia, on l'apòstol sant Jaume se li aparegué en somnis al rei i l'encoratjà fortament per al combat.

La seua redacció estava justificava per la necessitat material d'explicar l'ofrena o tribut realitzat a l'Església compostel·lana tots els anys, representada aquesta en la figura de l'apòstol i que es legitimava amb la signatura del monarca. Durant segles, veïns de la major part de la corona de Castella i nord del regne de Portugal hagueren de fer front a aquesta renda, pagada normalment en cereals i sembla que de manera voluntària fins al segle XV. Dit pagament, basat en la miraculosa batalla de Clavijo, el Vot de sant Jaume i la desfeta del Tribut de les Cent Donzelles, va estar també el motiu d'una llarga controvèrsia des del mateix

---

<sup>695</sup> HERBERS, K., *op. cit.*, 2006, pàg. 38.

<sup>696</sup> Es té constància que prop de Clavijo es produïren algunes disputes, ja que tal lloc era un punt estratègic i, per tant, és fàcil que alguna d'elles s'associarà posteriorment amb la famosa batalla. Diversos autors han situat aquesta llegendària aparició en distintes èpoques i diferents batalles, algunes potser mai ocorregudes. Així per exemple, a més de la coneguda entre Ramir I i Adb al-Rahman II a Clavijo, han estat citades, ja des del segle XVI i fins al segle XX, la lliurada entre Ramir II i Abd al-Rahman III a Simancas el 939, així com aquella ocorreguda l'any 859 entre Ordoni I i el cabdill de l'Ebre Musa ibn Musa, en el Monte Laturce, aquesta darrera defensada per SÁNCHEZ-ALBORNOZ, Claudio, "La auténtica batalla de Clavijo", en *Cuadernos de Historia de España*, núm. 9, 1948, pàg. 94-136. Per a un resum dels autors que han citat aquestes batalles com a origen del Vot, vegeu REY CASTELAO, Ofelia, *Historiografía del Voto de Santiago*, Univ. de Santiago de Compostela, Santiago de Compostel·la, 1985, pàg. 8-9.

moment de la seua aparició, car va ser utilitzat com a arma ideològica entre els defensors i els detractors de les llegendes jacobees, i entre els qui recolzaven i els qui negaven els privilegis, una llarga polèmica que ha estat magistralment estudiada per Ofelia Rey Castelao.<sup>697</sup> La mateixa autora, no obstant, afirma que la qüestió recaptatòria del Vot no seria l'única i principal finalitat d'aquesta, sinó que, en ordre de prioritat, estaria el donar una major consistència a la tradició jacobea, amb sant Jaume com a cap visible de la lluita contra l'islam, i posar en valor la funció de Compostel·la com a seu apostòlica i focus religiós de la cristiandat peninsular en un moment, la meitat del segle XII, en què la conquesta cristiana ja havia avançat cap al sud.

En el document citat es narra com després de la conquesta musulmana, alguns reis cristians hagueren de fer front a un tribut basat en el lliurament de cent donzelles cada any, cinquanta de la noblesa i cinquanta del poble, als governants moros: “*centum uidelicet puellas excellentissime pulcritudinis, quinquaginta de nobilibus hispanie, quinquaginta uero de plebe, pro dolor et exemplum posteris non obseruandum, pro pactione pacis temporalis et transitorie tradebatur captiua xpistianitas luxurie sarracenorum explende*”.<sup>698</sup> La tradició del Tribut incidia negativament en la figura del rei Mauregat (783-789), un monarca poc volgut que per fer-se amb el poder va comptar amb l'ajuda dels musulmans: “*Para conservar la predisposición de los árabes Mauregato conculcó muchas veces la ley de Dios, pues entregaba a la lascivia de los árabes doncellas nobles, libres y plebeyas*”.<sup>699</sup> Com a compensació a aquesta ajuda alguns cronistes, com ara Rodrigo Jiménez de Rada, autor del text anterior, afirmaven que el rei es va veure obligat a fer efectiu una espècie de tribut explotat després contra la seua memòria en el famós i llegendari Tribut de

---

<sup>697</sup> Ofelia Rey Castelao ha dedicat la seua tesi doctoral a l'estudi de la polèmica del Vot de sant Jaume des d'un punt de vista historiogràfic. En ella exposa el continu enfrontament entre defensors i detractors del Vot, uns per mantindre les favorables rendes que obtenien gràcies a ell, els altres per alliberar-se'n. Vegeu REY CASTELAO, O., *op. cit.*, 1985.

<sup>698</sup> Per a Robert Plötz aquest tribut existia ja des dels temps de la derrota del rei Don Rodrigo, encara que els cronistes del segle XIII la traslladen a l'època del rei Mauregat. El seu record s'ha mantingut al llarg dels segles a la tradició literària hispànica, sobretot, al teatre, però també a les festes populars. En el primer cas s'ha de citar com a destacades les comèdies *Figueras*, *Las famosas asturianas* i *Las doncellas de Simancas*, aquesta última de Lope de Vega. Una mica més tardanes són *Quitar de España con honra el feudo de las cien doncellas*, d'Antonio de Zamora, i *Mauregato o el feudo de las cien doncellas*, de Miguel Agustín Príncipe. En el segon cas, cal recordar com al poble de Sena (Osca) es realitza una representació d'aquest tribut junt amb el ball anomenat *dance*. D'altra banda, en el camp de la poesia pot citar-se la composició de Garcia Lorca, *Balada ingenua* (1918), on el genial poeta retrau aquesta imatge.

<sup>699</sup> JIMÉNEZ DE RADA, R., *op. cit.*, 1989, Llibre IV, cap. 7, pàg. 168.

les Cent Donzelles.<sup>700</sup> No obstant això, sembla que altres reis anteriors a Mauregat també s'haurien vist obligats a pagar-lo per poder conservar la pau amb les tropes de la mitja lluna. És el cas del rei Aureli, citat en la *Primera Crónica General de España*: “*Por non aver guerra con los moros, tomó algunas de las mugieres cristianas que eran fijasdalgo, et diogelas en casamiento; et puso con ellos sus pazes bien firmes*”.<sup>701</sup>

També a Ramir I els cabdills musulmans li exigien que: “*les dicesse cada anno L donzellas de las más fijas dalgo con que casassen, et otras L de las otras del pueblo con que oviessen entre sí sus solazes et sus deleytes; et estas cient doncellas fuessen todas vírgenes et en cabellos*”.<sup>702</sup> Davant aquesta vergonyosa imposició, el monarca preparà un exèrcit que es va enfrontar a les hosts islàmiques prop d'Albelda (La Rioja) l'any 844. Sorprés per la força de l'exèrcit enemic hagué de retirar-se a Clavijo per preparar la batalla del dia següent. De nit, mentre dormia, se li va aparéixer sant Jaume, qui muntat a cavall com a soldat de Crist li recordà que ell era el seu patró i salvador. En un discurs ple de força i emoció l'encoratjà a enfrontar-se als moros, perquè al dia següent ell mateix es presentaria en el camp de batalla i li ajudaria a vèncer-los:

*At michi dormienti beatus iacobus hispanorum protector corporali specie est se presentare dignatus. Quem cum interrogassem cum admiratione quisnam esset, apostolus dei beatum iacobum se esse confessus est. Cumque ad hoc uerbum ultra quam dici potest obstupuissem, beatus apostolus ait: Numquid ignorabas quod dominus meus ieshus xpistus alias prouincias aliis fratribus meis apostolis distribuens totam hispaniam mee tutele per sortem deputasset et mee commisisset protectioni? Et manu propria manum meam astringens: Confortare, inquit, et esto robustus; ego enim ero tibi in auxilium et mane superabis in manu dei sarracenorum a quibus obsessus est innumerabilem multitudinem. Multi tamen ex tuis quibus, iam parata est eterna requies, sunt instanti pugna pro xpisti nomine martirii coronam suscepturi. Et ne super hoc detur locus dubitationi, et uos et sarraceni uidebitis me constanter in albo equo dealbata grandi specie maximun uexillum album deferentem.*<sup>703</sup>

Aquest text original del *Privilegi dels Vots* fou traduït per Fernán Nuñez de Guzmán, membre de l'Orde de Sant Jaume, i publicat per Mauro Castellá Ferrer a la seua *Historia del apóstol de Iesus Christo Sanctiago Zebedeo*:

<sup>700</sup> Cfr. DÍAZ Y DÍAZ, Manuel C., *De San Isidoro al siglo XI*, ed. El Albir, Barcelona, 1976.

<sup>701</sup> *Primera Crónica General*, op. cit., 1906, cap. 601, pàg. 343.

<sup>702</sup> *Primera Crónica General*, op. cit., 1906, cap. 629, pàg. 359.

<sup>703</sup> *Historia de la santa A. M. iglesia de Santiago de Compostela*, op. cit., 1899, vol. 2, pàg. 132-137.

*Y estando yo adormido, el bienaventurado Apóstol Sanctiago, defensor de las Españas tuvo por bien de se me mostrar corporalmente, y como yo maravillado le preguntasse quien era, el Apóstol de Dios me dixo: YO SOY SANTIAGO. Y como a esta palabra me maravillasse tanto, que no se podía decir, el Apóstol de Dios me dixo: Por ventura tu no sabías que mi señor Iesu Christo quando repartió las otras partes del mundo a los otros Apóstoles mis hermanos, dio a mi en guarda a toda España, y la puso so mi protección, y amparo? Y apretando con su mano la mía, dixome estas palabras: Esfuérzate, y ten mucha confiança, que por cierto yo seré en tu ayuda, y en la mañana con el poder de Dios vencerás la innumerable muchedumbre de los Moros que te tienen cercado. [...] Y porque sobre esto no aya lugar de dudar, vosotros, y los Moros me vereys manifestamente en un cavallo blanco de blanca, y grande hermosura, y terné un Pendon blanco, y muy grande.<sup>704</sup>*

L'esmentada visió del rei Ramir I la nit prèvia a la batalla de Clavijo ha tingut també la seua manifestació visual en un tipus iconogràfic concret, tot i que d'escasa difusió. Un exemple a citar és la miniatura apareguda a la *Genealogía de los Reyes de España*, d'Alonso de Cartagena (1463, Madrid, Biblioteca Nacional). Una altra versió més tardana, d'estil neoclàssic, és la del valencià Mariano Salvador Maella (1771, Barcelona, Reial Acadèmia de Belles Arts de Sant Jordi). En elles, sant Jaume es manifesta al rei com a patró tutelar d'Hispania, recordant-li que havia estat Crist qui li havia encomanat la seua protecció i empara i li anuncia la seua presència a la batalla muntat en un cavall blanc i brandant un gran estendard també blanc.

El resultat de la visió fou la victòria de Ramir I el dia següent. En agraïment al seu patró, el monarca va establir uns pagaments a l'església compostel·lana. Es tractava en realitat d'una ofrena anual, rendida a l'apòstol com si fora un soldat més: “*Y otorgaron también para siempre que los cavalleros christianos diesen a Sanctiago de lo que ganassen en cada una batalla de los moros a medida de razón de un cavallero*”,<sup>705</sup> la qual donaria lloc als Vots de sant Jaume:

*Entonces el rey Ramiro se apoderó de Albelda, Clavijo y Calaborra y otros muchos lugares que agregó a su reino. [...] También entonces ofrendaron a Santiago exvotos y regalos, y en algunos lugares todavía los ofrecen sin estar acuciados por la desgracia o la pobreza, sino por espontánea devoción.<sup>706</sup>*

---

<sup>704</sup> CASTELLÀ FERRER, Mauro, *Historia del apóstol de Iesus Christo Sanctiago Zebedeo patrón y capitán general de las Españas*, Imprenta de Alonso Marín de Balboa, Madrid, 1610, pàg. 256v.

<sup>705</sup> TUY, Lucas de, *Crónica de España*, (ed. de J. Puyol), Real Academia de la Historia, Madrid, 1926, Llibre IV, cap. 18, pàg. 292.

<sup>706</sup> JIMÉNEZ DE RADA, R., *op. cit.*, 1989, Llibre IV, cap. 13, pàg. 177.

## Les fonts literàries de la batalla de Clavijo

Val a dir que al llarg dels temps, l'art ha suposat un operatiu mitjà de comunicació generador de pensaments i ideologies. És difícil, però, racionalitzar l'èxit obtingut per la representació guerrera de l'apòstol i de quina manera aquesta es va convertir en un prototip cultural i espiritual en la seua dilatada evolució històrica. El gran nombre d'exemples visuals que se n'han derivat han articulat un imaginari bèl·lic del sant que fins i tot ha influït en el discurs simbòlic i identitari del territori que l'ha creat. Emblema hegemònic i actiu d'aquest, la imatge del *matamoros* enfonsa la seua configuració significant en una sèrie de fonts literàries que la doten de contingut. La primera font literària on trobem la visió de sant Jaume a la famosa batalla de Clavijo és el *Privilegi dels Vots del rei Ramir I*, redactat, com hem dit, a mitjans del segle XII:

*Armata itaque et ordinata nostrorum acie uenimus cum sarracenis in pugnam et beatus dei apostolus apparuit, sicut promiserat, utrisque instigando et in pugnam animando nostrorum aciem, sarracenorum uero turbas impediendo et diuerberando. Quod quam cito nobis apparuit cognouimus beatissimi apostoli promissionem impletam; et de tam preclara uisione exhilarati, nomen dei et apostoli in magnis uocibus et nimio cordis affectu inuocauimus dicentes: Adiuua nos deus et sancte iacobe. Que quidem inuocatio ibi tunc prima fuit facta in hispania; et per dei misericordiam non in uanum; eo namque die corruerunt circiter septuaginta millia sarracenorum.<sup>707</sup>*

La versió en castellà de la visió al camp de batalla es pot trobar a la *Historia del apóstol de Iesus Christo Sanctiago Zebedeo* de Castellá Ferrer:

*Y armadas y puestas en orden nuestra hazes, fuymos a dar la batalla a los Moros. Y el bienauenturado Apostol de dios, assi como la auia prometido se nos aparecio a los vnos y a los otros, esforçando y animando los nuestros a la pelea, y embaraçando y firiendo las compañías de los Moros. E luego como nos aparecio el Apostol de Iesu Christo, conocimos que auia cumplido su prometimiento. E por esta vision tan clara, hechos todos alegres, llamamos con grandes alaridos y gran talante, y de coraçon, el nombre de Dios, y del Apostol, diziendo:*

---

<sup>707</sup> *Historia de la santa A. M. iglesia de Santiago de Compostela, op. cit.*, 1899, vol. 2, pàg. 132-137. Tot i que la tradició llegendària de la batalla de Clavijo deia que aquesta havia ocorregut en el segle IX, la primera referència escrita no aparegué fins al segle XII, un argument que consolida la idea de la falsificació d'aquella batalla, a més dels anacronismes en què incorre i el fet que cròniques posteriors a aquella data no la citen, com ara la *Crònica d'Alfons III*, la *Crònica de Sampiro*, la *Crònica Albeldense*, el *Breviari Lucense* o la *Historia Compostelana*.

*Ayudanos Dios y Santiago. La qual innuocacion fue entonces la primera que en España se ha hecho; y no en vano por la misericordia de Dios, ca en este dia fueron muertos casi setenta mil Moros.*<sup>708</sup>

Poc menys d'un segle després de redactat el *Privilegi*, el prodigi de la batalla va ser novament desenvolupat en el *Chronicon Mundi* (1238) de l'arquebisbe Lluc de Tui. L'autor incorporava tots els elements característics de la llegenda de sant Jaume ja inclosos anteriorment: el tribut de les donzelles, la visió del sant la nit prèvia: “*uidebitis me in equo albo, deferentem maximum album uexillum*” i la batalla posterior amb l'ajuda del cavaller celestial tal i com els havia promés: “*Beatus autem Iacobus apparuit sicut promiserat, christianos animando ad pugnam et Sarracenos fortiter feriendo*”,<sup>709</sup> així com també la concessió dels privilegis a l'església de Compostel·la. La importància de la incorporació de la imatge de l'apòstol en aquesta monumental obra es troba en la validació històrica que se li dona, incorporant-la com a vector de la identitat hispana en la secular lluita contra l'islam.

Posteriorment, la narració madurà en la *Historia de los hechos de España*, crònica de l'arquebisbe de Toledo Rodrigo Jiménez de Rada i més coneguda amb el seu títol llatí *De rebus hispaniae*. Redactada entre 1238 i 1243, Jiménez de Rada, a diferència de l'anterior, fou més crític a l'hora de posar per escrit aquells sorprenents fets. Potser la seua condició d'arquebisbe de Toledo i la coneguda enemistat entre l'església d'aquesta ciutat i la de Santiago de Compostel·la, considerà la predicació de sant Jaume en Hispània i la visió a la batalla de Clavijo com un conte de velles.<sup>710</sup> De fet, en el moment de referenciar l'esdeveniment, molt menys extens que en el cas del Tudense, utilitzarà la fórmula “*según se cuenta*”, tot restant-li credibilitat històrica a allò narrat i situant-se en un nivell elevat de prudència historiogràfica. La part del tribut de les donzelles és eliminada i el discurs de

<sup>708</sup> CASTELLÀ FERRER, M., *op. cit.*, 1610, pàg. 257r.

<sup>709</sup> TUY, Lucas de, *Chronicon Mundi*, (ed. d'O. Valdés García, tesi doctoral, Universitat de Salamanca, Salamanca, 1996). Citada per LINARES, Lidwine, *Les saints matamores en Espagne, au Moyen Age et au Siècle d'Or (XIIème-XVIIème Siècles). Histoire et représentations*, Université Toulouse le Mirail - Toulouse II, tesi doctoral dirigida per Claude Chauchadis, 2008. La versió castellana es pot consultar a TUY, L. de, *op. cit.*, 1926, cap. 18, pàg. 191-192.

<sup>710</sup> En ambdues narracions de la llegenda, la de Tui i la de Rada, tot i que foren escrites a demanda de la monarquia, podem veure elements deterministes que les condicionen clarament i que responen a posicionaments polítics pro-lleonesos i pro-castellans respectivament. Així, en el cas de Lluc de Tui hi ha una voluntat per posar en valor els monarques asturians i lleonesos lligats a l'apòstol i a Compostel·la, amb la idea de disminuir la primacia de Toledo. En canvi, Jiménez de Rada no amaga la seua defensa de la importància de Toledo i Castella, pel que no dubtarà de desmarcar-se d'allò dit per Lluc de Tui. El mateix ocorrerà, com veurem posteriorment, en el tractament de les llegendes de sant Isidor.

l'apòstol la nit prèvia reduït al mínim: “Y como Ramiro anduviera indeciso por la noche acerca del combate, se le apareció Santiago animándole a que, seguro de su victoria, entablara combate con los árabes al día siguiente”.<sup>711</sup> De la batalla del dia següent relatava que l'apòstol fou vist sobre un cavall blanc brandant un estendard, però res més:

*Se cuenta que en esta batalla apareció Santiago sobre un caballo blanco haciendo tremolar un estandarte blanco.*<sup>712</sup>

Poc després, en el mateix segle, la llegenda tornà a incloure's en una altra crònica,<sup>713</sup> la *Primera Crónica General de España* d'Alfons X (1270-1274), també coneguda com *Estoria de España*. Amb ella es tancava el cicle formatiu i es consolidaven els elements significants principals del tipus iconogràfic. Escrita en llengua castellana per primera vegada, hi apareixia en ella una voluntat per mostrar el patrocini de l'apòstol no només sobre la Corona de Castella sinó també sobre el conjunt de la Península, tal i com es pot apreciar a la narració de la nit prèvia a la batalla:

*Adurmiose el rey don Ramiro et apareciol estonces en suennos ell apostol sant Yague et dixol: 'sepas que Nuestro Sennor Jhesu Cristo partio a todos los otros apostoles mios hermanos et a mi todas las otras provincias de la tierra, et a mi solo dio a Espanna que la guardasse et la amparasse de manos de los enemigos de la fe'. [...]. Et por que non dubdes nada en esto que te yo digo veer medes cras andar y en la lid en un cavallo blanco con una senna blanca, et gran espada reluzient en la mano.*<sup>714</sup>

La imatge de l'apòstol, a diferència d'allò ocorregut a la crònica de Jiménez de Rada, és posada en valor i la seua presència al combat del dia següent, indiscutible. Animava els soldats, comandant-los i participant directament a la lluita:

<sup>711</sup> JIMÉNEZ DE RADA, R., *op. cit.*, 1989, Llibre IV, cap. 13, pàg. 177.

<sup>712</sup> *Ibidem*.

<sup>713</sup> En el segle XIII, els regnes cristians iniciaren un desenvolupament cultural patrocinat no ja per l'aportació cluniacenca arribada de França, sinó per hispans educats a l'estranger. Fou el moment de les grans cròniques, les quals emulaven aquelles realitzades a la resta d'Europa. Ja foren redactades bé des d'un punt de vista lleonés –Lluc de Tui–, ja des del punt de vista castellà –Jiménez de Rada–, aquestes dues estaven dotades d'un sentit nacional que fou completat per la *Primera Crónica General*. Sobre aquest tema, veieu GIL, Juan, “La Historiografía”, en MENÉNDEZ PIDAL, Ramón, *Historia de España*, vol. XI, 2a ed., Espasa Calpe, Madrid, 1997, pàg. 83-112.

<sup>714</sup> *Primera Crónica General, op. cit.*, 1906, cap. 629, pàg. 360.

*Otrossi el apostol sant Yague fue y luego con ellos, assi como les el prometiera, et esforçavolos a la batalla, et firie el mismo muy de rezio en los moros, assi como a ellos semeiava. Los cristianos, cuando vieron a santYyague, fueron muy esforçados, et fiando en ella ayuda de Dios et dell apostol sant Yague, començaron de ferir en los moros muy de rezio, dando grandes vozès et diziendo: 'Dios, ayuda, et sant Yague.'<sup>715</sup>*

Fet i fet, la llegenda de la batalla de Clavijo tancava el procés formatiu de la imatge de sant Jaume com a cavaller de Crist començat amb la visió del bisbe Esteve prèvia a la presa de Coïmra, alhora que iniciava una sèrie de visions miraculoses on l'apòstol apareixia al bell mig de la batalla derrotant els infidels. Posteriorment sorgirien noves invocacions en aquells conflictes bèl·lics on participaven les tropes castellanes, ja fóra a Europa o a Amèrica.

### **Altres visions en batalla de l'apòstol cavaller**

La importància de la *Primera Crónica General de España* d'Alfons X en relació a la configuració de la imatge de sant Jaume cavaller radica no només en la inclusió de la llegenda de la seua visió a Clavijo, sinó que, potser a causa d'una certa voluntat d'unificar simbòlicament el territori peninsular davall la bandera de Castella i el patrocini únic del sant, aquesta aporta altres visions de l'apòstol en diferents batalles, així com també d'altres sants *matamoros*, excepció feta curiosament de sant Jordi.

### ***Llegendes de la conquesta cristiana peninsular***

Una de les relacions esmentades a l'*Estoria de España* és la visió de l'apòstol a Jerez de la Frontera, ocorreguda el 1231. La batalla, de cabdal importància car la victòria obrí la vall del Guadalquivir i la posterior conquesta de bona part del territori andalús, enfrontà els castellano-lleonesos de Ferran III el Sant, dirigides per Álvaro Pérez de Castro, amb les tropes musulmanes de l'emir Ibn Hud de Múrcia, molts superiors a ells en nombre:

*Et fueronlos ferir llamando todos a vna voz 'Sanctiago!', et a las vezes 'Castiella!'. Et començaron a entrar por medio de las azes de los moros, quebrantando luego la primera, desi la segunda et la terçera, desi todas, asi vnas en pos otras; fasta que todas siete las pasaron, matando et derribando et faziendo grant estruccion*

---

<sup>715</sup> *Primera Crónica General, op. cit.*, 1906, cap. 629, pàg. 360.



*en ellos. Et así se començaron de mezclar et de reboluer de vna parte et de otra, que non pudo auer acuerdo en los moros de tener vnos con otros.*<sup>716</sup>

El narrador, en aquest cas el rei Alfons X, hi afirmà la presència intercessora del apòstol no com un fet directament viscut per ell, tot i que possiblement hi estigué present quan era infant, sinó com quelcom relatat per altres testimonis, tant els soldats cristians com els musulmanes –recurs literari força recurrent en aquest tipus de llegendes que dota de major versemblança al mite i que també trobem a la narració d’altres visions miraculoses:

*Et diçen, así como los moros mismos afirmavan despues, que paresçio y Santiago en vn canallo blanco et con senna blanca en la mano et con espada en la otra, et que andaua y con vna legion de caualleros blancos; et aun diçen que angeles vieran andar sobre ellos por el ayre; et que estos caualleros blancos les semeiaua que les estroyen mas que ninguna otra gente. Et aun pieça de cristianos uieron esta uision.*<sup>717</sup>

Com s’hi pot apreciar, a diferència de la visió de Clavijo, aquesta s’enriqueix amb l’acompanyament d’una legió de cavallers blancs i d’àngels baixant del cel davall les ordres del seu capità, l’apòstol sant Jaume. Sobre la identitat de “*los que le acompañaban*”, l’hagiògraf Hernando Ojea Gallego ens diu que eren: “*los ángeles custodios de estas provincias y del ejército cristiano, que Dios envió en su compañía para mayor gloria del apóstol y consuelo de los fieles*”.<sup>718</sup>

La mateixa crònica d’Alfons X aportava una altra aparició fabulosa del sant cavaller, en aquesta cas, en defensa de la ciutat de València en temps del Cid. El cabdill castellà acabava de morir el 1099 i la ciutat governada per ell des del 1094, era atacada per Búcar, rei de Tunúcia, i els seus trenta sis reis moros: “*Cuenta la estoria que a cabo de tres dias despues que el Çid fue finado, arribo el rey Bucar de Tunez al puerto de Valencia, et sallio a terreno; et traye consigo tan grant poder que era marauilla, et vinien con el treinta y seys reyes de moros, et traye consigo vna mora negra que traye trezientas moras negras consigo, et todas eran trasquiladas, sinon sennas vedijas que trayen encima de las cabeças*”. En aquest punt, s’hi afegí la famosa escena en què el Cid, després de mort, fou muntat i lligat al cavall pels seus homes amb la intenció d’enganyar els assetjadors i fer-los

<sup>716</sup> *Primera Crónica General, op. cit.*, 1906, cap. 1044, pàg. 726-727.

<sup>717</sup> *Primera Crónica General, op. cit.*, 1906, cap. 1044, pàg. 727. Aquesta història la va reprendre el cronista dels Reis Catòlics, Diego Rodríguez de Almela, en una recopilació de miracles de l’apòstol amb la qual pretenia donar a conèixer les llegendes medievals de les seues intervencions. RODRÍGUEZ DE ALMELA, Diego, *Compilación de los milagros de Santiago*, (ed. de J. Torres Fontes, Tip. Suc. de Nogués, Múrcia, 1946), cap. XVI, pàg. 37.

<sup>718</sup> OJEA GALLEGO, Hernando de, *Historia del glorioso apóstol Santiago, Patron de España: de su venida a ella, y de las grandezas de su Iglesia, y Orden Militar*, Luis Sánchez, Madrid, 1615, cap. 42, 4.

fugir davant la força de la seua presència. Una vegada narrada l'entrada dels cristians al camp de batalla, el narrador incorporà el factor taumatúrgic a la victòria gràcies a la participació decisiva de l'apòstol:

*Et quando esto vio el rey Bucar et los treynta et seys reyes, fueron marauillados, ca bien los semeio que vinien y sessenta mil caualleros todos mas blancos que vna nieve; et uenia delante vno mas grande que todos los otros, et traye en la mano vna senna blanca et en la otra vna espada que semeiana fuego; et fazie una mortandat muy grande en los moros que yvan fuyendo, que tan espantado fue Bucar et los sus reyes, que començaron a fuyr et non touieron rienda fasta la mar.<sup>719</sup>*

Novament, acompanyava el sant un exèrcit de seixanta mil cavallers celestials. Sant Jaume s'hi distingia com a comandant de tots ells, “*más grande que todos*”, amb un estendard blanc en una mà i una espasa de foc en l'altra. La crònica d'Alfons X el proposava com a valerós patrocinator de les campanyes del Cid, cavaller castellà per antonomàsia. A la Corona d'Aragó, Beuter seguí aquesta tradició: “Aparegué lo gloriós sent Jaume enmig dels moros, fent molta matança en lo camí del Guerau. Esta fon la major batalla que jamay lo Cid vencé, en tantes com ne féu”<sup>720</sup>. En canvi, altres versions posterior valencianes o bé silenciaren la seua presència o bé hi feren intervindre el seu patró sant Jordi. Fou el cas del cronista de la ciutat de València, Gaspar Escolano, qui, tot i seguir el relat d'Alfons X, silencià primerament el nom del cavaller celestial:

*Murió del primer Santiago la Mora [capitana mora que governava una companyia de dos-centes amazones], peleando valerosamente con sus negras. Los demás, todo fue a un tiempo, tomar las armas, y bolver las espaldas; porque juraron que havian visto venir sobre si más de sesenta mil cavalleros armados de armas blancas, y que delante de todos venia uno más grande, en un cavallo blanco y Cruz colorada en los pechos; pendonzillo blanco en la mano izquierda, y en la diestra una espada de fuego, con que hazia en ellos irreparable mortaldad.<sup>721</sup>*

---

<sup>719</sup> *Primera Crónica General, op. cit.*, 1906, cap. 956, pàg. 637-638.

<sup>720</sup> BEUTER, Pere Antoni, *Primera part de la Història de València* (ed. a cura de Vicent Josep Escartí), Universitat de València, 1998, cap. 18, pàg. 178.

<sup>721</sup> ESCOLANO, Gaspar, *Década primera de la historia de la insigne y coronada Ciudad y Reyno de Valencia. Primera parte*, València, 1610, Llibre II, cap. 23, col. 412, 10.

Més endavant, en canvi, hi tornà sobre aquesta qüestió afirmant que el guerrer celestial era el patró d'Aragó sant Jordi, qui poc temps abans havia estat vist a Osca, i que el Cid havia hagut de recórrer a l'ajuda del rei d'Aragó per poder defensar la ciutat de València:

*El Cid andaba ya viejo y cansado [...], acogiéndose al puerto seguro de su ordinario valedor el rey de Aragon [...]. Como quiera que ello fuese, cuentan nuestras historias, que trabada la batalla se apareció peleando contra los moros aquel mesmo caballero, que en su caballo y armas blancas, con la cruz colorada en el pecho, se habia aparecido en la de Huesca. Conocieron por la divisa que era su nuevo patron San Jorge, y vieronle como se entraba con estraña braveza entre los escuadrones mahometanos, matando cuantos le miraban y poniéndolos en buida con solo el ruido de sus armas.<sup>722</sup>*

Gaspar de la Figuera el descrivia com: “*un gallardo joven, que venía vestido de armas blancas, montado sobre un airoso caballo también blanco, y con una cruz colorada en el pecho*”,<sup>723</sup> i relacionava novament les circumstàncies viscudes pel Cid amb l'empara proporcionada pel rei aragonés, Pere I.

Una llegenda diferent i no molt coneguda tornava a emprar sant Jaume com a protector de les tropes del Cid.<sup>724</sup> A Torrenublos, prop de La Iglesuela del Cid (Terol), es deia que el de Vivar es va haver d'enfrontar a un exèrcit molt superior en nombre i molt més descansat. Quan la derrota estava a punt de fer-se realitat, els seus soldats cridaren el nom de l'apòstol i aquest va baixar de les altures fins al camp de batalla per infondre'ls noves forces i decantar una batalla que uns minuts abans tenien totalment perduda. La miraculosa visió fou recollida pel medievalista Agustín Ubieto Arteta de la següent manera:

*Al grito habitual de ‘¡Santiago y cierra España!’ de los desesperados soldados del Cid, apareció milagrosa e inmediatamente el Apóstol, cabalgando sobre un hermoso caballo, mostrando la cruz de san Jorge sobre su estandarte blanco. Su silueta se recortó enhiesta en el cielo, sobre la Peña del Morrón. El jinete, espoleando a la bestia, logró de ésta un fantástico salto, de modo que se presentó en la explanada en la que tenía*

<sup>722</sup> ESCOLANO, G., *op. cit.*, 1610, Llibre II, cap. 24, col. 420, 9.

<sup>723</sup> FIGUERA, Gaspar de la, *Vida, martirio, reliquias, templos, milagros, apariciones i excelencias del insigne mártir i esforzado Capitan de Christo San Jorge...*, València, 1738, cap. 17.

<sup>724</sup> Altres autors, com ara el pare Jaume Bleda, disposaren sant Jordi i sant Jaume com a patrons del Cid en una espècie de solució de compromís entre ambdós cavallers celestials patrons d'Aragó i Castella, respectivament: “*Para rendir y ahuyentar a los Moros, tuvo en su favor a San Jorge, y al apóstol Santiago*”. BLEDA, Jaume, *Coronica de los moros en España*, Felipe Mey, València, 1618, (ed. fac. Bibl. Val. - Aj. València - Univ. València, 2001), Llibre III, cap. 26, pàg. 343.

*lugar la desigual pelea. Debido al peso del caballo y del jinete, caídos desde tan larga distancia, la pata izquierda del corcel quedó marcada en la roca dura, señal que todavía puede verse hoy.*<sup>725</sup>

Per altra banda, en la llegendària batalla d'Hacinas, lliurada entre el rei Ramir II i el califa Abd al-Rahman III cap al 939 segons algunes fonts, es diu que sant Jaume fou vist en ajuda de les tropes del comte castellà Ferran González contra el cabdill Almansor. El comte, que havia anat a visitar el seu amic el monjo Pelaio a l'ermita de San Pedro d'Arlanza trobà que aquest havia faltat ja. De nit, en somnis, se li va aparèixer el sant monjo per revelar-li que rebria l'ajuda de l'apòstol acompanyat de gran companyia d'àngels. Tornà a adormir-se el comte i novament una veu que es revelà com la de sant Emilià li confirmà la seua presència al costat del Zebedeu. Així va ser, al tercer dia de combats, sant Jaume fou vist lluitant al costat dels cristians coma capità de les milícies celestials. Tot seguint el *Poema de Fernán González*, escrit cap al segle XIII, el cronista renaixentista Diego Rodríguez de Almela inclogué aquesta visió en els capítols VI i VII de la seua *Compilación de los milagros de Santiago*:

*Vieron al Apóstol Santiago con muy gran compañía de angeles que les parecia que venian todos armados de armas blancas con pendones blancos, en ellos cruces coloradas.*<sup>726</sup>

Amb aquesta llegenda es tanquen les cinc visions més conegudes de l'apòstol: Coïmbra, Clavijo, Jerez, València i Hacinas. Això no obstant, fou durant l'Edat Moderna que els diversos hagiògrafs de l'apòstol recolliren desenes d'aparicions més amb una evident voluntat catalogadora i justificadora de les seues qualitats com a patró sobre Espanya. Fou el cas de Miguel Herce Jiménez,<sup>727</sup> qui en catalogà cinquanta-set; i Antonio Calderón i Jerónimo Pardo Villaroel,<sup>728</sup> els quals tot seguint Herce i altres cronistes, en retragueren més de quaranta. Així mateix, Felipe de la Gándara,<sup>729</sup> també a partir del primer, en va citar fins a seixanta-dos. No

---

<sup>725</sup> UBIETO ARTETA, Agustí, *Leyendas para una historia paralela del Aragón medieval*, núm. 41, Inst. Fernando el Católico, Zaragoza, 1999, pàg. 79.

<sup>726</sup> RODRÍGUEZ DE ALMELA, D., *op. cit.*, 1946, cap. VII, pàg. 23.

<sup>727</sup> HERCE JIMÉNEZ, Miguel, *Prueba evidente de la predicación del Apóstol Santiago el Mayor en los Reinos de España*, Alonso de Paredes, Madrid, 1648, Llibre I, tractat VI, cap. 7, fols. 134v-145r.

<sup>728</sup> CALDERÓN, Antonio i PARDO VILLAROEEL, Jerónimo, *Excellencias y primacias del Apóstol Santiago el Mayor, único Patrón de España, y Capitán General de las Armas Cathólicas*, Gerónimo Rodríguez, Madrid, 1658, Llibre IV, cap. 11, pàg. 281-300.

<sup>729</sup> GÁNDARA, Felipe de la, *El Cisne Occidental canta las palmas, y triunfos eclesiásticos de Galicia ganados por sus hijos insignes, Santos, Varones Ilustres, y Ilustrísimos Mártires, Pontífices, Vírgenes, Confesores, Doctores, y Escritores que los han*

totes elles es remuntaven als temps de la conquesta cristiana, ni s'aturaven en el moment de la presa de Granada pels Reis Catòlics, sinó que continuen amb la conquesta i colonització d'Amèrica i també en territoris tan exòtics com ara les Índies Orientals i el Nord d'Àfrica, és a dir, allà on l'evangelització i colonització per part de portuguesos i castellans havia arribat fins a llavors, fins als temps dels Àustries, beneficiaris, en última instància, del patrocini de l'apòstol, amb una intenció evident per part dels hagiògrafs d'actualitzar l'eficàcia devocional del sant amb el recompte de victòries guanyades pel seu favor en el camp de batalla, ja no sols contra l'islam sinó contra els altres enemics del moment.<sup>730</sup>

De les batalles guanyades per la seua intercessió en el context de la conquesta cristiana peninsular els autors barrocs recordaven, a més de les amunt citades, la de Piedrahita o Hacinas (953), en què fou vist ajudant el comte Ferran González; la de Baeza (1100), en companyia de sant Isidor; les de Cedofeita, Càceres i Ciudad Rodrigo, en benefici del rei Ferran II; la de Las Navas de Tolosa (1212), en què intercedí pel rei Alfons VIII; la de Mèrida, acompanyat novament de sant Isidor; i la de Sevilla, ajudant el rei Ferran III (1334).

A Osca, tot seguint autors anteriors com ara Mora, Andrade, Marquez o Francisco de Torres, la famosa victòria del rei Pere I d'Aragó sobre els musulmans a la batalla d'Alcoraç, l'atribuïren no a sant Jordi sinó a l'apòstol, en una sort de préstec iconogràfic que també hem pogut advertir en altres llegendes devocionals medievals.

Visions miraculoses a Galícia se'n recullen dues. En elles, l'apòstol defèn els seus arquebisbes i el patrimoni de l'església compostel·lana. En una d'elles s'adverteix un element significant no molt habitual en l'apòstol: l'ús de la llança. Així, es diu que el sant cavaller fou vist “*a caballo, y armado, y amenazando en la mano vna lança*”.<sup>731</sup> Més curiosa és la llegenda dels temps del rei Bermudo III, moment en què els moros entraren en el regne de Galícia amb gran danys i destrucció fins arribar al sepulcre de sant Jaume. Allí, però, foren sorpresos per uns sorolls d'armes miraculosos provocats per l'apòstol que els feren fugir, “*oyendo en su Sepulchro vn esturendo de armas estupendo, y belicoso buyeron amedrentados, y murieron de peste nouenta*

---

*merecido en la Iglesia Militante para Reinar con Dios en la Triunfante*, Julián de Paredes, Madrid, 1678, Llibre I, cap. 19-22.

<sup>730</sup> Amb intenció de reforçar aquest caràcter protector de la monarquia i de les Espanyes, Gándara proclamava en una altra obra la seua condició de capità general, protector en les batalles i únic patró: “*De Galicia salió el maior Capitan, que a conocido España en defensa suia, el Protector de sus armas, el Unico Patron i Defensor suio en todas las batallas*”. GÁNDARA, Felipe de la, *Armas y triunfos. Hechos heroicos de los hijos de Galicia*, Pablo de Val, Madrid, 1662, cap. 9, pàg. 66.

<sup>731</sup> CALDERÓN, A. i PARDO VILLAROEL, J., *op. cit.*, 1658, Llibre IV, cap. 11, pàg. 298.

*mil Sarracenos*”.<sup>732</sup> Comprovem com es posen de nou en relleu les qualitats militars de l’apòstol com a cabdill i protector del regne, perfecte valedor dels monarques i el seu patrimoni reial gràcies a aquesta condició guerrera, exalçada pels seus panegiristes per damunt de qualsevol altra a l’hora de defensar el seu patronatge. De fet, podem dir que el poder profilàctic de l’apòstol, tot i que fora de manera indirecta, es feia present sovint quan es tractava de desbaratar les males intencions dels sarraïns. L’arquebisbe Jiménez de Rada, per exemple, relatava una història molt semblant a l’anterior però ubicada a la mort del rei Ramir I, quan les ràtzies musulmanes assolaven les terres del nord de Portugal fins arribar a les portes de Santiago: “*Alcorexi, rey de los agarenos, asoló esa parte de Galicia que ahora se llama Portugal, llegando hasta Santiago sin temor alguno al apóstol; pero el poder de éste le salió al paso y, lanzada entre ellos una epidemia, pocos o ninguno quedaron que llevasen la noticia a su patria*”.<sup>733</sup>

En aquelles ocasions en què no es feia present la visió de l’apòstol en el relat els cronistes no dubtaven en assenyalar la seua benefactora intercessió en la victòria dels cristians. Així ocorregué, per exemple, durant la pressa de Sevilla feta pel rei Ferran III el Sant, victòria que atribuï a “*los merecimientos de Santiago, cuyo Alférez Nos somos e cuya enseña traemos e que nos ayuda siempre a vencer*”, segons apareixia a la rúbrica dels Furs de Castella de 15 de juny de 1250. També en la conquesta del regne de Granada, la qual els Reis Catòlics atribuïren a la seua ajuda.

Els cronistes barrocs recolliren també una visió dels temps del rei Enric IV, durant la defensa de la ciutat de Quesada l’any 1469, on sembla que “*apareciesse visiblemente en un caballo blanco, con su Abito rojo i una espada de fuego en la mano, dando en los soberbios Moros con tal esfuerço*”.<sup>734</sup> Bilches en *Santos y santuarios de Jaén y Baeza* també narrà aquesta visió, però de la manera següent: “*trocándose las suertes con la presencia del Apóstol Santiago, que fue visto pelear por los nuestros, comenzaron a desmayar y reducirse a punto [...]. Afirman muchos cautivos que su mayor destroço les vino del Apóstol Santiago, y mucha gente de armas vestida de blanco, que pelearon a favor de los christianos. Depusieron también de una luz muy resplandeciente, que estuvo todo el tiempo de la batalla sobre Hernán Vázquez*”.<sup>735</sup> Novament, eren els vençuts els qui testimonien sobre la visió de l’apòstol per donar major versemblança i legitimitat al miracle, farcit aquest amb els elements significants habituals, com ara la lluentor de les robes i les armes o l’acompanyament d’un estol celestial.

<sup>732</sup> CALDERÓN, A. i PARDO VILLAROEL, J., *op. cit.*, 1658, Llibre IV, cap. 11, pàg. 298.

<sup>733</sup> JIMÉNEZ DE RADA, R., *op. cit.*, 1989, Llibre V, cap. 12, pàg. 203.

<sup>734</sup> HERCE JIMÉNEZ, M. de, *op. cit.*, 1648, Llibre I, tractat VI, cap. 7, fol. 139v.

<sup>735</sup> BILCHES, *op. cit.*, fol. 157-158. Citat per RODRÍGUEZ MOLINA, J., *op. cit.*, 2002, pàg. 468.

Herce Jiménez, però, resultava més original en citar el color roig de la indumentària de l'apòstol i el fet que brandara una espasa de foc, element semàntic de gran interès.

Juntament amb aquesta, podem observar com les visions en la darrera etapa de la conquesta cristiana es multiplicaren notablement i foren diverses les ocasions en què sant Jaume es féu present, com en aquella aparició ocorreguda a Alfons XI sobre Tarifa o en ajuda de Joan II sobre la Vega de Granada.<sup>736</sup> En la de Huéscar, la visió de l'apòstol s'enriquí amb la presència de la Mare de Déu, tots dos radiant una llum enlluernadora tan esplèndida que fou causa de la victòria dels cristians, tal i com els moros derrotats reconegueren després de la batalla: “*Dezian los Moros despues de la batalla, que no les avian vencido los Christianos, sino una muger, que se les apareció en el aire, vestida de luz, i rayos, hermosa sin comparacion, i un hombre, que andava à su lado en un cavallo blanco, terciado un manto brillante sobre el ombro, i empuñada una espada mui resplandeciente*”.<sup>737</sup>

### ***Les victòries de l'apòstol a Amèrica***

Després de la conquesta cristiana de la península i sense solució de continuïtat, el cavaller de Crist fou cridat com a auxiliador de les tropes castellanen en múltiples batalles lliurades en territori americà: “*comenzaron las conquistas con los indios acabada la de los moros, porque siempre guerreasen españoles contra infieles*”.<sup>738</sup> L'enorme catàleg d'intervencions escatològiques al nou continent fou inventariat per l'historiador Heliodoro Valle amb evident caràcter recopilatori.<sup>739</sup> Algunes d'aquestes mereixen un especial deteniment per la importància del seu significat potser no tant iconogràfic com legitimador d'un programa retòric.

---

<sup>736</sup> CALDERÓN, A. i PARDO VILLAROEL, J., *op. cit.*, 1658, Llibre IV, cap. 41, pàg. 300.

<sup>737</sup> HERCE JIMÉNEZ, M. de, *op. cit.*, 1648, Llibre I, tractat VI, cap. 29, fol. 140v.

<sup>738</sup> LÓPEZ DE GÓMARA, F., *Historia General de las Indias*, Juan Steelfio, Anvers, 1554, pàg. 6.

<sup>739</sup> Vegeu HELIODORO VALLE, Rafael, *Mitología de Santiago en América*, Ed. Universitaria, Tegucigalpa, 1944. A la seua tesi doctoral el professor Heliodoro Valle arribà a inventariar unes 14 intervencions miraculoses de l'apòstol: a Centla (1518), a Tenochtitlan (1520), a Tetlán (1530), a Querétaro (1531), a Jauja en Perú (1533), a Cuzco (1536), a la Vall de Goaca (1536), a Toclán juntament amb sant Miquel (1541), en la conquesta de Nou Mèxic per Oñate (1595), a Xile (1640), a l'illa de Janitzio (1817), a Tabasco en una lluita entre francesos i mexicans (1862) i una altra més a Mèxic el 1892.

És el cas de la batalla de Centla (Tabasco, 1519), la primera entaulada a Nou Mèxic,<sup>740</sup> on es diu que Hernán Cortés arribà a terra ferma amb una escassa flota per enfrontar-se amb la increïble xifra de quaranta mil indis. Però els castellans, cridant fervorosament l'apòstol, els vanceren tot matant-ne un gran nombre. Val a dir que la major tecnologia armamentista dels invasors jugava de la seua part i que, a més, la presència de cavalls, desconeguts totalment pels indis, foren causa de gran terror car creien que cavall i genet formaven un sol cos. Comprovem, doncs, com el discurs providencialista es mantenia actiu en un període i espai geogràfic nous on les visions del sant cavaller ajudarien a mantindre la vella identitat medieval conquistadora i donarien ànims i força a les tropes castellanques. La historiografia, per la seua banda, fou prou fecunda a l'hora de debatre la nova visió de l'apòstol en terres americanes. Andrés de Tapia, per exemple, fou el primer en mencionar la visió miraculosa d'un cavaller anònim en la seua crònica escrita entre 1540 i 1547:

*Y como los enemigos nos tuviesen ya cercados a los peones por todas partes, apareció por la retaguardia de ellos un hombre en un caballo rucio, picado, y los indios comenzaron a huir [...], y así que lo hizo otra vez, de manera que fueron tres veces las que apareció y le vimos.*<sup>741</sup>

La narració d'Andrés de Tapia fou copiada per autors posteriors, tot i que Bernardino Vázquez de Tapia mantingué el silenci sobre la personalitat del desconegut genet: “*estando en gran peligro en la batalla, se vio andar peleando uno de un caballo blanco, a cuya causa se desbarataron los indios, el cual caballo no había entre los que traímos*”.<sup>742</sup>

Francisco López de Gómara és, en paraules de Patrick Lesbre,<sup>743</sup> la referència més coneguda en parlar de la visió –fins a tres vegades– de l'apòstol durant aquesta batalla. Gómara, segons el dictat d'Hernán Cortés, fou el primer en identificar la figura del misteriós genet relatat per Tapia amb sant Jaume cavaller i enceta una tradició confiada, tot i que prudent –car el testimoni d'Hernán Cortés és indirecte–, seguida posteriorment per altres cronistes:

<sup>740</sup> Sobre les aparicions de l'apòstol durant la conquesta de Mèxic, consulteu WECKMANN, L., *La herencia medieval de México*, Colegio de México, Ciutat de Mèxic, 1983.

<sup>741</sup> TAPIA, Andrés de, *Relación de algunas cosas...*, en DÍAZ, J.; TAPIA, A.; VÁZQUEZ DE TAPIA, B. i AGUILAR, F., *La conquista de Tenochtitlan*, (ed. Germán Vázquez), Historia 16, Madrid, 1998, pàg. 76-77.

<sup>742</sup> VÁZQUEZ DE TAPIA, Bernardino, *Relación de méritos y servicios...*, en DÍAZ, J.; TAPIA, A.; VÁZQUEZ DE TAPIA, B. i AGUILAR, F., *op. cit.*, 1988, pàg. 136.

<sup>743</sup> LESBRE, Patrick, “La récupération de la figure de saint Jacques par les chroniqueurs de la Conquête du Mexique et du Pérou”, en *Homenaje a Henri Guerreiro*, Universidad de Navarra, 2005, pàg. 795-796.



*Dijéronle lo que habían visto hacer a uno de caballo, y preguntaron si era de su compañía; y como dijo que no, porque ninguno de ellos había podido venir antes, creyeron que era el apóstol Santiago, patrón de España [...] Y todos dijeron que vieron por tres veces al de caballo rucio picado pelear en su favor contra los indios, según arriba queda dicho; y que era Santiago, nuestro patrón.*<sup>744</sup>

Malgrat tot, l'intervencionisme de l'apòstol no fou plenament recolzat i hi hagueren veus dissidents. Una d'elles, possiblement la més explícita, fou la del cronista Bernal Díaz del Castillo qui, tot i no desmentir-la, sí afirmava que ell mateix no l'havia presenciada malgrat haver participat directament en la refrega. La seua narració dels fets, per tant, torna a un registre més prosaic:<sup>745</sup>

*Y pudiera ser que los que dice el Gómara fueran los gloriosos apóstoles señor Santiago o señor san Pedro, e yo, como pecador, no fuese digno de verles; lo que entonces yo vi y conocí fue a Francisco de Morla en un caballo castaño, que venía juntamente con Cortés.*<sup>746</sup>

Posteriorment, la visió narrada per López de Gómara, qui mai va estar al Nou Món, fou neutralitzada, en paraules de Patrick Lesbre,<sup>747</sup> en una sort de lleugeresa històrica, evitant-se precisions temporals o espacials. Autors com Juan Suárez de Peralta,<sup>748</sup> José de Acosta<sup>749</sup> o fra Juan de Torquemada<sup>750</sup> acabaren per relegar la visió a una consideració general més vaga i suficientment imprecisa com per a ser confirmada o contradita. El mateix Torquemada, en parlar del setge de Mèxic en 1521, guardà un silenci prudent tant sobre el moment precís d'aquestes visions com sobre la identitat dels testimonis: “*Y así hay quien diga que en las batallas se vieron la Virgen y Santiago*”.<sup>751</sup> Major distanciament i cautela a l'hora de citar aquests fets

<sup>744</sup> LÓPEZ DE GÓMARA, Francisco, *La Conquista de México. Segunda parte de la Chronica general de las Indias, que trata de la conquista de México*, Guillermo de Millis, Medina del Campo, 1553 (Red ed., Barcelona, 2011, pàg. 62).

<sup>745</sup> LESBRE, P., *op. cit.*, 2005, pàg. 797.

<sup>746</sup> DÍAZ DEL CASTILLO, Bernal, *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, Historia 16, Madrid, 1984, pàg. 150.

<sup>747</sup> LESBRE, P., *op. cit.*, 2005, pàg. 798.

<sup>748</sup> SUÁREZ DE PERALTA, Juan, *Tratado del descubrimiento de las Indias*, Conaculta, Mèxic, 1990.

<sup>749</sup> ACOSTA, José de, *Historia natural y moral de las Indias occidentales*, vol. 34, Historia 16, Madrid, 1986, Llibre VII, cap. 27.

<sup>750</sup> TORQUEMADA, Juan de, *Monarquía Indiana*, vol. 2, UNAM, Mèxic, 1975.

<sup>751</sup> TORQUEMADA, J. de, *op. cit.*, 1975, Llibre IV, cap. 59, pàg. 211.

s'establí en cronistes més tardans, com Antonio de Solís, qui recusava la versió de Gómara però preservava la narració del miracle pel tal de no ferir la sensibilitat dels lectors catòlics:

*Algunos escriben que anduvo en esta batalla el apóstol Santiago peleando en un caballo blanco por sus españoles [...]; pero Bernal Díaz del Castillo niega con aseveración este milagro [...]. Exceso es de la piedad el atribuir al cielo estas cosas que suceden contra la esperanza o fuera de la opinión: a que confesamos poca inclinación, y que en cualquier acontecimiento extraordinario dejamos voluntariamente su primera instancia a las causas naturales; pero es cierto que los que leyeren la historia de las indias hallarán [...] muchos sucesos que para hacerse creíbles fue necesario tenerlos por milagrosos.<sup>752</sup>*

Amb tot, malgrat les reserves d'alguns, els hagiògrafs barrocs no dubtaren en incloure aquesta visió en els seu catàlegs triomfals. Així i tot, els relats aportaven poques novetats iconogràfiques a les ja conegudes. Els hagiògrafs es recrearen en les victòries aconseguides pels espanyols en el camp de batalla gràcies a l'apòstol, a qui abans d'entrar en elles s'encomanen fervorosament. En algunes ocasions, el cavaller celestial era vist només pels indis derrotats, tot donant major legitimitat a la miraculosa revelació. Aquests descrivien sant Jaume com un cavaller entrat en anys, muntat a cavall i armat amb armes resplendents: “*Los indios aunque rendidos, le dieron a entender que ni él, ni aquellos soldados que allí parecía habían hecho el estrago que decía; sino el capitán viejo que venía en caballo blanco. El cual los había cegado con su grande resplandor, y venciólos*”.<sup>753</sup> La intervenció de la Mare de Déu, sant Jaume o ambdós a l'hora, fou un recurs miraculós prou usual en la història de la conquesta americana.<sup>754</sup>

En altra ocasió, els cronistes de la conquesta d'Amèrica donaven un protagonisme desconegut al cavall, com ara Fernández de Oviedo, qui assenyalava que en la visió de l'apòstol durant el setge ocorregut a Tenochtitlan el juny de 1520 el cavall matava amb la boca i les potes tants indis com el propi cavaller:

*Afirman que se vido el apóstol Santiago a caballo peleando sobre un caballo blanco en favor de los cristianos; e decían los indios que el caballo con los pies e manos e con la boca mataba muchos de ellos.<sup>755</sup>*

---

<sup>752</sup> SOLÍS, Antonio, *Historia de la conquista de Méjico*, Espasa-Calpe, 1970, Libro I, cap. 19, pàg. 65.

<sup>753</sup> OJEA GALLEGO, H. de, *op. cit.*, 1615, cap. 42, 7.

<sup>754</sup> Anotem en aquest sentit la visió de la Mare de Déu a Xile en la batalla dels castellans front als indis araucans. Sobre aquest miracle es pot consultar OVALLE, A., *Histórica relación del reino de Chile y de las misiones y ministerios que ejercitan en él la Compañía de Jesús*, 1646 (Inst. de Literatura chilena, Santiago de Chile, 1969, pàg. 207-208).

<sup>755</sup> FERNÁNDEZ DE OVIEDO, Gonzalo, *Historia General y Natural de las Indias*, BAE, Madrid, 1959, Llibre XXXIII, cap. 47, pàg. 228.

També foren diverses les visions de l'apòstol produïdes al Perú. De la visió de sant Jaume durant el setge a la ciutat de Cuzco el 1536 res en deia, però, una relació anònima de 1539, ni la crònica de Cristóbal de Molina (1553), ni l'obra de Pedro Pizarro (1571). Sí en parlava, en canvi, encara que de manera prudent, la inèdita fins el 1987 *Suma y narración de los incas* de Juan de Betanzos, tot i que no identificava la visió explícitament amb l'apòstol sinó amb l'esperit de Francisco Pizarro i la referia de manera indirecta amb la fórmula “*dicen que*”:

*Dicen que así mismo veían ir delante de los cristianos cuando salían de la ciudad a pelear un hombre en un caballo blanco todo armado y con una barba blanca y larga y que tenía en los pechos una cruz colorada como el hábito de Santiago que tenía el Marqués en los pechos y a éste decían que era el espíritu del Marqués que andaba delante de los suyos.*<sup>756</sup>

Un altre cronista, el pare Ruiz Navarro, relatà la visió de sant Jaume en la batalla de Cajamarca, acompanyat, de la mateixa manera que a la visió de Huéscar, de la Mare de Déu. Per dotar de major versemblança històrica el seu relat, afirmava basar-se en fonts originals indirectes procedents dels mateixos inques.

*Sucedió este milagro, que por tal lo tengo, puesto que los Anales de mi Orden dicen que los tres religiosos nuestros que se ballaron presentes afirmaron haber oído después a infinitos indios que el haber suspendido el ejercicio de las armas los de Atabalipa no fue tanto por el asombro que les causó el estruendo de los tiros y arcabuces y vistas de los nuestros, especialmente los de a caballo, aunque fue grande, juzgando que se les caía el cielo encima, cuanto por el miedo que les causó una señora que con un niño en los brazos y un hombre vestido de blanco sobre un caballo del mismo color con una espada en sus manos, acompañaban a los nuestros, matando más indios el hombre de blanco solo que todos los españoles juntos.*<sup>757</sup>

### ***Visions a les Índies Orientals i el nord d'Àfrica***

El simbolisme del cavaller celestial se sistematitza també en altres latituds on s'estaven creant noves identitats provocades pel procés colonitzador de les dues grans potències de l'era dels descobriments: Portugal i Castella. La conquesta de nous territoris potser responia a una sort d'inèrcia que les projectava cap a l'Àfrica i Amèrica després del procés secular

<sup>756</sup> BETANZOS, Juan de, *Suma y narración de los incas*, Atlas, Madrid, 1987, 2a part, cap. 32, pàg. 300.

<sup>757</sup> RUIZ NAVARRO, Pedro, en *Colección de Documentos inéditos para la historia del Perú*, Madrid, 1917, vol. 6, pàg. 202-203. Citat per LESBRE, P., *op. cit.*, 2005, pàg. 793.

d'expansió dels regnes cristians peninsulars cap al sud. En la narració d'aquestes conquestes no es dubtà en reconfigurar la imatge simbòlica de l'apòstol cavaller amb noves identitats precisament per mantindre la vella identitat cavalleresca medieval i justificar alhora un procés expansionista, evangelitzador i hegemònic dels valors cristians dominants a través d'arguments providencialistes que justificaven aquestes arriscades empreses en períodes històrics crítics, fins i tot quan el vell i adés poderós imperi dels Àustries començava a defallir: “*La que hizo en 7 de Mayo del año 1635 en Berberia [...] siendo Governador, i Capitan General de las plaças de Oran el Excelentissimo Señor don Antonio de la cueva, Marques de Flores Davila. Tuvo un encuentro mui reñido con Abdelcader Cavallero Moro [...] en el sitio que llaman Tiguilimar: donde assistio Santiago à los nuestros, vestido, i armado à la Española, colete de faldas largas, lança i adarga en un hermoso cavallo blanco*”.<sup>758</sup>

Sant Jaume es configura en aquestes llegendes com a protector no tan sols dels castellans sinó també dels portuguesos, és a dir, de tots aquells que expandien la fe catòlica pel món i s'encomanaven devotament a l'apòstol en tan sagrada aventura: “*En la India Oriental, particularmente en la conquista de Ormus, y del reino de Gananor, Goa, Etiopia y otras partes, en tiempo de aquel valeroso gobernador y capitán Alfonso de Albuquerque, y de otros, socorrió muchas veces visiblemente el glorioso apóstol en las batallas a los portugueses*”.<sup>759</sup>

També prestava la seua ajuda a tots aquells convertits sincerament al cristianisme, com en el cas del “*Rey de Manicongo, vassallo del Rey de Portugal conuertido a la Fe por los Portugueses*”,<sup>760</sup> qui en una lluita contra el seu germà, usurpador del seu regne, rebé la intercessió de l'apòstol i altres cavallers celestials “*vieron en el aire una Cruz blanca, i à Santiago con muchos de a cavallo vestidos de blancos, que matavan à los enemigos*”.<sup>761</sup> Veiem com aquest poderós símbol discursiu començava a ser interioritzat per les comunitats indígenes al temps que servia de recordatori pels cristians vells a través de la reiteració d'intervencions miraculoses, fins i tot d'aquelles més exòtiques: “*En el reino del Congo à un Rei negro... despues de averle traído los Portugueses al conocimiento de la lei Evangelica*”.<sup>762</sup>

El catàleg d'intervencions escatològiques s'estenia, sovint amb voluntat d'exhaustivitat per part dels hagiògrafs barrocs, tot citant-se des de les visions: “*En el reino de Nápoles al gran*

<sup>758</sup> HERCE JIMÉNEZ, M. de, *op. cit.*, 1648, Llibre I, tractat VI, cap. 7, fol. 142v.

<sup>759</sup> OJEA GALLEGO, H. de, *op. cit.*, 1615, cap. 42, 5, pàg. 241r.

<sup>760</sup> CALDERÓN, A. i PARDO VILLAROEL, J., *op. cit.*, 1658, Llibre IV, cap. 11, pàg. 298.

<sup>761</sup> HERCE JIMÉNEZ, M. de, *op. cit.*, 1648, Llibre I, tractat VI, cap. 7, fol. 141r.

<sup>762</sup> CALDERÓN, A. i PARDO VILLAROEL, J., *op. cit.*, 1658, Llibre IV, cap. 11, pàg. 298.

*Capitan Don Gonçalo Fernandez de Cordova*”,<sup>763</sup> fins a la “*Victoria que tuvieron los españoles de los franceses día del Apóstol, en tiempo del rey nuestro señor Felipe el cuarto*”, tot passant per altres aparicions a Itàlia i França: “*Se ha aparecido dos vezes, una en Ruan, y otra en Ostiano*”, la menció a la pressa de Tunísia per les tropes de Carles I, “*don Carlos quinto en la toma de Túnez*”, o la influència sobre Felip III en l’expulsió dels moriscos, tot i no haver visió miraculosa pel mig: “*Expele a los Moriscos por su decreto, víspera de Santiago, don Felipe tercero*”.<sup>764</sup>

### 3. CONTINUÏTAT I VARIACIÓ DEL TIPUS ICONOGRÀFIC DE SANT JAUME CAVALLER

Les representacions inicials de sant Jaume com a membre del col·legi apostòlic, en les quals apareixia juntament amb els altres apòstols –identificat principalment per l’espasa com a símbol del seu martiri i no com a element punitiu–, foren enriquides ben prompte amb altres de major transcendència simbòlica, en les quals ja no figurava com a deixeble de Crist, sinó que prenia una personalitat més definida i autònoma. Així doncs, la imatge de sant Jaume passava a adoptar els elements significants propis del tipus iconogràfic que el caracteritzava com a pelegrí i identificat, per tant, amb tots aquells que viatjaven al seu santuari de Compostel·la. Posteriorment, i és açò el que ens importa, va adoptar la simbologia del cavaller cristià, distintiu de l’esperit guerrer de l’època en què va sorgir i relacionat amb aquells herois cristians que lluitaven contra els enemics de la seua fe.

#### Origen del tipus iconogràfic

Des de les primeres manifestacions visuals d’aquest tipus iconogràfic, la major part de les imatges de l’apòstol cavaller, sobretot aquelles de caràcter més conceptual, han seguit l’esquema compositiu propi de la trepitjada triomfal.

Amb tot, la relació d’aquesta imatge amb la figura del cavaller glorificat representat a les portalades i capitells romànics ha estat tema de debat per als historiadors de l’art des del mateix segle XIX. Interessa recordar com una de les primeres identifications d’aquest cavaller medieval, tal i com assenyalava l’historiador Émile Mâle al seu treball clàssic sobre l’art religiós del segle XII a França, havia estat amb sants com sant Jordi o sant Martí, o amb

<sup>763</sup> CALDERÓN, A. i PARDO VILLAROEL, J., *op. cit.*, 1658, Llibre IV, cap. 11, pàg. 297.

<sup>764</sup> CALDERÓN, A. i PARDO VILLAROEL, J., *op. cit.*, 1658, Llibre IV, cap. 11, pàg. 299.

monarques com Pipí el Breu o Enric II d'Anglaterra, entre d'altres.<sup>765</sup> Això no obstant, el mateix Mâle oferia una interpretació d'aquestes que gaudiria de gran fortuna i seria generalment acceptada per molts historiadors de l'art posteriors: la de l'emperador Constantí com a vencedor del paganisme.<sup>766</sup> La identificació amb el primer emperador cristià es basava en la popularitat que aquest hauria tingut entre els pelegrins que anaven a Roma i contemplaven l'estàtua eqüestre de Marc Aureli, llavors ubicada front al palau papal del Laterà i situada sobre la figura d'un bàrbar derrotat,<sup>767</sup> tot creient que era la del mateix Constantí.<sup>768</sup> Posteriorment, aquesta s'hauria difós lliurement per les esglésies romàniques de l'oest de França ubicades al llarg dels camins de peregrinació gràcies al record dels mateixos pelegrins.

Dins la historiografia hispànica i concretament en el cas de les representacions escultòriques d'aquests cavallers triomfants conservats a capitells i portalades de moltes

---

<sup>765</sup> Així ho recollia també LE ROUX, Hubert, "Les énigmatiques cavaliers romans. St. Jacques ou Constantin?", en *Les dossiers de l'Archeologie*, núm. 20, 1977, pàg. 75-86, qui apuntava altres identificacions realitzades per diferents arqueòlegs francesos des de 1840, com ara l'Àngel de l'Apocalipsi, el guerrer celestial carregant contra Heliodor, etc.

<sup>766</sup> MÂLE, Émile, *L'Art religieux du XII<sup>e</sup> siècle en France. Études sur les origines de l'iconographie du Moyen Age*, Armand Collin, París, pàg. 247-266. (La primera edició d'aquesta obra fou en 1922. En castellà existeix una edició de 1986: MÂLE, É., *La iconografía de la Edad Media y sus fuentes*, Encuentro, Madrid, 1966). Altres historiadors, en canvi, rebateren aquesta identificació amb l'emperador Constantí. La primera en fer-ho, va ser Linda Seidel, qui dubtava de l'existència d'un culte a l'emperador Constantí a la França de la Plena Edat Mitjana. Proposava, tanmateix, una identificació de la imatge del cavaller eqüestre amb l'emperador Carlemany, ja que la majoria d'aquestes representacions escultòriques apareixien en llocs relacionats amb l'enfrontament d'aquest amb el poder musulmà. Vegeu SEIDEL, Linda, "Constantine and Charlemagne", en *Gesta*, XV, 1-2, 1976, pàg. 273 i SEIDEL, Linda, "Holy Warriors. The Romanesque Rider and the Fight Against Islam", en *The Holy War*, T. P. Murphy, Ohio State Univ. Press, Columbus, 1976, pàg. 33-34.

<sup>767</sup> Aquesta representació estaria relacionada, com ja s'ha dit en capítols precedents, en la tradició de l'*Adventus Augusti*, o entrada triomfal de l'emperador en la ciutat, la qual es pot observar a l'*Ivori Barberini* (meitat del s. VI, París, Museu del Louvre), o a les medalles de l'emperador Valente conservades al Kunsthistorisches Museum de Viena o la de l'emperador Constanci Cloro conservada al Museu d'Arràs. Aquesta representació de la imatge eqüestre de l'emperador o de guerrers romans triomfant sobre un bàrbar, figurada sobre medalles, camafeus, monedes, plaques d'ívorí o altres monuments, seria la base per a la identificació dels cavallers triomfants romànics representats al nord d'Espanya i sud-oest de França, com ara el de Chateaufort-sur-Charente o Sainte Croix de Burdeus, segons la interpretació de LE ROUX, H., *op. cit.*, pàg. 79-86.

<sup>768</sup> Recullen aquesta interpretació de Mâle, entre altres, APRAIZ, A., "La representación del caballero en las iglesias de los Caminos de Santiago", en *Archivo Español de Arte*, núm. 46, 1941, pàg. 386 i MONTEIRA ARIAS, Inés, "El triunfo sobre la idolatría como victoria sobre el Islam: Nuevas consideraciones sobre el caballero victorioso en el románico hispano", en *Espacio, Tiempo y Forma*, sèrie VII, t. 25, 2012, pàgs. 29-66.

esglésies romàniques situades al Camí de Sant Jaume, com ara la d'Armentia (Álava), la seua identificació n'ha estat una altra. Inicialment, alguns historiadors, com ara Àngel de Apraiz<sup>769</sup> o René Crozet, relacionaren aquestes figures eqüestres romàniques del sud de França i el nord d'Espanya amb sant Jaume cavaller, tot i que altres autors es decantaven per l'associació amb Constantí a causa de la influència dels artesans francesos en el Camí de Compostel·la. Amb tot, hui en dia preval la idea del cavaller impersonal, no identificat, però relacionat amb el concepte de la lluita secular contra l'islam.<sup>770</sup>

No obstant això, i tal i com ja va assenyalar Ruiz Maldonado, l'estudi del tipus iconogràfic eqüestre de sant Jaume s'ha de fer de manera separada a la d'aquests genets romànics per quant el seu naixement i desenvolupament són totalment diferents.

Per la seua banda, Kingsley Porter, tot i que per als relleus trobats a França interpretava la imatge del cavaller com la de Constantí amb sa mare Elena, per als relleus hispànics indicava una relació amb sant Jaume cavaller. Per a la configuració visual d'aquestes imatges de caràcter guerrer va proposar una influència dels tipus iconogràfics dels sants militars bizantins, independentment de l'escultura eqüestre de Marc Aureli plantejada per Mâle, i que estaria fixada a partir d'un mosaic desaparegut ubicat al Sant Sepulcre de Jerusalem on apareixia Constantí amb l'emperadriu Elena.<sup>771</sup> Tot seguint aquesta teoria, Leandro Mascanzoni també relacionaria l'assumpció de les característiques pròpies dels sants militars bizantins per part del sant Jaume militar com un element configurador de la seua imatge.<sup>772</sup>

---

<sup>769</sup> APRAIZ, A., *op. cit.*, pàg. 384-396, qui assegura que el relleu d'Armentia representa a sant Jaume per la significació jacobea de la seua església, car en l'antic retaule major, hui en la nau de l'Evangeli del creuer, es representa una pintura de sant Jaume matamoros, i CROZET, René, "Nouvelles remarques sur les cavaliers sculptés ou peints dans les églises romanes", en *Cahiers de Civilisation Médiévale*, Xé-XIIé siècles, núm. 1, 1958, pàg. 34. Sobre el tema del cavaller romànic a través de l'escultura romànica i la revisió de les diferents teories vegeu també RUIZ MALDONADO, M., "El 'caballero victorioso' en la escultura románica española. Algunas consideraciones y nuevos ejemplos", en *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, XLV, 1979, pàg. 271-283, així com RUIZ MALDONADO, M., *El caballero en la escultura románica de Castilla y León*, Univ. Salamanca, Salamanca, 1986, pàg. 13-24.

<sup>770</sup> MONTEIRA ARIAS, I., *op. cit.*

<sup>771</sup> KINGSLEY PORTER, A., *Romanesque sculpture on the Pilgrimage Roads*, vol. I, M. Jones, Boston, 1923, pàg. 187. En el volum VI identifica els relleus d'Armentia (lám. 743) i de Santa Maria de Carrión de los Condes (lám. 774) amb la imatge de Constantí, tot i que a la pàgina 152 del volum I assegura que aquesta adscripció no és segura.

<sup>772</sup> MASCANZONI, Leandro, *San Giacomo: Il guerriero e il pellegrino. Il culto iacobeo tra la Spagna e l'Esarcato (s. VI-XV)*, Centro Italiano di Studi sull'alto Medioevo, Spoleto, 2000.

## Esquemes compositius i elements significants principals

Quant a les diferents modalitats formals del tipus iconogràfic de sant Jaume cavaller, val a dir que les primeres manifestacions visuals van a ser representades davall un mateix esquema formal. Cavall i cavaller se situaven de perfil en una fórmula compositiva que restà exitosa durant els primers segles. Seguint aquesta formulació, una de les imatges més antigues del sant Jaume cavaller és la conservada al costat sur del creuer de la catedral de Santiago de Compostel·la (ca. 1220-1240) [Fig. 137; Cat. 076], un relleu escultòric col·locat allí segurament al segle XVI i provinent d'alguna construcció pròxima al claustre. En ella, sant Jaume apareix sobre un cavall al galop sostenint amb la mà dreta una espasa i amb l'esquerra un estendard en el qual es llig: "SCS. IACOB' APLUS. XPP".



**Fig. 137.** *Visió de sant Jaume cavaller*, 1220-1240, Santiago de Compostel·la, Catedral, Claustre

A diferència d'aquesta disposició en perfil, una segona fórmula és aquella on el cavall se situa singularment de front, com a l'escultura de l'església de Villadangos del Páramo, o de tres quarts, variant utilitzada de manera més generalitzada durant l'època barroca, com molt bé queda exemplificada en el *Retaulle de la Purificació* de Pedro de Campaña (1555, Sevilla, catedral, capilla de D. Diego Caballero) [Fig. 150; Cat. 085] o en el *Retaulle de sant Jaume apòstol* pintat per Francesc Ribalta (1603, Algemés, església parroquial de Sant Jaume) [Fig. 151; Cat. 089]. Habitualment, el genet munta un cavall encabritat i formant una corbeta, disposició que



en aquestes imatges presenta un significat simbòlic evident ja que dota al cavaller d'un caràcter heroic destacat.<sup>773</sup>

A banda d'aquesta diferenciació en l'esquema compositiu que estructura la combinació de cavall i genet, Ángel Sicart Giménez va establir altres dues modalitats formals diferenciades segons es representara sant Jaume amb el cavall al galop, com es pot veure al relleu de la catedral de Compostel·la ja citat, o amb el cavall al pas, tal i com apareix al *Tumbo Menor de Castilla* (ca. 1236, Madrid, Arxiu Històric Nacional, còdex 1046, full 15r) [Fig. 145], el qual per a aquest autor tindria un sentit heràldic i un referent formal en la tradició romana de l'*Adventus Augusti* o cerimònia d'entrada de l'emperador victoriós.<sup>774</sup>



**Fig. 138.** *Sant Jaume dempeus trepitja un enemic*, P. Rodríguez, J. Vela i M. Martínez, 1589, Villacastín, església de San Sebastián



**Fig. 139.** *Visió de sant Jaume en la batalla de Clavijo*, León Picardo, 1514-1530, Burgos, Museo diocesano del retablo

<sup>773</sup> GONZÁLEZ DE ZÁRATE, Jesús María, "Las claves emblemáticas en la lectura del retrato barroco", en *Goya*, núm. 187-188, 1985, pàg. 529-537.

<sup>774</sup> SICART GIMÉNEZ, Á., *op. cit.*, 1982, pàg. 11-33.

A més d'aquestes fórmules compositives, cal esmentar una tercera variant, molt poc propagada, on es representa l'apòstol trepitjant el cap d'un enemic. És el cas, per exemple, de la imatge inclosa al retaule major de l'església de San Sebastián de Villacastín (Segòvia) [Fig. 138, Cat. 113], traçat pel jesuïta Andrés Ruiz en 1589 i amb escultures de grandària natural executades per Pedro Rodríguez, Juan Vela i Mateo Martínez. L'apòstol, situat en el segon nivell del retaule i reconegut pel barret d'ala ampla, figura dempeus sostenint un llibre –la *Carta de Sant Jaume* a ell atribuïda– mentre trepitja el cap d'un enemic musulmà identificat pel turbant. D'altra banda, rellevant és també la descripció de la imatge projectada junt amb la del llavors copatró sant Emilià –tot i que no es dugueren a terme–, per a coronar la cúpula de la capella del Palau Reial de Madrid, les quals no podent ser eqüestres per l'espai on anaven s'imaginaren dempeus: “*para que la representación de ellos fuese más propia debían ser sus estatuas ecuestres, pero no habiendo comodidad en las basas para tanto, pondránse sus estatuas de cuerpo entero, con una espada en la mano y con una bandera en la otra y, a los pies, cabezas de moros*”.<sup>775</sup>

Una altra divisió formal que es pot establir dins el tipus iconogràfic és la proposada per Cabrillana Ciézar.<sup>776</sup> Aquest autor diferenciava tres variants icòniques atenent al tipus d'indumentària utilitzada per l'apòstol, açò és com a cavaller abillat amb lluent armadura o amb l'hàbit propi de l'Orde de Sant Jaume en un primer cas, com a cavaller vestit de pelegrí en un segon o com a cavaller vestit a la manera dels apòstols, és a dir, amb túnica i mantell.

El primer tipus que diferencia Cabrillana Ciézar el podem trobar, per exemple, en un *Sant Jaume cavaller* atribuït a l'aragonés Martín de Soria (1496-1504, Madrid, Fundación Lázaro Galdiano) [Fig. 148; Cat. 082]. En ell, el cavaller apareix guarnit amb armadura de plaques, veneres en les muscleres, barret de pelegrí i mantell al vent. D'altra banda, en aquelles obres realitzades en el context de l'Orde militar de Sant Jaume de l'Espasa, veiem el sant vestit amb l'hàbit i la creu roja distintiva d'aquesta formada a partir de la fusió de la creu amb una espasa col·locada cap avall– sobre el seu pit. L'apòstol la portarà decorant el seu vestit com si es tractara d'un membre més o també pintada en la senyera. Al retaule dedicat a l'apòstol pintat pel Mestre de Lourinha, autor identificat amb Álvaro Pires (ca. 1520-1530, Portugal, Palmela, església de Santiago), en la taula relativa a la batalla de Clavijo el presenta abillat amb lluent

<sup>775</sup> SARMIENTO, *Sistema de adornos del Palacio Real de Madrid*, (ed. J. Barrientos i C. Herrero), Soc. Estatal de Conmemoraciones Culturales, Madrid, 2002, pàg. 83. Citat per NIETO ALCAIDE, Víctor i GARCÍA MORALES, María Victoria, “Santiago y la Monarquía española: orígenes de un mito de Estado”, en *Santiago y la Monarquía de España (1504-1788)*, Soc. Est. de Conmemoraciones Culturales, Madrid, 2004, pàg. 36.

<sup>776</sup> Vegeu CABRILLANA CIÉZAR, Nicolás, *Santiago matamoros, historia e imagen*, Diputación de Málaga, Málaga, 1999.

armadura coberta per una sobrevesta blanca decorada amb la mencionada creu. El sant s'identifica com un cavaller més del seu propi Orde, la qual, també en la seua branca portuguesa, es va distingir per la seua bel·ligerància en l'enfrontament contra l'islam.

Segons la distinció feta per Cabrillana Ciézar, la segona modalitat seria aquella que el representa vestit com un pelegrí: barret d'ala ampla amb venera al front i esclavina decorada amb una venera a cada costat.

L'oli sobre taula atribuït a León Picardo i procedent del retaule major de l'església burgalesa de la Nativitat de Nostra Senyora, a Lara de los Infantes (1514 i 1530, Burgos, Museo Diocesano del Retablo) [Fig. 139; Cat. 083] seria un bon exemple d'aquesta modalitat, car el figura vestit amb túnica, capa i l'esmentat barret d'ala ampla.

Per últim, la tercera variant citada l'imagina amb la indumentària pròpia dels apòstols, és a dir, amb túnica i mantell. És el cas de la miniatura renaixentista atribuïda a Vincenzo Raimundi inclosa al full 20v de l'*Antifonari de Carles V* (1538, Madrid, Biblioteca Nacional). Llança en mà, desbarata els membres de l'exèrcit musulmà, identificats pels turbants i la mitja lluna. Cenyit al seu cos, un morral l'identifica com l'apòstol pelegrí i el distingeix davant altres possibles representacions de sants guerrers. Ultrapassa la simple consideració d'un guerrer i li confereix poder evangelitzador.



**Fig. 140.** *Visió de sant Jaume cavaller*, ca. 1330, Salamanca, Universidad, Biblioteca General, Ms. 2631, full 120



**Fig. 141.** *Visió de sant Jaume a la batalla de Clavijo*, J. Gambino i J. Ferreiro, 1774-1776, Santiago de Compostel·la, Palau Raxoi

Per altra banda, i atenent a aspectes significants i d'evolució històrica, Klaus Herbers diferenciava entre la representació del sant com a genet celestial i la del sant com a *matamoros*, segons el grau de conceptualitat o narrativitat que presentara la imatge.<sup>777</sup> En aquesta primera modalitat s'inclourien les primeres representacions visuals del cavaller sant, per exemple el genet que cavalca al galop figurat com auxiliador en la batalla celestial, com és el cas del relleu del claustre de la catedral compostel·lana o la il·lustració del *Tumbo B* que es conserva en la mateixa catedral [Fig. 144; Cat. 077]. Herbers apuntava a més altres exemples igual d'interessants: el genet celestial al galop que il·lustra la còpia del *Còdex Calixtí* conservat a la Biblioteca de la Unversitat de Salamanca de principi del segle XIV (Ms. 2631, full 120) [Fig. 140; Cat. 078], caracteritzat pel fons roig amb veneres; la il·lustració que apareix en un document del segle XIII (ca. 1236) de lliurament d'Uclés a l'Orde de Sant Jaume el 1174; el segell del canonge compostel·là Rodrigo Velázquez de 1288 i el segell d'una germandat o dels Consells de Lleó i Galícia de 1295. En totes aquestes representacions el tipus iconogràfic de sant Jaume funcionaria com a imatge d'un senyor feudal. D. W. Lomax, citat a la vegada per Plötz, posà en relació aquestes manifestacions visuals amb una vella tradició grecoromana, la de l'*Adventus*: cerimoniosa entrada de l'emperador victoriós.<sup>778</sup>

Aquests primeres representacions, més bé de caràcter conceptual, anirien canviant cap a escenes més narratives, tot configurant definitivament el tipus de *matamoros* o *strenuissimus miles*. Una de les primeres seria la imatge apareguda en el *Tumbo B* de la catedral de Compostel·la [Fig. 144; Cat. 077], on l'apòstol apareix destrossant els cossos dels seus enemics. Com a precursors formals d'aquestes imatges, Herbers proposava, com ja ho havien fet altres autors, dues miniatures dels monarques Ferran II i Alfons IX muntats a cavall i combatent, datades en torn al 1175-1208, incloses al *Tumbo A* [Fig. 142].

Posteriorment, la imatge es va enriquir amb més elements significants. La figura del cavaller s'integrava ara en una composició bèl·lica d'enfrontament entre dos bàndols enemics –el cristià i l'àrab– inserits en un paisatge de vegades evocat per un castell. Sant Jaume, a més de ser el defensor del seus fidels, adoptava ara la condició de guia dels exèrcits castellans i, per això, es representava al capdavant de les tropes per desbaratar el front rival: “y aun no començavan a ensangrentarse los hierros de las lanças, quando se presenta en la frente del esquadron

<sup>777</sup> HERBERS, K., *op. cit.*, 2006, pàg. 95-96.

<sup>778</sup> PLÖTZ, R., *op. cit.*, *Santiago y América*, 1993, pàg. 273. També reportada per SICART GIMÉNEZ, A., “La iconografía de Santiago ecuestre en la Edad Media”, en *Compostellanum*, núm. 12, 1982, pàg. 31, qui cita a GRABAR, A., *L'empereur dans l'art byzantin*, Londres, 1971, pàg. 45-50.

*Christiano el Capitan General Santiago Zebedeo, Patron, y Protector de las Españas*?.<sup>779</sup> Un exemple d'aquesta modalitat apareix en la flamenquitzant escena atribuïda a Juan de Flandes (ca. 1500, Madrid, Fundación Lázaro Galdiano), on veiem com les tropes castellanes, les quals enarboren un estendard de Castella i Lleó, s'enfronten amb els sarraïns, representats en el seu cas per un guió pintat amb la figura d'un drac, símbol que en la tradició occidental presenta clares connotacions negatives. L'apòstol cavalca al capdavant de l'exèrcit cristià amb la banderola decorada per una creu flanquejada per veneres, el seu atribut més identificatiu, mentre que als peus del seu cavall deixa abandonat el cos sense vida d'un soldat enemic, abillat aquest amb armadura d'inspiració renaixentista.

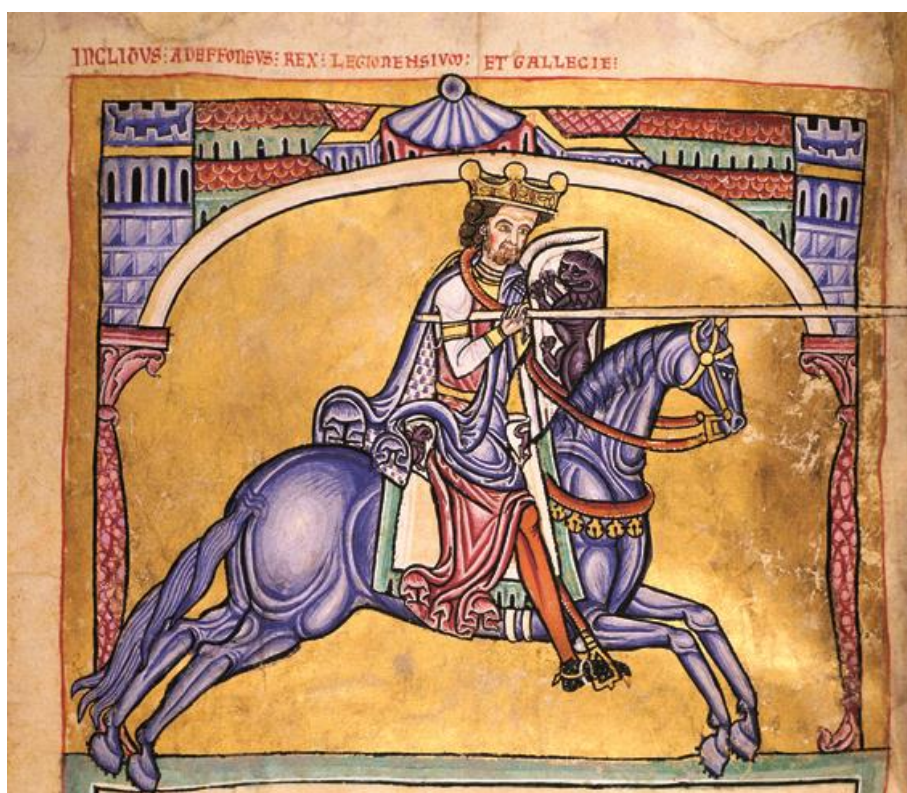


Fig. 142. *Alfons IX a cavall*, s. XIII, Santiago de Compostel·la, *Tumbo A*

En aquesta condició de guia dels exèrcits cristians, hom pot trobar una formulació compositiva prou més insòlita en la representació de l'apòstol cavalcant per damunt dels núvols, segons ha estat representat al gravat publicat al volum III de la *Historia general de los Hechos de los Castellanos*, d'Antonio de Herrera y Tordesillas [Fig. 172; Cat. 103].<sup>780</sup> En aquest

<sup>779</sup> CASTELLÀ FERRER, M., *op. cit.*, 1610, pàg. 262v.

<sup>780</sup> Veieu HERRERA Y TORDESILLAS, Antonio de, *Historia general de los Hechos de los Castellanos en las Islas y Tierra Firme del mar Océano que llaman Islas Occidentales*, vol. III, Juan Bautista Verdussen, Anvers, 1728, pàg. 84. L'edició original, dividida en quatre volums, és de Juan Flamenco i Juan de la Cuesta, Madrid, 1601-1615.

cas, davall dels núvols es configura tota una escena de lluita entre soldats castellans abillats a la manera del segle XVIII contra indígenes americans. L'escena recorda allò relatat per diversos cronistes de la conquesta d'Amèrica. Nosaltres anem a citar ara la narració de Pedro Mariño de Lobera en la batalla prèvia a la fundació de la futura ciutat de Santiago de Chile, on els indígenes americans i els soldats cristians: “*vieron venir por el aire un cristiano en un caballo blanco con la espada en la mano desenvainada, amenazando al bando índico, y haciendo tan grande estrago en él, tanto que se quedaron todos pasmados y despavoridos*”.<sup>781</sup> No fou un cas únic, per descomptat, el tractadista Iterián de Ayala ens recorda la generalització de llegendes en què sant Jaume era vist descendint des del cel: “*por haberse visto muchas veces pelear en el ayre á favor de los Españoles*”.<sup>782</sup> El singular i apoteòsic llenç de l'altar major pintat per Luca Giordano el 1695 per al convent Comendadoras de Santiago de Madrid seria un referent visual idoni per a aquestes visions llegendàries.

Un dels elements significants més destacats i essencials és la presència del cavall. Val a dir que el seu color blanc ha estat destacat sense més especificacions en totes les fonts literàries, des del *Diploma del rei Ramir I*: “*in albo equo*”,<sup>783</sup> fins a la *Primera Crónica General de España* (cap. 629), passant per Lluç de Tui: “*in equo albo*” (cap. 18) o Jiménez de Rada (IV, 13). En el camp de la visualitat, la gran majoria de representacions de l'apòstol cavaller han seguit fidelment aquesta indicació, a excepció d'algun exemple com ara la il·lustració del *Rimado de la Conquista de Granada*, també conegut com *Manuscrit Marcuello* (1482-1502, França, Chantilly, Biblioteca del Museu Condé) [Fig. 175; Cat. 080], on apareix pintat de color castany i cobert amb sobrevesta vermella.

A banda del cavall de color blanc, els elements significants més identificatius del tipus iconogràfic del cavaller celestial han estat l'espasa, disposada com a element feridor, i l'estendard, variable segons la representació.<sup>784</sup> De l'espasa ni Lluç de Tui ni Jiménez de Rada no en diuen res però sí del fet que a la batalla de Clavijo sant Jaume branda una insígnia de color blanc: “*en esta batalla apareció Santiago sobre un caballo blanco haciendo tremolar un estandarte blanco*”.<sup>785</sup> No obstant això, són poques les imatges celestials del cavaller amb estendard blanc únicament. El més habitual ha estat presentar una creu roja sobre la mateixa ensenya: “*un*

<sup>781</sup> MARIÑO DE LOBERA, Pedro, *Crónica del reino de Chile*, en *Crónicas del Reino de Chile*, Atlas, Madrid, 1960, 2a part, cap. XI.

<sup>782</sup> INTERIÁN DE AYALA, Juan, *El pintor cristiano, y erudito, o Tratado de los errores que suelen cometerse freqüentemente en pintar, y esculpir las imágenes sagradas*, Joaquín Ibarra, Madrid, 1782, tom I, Llibre VII, cap. 2, pàg. 316.

<sup>783</sup> *Historia de la santa A. M. iglesia de Santiago de Compostela*, op. cit., 1899, vol. 2, pàg. 132-137.

<sup>784</sup> VEIEU KEEN, Maurice, *La caballería*, Ariel, Barcelona, 1986.

<sup>785</sup> JIMÉNEZ DE RADA, R., op. cit., 1989, Llibre IV, cap. XIII, pàg. 177.

*estandarte blanco, y en el una cruz colorada*”,<sup>786</sup> la qual sol representar-se com una creu de l’Orde de sant Jaume de l’Espasa, com ocorre entre altres molts en la pintura de Francisco Rizi a Uclés (1670-1672, Uclés, monestir, església, retaule major) [Fig. 155; Cat. 098]. Aquesta és la variant més reproduïda, però val a dir que en les primeres manifestacions visuals, la bandera enarborada per l’apòstol no presentava creu sinó una venera com a adorn, com ara la il·lustració conservada al full 2v del *Tumbo B* de la catedral de Compostel·la (ca. 1326) [Fig. 144; Cat. 077]. La inclusió d’aquest emblema estaria motivat sense dubte per la relació d’aquestes primeres imatges amb la seu compostel·lana. En altres ocasions, la fusió de la creu amb la venera donà lloc a una bandera de color roig decorada amb una creu rodejada per quatre petxines, com veiem a l’obra atribuïda a Juan de Flandes (ca. 1500, Madrid, Fundació Lázaro Galdiano) [Fig. 147; Cat. 081], una decoració que es repeteix a la sobrevesta del cavall. Per últim, podem citar una variant poc habitual com és la d’un estendard guarnit amb la imatge de la Immaculada Concepció.

L’altre element significant important és l’espasa. En algunes ocasions les armes de l’apòstol són descrites de manera genèrica, com en la narració de la visió de Coïmbra a l’*Estoria de España*, on sant Jaume es presenta com a “*cavallero muy bien guarnido de todas armas claras e fermosas*”,<sup>787</sup> però el més usual és que l’arma utilitzada per l’apòstol siga una espasa. Així es desenvolupa a la mateixa *Estoria de España* en narrar les batalles de Clavijo i Jerez de la Frontera, on sant Jaume és vist amb “*una senna blanca et grand espada relucient en la mano*”.<sup>788</sup> Diego Rodríguez de Almela, per la seua banda, la incorporava en la descripció que l’apòstol feia de si mateix durant la seua aparició en somnis al rei Ramir la nit prèvia a la batalla de Clavijo (“*seña blanca e grande espada reluziente en mi mano*”).<sup>789</sup> Ambdós elements, espasa i estendard, així com la presència del cavall blanc, eren citats a la majoria de textos perquè eixa ha estat la tradició visual sorgida de la batalla de Clavijo, tradició confirmada i defensada al llarg dels segles pels seus devots:

*Assí usa de su Imagen la Católica Apostólica Iglesia Romana a cavallo en un caballo blanco, con una espada en la mano derecha y un Estandarte en la izquierda. Y es cosa notable que si preguntamos, porque se trae la Imagen de Santiago a cavallo, la común respuesta es, porque así apareció en la batalla de Clavijo.*<sup>790</sup>

<sup>786</sup> BLEDA, J., *op. cit.*, 1618, pàg. 251.

<sup>787</sup> *Primera Crónica General, op. cit.*, 1906, cap. 807, pàg. 487.

<sup>788</sup> *Primera Crónica General, op. cit.*, 1906, cap. 629, pàg. 360 i cap. 1044, pàg. 727.

<sup>789</sup> RODRÍGUEZ DE ALMELA, D., *op. cit.*, 1946, cap. IV, pàg. 18.

<sup>790</sup> CASTELLÀ FERRER, M., *op. cit.*, 1610.

Amb tot, l'espasa es presentada, en alguna ocasió, amb unes característiques especials, tal i com ocorre en la descripció de la batalla de València en temps del Cid anotada a la *Primera Crónica General* d'Alfons X: “*et traye en la mano vna senna blanca et en la otra vna espada que semeiaua fuego*”,<sup>791</sup> i continuada per Escolano (1a part, II, cap. 23, 10) i altres autors. Tot i no ser citada de manera molt habitual, l'arma flamígera torna a aparèixer en la visió en defensa de la ciutat de Quesada aportada pels panegiristes barrocs: “*apareciesse visiblemente en un cavallo blanco, con su Abito rojo i una espada de fuego en la mano, dando en los sobervios Moros con tal esfuerço*”.<sup>792</sup> En el camp de la visualitat és estrany veure-la representada, tot i que també la branden altres sants guerrers, com ara sant Miquel o sant Emilià. La font literària en què es basa és la visió del *Gènesi* d'un querubí amb la flama de l'espasa fulgurant que guarda el camí de l'Arbre de la Vida (Gn 3, 24). En el cas de sant Jaume, la podem trobar com un arma de formes sinuoses sobretot en el context de l'escultura barroca gallega i lleonesa, com ara a l'escultura de Miguel de Romay per al retaule major de l'església del monestir de Sant Martí Pinario (1730, Santiago de Compostel·la, Monestir de Sant Martí Pinario, retaule major) [Cat. 104]; l'escultura que remata el frontó del Palau Raxoi a Santiago de Compostel·la [Fig. 141, Cat. 109], de José Gambino i José Ferreiro a partir del disseny classicista de Gregorio Ferro (1774-1776). o a la també dihuitesca imatge del retaule major de l'església de Santiago de Villadangos del Páramo, ciutat lleonesa relacionada amb el Camí.

El mateix ocorre amb la llança, representada en comptades ocasions, com en el cas de la il·lustració al full 20v de l'*Antifonari de Carles V* atribuïda a Vincenzo Raimundi (1538, Madrid, Biblioteca Nacional) o la *Visió de la batalla de Clavijo* pintada per Paolo de San Leocadio a Vila-real (1518, Vila-real, església de Sant Jaume) [Fig. 149; Cat. 084], entre d'altres. Podem dir que la llança és un atribut punitiu més propi del cavaller sant Jordi que de l'apòstol, però el ben cert és que en algunes narracions menors aportades pels panegiristes barrocs, aquesta estava present. Valga, per exemple, la relació d'una visió de sant Jaume defenent els seus arquebisbes i el patrimoni de l'església compostel·lana en què el sant cavaller fou vist “*a cauallo, y armado, y amenazando en la mano vna lança*”,<sup>793</sup> i d'una altra localitzada

<sup>791</sup> *Primera Crónica General*, *op. cit.*, 1906, cap. 956, pàg. 637-638. També citen l'espasa de foc en la mateixa llegenda ESCOLANO, G., *op. cit.*, 1610, Llibre II, cap. 12, col. 412, 10, així com també RODRÍGUEZ DE ALMELA, D., *op. cit.*, 1946, cap. XII, pàg. 32.

<sup>792</sup> HERCE JIMÉNEZ, M. de, *op. cit.*, 1648, Llibre I, tractat VI, cap. 7, fol. 139v.

<sup>793</sup> CALDERÓN, A. i PARDO VILLAROEL, J., *op. cit.*, 1658, Llibre IV, cap. 11, pàg. 298.



a Berberia on “*assistio Santiago à los nuestros, vestido, i armado à la Española, coeto de faldas largas, lança i adarga en un hermoso cavallo blanco*”.<sup>794</sup>

En la darrera intervenció, aportada per Herce Jiménez, s’incloïa una adarga entre les armes defensives de l’apòstol. D’escuts podem trobar exemples en la mateixa il·lustració al full 20v de l’*Antifonari de Carles V* o també en el relleu executat per Alonso de Berruguete al retaule major de l’església de Santiago de Càceres (1565) [Fig. 143]. En altres ocasions, en comptes de bandera o escut, sant Jaume pot simplement subjectar les regnes del cavall, com en la taula atribuïda a León Picardo (1514-1530, Burgos, Muso Diocesano del Retablo) [Fig. 139; Cat. 083] o de manera molt singular una creu a les mans, com en la versió de Pedro de Campaña inclosa al *Retaule de la Purificació* [Fig. 150; Cat. 085].

Textos i imatges presentaven l’apòstol sant Jaume lluitant tot sol a la batalla de Clavijo contra la morisma. No obstant això, en altres victòries apareixia baixant del cel acompanyat d’algun altre sant cavaller com en la ja citada d’Hacinas, on és protagonista juntament amb sant Emilià al *Privilegi dels Vots de Ferran González*: “*abriéronse los cielos e vieron venir dos cavalleros, señor Santiago e señor sant Millán, cavalleros en cavallos blancos, armados con armas blancas, las espadas en las manos*”.<sup>795</sup> Darrere d’ells baixava un estol celestial format per àngels: “*e con ellos grandes compañías de ángeles*”, abillats a la manera dels cavallers celestials principals amb: “*armas cruzadas com a él semejava*”,<sup>796</sup> descripció pràcticament repetida a la realitzada per la *Primera Crónica General* a partir de la visió del comte Ferran González, tot i que no s’incloïa ja sant Emilià: “*et catando allauio ell apostol sant Yague estar sobre si con gran companna de caualleros, todos armados de sannales de cruces*”.<sup>797</sup> No deia res, però, de la condició angelical d’aquests cavallers blancs, com si ho féu Rodríguez de Almela al tornar sobre aquesta llegenda, incloent-hi a més de les armes blanques els penons d’igual color: “*muy gran compañía de ángeles [...], todos armados de armas blancas con pendones blancos, en ellos cruces coloradas*”.<sup>798</sup> La millor exemplificació visual d’aquesta aparició és un gravat de Herman Panneels (1643) inclòs a l’*Apología por N.P.S. Millán de la Cogolla*,

<sup>794</sup> HERCE JIMÉNEZ, M. de, *op. cit.*, 1648, Llibre I, tractat VI, cap. 7, fol. 142v.

<sup>795</sup> *Privilegi dels Vots de Cuéllar*. GONZALO DE BERCEO, *Obras Completas. I. La vida de San Millán de la Cogolla*, (ed. de B. Dutton), 2a ed., Tamesis Books, Londres, 1984, pàg. 16. En la mateixa obra, veieu l’*Estoria de sennor San Millán de Gonzalo de Berceo*, c. 437-439.

<sup>796</sup> *Poema de Fernán González*, (ed. del R. P. Luciano Serrano, abad de Silos), Junta del Milenio de Castilla, Madrid, 1943, XIX, c. 550. També es poden consultar altres edicions com les realitzades per Muro Munilla: *Poema de Fernán González*, (ed. de M. Á. Muro Munilla), Instit. de Estudios Gallegos, Logroño, 1994 o la més recent de LÓPEZ GUIL, Itziar, *Libro de Fernán González*, CSIC, Madrid, 2001.

<sup>797</sup> *Primera Crónica General*, *op. cit.*, 1906, cap. 700, pàg. 405.

<sup>798</sup> RODRÍGUEZ DE ALMELA, D., *op. cit.*, 1946, cap. VII, pàg. 23.

*Patrón de las Españas*, de fra Martín Martínez i que analitzarem en el capítol següent [Fig. 182; Cat. 114].



**Fig. 143.** *Visió de sant Jaume a la batalla de Clavijo*, Alonso Berruguete, 1565, Càceres, església de Santiago



**Fig. 144.** *Visió de sant Jaume cavaller*, ca. 1326, Santiago de Compostel·la, catedral, Tumbo B, full 2v

La inclusió de soldats angelicals acompanyant sant Jaume es troba ja a la succinta al·lusió a la intervenció de sant Jaume en ajuda d'Alfons IX en la pressa de Badajoz narrada per Lucas de Tui al *Chronicon Mundi* (IV, pàg. 114), on presenta l'apòstol com a capità de les milícies celestials: "*cum multitudine militum albatorum*". També tornava a incloure l'acompanyament d'un exèrcit de cavallers celestials amb àngels volant sobre tots ells a la batalla de Jerez de la Frontera narrada a l'*Estoria de España*: "*con vna ligion de caualleros blancos; et aun dizen que angeles vieran andar sobre ellos por el ayre*".<sup>799</sup> Una referència que Ojea Gallego també incloïa però sense desvelar la seua personalitat: "*segúia un escuadrón de caballeros que tampoco eran conocidos, armados de la misma manera*".<sup>800</sup> No obstant això, en no haver manifestacions visuals concretes d'aquesta visió, en cap de les imatges de sant Jaume cavaller trobarem representat l'esmentat estol de cavallers celestial. En canvi, d'àngels volant al voltant de l'apòstol sí en podem veure al relleu d'Alonso Berruguete per a l'església de Santiago de Càceres (1565) [Fig. 143], així com a diverses pintures barroques realitzades per

<sup>799</sup> *Primera Crónica General*, *op. cit.*, 1906, cap. 1044, pàg. 727. Vegeu també RODRÍGUEZ DE ALMELA, D., *op. cit.*, 1946, cap. XVI, pàg. 37.

<sup>800</sup> OJEA GALLEGO, H. de, *op. cit.*, 1615, cap. 42, 4.

Francisco Rizi, Vicente Berdusán o Antonio González Ruiz, aquest últim conservat al monestir d'Uclés.

Finalment, el darrer element significant important a citar és la presència de l'enemic vençut per la força d'aquest fabulós genet celestial. Les fonts literàries de la batalla de Clavijo confirmen que el mateix apòstol, en la seua aparició, no sols animava les seues tropes sinó que actuava directament en el combat sobre els sarraïns: “*et furie el mismo muy de rezió en los moros*”,<sup>801</sup> causant-los el desconcert i matant-ne en gran quantitat: “*entonces los sarraçines vençidos, fuyeron, y fueron muertos de ellos poco menos de sesenta mill*”.<sup>802</sup> La resta sols tenien l'oportunitat de fugir espaordits i confosos per tal de no ser anorreats. Aquesta imatge de la destroça i la posterior fugida es repeteix a les diferents visions, no sols a Clavijo sinó també a València: “*façie vna mortandat muy grande en los moros que yuan fuyendo*”,<sup>803</sup> o a Jerez de la Frontera: “*biço en ellos grandísima matanza, hasta desbaratar todo el ejército enemigo, y ponerle en huída*”.<sup>804</sup>

En el camp de la visualitat poden trobar davall el cavall diferents figures de soldats derrotats com a símbol de la victòria cristiana, els quals varien en la seua representació icònica segons el moment històric en què fou realitzada la imatge, tot i que mantenen els significat general d'enemics del poder establert, ja siguen aquests musulmans, turcs, barbarescos, moriscos, protestants o, fins i tot, indígenes americans. Amb tot, s'ha de dir que en les primeres representacions d'aquest tipus iconogràfic no s'hi veu cap referència als enemics derrotats o fugint espaordits. De fet, el relleu de la catedral compostel·lana apareix envoltat per una arquivolta formada per àngels i flanquejant-lo s'hi situen tres figures a cada costat en actitud orant, però no hi ha cap referència als sarraïns vençuts.

Una de les primeres imatges de sant Jaume cavaller en les quals apareix la representació d'enemics abatuts als peus del cavall és la il·lustració del llibre conegut com *Tumbo B* (ca. 1326, Santiago de Compostel·la, catedral, *scriptorium*) [Fig. 144; Cat. 077]. Al full 2v, davall la imatge gòtica d'un sant Jaume entronitzat i flanquejat pels seus deixebles, Teodor i Atanasi, s'ha il·luminat una altra representació seua, aquesta vegada a cavall i de perfil i proveït dels atributs abans referits, espasa i estendard. En la imatge, hi trobem la inscripció: “*LACOBUS. XPI / MILES*” en referència a la condició de cavaller de Crist de l'apòstol, i als peus del cavall jauen una sèrie de cossos d'enemics mutilats. Per a alguns autors, com ara Sicart Giménez, consideren aquesta obra com la primera figuració del *matamoros*, en quant que

<sup>801</sup> *Primera Crónica General, op. cit.*, 1906, cap. 629, pàg. 360.

<sup>802</sup> TUY, L. de, *op. cit.*, 1926, Llibre IV, cap. 17, pàg. 291.

<sup>803</sup> *Primera Crónica General, op. cit.*, 1906, cap. 956, pàg. 638.

<sup>804</sup> OJEA GALLEGO, H. de, *op. cit.*, 1615, cap. 42, 4.

apareixen als peus del cavall una sèrie de cossos d'enemics mutilats, encara que aquests no siguin vertaderament sarraïns. Més bé, la imatge podria representar la victòria de l'arquebisbe de Compostel·la, Berenguel de Landoira, sobre una revolta promoguda pels burgesos de Compostel·la ocorreguda uns anys abans.<sup>805</sup> Curiosament, segons aquestes interpretacions, aquesta imatge de sant Jaume representaria un tipus inusual i contradictori, el de sant Jaume *matacompostel·lans*.

No fou fins poc després, en el mateix segle XIV, en què apareixen clarament les primeres representacions de l'apòstol cavaller amb els musulmans vençuts als peus del cavall. Aquests jauen, majoritàriament, escapçats i desmembrats al bell mig del camp de batalla mentre són trepitjats pel cavall. Una anihilació total de l'enemic que recorda, d'alguna manera, la cita del *Liber Sancti Iacobi*, on es diu que el genet celestial “*seabraba la muerte por todas partes*”,<sup>806</sup> i que tan bé representen les imatges realitzades al *Manuscrit Marcuello*, al *Inventario Iluminado* o a l'església de San Jorge de Palos de la Frontera. Al segle XVI serà més comú trobar els enemics, ja sencers, davall les potes del cavall, abillats com a soldats renaixentistes o com a sarraïns i a partir de finals del mateix segle com a turcs. També en aquest moment es poden veure representacions de l'exèrcit enemic fugint davant l'empenta de les tropes cristianes comandades per l'apòstol, tal i com ho narraven les fonts literàries. En aquest sentit, és interessant ressaltar la proposta executada per Paolo de San Leocadio per a Vila-reial, Vicente Carducho o Pérez de Alesio.

## L'apòstol *matamoros* en l'Edat Mitjana i el Renaixement

Per a Monterroso Montero el fet que les primeres imatges<sup>807</sup> de sant Jaume *bellator*, com ara el relleu del claustre de la catedral de Santiago de Compostel·la [Fig. 137; Cat. 076] o el

---

<sup>805</sup> Segons Moralejo, aquesta imatge narrativa amb un cert grau de conceptualitat promoguda per l'arquebisbe Berenguel de Landoira suposava una reivindicació triomfal del penó de sant Jaume sobre el penó reial de Castella defensat pels burgesos compostel·lans. MORALEJO ÁLVAREZ, Serafín, “El patronazgo artístico del arzobispo Gelmírez (1100-1140): su reflejo en la obra e imagen de Santiago”, en *Convegno Internazionale di Studio Pistoia e il Camino de Santiago. Una dimensione europea della Toscana medievale*, Università degli Studi, Nàpols – Perugia, 1987, pàg. 245-272.

<sup>806</sup> *Liber Sancti Iacobi*, *op. cit.*, II, 20, 1999, pàg. 306.

<sup>807</sup> En són diversos els autors que han recollit en els seus estudis l'evolució cronològica del tipus iconogràfic de sant Jaume cavaller. En citem alguns dels més interessants: SICART GIMÉNEZ, Á., *op. cit.*, 1982, pàg. 11-33.; CABRILLANA CIÉZAR, N., *op. cit.*, 1999; i PORTELA SANDOVAL, Francisco José, “Santiago, miles Christi

*Tumbo B* de la mateixa catedral procediren de Galícia [Fig. 144; Cat. 077] i, concretament de la mateixa ciutat de Compostel·la, confirmaria els orígens gallecs d'aquest tipus iconogràfic.<sup>808</sup> Precisament, les esmentades imatges resulten d'allò més interessant per constituir-se precisament en el moment històric en què fou redactat el *Chronicon Mundi* del Tudense, a més, de constituir-se com a referents visuals de representacions posteriors. En el cas del relleu del claustre de la catedral compostel·lana, sant Jaume apareix com a cavaller espasa en mà i brandant amb l'altra un estendard. En aquest hi figura la llegenda: “SCS. IACOB'. APLUS. XPP”, fet que remarca la seua condició d'apòstol de Crist, mentre que la condició de pelegrí queda advertida mitjançant les petxines incorporades al seu cinturó. Plötz va observar que el *vesillum* de l'apòstol era del tipus gonfanon de tres puntes i una creu i que el primer testimoni d'aquest tipus es troba en un mosaic del *triclinum* del papa Lleó III a Sant Joan de Laterà, datat a finals del segle VIII, imatge on s'hi pot veure com Carlemany rep aquest gonfanon de mans de sant Pere.<sup>809</sup>

L'altre element significant a destacar en el relleu del claustre compostel·là es la presència de sis figures orants, tres a cada costat, les quals al·ludirien molt possiblement a les famoses donzelles lliurades com a tribut als reis moros, encara que aquesta suposició no està totalment confirmada. Per a Sicart Giménez, per exemple, simbolitzarien més bé una personificació de l'agraïment dels cristians envers el seu alliberador.<sup>810</sup> I per a Plötz expressaria les dues funcions heràldiques de l'apòstol: el patronatge espiritual sobre la catedral de Santiago i l'Església gallega i també el senyoriu de l'apòstol sobre Galícia com a senyor feudal seu.<sup>811</sup> Per a altres autors, com ara López Alsina, la imatge eqüestre de sant Jaume, en canvi, seria la més aproximada a la de l'arquetipus d'un *miles* feudal.<sup>812</sup> Sobre ell, se situen déu àngels radials evocadors dels Ancians de l'Apocalipsi.<sup>813</sup>

---

y caballero de las Españas”, en *Santiago y la Monarquía de España (1504-1788)*, Soc. Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2004, pàg. 71-85, entre altres.

<sup>808</sup> MONTERROSO MONTERO, Juan M., “Santiago, San Millán y San Raimundo. Milites Christi”, en *Santiago-Al-Andalus. Diálogos artísticos para un milenio. Conmemoración*, Santiago de Compostela, 1997, pàg. 486.

<sup>809</sup> PLÖTZ, R., *op. cit.*, *Santiago y América*, 1993, pàg. 273.

<sup>810</sup> SICART GIMÉNEZ, Á., *op. cit.*, 1982, pàg. 11-33.

<sup>811</sup> PLÖTZ, R., *op. cit.*, *Santiago y América*, 1993, pàg. 266-274. També MONTERROSO MONTERO, J. M., *op. cit.*, 1997, pàg. 486.

<sup>812</sup> LÓPEZ ALSINA, Fernando, *La ciudad de Santiago de Compostela en la Alta Edad Media*, Ayto. de Santiago de Compostela, Santiago de Compostel·la, 1988.

<sup>813</sup> GARCÍA IGLESIAS, José Manuel, “La devoción real a Santiago Zebedeo en la catedral de Compostela. Algunas devociones reales”, en *Mundos medievales: espacios, sociedad y poder...*, vol. 1, 2012, pàg. 157.

De l'esquema formal mostrat al relleu de la catedral depèn la figura representada en el timpà del portal gòtic de l'església de Santiago de Betanzos (s. XIV), amb inclusió d'una única figura orant, agenollada davant el cavall,<sup>814</sup> o el baix relleu del timpà gòtic de l'església de Santiago a A Coruña, on sant Jaume apareix cavalcant.

El *Tumbo B*, per la seua banda, mostra en la part inferior del full 2v [Fig. 144; Cat. 077] la representació d'un sant Jaume cavaller vencedor sobre uns enemics amb un castell situat al fons. Al marge hi figura la inscripció: “*Jacobus Xpi miles*”. Però a diferència de l'anterior, l'esquema del qual correspondria amb el tipus heràldic de *miles Christi* i senyor feudal, la figura del *Tumbo B* configuraria un nou tipus iconogràfic, segons l'opinió de Robert Plötz, com és el de sant Jaume *bellator* o *strenuissimus miles*, el qual participa de manera directa en la batalla destrossant els seus enemics.<sup>815</sup>

Molt propera en el temps i segurament procedent del mateix taller, destaquem novament el sant Jaume cavaller que il·lustra la còpia del *Còdex Calixtí* conservat a la Biblioteca de la Universitat de Salamanca [Fig. 140; Cat. 078]. Representa, de manera semblant, l'espasa i l'estendard croat, ara amb una venera en la banderola. En canvi, ara no hi ha referència als enemics vençuts i el fons, en compte d'una representació naturalista, el cavaller es retalla sobre un cel roig cobert de veneres, el qual, per a Sicart Giménez, guardaria un sentit heràldic.<sup>816</sup>

El mateix sentit podríem trobar a una imatge realitzada un segle abans. Es tracta de la figura de l'apòstol a cavall representada en el penó que corona el castell d'Uclés i que il·lustra una pàgina del *Tumbo Menor de Castilla* (ca. 1236, Madrid, Arxiu Històric Nacional, còdex 1046, full 15r) [Fig. 145]. Al costat, hi apareixen Alfons VIII, la seua dona Leonor Plantagenet i el mestre de l'Orde de Sant Jaume, en Pedro Fernández escenificant el lliurament d'aquest castell a l'esmentat orde militar. Sant Jaume porta com a atributs espasa i creu, però cap enemic als seus peus, i cavalca a pas lent repetint el caràcter heràldic assenyalat per Sicart, tot tenint com a referent formal directe una representació d'Alfons IX apareguda deu anys abans en l'anvers d'un segell de plom.<sup>817</sup>

Semblant imatge és la del segell del canonge compostel·là Rodrigo Velázquez (1288), on l'apòstol porta espasa i estendard. Al fons, però, hi trobem la presència d'una estrela i una

<sup>814</sup> A. K. Porter, en parlar d'aquest relleu, suposava que aquesta figura orant representava el donant. KINGSLEY PORTER, A. K., *op. cit.*, 1923, vol. I.

<sup>815</sup> PLÖTZ, R., *op. cit.*, *Santiago y América*, 1993, pàg. 273.

<sup>816</sup> SICART GIMÉNEZ, Á., *op. cit.*, 1982, pàg. 11-33.

<sup>817</sup> SICART GIMÉNEZ, Á., *op. cit.*, 1982, pàg. 31.

petxina, elements que vinculen aquesta amb Compostel·la i el Camí de peregrinació.<sup>818</sup> La fórmula compositiva expressada per totes aquestes imatges s'explica en el manament dels Concejos de Galícia i Lleó a l'hora de confeccionar un segell amb dues taules per a una escriptura de germandat el 1295. En una d'elles hi hauria una figura de lleó, en l'altra una de sant Jaume: “*Santiago que sie cavalgando en fegura de caballero con una fegura de seña en la mano e en la otra mano fegura de espada*”.<sup>819</sup>

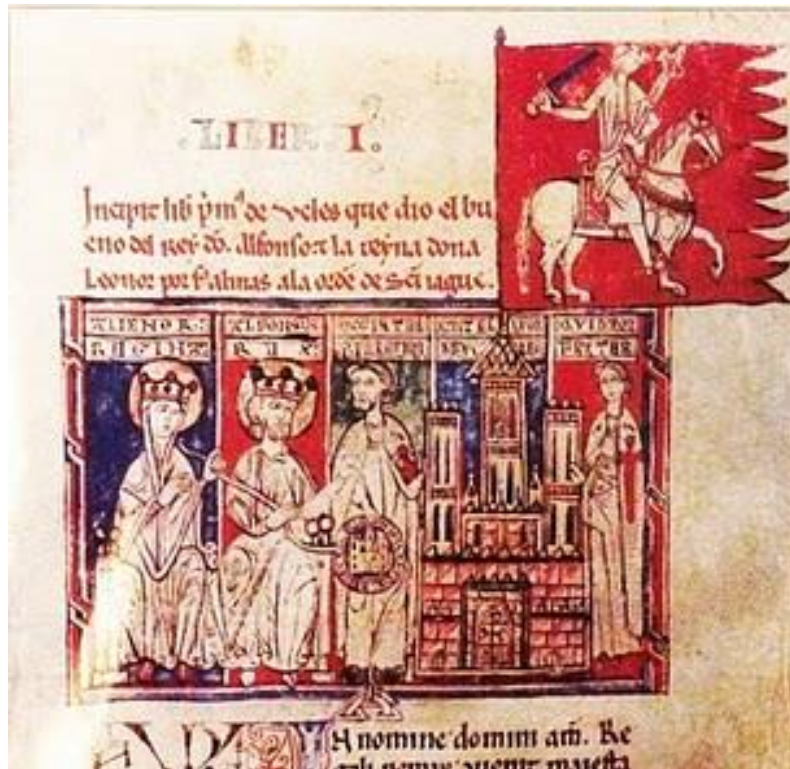


Fig. 145. *Tumbo Menor de Castilla*, ca. 1236, Madrid, Arxiu Històric Nacional, còdex 1046, full 15r

Un exemple primerenc d'inclusió de la figura de l'apòstol cavaller en un context de batalla el trobem, curiosament, a Itàlia, en un fresc atribuït a Pseudo Jacopino di Francesco procedent de la capella Malvezzi-Ranuzzi de l'església de San Giacomo Maggiore de Bologna (1315-1320, Bologna, Pinacoteca nazionale). Sant Jaume es localitza en el centre de la composició, de perfil, vestit amb túnica apostòlica i subjectant amb les mans les regnes d'un cavall encabritat. Darrere d'ell se situen les ordenades tropes cristianes, armades amb ballestes, davant seu, en canvi, amuntegades i barrejades, sense ordre ni concert, les forces enemigues.

<sup>818</sup> RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, A., “Sello con Santiago Caballero del canónigo compostelano D. Rodrigo Velázquez (siglo XIII)”, en *Compostellanum*, VIII, 1963, pàg. 725-728.

<sup>819</sup> GARCÍA IGLESIAS, J. M., *op. cit.*, 2012, pàg. 157.

També italiana és una singular composició al fresc, inclosa dins un cicles d'escenes dedicades a la vida de l'apòstol, conservada a la capella de Sant Jaume de la basílica de Sant Antoni de Pàdua, obra atribuïda a Altichiero da Zevio i datada en torn als anys 1379-1384 [fig. 146].<sup>820</sup> Com a variant específica del tipus iconogràfic original, la lectura d'aquesta escena resulta diferent per quant la visió del sant es realitza sobre els murs d'un ciutat assetjada per les tropes enemigues. Sant Jaume no munta a cavall i només branda el seu bastó per atacar alguns soldats musulmans, identificats pels escuts decorats amb la mitja lluna i el drac. En primer terme es desenvolupa una dinàmica càrrega de cavalleria, una acció plena de moviment on els soldats s'entrecreuen entre llances, escuts i enemics caiguts a terra. A l'esquerra se situen les tendes del rei Ramir I i els seus cavallers, mentre que al bell mig de la composició apareix el monarca abilla amb armadura lluent i sobrevesta decorada amb flors de llís que, agenollat, agraeix la intervenció divina. Un majordom al seu costat li subjecta la corona reial.



**Fig. 146.** *Visió de sant Jaume en la batalla de Clavijo*, Altichiero da Zevio, ca. 1379-1384, Pàdua, basílica de Sant Antoni, capella de sant Jaume

Novament a la península Ibèrica, el tipus iconogràfic de l'apòstol cavaller es difón cap a Extremadura i Andalusia. En aquest procés les imatges conceptuals creades a partir del

---

<sup>820</sup> Balsa de la Vega, Rafael, "El apóstol Santiago ante el arte", en Boletín de la Real Academia Gallega, núm. 40, 1910, pàg. 77-84.



segle XV van guanyant també major narrativitat. L'aparició dels *miles Christi* s'inserta en un paisatge la major part de les vegades, però, encara esquematitzat i en alguns casos somat per un castell, com és el cas del retaule del segle XV conservat a l'Alcàsser de Segòvia [fig. 168; Cat. 079]. En ell, sant Jaume, abillat amb armadura completa, sobrevesta decorada amb la creu del seu Orde militar i barret d'ala ampla tocat amb una vieira, amenaça amb l'espasa els enemics musulmans que fugen espordits en segon terme. Davall dels peus del cavall jauen violentament els caps sagnants de quatre soldats. Esgarrifosa imatge, tot i que atenuada per la serenitat del sant, repetida de manera esquematitzada al *Manuscrit Marcuello* (1482) [Fig. 175; Cat. 080] i al fresc conservat a l'església de Santiago de Palos de la Frontera (Huelva).



**Fig. 147.** *Visió de sant Jaume en la batalla de Clavijo*, Juan de Flandes, ca. 1500, Madrid, Fundació Lázaro Galdiano



**Fig. 148.** *Visió de sant Jaume en la batalla de Clavijo*, Martín de Soria, ca. 1500, Madrid, Fundació Lázaro Galdiano

Més desenvolupada encara és l'escena atribuïda a Juan de Flandes (ca. 1500, Madrid, Museu Fundació Lázaro Galdiano) [Fig. 147; Cat. 081], on les tropes cristianes, identificades pel penó quarterejat de Castella i Lleó, s'enfronten en segon terme a l'exèrcit musulmà en retirada, tal i com afirmen les fonts literàries, assenyalat amb un

estendard amb figura rampant d'un drac com identificatiu del mal. En aquesta imatge, les despulles d'un soldat musulmà abatut i escapçat jauen en el camp de batalla. Tot i que el seu uniforme recorda les armadures renaixentistes, l'espasa corba i l'adarga d'alguns dels seus companys remet a la seua identitat sarraïna. La imatge, executada al final del regnat dels Reis Catòlics, ben bé podria representar la destrucció total del poder musulmà a la península efectuada uns anys abans i derivant el protagonisme d'aquesta conquesta a la corona castellano-lleonesa gràcies a l'ajuda de l'apòstol, adalid de la unitat de la fe contra els enemics representats pel drac.



**Fig. 149.** *Visió de sant Jaume en la batalla de Clavijo*, Paolo de San Leocadio, 1513-1518, Vila-real, església de Sant Jaume

La representació de soldats derrotats abillats amb armadures d'inspiració renaixentista la tornem a trobar al cadiratge del cor de la catedral de Burgos (1512), obra de Felip Vigarny, així com també a la taula atribuïda a León Picardo i procedent de l'església de Lara de los Infantes (1514-1530, Burgos, Museo Diocesano del Retablo) [Fig. 139; Cat. 083]. Encara que no s'identifiquen amb guerrers musulmans, els seus rostres estan pintats amb extrema ferocitat i lletjor per a així caracteritzar d'una manera més palesa als enemics de la fe de Crist.

A partir del segle XVI es constata una major complexitat en les representacions visuals de la visió de sant Jaume a Clavijo. Les escenes guanyen en narrativitat i es desenvolupen autèntiques batalles entre els exèrcits enemics, amb les host musulmanes en retirada fugint de l'embranchida de l'apòstol, el cavall del qual trepitja els cossos mutilats que s'amunteguen davall les seues potes. En aquest sentit paga la pena assenyalar la taula pintada per Paolo de San Leocadio per al *Retable de sant Jaume* de Vila-real (1513-1518, Vila-real, església de Sant Jaume) [Fig. 149; Cat. 084]. En ella l'apòstol cavalca pel centre de la composició encapçalant l'exèrcit cristià que persegueix les aterrides tropes musulmans en plena batalla campal. Com hem dit anteriorment, resulta significatiu el fet que el sant cavaller brande una llança, potser per haver estat pintada en un territori tradicionalment lligat a sant Jordi o, més estranyament, per influència d'alguna narració d'aparicions de l'apòstol portant aquesta arma. Un altra qüestió interessant és el fet que l'escena es desenvolupi en un paisatge costaner. Al fons de la composició es veuen retallats en l'horitzó una sèrie de vaixells, mentre que els dos exèrcits enemics mantenen la seua refrega vora la platja. La inusual ubicació, amb vaixells i una sèrie de castells roquers situats en la línia de costa, probablement al·ludisca a algun fet concret, segurament la necessitat d'intercessió per part del sant en la defensa de la costa mediterrània contra els atacs dels pirates. Els musulmans, per altra banda, abillats amb les indumentàries i les armes que els identifiquen, apareixen caracteritzats com sol ser habitual amb extrema ferocitat, en contrast amb la imatge més beatífica de sant Jaume.

Una altra escena de batalla campal semblant a les anteriors, amb sant Jaume cavaller de perfil enmig de dos exèrcits enfrontats és l'obra de Pellegrino Aretusi (1520, Roma, església de San Giacomo degli Spagnoli, capella de San Giacomo Maggiore). En ella, dues grans banderoles, una amb la creu l'altra amb la mitja lluna, es confronten en una composició complexa amb paisatge costaner. Més simplificades que aquesta però mantenint la fórmula compositiva del cavaller celestial de perfil són, per exemple, el relleu del retable de la capella Reial de Granada; la taula atribuïda al Mestre de Lourinha (1520-1530, Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga); l'escultura conservada a la catedral de Burgos (1524-1534); una pintura del Sodoma a Itàlia (1530, Siena, església de Santo Spirito, capella degli Spagnoli);

el magnífic relleu conservat a l'hospital de Sant Marc de Lleó (1537) o el relleu en fusta realitzat per Alonso Berruguete (1565, Càceres, església de Santiago) [Fig. 143], entre altres.

### La imatge del cavaller en l'etapa barroca



**Fig. 150.** *Visió de sant Jaume en la batalla de Clavijo*, Pedro de Campaña, 1555, Sevilla, catedral, capella del mariscal Diego Caballero



**Fig. 151.** *Visió de sant Jaume en la batalla de Clavijo*, Francesc Ribalta, 1603, Algemesi, església de Sant Jaume apòstol

Durant la segona meitat del segle XVI assistim, però, a la renovació formal del tipus iconogràfic de sant Jaume cavaller amb un estil manierista que anticipa ja les obres barroques. Es tracta de la taula pintada per Pedro de Campaña (Peter Kempeneer) en el *Retaule de la Purificació* (1555, Sevilla, catedral, capella del mariscal Diego Caballero) [Fig. 150; Cat. 085].<sup>821</sup>

<sup>821</sup> Diego Caballero, qui encomanà a Pierre Kempeneer el Retaule de la Purificació, fou un dels conqueridors del Perú i obtingué de Carles V el càrrec de mariscal de La Española el 1536. ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego, *Pedro de Campaña*, Universidad de Sevilla, Sevilla, 1951, pàg. 23.

En un dels laterals de l'esmentat retaule, Campaña posa en escena un inèdit cavaller cristià muntat sobre un cavall blanc en corbeta i disposat de tres quarts subjectant una creu amb la mà esquerra i una espasa amb la dreta, mentre desbarata un grup de sarraïns vestits a la romana i sols caracteritzats en la seua condició d'enemics de la fe per l'espasa corba. L'escena, executada amb gran economia de mitjans visuals, ja que no hi ha quasi referències espacials, ens mostra un nou tipus d'apòstol cavaller, car ja no és caracteritzat simplement com a soldat sinó com a autèntic cavaller de Crist, amb clares connotacions providencialistes i defensor de la fe davant aquells que l'amenaçaven.



**Fig. 152.** *Visió de sant Jaume en la batalla de Clavijo*, Mateo Pérez de Alesio, 1587, Sevilla, església de Santiago de la Espada

També en aquesta segona meitat del segle XVI hi trobem una composició de la batalla de Clavijo innovadora tant en els aspectes formals com en els significants. És el llenç pintat per Mateo Pérez de Alesio (Mateo da Lecce) (1587, Sevilla, església de Santiago de la Espada,

retaula major) [Fig. 152; Cat. 086] per encàrrec del patró de l'església, l'humanista Gonzalo Argote de Molina, noble sevillà i cavaller de sant Jaume, qui participà en l'exèrcit durant les lluites contra els moriscos a Las Alpujarras i que destacà pel seu fervor religiós, així com per ser un convençut antimusulmà. El mateix Argote de Molina fou l'autor de *Noblezza de Andalucía* (1588), obra on narra tant les fites dels cavallers del bisbe de Jaén en les seues batalles contra els musulmans com les refregues que seguiren a la insurrecció dels moriscos granadins.

Una de les novetats en aquesta composició és que els soldats musulmans, alguns abatuts als peus de l'apòstol, altres que fugen espaordits, ja no vesteixen armadures renaixentistes sinó que estan abillats amb una indumentària *a la turca*, tot portant escuts i simitarres contemporànies a les que descriu Argote en la seua obra. D'altra banda, trobem que en el bàndol cristià, apareix un rei darrere de sant Jaume encapçalant el seu exèrcit, segurament el mateix rei asturià que combaté els sarraïns en la llegendària batalla de Clavijo, Ramir I, la inclusió del qual ha estat interpretada com a símbol de la fidelitat del mateix Argote de Molina vers la figura del seu monarca. Però la batalla representada al quadre no pretén ser la de Clavijo, amb el seu record històric i nostàlgic, sinó una renovació del mite de l'ajuda celestial ara però a la guerra de Las Alpujarras contra els moriscos. Aquesta seria la raó per la qual el fons representat a l'escena és un paisatge marítim, el propi d'una "*de las calas, sitas entre Fuengirola y Gibraltar*" on els moriscos derrotats havien baixat per fugir al nord d'Àfrica, segons el narrat pel mateix Argote.<sup>822</sup>

Una altra novetat formal proposada per Pérez de Alesio i que ja hem vist en la versió de Pedro de Campaña és la disposició de sant Jaume cavalcant un cavall encabritat amb una postura que trenca la fórmula tradicional de perfil. D'altra banda, l'apòstol vist l'hàbit de l'orde militar del qual es patró, prova de què el mecenes del quadre, Argote de Molina, n'era un membre destacat.

En aquest sentit, cal assenyalar novament la influència decisiva que va tindre l'Orde per a la difusió de la imatge bèl·lica del sant, destacant en les seues representacions el fet que porte sempre, ja siga al pit o en l'estendard, la creu identificativa d'aquest, com es pot veure també al quadre pintat per Vicente Carducho (1605, Madrid, Museu del Prado, en dipòsit a Barcelona, Capitania General) [Fig. 174; Cat. 090]. Carducho, tot i que manté en certa mesura la disposició en perfil del cavaller sant Jaume, el fa cavalcar enmig d'una escena de batalla campal sobre el cossos dels enemics abatuts, incorporant novament el monarca cristià darrere

---

<sup>822</sup> CABRILLANA CIÉZAR, N., *op. cit.*, 1999, pàg. 142-152.

del cavaller celestial i les legions de cavallers enemics fugint, clarament identificats amb els turbants i les adargues.

Podem afirmar que aquestes darreres composicions, caracteritzades per la impetuositat i abrivament amb què l'apòstol cavaller apareix enmig de la batalla i la presència dels elements significants abans esmentats (presència del monarca i caracterització dels enemics), responen a una voluntat manifesta per reforçar el caràcter militant de l'Església catòlica front als infidels i la seua unió amb la monarquia hispànica en dita finalitat. Segons el professor Monterroso, el sentit militant que la figura del cavaller celestial adquireix en aquest moment es correspon amb un dels trets més característics de la cultura icònica barroca. Tot i trobar-nos en un moment històric on les tradicions relatives a sant Jaume, com ara la seua vinguda a Hispània o l'aparició a Clavijo, comencen a posar-se en dubte i ser revisades,<sup>823</sup> les seues representacions visuals semblen multiplicar-se, exaltant en alguns casos el sentit apoteòsic i triomfal de la seua intercessió i adquirint nous significats en consonància amb els nous temps.

El dinamisme impetuós de l'apòstol cavaller sorgint del fons de la composició, posat en pràctica per Pedro de Campaña, fou aplicat per Francesc Ribalta a Algemesí poc temps després (1603, Algemesí, església de Sant Jaume apòstol, retaule major) [Fig. 151; Cat. 089].<sup>824</sup> En aquesta ocasió, Ribalta elimina la referència al caràcter militar de la seua indumentària i reforça, en canvi, el component taumatúrgic de la seua intervenció. L'apòstol és separat del seu vessant materialista, tot eliminant els atributs que l'identifiquen com a cavaller, com ara l'armadura –vist únicament la túnica que l'identifica com a apòstol de Crist–, per convertir-lo en un concepte ascètic, tal i com mostra el seu rostre amb la vista posada en el més enllà. Sols l'espasa recorda la seua condició de *miles Christi*. A diferència de representacions anteriors, en aquesta imatge l'apòstol esdevé com a sant intercessor pels devots que l'invoquen en la batalla per tal de desbaratar l'acció dels musulmans en un moment de gran transcendència històrica com fou l'expulsió dels moriscos. El sentit miraculós de l'escena

---

<sup>823</sup> Malgrat l'aparent sentit revisionista de les llegendes apòcrifes medievals, l'Església continuà tolerant aquestes antigues devocions tot adaptant-les amb un nou sentit simbòlic a la nova situació. Tot i que els ensenyaments trentins, codificats per la mà del teòleg Molanus, aconsellen representar sant Jaume com a membre del col·legi apostòlic, açò és, amb l'espasa del seu martiri i el llibre de l'apostolat, i no amb la imatge del pelegrí o el cavaller, el ben cert és que sempre existí una permissivitat amb aquestes dues iconografies. Així, per exemple, Interián de Ayala, tot i reconèixer les indicacions de Molanus com les més adequades, no mostrava cap objecció en representar sant Jaume com a pelegrí o com a cavaller. Vegeu MONTERROSO MONTERO, J. M., *op. cit.*, 1997, pàg. 488

<sup>824</sup> OLIVARES TORRES, Enric, *Iconografia de sant Jaume cavaller. El retaule major d'Algemesí*, Aj. d'Algemesí, Algemesí, 2011, pàg. 121-125.

cobra ara un caire més elevat. Sant Jaume surt violentament enmig de la refrega avançant cap a l'espectador amb un poderós escorç. Els vençuts són imaginats en una disposició confusa, arremolinada i caòtica, dins un impactant primer plànol. L'esperit contrareformista impregna tota la composició. Es busca l'emotivitat de l'espectador a través de l'expressivitat dels protagonistes i la violència de l'acció. Arrombollats en torn a l'apòstol, els soldats cristians, identificats pels cascs i les espases, lluiten amb feresa contra els musulmans, abillats amb turbants i caracteritzats per fortes expressions de pànic i terror. Contrasta amb tot aquest remolí de cossos i moviments desaforats el rostre idealitzat i seré de l'apòstol. Perfecte i pur, el pintor centra l'atenció en la virtut heroica del sant. El cavaller de Crist, imaginat per Ribalta amb un fort sentit espiritual, como no ho havia aconseguit fins al moment cap altre pintor, no lluita, sinó que la seua sola presència serveix per inflamar els cors dels seus devots i aterrir els enemics.

Tot seguint el model compositiu proposat per Campaña, Alesio i Ribalta, la *Visió de sant Jaume a Clavijo* pintada per Juan de Roelas (1609, Sevilla, catedral, capella de Santiago) [Cat. 091]<sup>825</sup> manté la representació monumental de la batalla tot destacant el sentit triomfalista abans esmentat. Roelas, clergue i cavaller, desenvolupà un conjunt visual de gran efecte dramàtic centrat per la dinàmica aparició del genet cristià que, amb la seua acció, desbarata un confús tropell de sarraïns.<sup>826</sup> Encarregada pel capítol de la catedral poc abans de l'expulsió dels moriscos sevillans —ocorreguda en gener de 1610—, evidencia un interès per mostrar la col·laboració d'aquest amb la monarquia hispànica a l'hora d'afrontar tan complexa disposició. És per això que en la representació de la batalla destaquen en segon terme algunes senyeres amb les armes del rei i de l'Orde de Sant Jaume,<sup>827</sup> mentre que, d'altra banda, veiem com en el llenç hi ha un cert interès per mostrar els vestits i les armes pròpies dels moriscos, que són aquells contra els quals el bàndol d'expulsió anava dirigit.

Impactant també per la seua expressivitat i dinamisme en l'acció és la imatge proposada per Carreño de Miranda (1660, Budapest, Museu de Belles Arts) [Cat. 094].<sup>828</sup> El llenç,

<sup>825</sup> VALDIVIESO, Enrique, *Juan de Roelas*, Dip. Provincial, Sevilla, 1978, pàg. 49.

<sup>826</sup> Derivat del model proposat per Roelas és un dibuix d'un seguidor d'Antonio del Castillo conservat al The Courtauld Institute of Art de Londres. Tant el cavall com el cavaller són idèntics al de Roelas, tot i que en aquest dibuix apareixen en sentit invers. Així també el soldat musulmà protegit per un escut.

<sup>827</sup> L'aparició d'aquestes podria fer referència a la invocació que s'hi feia a sant Jaume perquè les protegira durant la batalla.

<sup>828</sup> Inspirada en aquest model podem citar la versió de Sant Jaume a Clavijo, de la capella de Santiago a la Seo de Saragossa, obra atribuïda a Pablo Rabiella y Díez de Aux i datada cap al 1700, una composició notable i dinàmica on cal ressenyar l'impacte del trencament de glòria en segon terme.



l'emplaçament original del qual desconeixem, destaca pel seu dinamisme i monumentalitat, propi de l'esperit barroc. També evidencia una especial preocupació per destacar l'efectivitat i el dramatisme de l'acció al mostrar de manera espectacular i desbordant l'acció punitiva del sant en un intent per atraure l'emoció de l'espectador.

En el mateix sentit, interessa destacar el llenç pintat per Francisco Rizi per a l'església de Santiago de Madrid (1660-1670) [Fig. 154; Cat. 095]. Inspirat formalment en el gravat executat per Pedro de Villafranca y Malagón a la portada de la *Regla y establecimientos de la Orden y cavallería del glorioso Santiago, patrón de las Españas...*, escrita per Francisco Ruiz de Vergara y Álava i publicada a Madrid el 1655 [Fig. 153, Cat. 093], Rizi manté la retardatària disposició en perfil del cavall, però inclou també i com a novetat l'afegit d'un àngel protector que corona el sant cavaller amb un elm emplomat i premia d'aquesta manera l'acció de l'heroi sagrat. Incorpora, a més, un segon àngel que subjecta un escut decorat amb la creu de Sant Jaume.



**Fig. 153.** *Regla y establecimientos de la Orden y cavallería del glorioso Santiago*, Pedro de Villafranca y Malagón, 1655



**Fig. 154.** *Visió de sant Jaume en la batalla de Clavijo*, Francisco Rizi, 1660-1670, Madrid, església de Santiago

La composició, articulada a través d'una marcada diagonal, resulta d'un gran dinamisme, reforçat per la disposició en corbeta del cavall. El sant, abillat amb la túnica apostòlica coberta per una relluent armadura, descarrega la seua espasa amb fúria sobre un munt de musulmans arremolinats davall el cavall. Manté, això sí, el rostre seré i impassible davant una acció tan violenta i marcial, tot recordant, potser, els versos que acompanyen les primeres pàgines de la *Regla y establecimiento de la Orden*, on se'l defineix com "*Luz clara, blanco broto, cruz sangrienta / Pendon volado, al Barbaro atribula*". Es remarca l'ardiment de l'acció punitiva en aquest poema amb versos com "*fulminados con fatal desmayo / ya los infieles le confiesan rayo*" i es recorre novament als fenòmens meteorològics i al foc per tal de recordar la força providencial i sobrenatural del seu patró davant els impotents musulmans: "*De ardientes tiros tempestad violenta / el cuerpo incendio de Faetonte emula: / Moros el bravo Apostol amedranta*".<sup>829</sup>



**Fig. 155.** *Visió de sant Jaume en la batalla de Clavijo*, Francisco Rizi, 1670-1672, Uclés, monestir de Santiago, altar major

<sup>829</sup> RUIZ DE VERGARA Y ÁLAVA, F., *Regla y establecimientos de la Orden de la Cavalleria del glorioso Apóstol Santiago, Patrón de las Españas, con la historia del origen y principio della*, Domingo García Morrás, Madrid, 1655, s.n.

Del mateix Francisco Rizi és la pintura realitzada per a l'altar major del monestir d'Uclés (1670-1672, Uclés, monestir de Santiago, altar major) [Fig. 155; Cat. 098] amb un evident interès per exaltar el poder de l'Orde de Sant Jaume. De la mateixa manera que en la versió anterior, Rizi inclou dos àngels sobrevolant l'escena, un portant un casc, l'altre subjectant una palma. La interpretació d'aquest, molt similar a la proposada per Carreño de Miranda, manté el fenomen miraculós de l'aparició però situa el sant per davant de l'exèrcit cristià, com a cabdill i patró de l'Orde de Sant Jaume. Aquest exèrcit encapçalat, de la mateixa manera que en la versió executada a l'església de Santiago de Madrid, per un cavaller identificable amb el monarca cristià, enarbora les ensenyes de Castella i Lleó i de la Immaculada.

Seguidores del model compositiu proposat per Carreño i Rizi són les diferents versions del tema que realitzà Paragonés Vicente Berdusán, potser la més destacada la realitzada a Funes (1665, Funes, església de Santiago, altar major) [Fig. 171, Cat. 096].<sup>830</sup> Sant Jaume apareix abillat amb cuirassa i banda roja de general dels exèrcits, faixí que també es pot trobar a la pintura de Carreño [Cat. 094] i que el recorda com a "*Supremo Capitán General*", segons paraules de Mauro Castellá Ferrer.<sup>831</sup>

Amb tot, la versió de caràcter més monumental i aparatós és l'apoteòsica visió concebuda per Luca Giordano (1695, Madrid, convent de Comendadoras) [Fig. 156; Cat. 101], una composició estructurada en dos plànols amb gran quantitat de figures i moviment. Sant Jaume apareix en la part superior baixant del cel en un sorprenent salt del seu cavall. Vist armadura coberta per un mantell blanc decorat amb la creu roja del seu Orde i branda una espasa enrogida en el seu fil, tot recordant aquelles paraules de Castellá Ferrer en què el sant entrava en batalla a sang i foc. L'espectacular visió del sant cavaller és precedida per tres àngels portadors de la bandera amb la creu de sant Jaume mentre una altra legió angèlica acompanyen i lloen la seua acció providencial. En el plànol inferior, l'escena és molt més caòtica i formidable. Els enemics esglaiats, vestits a la turca, criden, s'escapen o cauen derrotats davant la magnitud del miracle. Tot és desordre entre les seues files. Els escorços i les línies diagonals de cavalls i soldats contribueixen al dinamisme de la composició, escenificant una derrota total. En segon terme, l'exèrcit cristià, capitanejat per un monarca abillat amb armadura completa però anacrònica, no dubta en atacar. Al fons, sobre un penya-segat dominat per un castell, els cristians disparen i llancen al buit els seus enemics.

<sup>830</sup> Una rèplica d'aquesta la trobem a la basílica de Zuberoa de Garde i una altra a la Magdalena de Tudela (1693). Vegeu GARCÍA GAINZA, M<sup>a</sup> C. i FERNÁNDEZ GRACIA, R., *El pintor Vicente Berdusán (1632-1697)*, Gobierno de Navarra, Pamplona, 1998.

<sup>831</sup> CASTELLÁ FERRER, M., *op. cit.*, 1610, pàg. 256v.

L'escenificació de la batalla realitzada per Giordano no deixa lloc a dubte sobre el poder sobrenatural del sant cavaller. No hi falten tampoc els rajos sorgint dels núvols i coadjuvant a l'efecte terrible de la refrega, els quals a més de crear la sensació d'instant sobtat en què l'apòstol acaba d'aparèixer en escena emfasitzen visualment el nom que li va atorgar Jesús com a fill del tro.



**Fig. 156.** *Visió de sant Jaume en la batalla de Clavijo*, Luca Giordano, 1695, Madrid, convent de Comendadoras



**Fig. 157.** *Visió de sant Jaume en la batalla de Clavijo*, Antonio González Ruiz, meitat del segle XVIII, Uclés, monestir de Santiago

De semblant composició dividida en dos nivells i amb inclusió del mateixos protagonistes és la versió, molt més ingènua i dolça, que Antonio González Ruiz pintà cap a la meitat del segle XVIII i que es conserva a l'escala principal del monestir d'Uclés [Fig. 157; Cat. 106]. Potser la principal novetat en aquesta versió siga la inclusió d'àngels llançant rajos de foc als seus enemics. Una vegada més, els rivals són imaginats amb vestits a la turca, turbants i grans bigots. Aquesta representació s'aprecia novament a la pintura d'Evaristo Muñoz realitzada al primer terç del segle XVIII (València, catedral, museu) [Cat. 102], la qual presenta en primer terme un musulmà abillat d'aquesta manera que fuig espantat davant l'espasa del sant. La fixació d'aquest model és evident, des de la conquesta de Constantinoble,

els turcs representaven la principal amenaça procedent de l'islam, no tan sols per l'ocupació efectiva dels territoris orientals europeus sinó també per la por provocada pels atacs corsaris patits al Mediterrani.<sup>832</sup>

Els turcs, però, no eren els únics enemics del catolicisme. En la seua particular croada contra l'heretgia protestant, els fidels catòlics no dubtaren en encomanar-se novament a l'apòstol cavaller. En aquest sentit, un altre àmbit on es desenvolupà de manera exitosa aquesta imatgeria bèl·lica fou l'escultura tallada en fusta policromada, aplicada tant a les imatges votives com als passos processionals.



Fig. 158. *Visió de sant Jaume cavaller*, Alonso de Mena, ca. 1640, Granada, catedral



Fig. 159. *Visió de sant Jaume cavaller*, Mateo del Prado, 1667, Santiago de Compostel·la, catedral, baldaquí

D'aquestes cal destacar l'escultura d'Alonso de Mena realitzada cap al 1640 per a la catedral de Granada [Fig. 158; Cat. 092]. Una imatge poc dinàmica, amb l'animal al pas i no al galop i mancat de l'elegància que presentaven les pintures de llavors, però amb un sentit simbòlic important, car fou encarregada per commemorar la victòria del cardenal Joan

<sup>832</sup> BENÍTEZ-SÁNCHEZ BLANCO, Rafael i GARCÍA MARSILLA, Juan Vicente, "Entre terra i fe: les línies argumentals d'un projecte expositiu", en *Entre terra i fe. Els musulmans al regne cristià de València (1238-1609)*, cat. exp., Universitat de València, València, 2009, pàg. 19-49.

d'Àustria, germà de Felip IV, en la batalla de Nordlinger contra els protestants. Com a tal, l'estàtua de sant Jaume, vist armadura completa un tant anacrònica. La seua funció és clarament votiva i commemorativa, pensada per a protagonitzar un acte processional pels carrers de Granada. Per a Nicolás Cabrillana<sup>833</sup> l'escultura era una representació dels ideals patriòtics que se li adscriuen a l'apòstol com a paladí de les tropes castellanques front als enemics de la seua fe. Així doncs, segons Cabrillana, encara que el que s'havia representat davall els peus del rossí era un soldat musulmà, psicològicament simbolitzava l'enemic protestant. Dins el camp de les idees podem dir que s'havia transmutat l'apel·latiu *matamoros* pel més contemporani *mataheretges*.

Molt més dinàmic i commovedor que l'obra anterior és el grup escultòric que el 1667 Mateo del Prado executà per al baldaquí de la catedral de Compostel·la [Fig. 159; Cat. 097]. En ell, sant Jaume irromp en l'escena amb una força terrible, tot trencant les pròpies dimensions de l'espai. Com un guerrer celestial, armat amb l'espasa flamígera desbarata els enemics que cauen desplomats al buit en un efecte força teatral. La retòrica del conjunt es completa amb uns àngels que exhibeixen orgullosos els trofeus aconseguits a la batalla. Lluny de significar el record d'un procés històric passat, es pretén exaltar la imatge triomfalista de l'apòstol i impulsar al mateix temps la idea del caràcter taumatúrgic dels triomfs militars obtinguts per la monarquia gràcies al poder del guerrer celestial.<sup>834</sup>

A l'exaltació visual exhibida al baldaquí compostel·là hi ha que sumar també l'exaltació literària promoguda llavors pels panegiristes barrocs, els quals el recorden repetidament com el "*defensor de las Españas*" i el seu principal patró en un moment en què es qüestionava la seua intervenció en la batalla de Clavijo.<sup>835</sup> L'enfortiment interessat de la seua imatge s'aprecia en l'agressivitat de l'acció i en la inclusió també de nous elements significants com ara l'espasa ondulant, arma flamígera el poder de la qual és advertit pels hagiògrafs del moment com a foc que arrasa la idolatria a Espanya: "*pidio al Señor licencia, para hazer baxar fuego del cielo, que abrasasse aquellos impíos, mostro aqui que era rayo de la guerra temporal contra los infieles*".<sup>836</sup> Com a raig de la guerra el cavaller celestial s'assimilava a l'àngel exterminador de l'Antic Testament, així com també a la seua denominació com a Boanerges o Fill del tro.

<sup>833</sup> CABRILLANA CIÉZAR, N., *op. cit.*, 1999.

<sup>834</sup> ROSENDE VALDÉS, Andrés A., "A mayor gloria del señor Santiago: el baldaquino de la catedral compostelana", en *Las religiones en la historia de Galicia*, Universidade da Coruña, A Coruña, 1996, pàg. 485-534.

<sup>835</sup> CASTELLÀ FERRER, M., *op. cit.*, 1610, pàg. 263v.

<sup>836</sup> CALDERÓN, A. i PARDO VILLAROEL, J., *op. cit.*, 1658, Llibre IV, cap. 10, 7, pàg. 274.

Semblant sentit apoteòsic i triomfalista és el que trobem a la figura executada per Miguel de Romay entre 1730 i 1733 per l'abans citat retaule major de l'església conventual de Sant Martí Pinario a Compostel·la, traçat per Fernando de Casas Novoa [Cat. 104]. En un lateral, la figura eqüestre de sant Jaume fa parella amb una altra de san Emilià de la Cogolla [Fig. 190; Cat. 124], tot remarcant el sentit patrocinador d'ambdós cavallers celestials representant de l'Església militant i el seu caràcter de companys en la batalla. En la part superior es disposa l'episodi de sant Martí partint la seua capa, al·lusió clara a la seua figura com a soldat de Crist dins del discurs general del retaule en el qual s'introdueix la idea de l'Església militant.<sup>837</sup> La dimensió angèlica de la figura de l'apòstol es reafirma novament amb la presència de l'espasa ondulant, element significant que es repeteix en un exvot atribuït a l'escultor gallec José Gambino, datat a la segona meitat del segle XVIII i conservat al mateix monestir-seminari de Sant Martí Pinario. En ell apareix sant Jaume muntat sobre un cavall blanc que, en posició de corbeta, ultrapassa i trepitja els furibunds sarraïns. Amb ells, s'hi troba un cap ensagnat i coronat, separat de la resta del seu cos, el qual personifica el poder musulmà anorreat gràcies a la intervenció del sant.

A més d'aquests, resulten també interessants el pas processional tallat en fusta data cap al 1770 pel mateix José Gambino<sup>838</sup> i ubicat en el costat nord del creuer de la catedral de Compostel·la [Fig. 181; Cat. 108]; un altre pas atribuït al cercle de l'escultor gallec José Ferreiro i realitzat per a l'església de Santiago d'A Pobra do Deán i el grup i, per últim, el grup en pedra que remata la façana del Palau Raxoi a Compostel·la, obra del mateix Ferreiro

---

<sup>837</sup> Sobre la significació simbòlica d'aquest retaule, vegeu LÓPEZ VÁZQUEZ, J. M., "Mentalidad barroca y plástica monástica: el conjunto retabólico de San Martín Pinario como síntesis de la ideología postridentina", en *La cultura del Barroco español e iberoamericano y su contexto europeo*, Varsòvia, 2010, pàg. 427-436.

<sup>838</sup> Vestit amb túnica, mantell i esclavina amb veneres, pròpies del pelegrí, variant que tanta profusió va tindre en aquesta època, com també ho demostren el bon nombre de gravats realitzats llavors amb indumentària de pelegrí. YZQUIERDO PERRÍN, Ramón, *Historiografía e iconografía de Santiago en la catedral compostelana*, Ed. Clásicas, Madrid, 1996, pàg. 21. D'aquesta època barroca Yzquierdo Perrín cita altres escultures realitzades llavors per a la catedral, com ara una escultura executada per Miguel de Romay el 1705 per al remat de la caixa de l'orgue nord; la de Pedro de Campo per a la Porta Reial, realitzada en pedra el 1694 i destruïda per un raig i una altra de fusta realitzada per Diego de Sande el 1725.

[Fig. 141, Cat. 109].<sup>839</sup> En tots ells, es repeteix de manera semblant la típica composició piramidal barroca, la indumentària del sant com a pelegrí<sup>840</sup> i la presència de l'espasa ondulant.



**Fig. 160.** *Visió de sant Jaume en la batalla de Clavijo*, Giambattista Tiepolo, 1749, Budapest, Museu de BB. AA.

A partir del segle XVIII, moment en què es torna a qüestionar per part dels il·lustrats la veracitat de la predicació i trasllat del cos de sant Jaume a Galícia, la representació més

---

<sup>839</sup> A diferència d'aquestes imatges de caràcter devocional, paga la pena mencionar una singular representació narrativa de la llegenda en el relleu realitzat en marbre al frontó del Palau Raxoi de Santiago de Compostel·la, obra de José Gambino i el seu gendre José Ferreiro a partir del disseny del gallec Gregorio Ferro. Datada entre 1774 i 1776, la tumultuosa composició reprèn la concepció classicista dels vestits pròpia de segles anteriors.

<sup>840</sup> L'abillament amb la indumentària del pelegrí està més fortament relacionada amb el Camí. Respon a també a aquest tipus iconogràfic l'escultura en pedra atribuïda a un escultor flamenc per al timpà que remata la portalada principal de l'església de Santiago a Logronyo, datada cap al 1737.



difosa del sant Jaume cavaller és aquella on apareix vestit com a pelegrí, amb el barret d'ala ampla i les esclavines decorades amb veneres. Sant Jaume abandona llavors els abillaments militars i apareixia figurat amb els atributs propis dels pelegrins. Dita renovació estètica i discursiva s'aprecia de manera singular en la cèlebre pintura de Giambattista Tiepòlo al voltant de la figura de sant Jaume cavaller (1749, Budapest, Museu de Belles Arts) [Fig. 160; Cat. 105]. Sembla que entre 1749 i 1480 fou pintada per a la capella privada de l'ambaixador espanyol en Londres i cavaller de l'Orde de Sant Jaume, Ricardo Wall, però l'obra fou desestimada pel mateix ambaixador i els seus capellans per considerar que aquesta podia causar molèsties als ulls dels anglicans.<sup>841</sup>

La pintura ofería una concepció distinta a la clàssica representació de segles anteriors, fet que evidenciava el canvi polític i de mentalitat a tots els nivells que s'estava produint en aquells moments. Aquesta imatge era certament una excepció tant per la seua concepció visual com pel significat simbòlic que tenia. En ella el cavall era representat no ja al galop sinó al pas, situant-se pràcticament de front a l'espectador. El cavaller celestial també fou imaginat de manera ben diferent, tot mirant cap al cel amb actitud beatífica i subjectant l'estendard croat amb una mà mentre amb l'altra atacava sense feresa un musulmà de trets negroides. En l'escena, l'apòstol ja no era l'indòmit guerrer d'anteriors manifestacions, sinó més be un jove genet, abillat amb l'hàbit del seu Orde militar tocat per la santedat, amable i poc predisposat a la lluita. Així i tot, el sentit d'humiliació cap al vençut és ben present. En segon terme, el pintor desenvolupà l'estrèpit de la batalla però amb una atenció accessòria, amb la representació del castell de Clavijo al fons. Val a dir que el tipus proposat per Tiepòlo, potser derivat tant del seu caràcter afable i cortesà com de l'esperit de renovació moral inspirat per Carles III, no va tindre continuació en posteriors manifestacions, tot i que la composició sembla fou gravada a Madrid el 1757 pel seu fill Giovanni Domenico.

De major dinamisme i recuperant les visions apoteòsiques i providencialistes del segle anterior –destaquen en aquest sentit l'àngel que sosté la bandera i el feix de llum que surt dels núvols i recorre la diagonal–, Corrado Giaquinto concebí entre els anys 1755-1757 una escena bigarrada i plena de moviment per a la volta d'accés a la capella del Palau Reial de Madrid

---

<sup>841</sup> Aquest temor a ferir sensibilitats quedà manifestat en una carta del 6 de setembre de 1750 de l'ambaixador Wall al ministre d'Estat, Carvajal, en la qual afirmava que els capellans: “*temen que la figura del caballo no cause escándalo en este pays, por su modo de pensar respecto al culto que hacemos a las imágenes*”. PÉREZ SÁNCHEZ, A. E., “Nueva documentación para un Tiepòlo problemático”, en A.E.A., núm. 197, 1977, pàg. 75-80. Citat per CRUZ VALDOVINOS, José Manuel, “Santiago, patrón de las Españas”, en *Santiago. La Esperanza*, Xunta de Galicia, Santiago de Compostel·la, 1999, pàg. 131-132.

[fig. 161; Cat. 107]. Tot i el caràcter decoratiu de la composició, el sentit simbòlic de l'escena és indubtable. En paraules de Marta Poza, la titularitat de l'apòstol cavaller com a patró d'Espanya feia que la seua imatge fóra considerada com la més convenient per decorar un espai d'indubtable valor simbòlic com era la Capella del Palau Reial,<sup>842</sup> tot continuant per part dels Borbons una tradició, legitimadora i patrocinadora, encetada pels seus predecessors segles abans. No debades, la figura que traspunta en segon terme és la del monarca afavorit per la intercessió del genet celestial.



**Fig. 161.** *Visió de sant Jaume en la batalla de Clavijo* (esbós), Corrado Giaquinto, 1755-1757, Madrid, Museu Nacional del Prado

### **De *matamoros* a *mataindis***

En un context tan diferent al de la península Ibèrica, el tipus iconogràfic de sant Jaume cavaller es va desenvolupar, paradoxalment, de manera extraordinària a Hispanoamèrica. Exemples visuals n'hi trobem des del segle XVI, quan comencen a fer-se encàrrecs a la metròpoli, fins al XVIII, moment en què aquesta producció esdevé abundant i amb un protagonisme local fortament assentat. Val a dir que si bé el tipus iconogràfic del sant cavaller no presenta grans diferències respecte de l'original, car manté el mateix esquema compositiu, es poden establir algunes variants específiques potser influenciades per unes fonts literàries pròpies basades en les cròniques de la conquesta. Segons aquestes narracions, i com ja hem vist prèviament, el cavaller sant Jaume hauria estat vist en diverses ocasions durant les batalles

---

<sup>842</sup> POZA YAQUÈ, Marta, "Santiago Matamoros", en *Claroscuro*, 2004.

entre els soldats castellans i els indígenes americans, des del territori mexicà fins als dominis de l'imperi Inca.

Tal i com hem dit, l'anàlisi d'aquestes manifestacions visuals ens porta a l'establiment de tres variants formals clarament diferenciades. Una tipologia compositiva seria aquella de factura europea en la qual es representa una batalla entre soldats castellans i tribus d'indis. En realitat, es tracta d'una translació del mite del *matamoros* al context de les batalles de la conquesta americana on l'apòstol afavorí les tropes castellanques en la seua nova condició de cavaller *mataindis*.<sup>843</sup> Un exemple destacat d'aquesta tipologia seria la representació de sant Jaume cavalcant pels núvols segons havia estat vist en diferents batalles: "*vieron venir por el aire un cristiano en un caballo blanco con la espada en la mano desenvainada*".<sup>844</sup> L'estampa gravada per a l'edició de 1728 del volum III de la *Historia general de los Hechos de los Castellanos*, d'Antonio de Herrera y Tordesillas incorpora aquesta variant [Fig. 172; Cat. 103]. Armat amb escut decorat amb la creu del seu Orde i brandant una espasa, la disposició en perfil del cavaller, així com els atributs, serà utilitzada de manera semblant en un altre gravat executat per Manuel Salvador Carmona el 1765. Davall seu, al bell mig de la batalla s'enfronten en segon terme un nombrós grup d'indis mig despullats i tan sols armats amb arcs i fletxes contra una armada de soldats cristians que disparen els seus arcabussos. En primer terme, tres soldats armats amb espases i llances acaben amb la vida d'alguns indis.

La visió de l'apòstol cavalcant pels aires fou narrada pel jesuïta José de Acosta, tot i no precisar el lloc ni el moment en que l'apòstol intervé, citant-lo des d'una distància prudent i on allò meravellós és confirmat però d'una manera molt general. Fins i tot s'hi pot veure com els espanyols no són testimonis directes del fet meravellós sinó els indis, i que la narració arriba al seu autor de manera indirecta i sense voluntat de comprovació històrica:

*Por relaciones de muchos y por historias que hay, se sabe de cierto que en diversas batallas que los españoles tuvieron, así en la Nueva España como en el Perú, vieron los indios contrarios en el aire un caballero con la espada en la mano en un caballo blanco peleando por los españoles.*<sup>845</sup>

<sup>843</sup> Interessant en aquest sentit el treball de NAVARRO CASTRO, G., "Latin American Iconography of Saint James the killer of Moors", en *America. Bride of the Sun: 500 years Latin America and Low Countries*, Amberes, 1992, pàg. 186-196. Així també, VARGAS-LUGO, E., "Imágenes de la conquista en el arte novohispano", en ZEA, L., *Sentido y proyección de la Conquista*, Fondo de Cultura Económica, Ciutat de Mèxic, 1993.

<sup>844</sup> MARIÑO DE LOBERA, P., *op. cit.*, cap. XI.

<sup>845</sup> ACOSTA, J. de, *op. cit.*, 1986, Llibre VII, cap. 27, pàg. 499.

També podem veure a sant Jaume sobrevolant els núvols en defensa de la ciutat de Santiago de Xile en un dels gravats inclosos en la *Histórica relación del reino de Chile* d'Alonso de Ovalle [Fig. 162], basat en la *Crónica del reino de Chile* de Mariño de Lobera, anteriorment citada: “*se tuvo por cosa cierta, como lo fue, que aquel caballero que allí estaba demás de los treinta y dos conocidos era el glorioso Apóstol Santiago, enviado de la divina Providencia para dar socorro al pueblo de su advocación, que invocaba su santo nombre*”.<sup>846</sup>



**Fig. 162.** *Visió de sant Jaume en la defensa de Santiago de Xile (detall), 1646, Alonso de Ovalle, Histórica relación del reino de Chile*

L'original tipologia de sant Jaume *mataindis* gaudí d'una certa difusió i èxit gràcies als tallers locals americans, tant en l'àmbit mexicà, destacant el relleu amb aquest tema atribuït a Miguel Mauricio conservat a l'església de Santiago Tlatelolco, a Mèxic [Fig. 163; Cat. 088], com en l'escola de Cusco, on hi trobem una primerenca representació interpretada segons els cànons de la cultura indígena per part de l'indi Felipe Guamán Poma de Ayala [Fig. 164; Cat. 087].

En aquesta obra en forma de carta, *El Primer Nueva Corónica y buen gobierno*, redactada cap a 1615 i descoberta tres-cents anys després, l'autor incloïa un bon nombre d'il·lustracions fetes per ell mateix amb un estil ingenu però certament expressiu. En una d'elles, acompanyada de la inscripció: “*Conquista. Milagro del S. S.tiago mayor apóstol de Jesucristo en el Cuzco*”, va traçar un sant Jaume cavaller, abillat amb armadura i brandant l'espasa, l'escut i la banderola, que trepitja amb el seu rossí un rei inca. Amb el seu dibuix, Poma de Ayala

<sup>846</sup> Vegeu MARIÑO DE LOBERA, P., *op. cit.*, cap. XV. El gravat fou publicat a OVALLE, fray Alonso de, *Histórica relación del reino de Chile y de las misiones y ministerio que executa en él la Compañía de Jesús*, Francisco Cavalli, Roma, 1646.

adaptava el tipus iconogràfic del sant cavaller però adaptant-lo a les circumstàncies de la conquesta americana i materialitzant-lo visualment amb una variant coneguda popularment com sant Jaume *mataindis*.



Fig. 163. *Visió de sant Jaume mataindis*, ca. 1610, Miguel Mauricio (atr.), Mèxic D. F., església de Santiago Tlatelolco

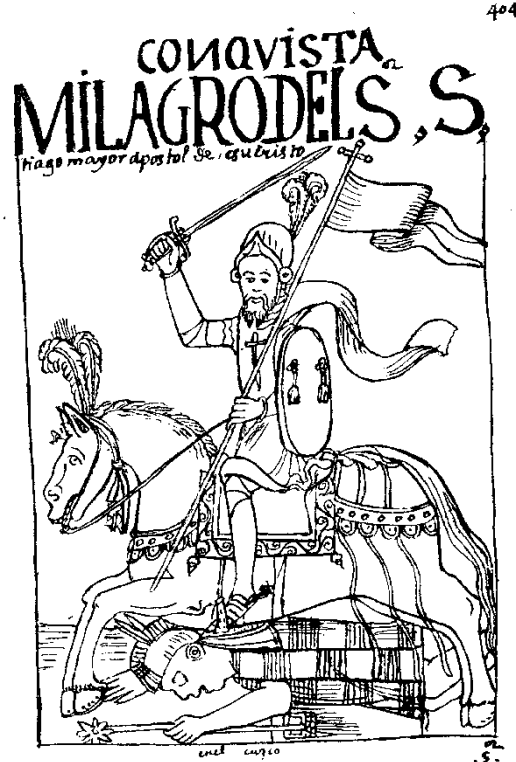


Fig. 164. *Visió de sant Jaume mataindis*, princ. s. XVI, Guamán Poma de Ayala, *Nueva Corónica y buen gobierno*

Exemples visuals d'aquest modalitat iconogràfica els podem trobar de manera destacada a l'anomenada escola de Cusco, la qual gaudí d'aquesta reinterpretació visual dels plantejaments propis de la tradició hispànica. Obres de factura anònima en la majoria dels casos, on les escenes manquen de perspectiva i les figures es mostren ingènues i convencionals, tot recreant-se en l'ús de sobredaurats per a la indumentària, com en el cas de la pintura conservada al Museo Histórico Regional del Cusco (Perú), datada en la segona meitat del segle XVII i on sant Jaume apareix subjugant alguns guerrers inques.<sup>847</sup>

Una tercera variant recrea la típica fórmula del *matamoros* en diversos quadres d'altar amb un evident sentit anacrònic. Exemples interessants són aquells oferits amb notable qualitat per Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos (ca. 1679, Bogotá, catedral de Santa Fe)

<sup>847</sup> A la Conselleria de Cultura e Xuventude de la Xunta de Galicia es conserva una obra del segle XVIII procedent del Perú d'autor anònim i factura ingènua i popular de característiques semblants a les comentades. Cfr. I.C.V., "Santiago Mataindios", en *Santiago y América*, cat. exp., Santiago de Compostel·la, 1993, pàg. 389.

[Fig. 165], per una banda, i un altre llenç també de cert nivell atribuït a Leonardo Flores (ca. 1680, Bolívia, La Paz, col. Durán-Vázquez). Altres manifestacions de gran interès es poden trobar en el context de l'escola de Quito, com ara el llenç anònim que es conserva al convent de San Francisco d'aquesta ciutat, on l'apòstol es representa muntat sobre un cavall en corbeta i escorçat que, per al professor Santiago Sebastián, potser guarda algunes semblances amb la versió que Francesc Ribalta feu d'aquest tipus per a l'església de Sant Jaume d'Algemesí.<sup>848</sup>



**Fig. 165.** *Visió de sant Jaume en la batalla de Clavijo*, Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos, ca. 1679, Bogotá, catedral de Santa Fe

Així mateix, cal destacar el gran relleu de la façana lateral de l'església de La Compañía d'Arequipa (Perú), obra de l'escultor Barrientos, datada cap a 1654 i on l'apòstol apareix derrotant sarraïns. Aquesta obra, la font formal de la qual és una vegada més el gravat de

<sup>848</sup> SEBASTIÁN, S., *op. cit.*, 1993, pàg. 285.

Pedro de Villafranca y Malagón per a la portada de l'obra *Regla y establecimiento de la Orden y Cavallería del glorioso Apóstol Santiago...* [Fig. 153, Cat. 093]. Aquesta imatge presenta en la seua part inferior dues sirenes el significat de les quals ha estat estudiat pel professor Santiago Sebastián.<sup>849</sup>

Curiosament, durant el segle XIX el tipus iconogràfic de sant Jaume cavaller tornà a sofrir un procés de resemantització provocat dins el procés de les guerres d'independència sorgides al llarg de tota Hispanoamèrica. D'aquesta manera, i depenent dels homes que reclamaren la seua ajuda providencial, en algunes ocasions l'apòstol cavaller serà vist pels insurgents americans, convertint-se –qui ho anava a dir!– en sant Jaume *mataspanyols*, mentre que en aquelles ocasions en què la seua ajuda era demandada pels soldats espanyols, sant Jaume es transformava en *matapatriotes*, tot visualitzant-se aquesta imatge en una escena on el genet atacava els rebels a la corona espanyola. Un exemple d'aquesta darrera tipologia seria l'anomenat *Santiago Matapatriotas*, d'autor anònim (princ. de segle XIX, Quito, Museo del Banco Central). Aquesta pintura expressa amb forta ingenuïtat i caràcter popular el procés polític que es vivia llavors a les colònies espanyoles d'Amèrica. L'autor representa sant Jaume enmig d'una batalla entre soldats republicans i realistes, tots ells figurats amb els uniformes propis de l'època.<sup>850</sup>

## Reformulacions de la imatge al segle XIX i XX

Ja en el segle XIX, moment en el qual les manifestacions visual de sant Jaume cavaller descendiren notablement en nombre i també en qualitat artística, hi trobem un peça amb certa rellevància no tan sols pel que fa a les seues característiques plàstiques sinó sobretot pel significat ideològic i polític que allotja. Es tracta de l'enorme llenç pintat per José Casado del Alisal (1885, Madrid, església de San Francisco el Grande, capella de Santiago) [Fig. 166; Cat. 110],<sup>851</sup> obra eclèctica amb voluntat de quadre d'història que el mateix autor s'encarregà de reforçar a través de l'exhaustivitat en l'abillament dels protagonistes i de la lectura atenta del pare Mariana com a font d'inspiració.<sup>852</sup> Així i tot, l'obra encara manté els recursos significants propis del tipus iconogràfic de sant Jaume cavaller.

<sup>849</sup> SEBASTIÁN, S., *op. cit.*, 1993, pàg. 284-285.

<sup>850</sup> N. M., "Santiago Matapatriotas", en *Santiago en el arte*, cat. exp., Santiago de Compostel·la, 1993, pàg. 385.

<sup>851</sup> PORTELA SANDOVAL, Francisco J., *Casado del Alisal 1831-1886*, Diputación de Palencia, Palencia, 1986.

<sup>852</sup> Sobre la funció política de les pintures d'història al segle XIX vegeu REYERO HERMOSILLA, Carlos, *Imagen histórica de España (1850-1900)*, Espasa-Calpe, Madrid, 1957.

La imatge del sant és la característica. Al capdavant d'un animat exèrcit cristià que l'aclama fervorosament, vist amb cota de malla coberta per una sobrevesta, mentre branda l'espasa amb fermesa i enarborava la bandera cruciforme. Els soldats cristians, per la seua banda, es protegeixen amb elms i cotes de malla, mentre els sarraïns van abillats amb aljubes i turbants, tot advertint-s'hi la intenció historicista que pretén transmetre l'obra. Tampoc la posada en escena no hi resulta força innovadora. Alguns soldats sarraïns cauen al terra davant l'empenta del cavall de sant Jaume, mentre que els primers fugen atemorits tot recordant allò dit per les fonts literàries. El fons paisatgístic està resolt d'una manera detallista i descriptiva. Malgrat la polseguera alçada per la carrera dels guerrers, unes cases descrites amb cert sabor costumista s'ubiquen als peus d'un castell roquer, tot reforçant eixa voluntat del pintor per dotar de sentit verídic i històric la llegenda representada.



**Fig. 166.** *Visió de sant Jaume en la batalla de Clavijo*, José Casado del Alisal, 1885, Madrid, església de San Francisco el Grande, capella de Santiago



**Fig. 167.** *Santiago el Grande*, Salvador Dalí, 1957, Fredericton, Beaverbrook Art Gallery

L'escena cobra tot el seu sentit programàtic en la ubicació per a la qual va ser concebuda, l'església de San Francisco el Grande de Madrid, construcció promoguda pel polític conservador Antonio Cánovas del Castillo, la intenció del qual era crear en dita església un temple nacional per a major glòria de la religió catòlica i, com no, no podia faltar en ella



una referència al patró i sant nacional amb una pintura d'història de connotacions triomfalistes i d'exaltació del nacionalisme patri.

Ben diferent en canvi i totalment alliberada dels esquemes formals que havien configurat el tipus iconogràfic de sant Jaume cavaller des dels seus inicis és per exemple la versió que el pintor i militar català Josep Cusachs i Cusachs féu a finals del segle XIX (1889, Valladolid, Museo de la Academia de Caballería) [Cat. 112]. Cusachs imaginà el sant genet volant sobre els núvols, vestit amb túnica blanca i amb l'espasa i l'estendard com a únics atributs, sense cap connotació punitiva ni actitud agressiva. De fet, desapareix de la representació qualsevol al·lusió a la batalla ni als enemics per ell vençuts, però manté una certa actitud triomfalista, car guarda la significació de l'apòstol com a patró de la milícia i de les armes de cavalleria.

Semblant resemantització es pot apreciar a l'oli titulat *Santiago el Grande* de Salvador Dalí (1957, Fredericton, Beaverbrook Art Gallery) [Fig. 167; Cat. 111], una gegantina visió del sant reinterpretada per l'artista en clau mística i triomfalista, on el protagonista –despullat i únicament identificat per la venera que porta el seu cavall a les cingles– munta un rossí blanquíssim vist de front i disposat en corbeta en un moviment ascendent que sembla sorgir del mar empentat per l'explosió d'una bomba atòmica. El recurs cinemàtic i programàtic del cavaller de Crist s'articula a través de la línia ascendent finalitzada en el braç de l'apòstol que, en comptes de brandar l'espasa, sembla subjectar un Crist crucificat refulgent. Cap altre element significant ha estat posat de relleu, ja no hi ha cap enemic de la fe sobre el qual defensar la unitat del catolicisme. En canvi, el simbolisme de la imatge està més bé referida a la significació de l'apòstol com a patró d'Espanya. De fet, la interpretació de dita visió fou exposada pel mateix pintor el qual, en pintar-la, afirmava que havia sentit “el calfred de la unitat de la pàtria”,<sup>853</sup>

#### 4. ANÀLISI ICONOGRÀFICA DEL *JACOBUS STRENUISIMUS MILES*

La condició militar de sant Jaume està lligada a una llarga tradició iconogràfica compartida per altres sants militars eqüestres, com ara sant Miquel, sant Jordi, sant Teodor, sant Demetri o sant Mercuri, els quals han donat suport a una construcció ideològica de l'Església basada en l'apologia de la força de les armes. En la configuració del tipus

---

<sup>853</sup> SERRADERA PLÀ, María Teresa, “Salvador Dalí y su Santiago el Grande (1957)”, en *Peregrino: revista del Camino de Santiago*, núm. 122, 2009, pàg. 36-37.

iconogràfic de sant Jaume *matamoros* el cavall és l'atribut que apareix des del primer moment indissolublement unit a la seua imatge. Aquest element justifica amb escreix el sentit militar del sant, i el trobem ja en les primeres narracions, aquelles on es reconta el miracle de la presa de Coïmbra i la revelació de sant Jaume com adalid militar al pelegrí grec dubtós d'aquesta condició de l'apòstol, se li presenta un cavall sobrenatural, d'enorme estatura i tan lluent que il·luminava l'interior de la basílica,<sup>854</sup> guarnit amb magnífiques armes.<sup>855</sup> Aquesta.

En la història de les idees el cavall ha tingut un significat cultural molt complex i poderós. Els caps militars victoriosos s'han representat dirigint o intervenint en la batalla a cavall. En la llegenda de la visió de sant Jaume al rei Ramir I la nit prèvia a la batalla de Clavijo, l'apòstol li descriu com es presentarà l'endemà en el camp de batalla: "Sobre un cavall gran i blanc". El seu color blanc és, per tant, el símbol de la puresa i de la victòria. És la cavalcadura dels herois, de l'emperador cristià triomfant, però també de l'Església triomfant. Aquesta imatge apareix testimoniada a diversos passatges de l'*Apocalipsi* on representa el símbol del poder: "I vaig veure que hi havia un cavall blanc, i el seu genet duia un arc. Li van donar una corona i va eixir com a vencedor camí de la victòria" (Ap 6, 2). A l'*Apocalipsi*, el cavall blanc juga un important paper com a representació del seu poder: "Després vaig veure que el cel s'havia obert i apareixia un cavall blanc. El seu cavaller s'anomena Fidel i Veraç, i judica i combat amb justícia" (Ap 19, 11-16). La idea del cavaller al·ludeix a un tipus superior d'humanitat que lluita contra el mal. Aquesta imatge que es recollida pel Beat de Liébana en el seu *Comentari a l'Apocalipsi* seria copiada, il·lustrada i difosa al llarg dels segle IX-XI als monestirs lleonesos i castellans, preparant el camí per a la visió del *Jacobus strenuissimus miles*.

Símbol religiós si social, en el context de l'Edat Mitjana, marcat pel feudalisme i la guerra, la pertinença d'un cavall era un símbol d'autoritat i d'estatus superior. Sense un cavall hom no podia ser considerat com a cavaller, i més, si tenim en compte que mantindre-lo resultava car i, per tant, la seua possessió sols estava reservada a les classes més acabalades. Amb tot, la representació visual del cavaller tant en pintura com en escultura comportava un sentit glorificador del retratat, present des de l'escultura imperial romana fins a l'actualitat.<sup>856</sup> Hom pot observar el mateix en el cas de les escultures eqüestres dels monarques hispànics a

<sup>854</sup> *Historia Silense*, *op. cit.*, 1959, pàg. 191-193.

<sup>855</sup> JIMÉNEZ DE RADA, R., *op. cit.*, 1989, Llibre VI, cap. 11, pàg. 234.

<sup>856</sup> Veieu, per exemple, la sèrie de gravats realitzats per Jan van der Straat (Giovanni Stradano) d'emperadors romans a cavall per a il·lustrar l'edició de la *Vida dels Dotze Césars* de Suetoni (Anvers, 1590) i que segurament serviren d'inspiració per als retrats eqüestres dels Àustries pintats per Velázquez. Sobre aquestes pintures, veieu GONZÁLEZ DE ZÁRATE, Jesús, "Velázquez, pintor intel·lectual. La visión emblemática del retrato áulico", en *Boletín de Arte*, núm. 9, 1988, Univ. de Málaga, pàg. 73-118.

l'Edat Moderna i que per a Salvador Andrés Ordax no deixen de ser una imatge suficientment eloqüent del caràcter autoritari del seu govern.<sup>857</sup>

D'altra banda, la disposició del cavall de tres quarts i amb les potes davanteres alçades en posició de corbeta, tan típica durant l'època barroca, dota el genet d'un caràcter heroic destacat. Per a Monterroso Montero aquesta fórmula compositiva posseeix una riquesa de significats important, per exemple la idea del bon príncep, present en la literatura medieval i en la literatura emblemàtica –així per exemple, l'emblema XXXV d'Andreu Alciato, on es representa el genet amb el cavall en corbeta, però també, en els d'altres tractadistes com Juan de Mariana, Diego Saavedra Fajardo, Diego López o Sebastián de Covarrubias – i escenificat en un bon nombre de pintures i escultures barroques com són els retrats eqüestres del rei Felip IV o del príncep Baltasar Carles executats per Velázquez. En ells es posa de manifest la grandesa del cavaller que dirigeix amb rectitud i disciplina el seu cavall, però a més, és símbol del poder heroic i victoriós del genet, per altra banda, molt adient a l'esperit contrareformista del moment.<sup>858</sup>

El següent element significant destacat és l'estendard. A la mateixa visió del rei Ramir I, el cavaller se li apareix “*in albo equo dealbata crecido specie maximun vexillum album deferentem*”<sup>859</sup>, és a dir, muntat sobre un cavall blanc i portant un estendard gran i blanc. La presència d'aquest es reitera a les intervencions taumatúrgiques de València i Jerez narrades a la *Primera Crónica General de España*. Segons opinió de Bertholet, la seua inclusió estaria relacionada amb el fet que el seu portador és cap de l'exèrcit, paladí que reuneix les tropes, estimula els combatents i els fa avançar enmig la batalla cap a la victòria.<sup>860</sup> Aquesta capacitat de comandament és repetidament citada pels hagiògrafs: “*en ella (la batalla) gobernó el ejército, esforzando y animando sus católicos españoles a la pelea*”.<sup>861</sup> Carl Erdmann, per la seua banda, interpretava la inclusió de l'estendard, tot parlant de les seues similituds amb el *vexillum sancti Petri*, com a origen d'una idea de croada.<sup>862</sup>

---

<sup>857</sup> ANDRÉS ORDAX, Salvador, “El retrato ecuestre de D. Pedro González de Mendoza”, en *Anales de la Historia del Arte. Homenaje al Prof. Dr. D. José M<sup>a</sup> de Azcárate*, núm. 4, Ed. Complutense, Madrid, 1994, pàg. 333.

<sup>858</sup> MONTERROSO MONTERO, J. M., *op. cit.*, 1997, pàg. 490-491.

<sup>859</sup> Del *Privilegi dels Vots del Rei Ramir I*. En *Historia de la santa A. M. iglesia de Santiago de Compostela*, *op. cit.*, 1899, vol. 2, pàg. 132-137.

<sup>860</sup> Citat per LINARES, L., *op. cit.*, 2008, pàg. 188.

<sup>861</sup> CASTELLÀ FERRER, M., *op. cit.*, 1610, pàg. 265v-266r.

<sup>862</sup> Vegeu l'obra clàssica sobre les croades del professor ERDMANN, Carl, *The origin of the idea of Crusade*, Princeton University Press, 2010.

Sobre la significació d'aquest guió blanc amb creu roja, l'hagiògraf Castellà Ferrer diu que “*trae estandarte blanco con una Cruz colorada: conocida cosa es, que la cruz es la insignia de su Señor, y en ser de color rojo, que amenaza a fuego y sangre*”.<sup>863</sup> En una altra ocasió el mateix Castellà Ferrer afirmava que sant Jaume sempre el portava al davant, tot i que les fonts literàries antigues, com el *Privilegi dels Vots*, no el mencionaren —el cronista ho justificava dient que no apareixia perquè això era cosa sabuda—, i aportava una sèrie de significats a la seua forma i color, com ara el blanc símbol de puresa i el roig símbol de foc i sang, tot significat la insistència en la grandesa de la guerra i crueltat envers els enemics:

*Antiguas tradiciones de nuestra España tienen, que en el estandarte traía una Cruz colorada. El privilegio como en él se vee no dize esto de la Cruz; pero por ser la insignia de nuestro Redentor, y maestro suyo, es cosa cierta que no vendría sin ella: y si en el privilegio no se dize, es como cosa sabida, y llana que no ha menester dezirse, pues sin dezirse tenemos por cierto que fue assi, pues no vendría sin traer en el estandarte las armas de su Emperador. En todas las Imágenes antiguas, y modernas suyas, y de la misma manera en todos los sellos antiguos hallamos la Cruz en el Estandarte [...] parece conforme a la significación que tienen los colores de la milicia, que viniera mejor nuestro General vestido de roxo, ó que el Estandarte fuera deste color, que significa guerra á fuego, y sangre: pues quien tanta gana tiene de derramar oy la de sus enemigos, vestir della la campaña y tenir con ella el caudaloso Ebro, más le convenía este color, ó alomenos encarnado, que en nuestra España significa crueldad: Porque el color blanco en nuestra milicia significa paz.*<sup>864</sup>

El procés de formació de la imatge militar de sant Jaume es completa finalment amb la presència de l'espasa. L'*Estoria de España* és la primera en citar-la: “*Et por que no dubdes nada en esto que yo te digo veer medes cras andar y en la lid en un cauallo blanco con una senna blanca, et grand espada reluzient en la mano*”.<sup>865</sup> Sobre aquesta arma punitiva, cal recordar que amb ella havia de ser armat cavaller i, per tant, significa el seu caràcter guerrer, perquè amb ella el cavaller es defensava dels seus enemics i s'enfrontava a les forces del mal. A més, es constituïa en instrument simbòlic, car els elements que la componen representen les quatre virtuts cardinals (força, prudència, templança i justícia).<sup>866</sup> En el cas de l'apòstol, aquesta apareix amb poders

<sup>863</sup> CASTELLÀ FERRER, M., *op. cit.*, 1610, pàg. 265r. Per a Lidwine Linares, en canvi, l'estendard de sant Jaume recordaria aquell de Crist ressuscitat, la bandera blanca amb creu roja, símbol de la victòria sobre la mort. LINARES, L., *op. cit.*, 2008, pàg. 188 i 286.

<sup>864</sup> CASTELLÀ FERRER, M., *op. cit.*, 1610, pàg. 262v-263r.

<sup>865</sup> *Primera Crónica General*, *op. cit.*, 1906, cap. 629, pàg. 359.

<sup>866</sup> ALFONSO X, *Las siete partidas del rey don Alfonso el Sabio cotejadas con varios códices antiguos por la Real Academia de la Historia*, Impremta Real, Madrid, 1807, partida II, 21, 4, pàg. 200. Citat per LINARES, L., *op. cit.*, 2008, pàg. 281 i ss.

sobrenatural, tot concedint-li la victòria a qui la branda. Sol ser descrita, com hem vist, com una espasa gran i lluenta: “*grand espada reluzient*” i en algunes ocasions, fins i tot, a la potència pròpia de l’acer se li uneix el poder destructiu del foc, tot donant com a resultat una victòria sense contestacions. És el cas de la descripció feta també a un altre capítol de l’*Estoria de España*, on sant Jaume branda “*una espada que semeiava fuego*”.<sup>867</sup> Aquesta arma flamígera o angelical és semblant a l’empunyada per sant Emilià a la batalla de Simancas o a la del braç de sant Jaume que acompanya sant Isidor en una altra visió: “*una mano derecha, la cual tenía una espada de fuego de ambas partes aguda*” dirà el Tudense.<sup>868</sup> Castellà Ferrer unia tota aquesta simbologia en un elogi de l’espasa per presentar un capità dels exèrcits victoriosos, però també violent fins a l’extrem:

*Pero se ha dicho más que viene armado de resplandecientes armas, y que trae la espada en la mano. No se trate de las armas defensivas, aunque general tan valeroso las ilustra y engrandece, digamos que la espada, que es la más ilustre, más celebrada, y más estimada de todas, y de que más se precian los valerosos. Bien es cierto que en traer la espada en la mano, da a entender que viene a sangre, y fuego contra el enemigo.*<sup>869</sup>

Aquest ferro resplendent també era descrit per l’Inca Garcilaso de la Vega com un coltell semblant a un llamp:

*Fue nuestro Señor servido favorecer a sus fieles con la presencia del bienaventurado apóstol Santiago, patrón de España, que apareció visiblemente delante de los españoles, que lo vieron ellos y los indios encima de un hermoso caballo blanco, abrazada una adarga y en ella su divisa de la orden militar y en la mano derecha una espada que parecía relámpago, según el resplandor que echaba de sí.*<sup>870</sup>

En aquest context la imatge del sant cavaller portada pels castellans es resemantitza i popularitza, i es fusiona en l’imaginari indígena en una sort de sincretisme cultural amb la divinitat nativa Illapa. L’apòstol guerrer es transforma en el déu indígena del llamp i el tro.

<sup>867</sup> *Primera Crónica General*, op. cit., 1906, cap. 956, pàg. 637-638.

<sup>868</sup> TUY, Lucas de, *Milagros de San Isidoro* (traducció de J. de Robles, 1525, transcripció i notes de J. Pérez Llamazares, 1947, introducció d’A. Viñayo), Univ. de León - Cátedra de San Isidoro, León, 1992, cap. 32, pàg. 52-56.

<sup>869</sup> CASTELLÀ FERRER, M., op. cit., 1610, pàg. 265r.

<sup>870</sup> GARCILASO DE LA VEGA, *Comentarios reales*, BAE, Madrid, 1960, t. 134, p. 125.

Un exemple, localitzat per T. Gisbert<sup>871</sup> es troba a la capella de Quispicanchis, prop de Cuzco, on el sant s'identifica amb aquests fenòmens celestials, cavalcant sobre el foc damunt d'un arc de sant Martí i el sol. Aquesta imatge sembla correspondre amb la història de la caiguda d'un llamp durant la refrega sobre la fortalesa de Sacsahuaman, fet que provocà la identificació de sant Jaume amb Illapa, el terrible déu del llamp, per part dels indis. La font d'aquest miracle ens la proporciona l'indi Felipe Guaman Poma de Ayala<sup>872</sup> qui descrivia aquella refrega ocorreguda en la ciutat de Cuzco entre els indígenes i els soldats cristians amb la recurrent fórmula “*dicen que*” per tal de protegir la seua credibilitat com a historiador,:

*Señor Santiago Mayor de Galicia, apóstol en Jesucristo, en esta hora que estaban cercados los cristianos bizo otro milagro Dios muy grande, en la ciudad del Cuzco; dicen que lo vieron a vista de ojos que bajó el señor Santiago con un trueno muy grande. Como rayo cayó del cielo a la fortaleza del Inca llamada Sacsá Guamán, que es pucara del Inca arriba de San Cristóbal. Y como cayó en tierra se espantaron los indios y dijeron que había caído Illapa, trueno y rayo del cielo, [...] Y así bajó el señor Santiago a defender a los cristianos. Dicen que vino encima de un caballo blanco, [...] y el santo todo armado, con su rodela, y su bandera, y su manta colorada, y su espada desnuda y que venía con gran destrucción [...]. Y desde entonces, los indios al rayo le llaman y dice Santiago, porque el santo cayó en tierra como rayo...<sup>873</sup>*

La continua identificació de l'apòstol amb el poder del llamp: “*en la mano derecha una espada, que parecía relámpago*”<sup>874</sup> i la força del tro es dona també per l'assimilació de la seua imatge guerrera amb el cognom *Boanerges* (fill del tro) donat per Jesús als fills del Zebedeu (Mc 3, 17; Lc 9, 54-56). Així ho féu per exemple Ribadeneyra a l'hora de ponderar les virtuts del sant cavaller sempre que acudia a ajudar les tropes espanyoles:

---

<sup>871</sup> El culte a sant Jaume es mescla amb creences prehispaniques que doten la imatge d'una major varietat d'interpretacions. GISBERT, T., *Iconografía y mitos indígenas en el arte*, La Paz, 1980, pàg. 93. Citada per SEBASTIÁN, S., *op. cit.*, 1993, pàg. 281.

<sup>872</sup> L'indi peruà Felipe Guamán Poma de Ayala recorregué durant vora trenta anys el Perú recollint material per a la redacció de la seua obra *Nueva Coronica y buen gobierno*, Biblioteca Ayacucho, Caracas, 1980. Escrita en un castellà defectuós i plena d'interferències de vocables *quetxua*, desplega una justificada defensa dels indígenes que eren explotats pels conqueridors espanyols. De gran interès és la inclusió en el seu treball de nombrosos dibuixos realitzats per ell mateix, segons sembla, els quals, amb una evident ingenuïtat en la seua traça, revelen la seua particular visió dels fets.

<sup>873</sup> POMA DE AYALA, Felipe Guamán, *Nueva Coronica y buen gobierno*, vol. 1, Biblioteca Ayacucho, Caracas, 1980, pàg. 296.

<sup>874</sup> CORDOVA Y SALINA, Diego de, *Coronica de la religiosissima Provincia de los Doze Apóstoles de Perú ...*, G. L. de Herrera, 1651, (Washington, 1957), pàg. 39.

*Ha defendido tantas veces estos Reynos como un horrible trueno, y furioso rayo, desbaratado y desbecho los Exércitos de los Moros, y de otros enemigos del nombre Christiano [...] no una, ni dos vezes, sino muchas, después que por justo juicio, y castigo de Dios y los Reynos de España fueron vencidos y arruynados de los Moros, ballándose los Españoles Christianos cercados, y apretados de ellos, el Santo Apóstol los ha socorrido, y desbarato, vencido y desbecho grandes, y poderosos Exércitos de los Bárbaros, peleando armado en un cavallo blanco delante de los Christianos, y haziendo gran riza, y estragos en los fieros enemigos, con invencible Capitán, único Protector, amparo de España.<sup>875</sup>*

L'anàlisi dels diferents elements significants del tipus iconogràfic del sant cavaller ens porta ara a fer una ullada a la representació visual de la seua indumentària i la seua significació. Segons el context en què ha estat representat —car les fonts literàries no han estat força específiques i han donat en aquest cas suficient llibertat als pintors—, aquesta ha donat peu a tres tipologies diferents: com a apòstol, com a militar i com a pelegrí. Mauro Castellá Ferrer, seguint allò dit pel *Còdex Calixtí* en la visió del bisbe Esteve, tot i que reconeixia que en algunes representacions visuals l'apòstol apareixia sense armes i tocat simplement per un barret, incidia fortament en què aquesta era la indumentària blanca pròpia dels membres de la milícia celestial:

*Venia como havia prometido, armado de resplandecientes y blancas armas en un grande y hermoso cavallo blanco: en la mano derecha traya una espada desnuda, y en la izquierda un estandarte blanco. Dudan algunos, si apareció armado de todas las piezas, otros quieren que sin armas, y con sombrero. Digo a esto, que apareció armado, con todas las piezas que acostumbra un cavallero. Assí lo afirmó al Obispo Estebano [...] apareciéndole todo armado, y reprehendiéndole, porque dudava de que él socorriese a sus Cathólicos Españoles, como cavallero, con militares armas.<sup>876</sup>*

Per a Lidwine Linares, el fet de recórrer en ocasions a una indumentària militar respondria segurament a la necessitat d'incidir exclusivament en la seua dimensió purament marcial, mentre que quan l'apòstol era representat com a pelegrí s'apel·lava a la seua condició de patró tutelar de Compostel·la i el seu Camí. També ocorre que en molts casos, com ara en algunes manifestacions barroques, a l'armadura de cavaller se li afegia la túnica, per sobre o per davall, amb intenció d'afirmar la doble vocació apostòlica i militar del sant. En altres casos, la presència de la creu de sant Jaume sobre l'armadura o sobre la capa al·ludia a una

<sup>875</sup> RIBADENEYRA, Pedro de, *Flos sanctorum de la vida de los Santos*, Joachin Ibarra, Madrid, 1761, Llibre II, pàg. 406.

<sup>876</sup> CASTELLÁ FERRER, M., *op. cit.*, 1610, pàg. 262v-263.

obra encarregada per l'Orde militar de Sant Jaume, ja que aquesta estava davall la protecció del seu patró.<sup>877</sup>

Tot seguint amb la significació de la indumentària, el fet de lluir les armadures més lluentes i les vestidures més blanques, de la mateixa manera que la muntura d'un cavall tan blanc "com la neu", permetien d'associar més fàcilment el cavaller amb la milícia celestial a la qual pertany. La utilització d'aquesta color, com també ocorre amb la resta de guerrers sants, al·ludia a la victòria del Bé sobre el Mal i, en paraules de Monterroso Montero, ens trasllada a la simbologia de l'emperador cristià "*semper victor et triumphator*", així com també a la de l'"*Ecclesia triumphans*".<sup>878</sup> Aquesta blancor, però, no sols es descrita a través de les armes, la indumentària i el cavall, sinó que també es propaga gràcies a la llum resplendent que el mateix sant emet en les seues aparicions:

*Su mayor destroço les vino del Apóstol Santiago, y mucha gente de armas vestida de blanco, que pelearon a favor de los christianos. Depusieron también de una luz muy resplandeciente, que estuvo todo el tiempo de la batalla sobre Hernán Vázquez".*<sup>879</sup>

La lluminositat del sant com a reflex de la seua santedat i virtut contrasta amb la dinàmica violenta i cruel de la batalla. El caos de cossos voraginosos extremats pel dolor, així com l'expressió de por mostrada pels enemics abatuts, o la varietat de membres amputats i sanguinolents són el contrapunt extrem al semblant seré i radiant del sant representat per pintors com Ribalta o Francisco Rizi.

D'altra banda, que sant Jaume baixara del cel acompanyat d'una tropa de cavallers angèlics no sembla tampoc una imatge literària estranya a l'imaginari popular. Tanmateix, resulta semblant en la seua concepció a l'escena apocalíptica de l'arcàngel sant Miquel acompanyat de la resta dels àngels en la seua lluita contra la bèstia (Ap 12, 7-9), on la de la visió d'un cavaller identificat amb el Messies davallant de les altures i al qual "seguien els exèrcits del cel, muntats en cavalls blancs i vestits de lli blanquíssim" (Ap 19, 14) o a la dels genets cabdills dels exèrcits celestials (Ap 6, 28), els quals a través dels *Comentari de l'Apocalipsi* (Llibre XI, 1) del Beat de Liébana tingueren una certa difusió en el context hispànic.

Tot seguint aquest prototip, la representació visual de les disciplinades esquadres dels guerrers cristians apareix molt millor organitzada que la dels seus enemics. La finalitat, per

---

<sup>877</sup> LINARES, L., *op. cit.*, 2008, pàg. 291.

<sup>878</sup> MONTERROSO MONTERO, J. M., *op. cit.*, 1997, pàg. 489.

<sup>879</sup> BILCHES, *op. cit.*, fol. 157-158. Citat per RODRÍGUEZ MOLINA, J., *op. cit.*, 2002, pàg. 468.



descomptat, és donar una idea de la unitat, l'ordre i la justícia desitjats per a la població cristiana. Les tropes enemigues, en canvi, són expressades mitjançant la confusió de les seues accions desordenades i caòtiques. Amb elles es pretenia representar a l'*altre*, a l'estrany i inadaptat, és a dir, a tot aquell que resultara heterodox i no tolerat i que, per tant, calia exterminar.

D'eixa comesa s'encarregaria el mateix apòstol, el qual com a guerrer ferotge es presenta enmig del camp de batalla destrossant els enemics fins a anorrear-los, tal i com ho recordava el *Liber Sancti Iacobi* (II, 20) i ho replegarà després el tractadista Interián de Ayala:

*Píntanle tambien muchas veces montado á caballo, armado con la espada, rompiendo por en medio de los esquadrones de los Moros, y persiguiéndolos hasta matarlos.*<sup>880</sup>

Els enemics fugien o queien als seus peus davall la força de la seua empenta. Amb ells quedava completa la imatge del cavaller victoriós, del sant representant del Bé que triomfa sobre l'enemic, imatge del Mal. D'aquesta forma, el fet de situar davall les potes del cavall els soldats sarraïns, un esquema compositiu basat una vegada més en la fórmula de la trepitjada triomfal, donava força psicològica als cristians i a la seua ideologia hegemònica davant el perill que suposava la presència d'altres discursos i presència estranyes en el seu propi territori. Per a Nicolás Cabrillana Ciézar "*los moros, aplastados por el caballo blanco, heridos y muertos por la espada de Santiago, representan todas las fobias de los cristianos en época de inseguridad*".<sup>881</sup> L'aparició d'aquesta imatge tant a la literatura com l'art demostrava una capacitat per a estimular i fer revifar el record d'un esdeveniment mític on la comunitat catòlica, com a poble elegit, volia donar a conèixer la seua superioritat política i hegemònica davant la resta de col·lectius humans.

Per tal de reforçar aquesta idea, en algunes ocasions el discurs visual i literari es torna hiperbòlic i violent fins a l'extrem. Es vol significar la victòria absoluta i total dels cristians. Així s'aprecia, per exemple, en l'obra del panegirista Mauro Castellà Ferrer tot demostrant un evident sentit de menyspreu cap als enemics: "*No sólo peleó en esta batalla el Apóstol Santiago con su espada tan valerosamente que degolló millares de enemigos*".<sup>882</sup> Tanmateix, en el *Còdex Calixtí*, en la missa del quint dia de l'octava de la festivitat de l'apòstol, la figura del sant adopta, tot

<sup>880</sup> INTERIÁN DE AYALA, J., *op. cit.*, 1782, tom I, Llibre VII, cap. 2, pàg. 316.

<sup>881</sup> CABRILLANA CIÉZAR, N., *op. cit.*, 1999, pàg. 43.

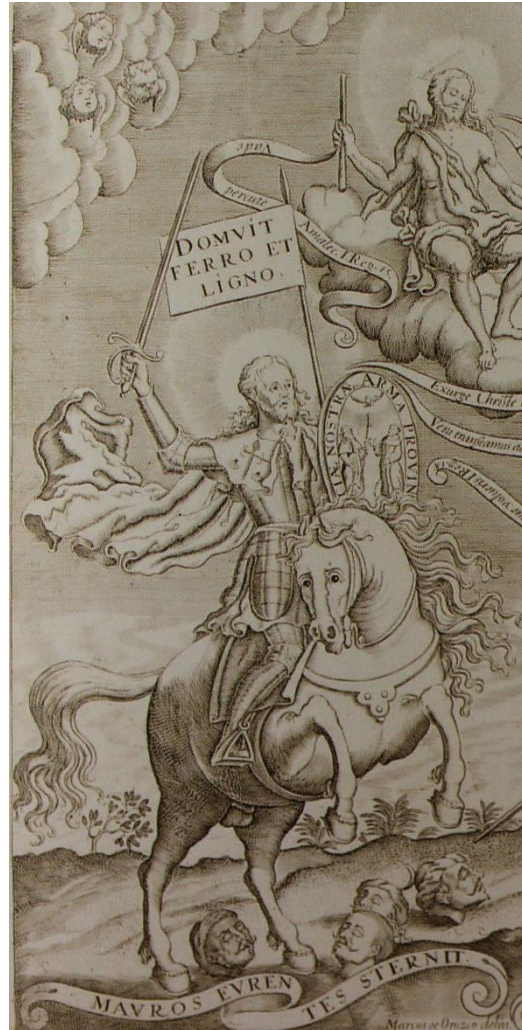
<sup>882</sup> CASTELLÀ FERRER, M., *op. cit.*, 1610, pàg. 265v.-266r.

prenent les paraules del *Llibre de la Saviesa* (18, 15-20), les característiques d'un adalid exterminador i vencedor dels enemics del poble elegit:

*Santiago, como duro guerrero, se lanzó al medio del campo del exterminio. Como aguda espada, revestido de tu imperio, Señor, se mantenía en pie y sembraba la muerte por todas partes, y llegaba desde la tierra hasta los cielos. [...] Les mostraba por qué motivo morían. Ocasionaba estas visiones perturbadoras para que no muriesen sin saber por qué morían.*<sup>883</sup>



**Fig. 168.** *Visió de sant Jaume en la batalla de Clavijo*, 1400-1500, Segòvia, alcàsser



**Fig. 169.** *Sant Jaume cavaller, sant Francesc i un cavaller de Santiago* (detall), Marcos de Orozco, Santiago de Compostel·la, Museo das Peregrinacions

Comptat i debatut, el caràcter bel·licista i la funció profilàctica del sant com a *strenuissimus miles* ha estat sovint una al·lusió necessària per als seus devots, els quals en moments de perill acudien al reclam de la seua imatge. El poble dipositava en aquestes

<sup>883</sup> *Liber Sancti Iacobi, op. cit.*, II, 20, 1999, pàg. 306.

imatges les seues esperances i manifestava el seu agraïment per la protecció que els asseguraven. La seua força i el poderós atractiu com a mediadors entre els homes i allò que representaven residia precisament en la seua particularitat visual i en la seua capacitat empàtica.



Fig. 170. *Visió de sant Jaume en la batalla de Clavijo*, Diego de Astor, 1610, Mauro Castellá Ferrer, *Historia del apòstol Santiago*

La presència dels enemics abatuts als peus del cavall victoriós era suficient per a expressar valors com la supremacia militar espanyola i cristiana o significats com el desig d'eliminació dels diferents enemics de la fe. El concepte de *miles Christi*, farcit de nous significats en aquest període, comptava ara amb nous tipus iconogràfics que es feien ressò de les tensions religioses i la valoració negativa de la invasió islamita –considerada llavors com un càstig diví–, i desenvolupava un imaginari farcit per una figura benefactora

reconeguda per la seua capacitat auxiliadora i intercessora, tot presentant la imatge apoteòsica d'un líder providencial que duu a terme una empresa excepcional: la d'alliberar el poble cristià del perill sarraí gràcies al poder de la seua espasa. Aquest nou recurs icònic plasmava, segons les paraules del mateix Núñez Rodríguez, un model de religió on el principi de la por s'imposava al de la tolerància.<sup>884</sup>

El professor Amadeo Serra, en parlar de la funció profilàctica de les imatges dels sants cavallers, representats en visions ocorregudes en meitat d'una important batalla, afirmava que “la pintura podia legitimar autònomament l'aparició sobrenatural en posar-la en un doble nivell: el de la veracitat històrica i el de l'hagiografia emparada per les autoritats eclesiàstiques, les quals podien mirar amb bons ulls l'arrelament del culte als sants dins la societat i la reafirmació de la seua capacitat intercessora en un pla molt proper a les expectatives i inquietuds dels qui contemplaven aquestes imatges”.<sup>885</sup> Tot i que, sant Jaume cavaller simbolitzava de manera general l'animadversió cap als musulmans, sobretot en aquell temps en què la imatge de l'apòstol tenia com a significat principal la de ser una poderosa força espiritual impulsora de la lluita contra els sarraïns, els personatges situats davall les potes del cavall no sols representaven aquests, sinó que amb transposició ideològica de la imatge simbòlica en contextos concrets al·ludien també a altres enemics que calia exorcitzar. Així ha estat interpretada per Moralejo Álvarez la imatge del *Tumbo B* de la catedral de Compostel·la [Fig. 144; Cat. 077]. En ella, els enemics representaven els burgesos compostel·lans que havien volgut substituir el penó de sant Jaume pel reial de Castella en temps de l'arquebisbe Berengel de Landoira.<sup>886</sup>

En altres situacions, per exemple a partir del segle XVI i dins el context contrareformista, sant Jaume passà a ser invocat en la lluita contra els “nous moros”: turcs otomans, indígenes americans, heretges i reformistes europeus,<sup>887</sup> és a dir, tots aquells que foren contraris a l'ortodòxia catòlica. De fet, així ho recordava l'hagiògraf Alonso de Villegas al parlar de l'acció punitiva exercida pel simbolisme de l'apòstol cavaller: “*más feroz que trueno*

<sup>884</sup> NÚÑEZ RODRÍGUEZ, Manuel, “La guerra es mala, pero conviene, dado que es ineludible (iconografía del cruzado y del ‘milite’)”, en *Boletín del Museo e Instituto ‘Camón Aznar’*, núm. 62, Zaragoza, 1995, pàg. 72-73.

<sup>885</sup> SERRA DESFILIS, Amadeo, “Ab recon de grans gestes. Sobre les imatges de la història i de la llegenda en la pintura gòtica de la Corona d'Aragó”, en *Afers*, núm. 41, 2002, pàg. 29.

<sup>886</sup> MORALEJO ÁLVAREZ, S., *op. cit.*, 1987, pàg. 245-272.

<sup>887</sup> STEPPE, J. K., “L'iconographie de Saint Jacques le Majeur (Santiago)”, en *Santiago de Compostela. 1000 Ans de Pélerinage Européen*, Bèlgica, 1985, pàg. 129-153. Citat per MONTERROSO MONTERO, J. M., *op. cit.*, 1997, pàg. 486.

*ni rayo, espanta, confunde y desbarata a los ejércitos de moros y otros enemigos del nombre cristiano*”.<sup>888</sup> Val a dir que a partir d’aquell moment, davall la imatge del *moro*, amb el qual els espanyols havien guerrejat durant set segles, no només s’al·ludia al nou perill turc que amenaçava el Mediterrani i l’est d’Europa, sinó també tots aquells adversaris –tant a casa com a l’estranger– de l’ortodòxia catòlica i la unitat política de la Monarquia Hispànica. Com molt bé afirmava el professor Julián Gállego, durant el Segle d’Or el turbant i la indumentària sarraïna passaren a convertir-se en signes de la presència morisca, però també dels no batejats, del paganisme, l’heretgia i la impietat.<sup>889</sup>



**Fig. 171.** *Visió de sant Jaume en la batalla de Clavijo*, 1665, Vicente Berdusán, Funes, església parroquial



**Fig. 172.** *El apóstol Santiago favorece a los castellanos y persigue a los indios*, 1728, Antonio de Herrera, *Historia general de los Hechos de los Castellanos...*

En un altre espai emergent als segles XVI i XVII, en aquest cas el Nou Món, l’assimilació es va fer amb els indígenes americans. Sant Jaume *matamoros* es transformà ací en *mataindis*, primer com a destructor seu i, posteriorment i curiosament, com a protector. A imitació de l’arquetip sagrat de la cosmogonia cristiana medieval, i segons interpreta el

<sup>888</sup> VILLEGAS, Alonso de, *Flos sanctorum. Historia general de la vida, y hechos de Jesu-Christo, Dios, y Señor Nuestro, y de los santos de que reza, y hace fiesta la iglesia católica* (1578), Isidro Aguasvivas, Barcelona, 1794, pàg. 495.

<sup>889</sup> GÁLLEGO, Julián, *Visión y símbolos en la pintura española del siglo de oro*, Cátedra, Madrid, 1996, pàg. 213-214.

professor Javier Domínguez,<sup>890</sup> la presència de l'apòstol en Amèrica consagrà el nou territori al poder polític i religiós castellà, tot organitzant-se aquest segons els valors establerts per la cultura cristiana. Dit amb altres paraules, s'identificava la imatge de l'indígena amb la dels antics musulmans peninsulars i es projectaven noves identitats col·lectives en favor d'un poder dominant vingut del món cristià sobre aquells nous infidels.<sup>891</sup> L'autenticitat escatològica d'aquest nou apòstol cavaller *mataindis*, rèplica de l'anterior, es legitimava en el domini de la comunitat cultural cristiana sobre l'americana per voluntat divina. De la mateixa manera que els bisbes evangelitzadors representaven el domini de la civilització cristiana sobre la natura, l'ordre sobre el caos, així mateix el nou apòstol *mataindis* simbolitzava la victòria del cosmos castellà –des d'on emanava el poder centrípet de l'imperi hispànic– sobre el caos americà, la nova perifèria de l'univers cristià. Per a Domínguez, el amerindis, com abans ho havien estat els moros, es convertiren en el reflex invertit de l'auto-imatge cristiana. Els defectes del pagà, l'infidel o l'heretge es convertien en contrapartides perfectes de les virtuts cristianes i en excusa perfecta per a justificar les massacres executades front a sarraïns, protestants o indígenes, destrucció física però també simbòlica que s'escenificava en la presència de l'enemic abatut o mutilat davall les potes del cavall de sant Jaume.<sup>892</sup>

Al segle XIX els nous enemics de la fe cristiana, els “nous moros”, serien els liberals, enfrontats sistemàticament a la tradició jacobea, ultratjada quan el 14 d'octubre del 1812 les Corts de Cadis van abolir el Vot de sant Jaume. Aquesta acció els valgué l'enfrontament amb les forces reaccionàries del moment, els carlins. En aquest cas, resulta interessant observar la utilització particularista de la imatge militar de l'apòstol per part del carlisme en uns *Gojos* editats a Barcelona en la segona meitat del segle XIX –dos d'ells conservats a la col·lecció de l'Arxiu Històric de Barcelona–, en els quals els tradicionalistes advocaven per la causa del pretendent al tron espanyol Carles Maria de Borbó, Carles VII (1868-1909), i on

---

<sup>890</sup> DOMÍNGUEZ GARCÍA, Javier, *De apóstol matamoros a Yllapa mataindios. Dogmas e ideologías medievales en el (des)cubrimiento de América*, Ed. Univ. de Salamanca, Salamanca, 2008, pàg. 66-67.

<sup>891</sup> Aquests episodis de conquesta propis recordaven, per a Rodríguez Pampolini, aquelles accions sobrenaturals pròpies dels llibres de cavalleria. Els seus relats, propis de la tradició europea, configuraren en sol americà tot un cos històric i literari hereu de les antigues narracions de conquesta a la península. RODRÍGUEZ PAMPOLINI, I., *Amadises de América: la hazaña de Indias como empresa caballeresca*, Talleres Gráficos de la Nación, Ciutat de Mèxic, 1948. També BÉRCHEZ, J., *Los Siglos de Oro en los Virreinos de América. 1550-1700*, Soc. Estatal para la Com. de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, Madrid, 1999, pàg. 107-108.

<sup>892</sup> DOMÍNGUEZ GARCÍA, J., *Memorias del futuro. Ideología y ficción en el símbolo de Santiago apóstol*, Vervuert, Madrid, 2008, pàg. 25-26.

s'encomanaven al sant com a “*patrón de España y martillo de la chusma liberal*”, tot expressant en les diferents estrofes part del seu ideari conservador i antiliberal.

La guerra civil de 1936 fou la penúltima ocasió en la qual es reclutà l'apòstol cavaller. I en aquesta contesa, convertida en autèntica croada per part de les forces més reaccionàries de l'Església, la seua imatge seria transformada en la guerrer matarrojos. Tanmateix, el terme croada es va convertir per a Franco en una lluita patriòtica amb connotacions religioses en defensa d'Espanya i dels valors conservadors.<sup>893</sup> El recurs simbòlic a l'apòstol cavaller fou exalçat repetidament i com en les antigues batalles medievals, durant la guerra fratricida es tornà a llançar el crit “*¡Santiago y cierra España!*” contra uns altres “nous moros” –tot i la contradicció que suposava el fet que el mateix Franco haguera portat tropes marroquines i fidels a Mahoma per a lluitar contra ells. El reclam per reclutar-les fou que cristians i musulmans lluitaven ara per un Déu únic contra els ateus republicans.

El record a l'apòstol es manifestava en actes tan simbòlics com l'ofrena efectuada a Compostel·la el 25 de juliol de 1937. En ella, el general Dávila s'encomanava al sant i als nous croats per a la defensa d'Espanya: “*Surgió el grito de la fe y el patriotismo para su defensa, se formaron legiones, regimientos y falanges de cruzados, que llevando en el pecho tu enseña gloriosa, hacen de nuevo a España, y te proclaman por su patrón y guía*”.<sup>894</sup> En el camp de la visualitat, l'ajuda celestial de sant Jaume quedà expressada en el projecte de mural per a la Vall dels Caiguts pintat per Arturo Reque i titulat *Al·legoria de Franco i la Croada* (1948, Madrid, Archivo Histórico Militar). En ella, Franco apareixia vestit com a guerrer croat, a la manera del Cid, en una imatge carregada de simbolisme pel recolzament que l'Església havia donat als insurrectes de la guerra civil, batejada per aquesta, com hem dit, com a croada nacional. Damunt del dictador, sant Jaume sorgeix muntant sobre el seu cavall blanc espasa ensangonada en mà i amb actitud ferotge contra els nous infidels: republicans, comunistes, ateus, jueus, maçons, materialistes, etc., els “rojos” en definitiva, contra els quals l'apòstol novament havia de lluitar i exterminar en pro de la unitat de la pàtria i la defensa dels valors conservadors.

---

<sup>893</sup> Al voltant de la manipulació propagandística de què sobre la guerra civil va fer gala el règim de Franco i l'Església espanyola vegeu REIG TAPIA, Alberto, *La cruzada de 1936. Mito y memoria*, Alianza ed., Madrid, 2006 o GARCÍA CORDERO, Maximiliano, “Cómo surgió la idea de cruzada en la guerra civil”, en *Razón Española*, núm. 116, 2002, pàg. 277-304.

<sup>894</sup> HERNANDO, Bernardino M., *Delirios de cruzada. Historia secreta del franquismo*, Ediciones 99, Madrid, 1977, pàg. 53.

## 5. PROJECCIÓ CULTURAL I SIMBÒLICA DE LA IMATGE DE SANT JAUME

Al llarg de la història, la imatge de sant Jaume cavaller ha tingut, en paraules del professor Javier Domínguez, una gran capacitat polisemàntica per a acumular múltiples significats que han anat construint tota una consciència relacional de l'individu amb el seu context social i cultural a través de l'afirmació d'un discurs visual en el que s'auto-reconeixia i sobre el que s'anaven construint les identitats de les societats i grups socials amb els quals s'ha relacionat.<sup>895</sup> Aquests significats, per descomptat, mai han sigut neutrals. Tant en el terreny literari com en la representació visual el context social, polític i religiós ha condicionat la creació dels valors simbòlics que la imatge ha allotjat.

Quant al símbol de l'apòstol cavaller, Domínguez, en el seu magnífic assaig sobre la relació dels mites de sant Jaume i d'Espanya, estableix cinc etapes fonamentals a través de les quals s'ha configurat aquest: Invenció de la tradició predicadora i dels Vots a la batalla de Clavijo; apogeu i expansió del culte al segle XIII des de la ciutat de Compostel·la, primer, i des de Lleó i Castella, després, les quals es configuraven com a promotors de la unificació peninsular; exportació del símbol jacobeu al Nou Món com a extensió del discurs medieval on l'amerindi adquireix el paper de nou moro; decadència en paral·lel a la pèrdua de l'hegemonia militar i econòmica de Castella en Europa i negació de l'autenticitat de les tradicions jacobees i de la consideració del patronatge únic; i, per últim, regeneració del símbol com a pont de continuïtat entre el discurs medieval i el nacional-catòlic emergent al segle XIX i desenvolupat al XX.<sup>896</sup>

### Els orígens del culte a l'apòstol cavaller

Molt possiblement, un dels orígens del patrocini de sant Jaume pot trobar-se en l'interès mostrat pel regne asturleonés per vincular d'una manera estreta la fundació de la seua església amb l'actuació predicadora d'un dels seguidors de Crist, és a dir, de construir una idea eficaç d'unitat política i religiosa sobre la base legitimadora de l'evangelització d'aquell territori per part de l'apòstol. Aquest desig no és un tret específic del regne d'Astúries. De fet, altres tradicions eclesiàstiques han buscat al llarg de la història els seus arrels en l'acció apostòlica, un mecanisme observable també als Estats Pontificis, Grècia o Rússia, on aquest desig

---

<sup>895</sup> DOMÍNGUEZ GARCÍA, J., *De apóstol...*, *op. cit.*, 2008, pàg. 30.

<sup>896</sup> DOMÍNGUEZ GARCÍA, J., *Memorias...*, *op. cit.*, 2008, pàg. 23-27.



legitimador de l'establiment de la fe cristiana féu que des de ben prompte s'afanyaren per col·locar-se davall la protecció de sant Pere, sant Pau o sant Andreu, tots ells apòstols i, per tant, transmissors directes de la paraula de Jesucrist. En canvi, altres territoris importants, com ara França o Anglaterra, hagueren de conformar-se amb sant Martí i sant Jordi, respectivament, els quals per a la seua particular desgràcia, tot i ser barons de reconegut prestigi i poder tutelar, no havien format part del primigeni col·legi apostòlic. En aquest sentit, l'anònim autor del *Poema de Fernán González* expressava cap al 1250 el goig dels hispans per haver estat evangelitzats per un apòstol de Jesucrist, un privilegi amb el qual no comptaven totes les nacions.<sup>897</sup>

*Fuertemente quiso Dios a la España honrar / Cuando al santo apóstol quiso ahí enviar; / De Inglaterra e Francia quisola mejorar / Ca sabet que non yace apostol en todo aquel lugar.*<sup>898</sup>

Aquest missatge autoglorificador va ser continuat segles després pels apassionats panegiristes i procuradors del patronatge de sant Jaume, els quals, no sols no rebutjaren aquestes tradicions sinó que van defensar la idea de què Espanya tenia un passat històric heroic i havia estat afavorida per Déu per ser la primera en rebre la fe de Crist a través del seu apòstol:

*A San Pedro le dió el gobierno de toda la Iglesia. A San Juan el cuidado de servir como hijo a María Santísima Virgen, nuestra señora. A Santiago le dió el patrocinio de España... Sin duda ninguna que, entre las provincias del mundo, la que Dios ha mirado con más piadosos ojos y la que ha demostrado ser su Benjamín es nuestra España. En ella, no solamente tenía la fe seguro asilo, sino que la que de nuevo en las Indias se ha plantado se le debe toda.*<sup>899</sup>

---

<sup>897</sup> Per a Javier Domínguez, en aquest poema s'observa com el símbol de sant Jaume emergeix amb caràcter messiànic dins un programa ideològic en el qual es destaca el poder hegemònic de Castella en la península tot reforçat per un sentiment d'identitat col·lectiva en el que Déu ha afavorit la nació castellana. DOMÍNGUEZ GARCÍA, J., *Memorias...*, *op. cit.*, 2008, pàg. 92-98.

<sup>898</sup> *Poema de Fernán González*, *op. cit.*, 1943, IX, c. 155.

<sup>899</sup> FERNÁNDEZ SAAVEDRA, P. José, *Sermón en defensa del patronato del único patrón de las Españas, Santiago*, Santiago de Compostel·la, 1629, pàg. 39-40. Citat per NEGREDO DEL CERRO, Fernando, "Santo nacional y exaltación patriótica: la figura de Santiago en la pastoral barroca", en *Homenaje a Henri Guerreiro*, Universidad de Navarra, Navarra, 2005, pàg. 890.

Com podem observar, malgrat ser escasses les notícies canòniques que recollien la realitat històrica de sant Jaume el Major, la seua figura literària començà a envoltar-se d'una sèrie de tradicions i llegendes –la majoria de les quals inventades pels seus fidels i amb escàs fonament històric– que anaren enriquint-la progressivament. Una d'elles, la de major transcendència per a la posterior identitat profilàctica del sant sobre la comunitat cristiana peninsular, afirmava que havia vingut a predicar la paraula de Déu a Hispània, confirmant així l'exhortació que Jesucrist féu als seua apòstols:

Aneu per tot el món i anuncieu la bona nova de l'evangeli a tota la humanitat (Mc 16, 15).

Així, es va fer creure que després de la mort del mestre, Jaume hauria predicat en Hispània, martiritzat a Palestina i el seu cos traslladat novament als confins d'Europa, on seria soterrat. Diverses tradicions afirmaven que l'apòstol havia evangelitzat les províncies de la Hispània romana<sup>900</sup> abans del seu martiri a Palestina, i que durant el temps en què suposadament hi predicà recorregué bona part de la geografia peninsular fundant esglésies i nomenant alguns bisbes. No obstant això, si seguim el que diuen les fonts literàries, sembla que no foren molts els qui convertí; però almenys es rodejà d'un reduït grup de deixebles, en nombre de nou,<sup>901</sup> i realitzà un bon grapat de miracles a algunes ciutats com ara Oviedo, Padrón o Saragossa.

Precisament a la ciutat de l'Ebre la tradició piadosa volgué que se li apareguera la Mare de Déu damunt del Pilar, llegenda que tingué la seua projecció visual en una imatge de forta

---

<sup>900</sup> Manifestacions literàries al voltant de la història de l'apòstol sant Jaume les trobem tant a obres generals sobre les vides dels sants, com *La Llegenda Daurada*, com als gran volums dedicats a la memòria de l'apòstol, tot destacant dues escrites al segle XVII, dins d'un context contrarreformista d'exaltació de la figura de l'apòstol, les d'Hernando Oxea, *Historia del glorioso apóstol Santiago Patrón de España: de su venida a ella, y de las grandezas de su Yglesia, y Orden militar*, escrit a principi de segle i publicat a Madrid el 1615, i Mauro Castellà Ferrer, *Historia del Apóstol de Iesu Christo Santiago Zebedeo patrón y capitán general de las Españas*, publicat el 1610 a Madrid, aquest de gran interès per quant incorpora una sèrie de gravats realitzats per Diego de Astor. En el context valencià, la història de la vinguda a Hispània es relatada pel cronista Pere Antoni Beuter a la seua primera part de la història de València.

<sup>901</sup> Segons la tradició, recollida per la literatura hagiogràfica, tant pels anteriorment citats Oxea i Castellà Ferrer com pel *Flos Sanctorum* del pare Pedro de Ribadeneira, sant Jaume creà un grup de nou seguidors: Torquat, Esiqui, Eufraasi, Cecili, Segundo, Indaleci, Ctesifon, Athanasi i Theodor, els dos últims es quedaren a Saragossa, com a bisbe i prevere, respectivament, la resta l'acompanyaren fins Jerusalem. Veieu RIBADENEYRA, P. de, *op. cit.*, 1761, Llibre II, pàg. 370.

devoció i gran importància que resultà, a més, fonamental per legitimar la seua estada a la península. De fet, la importància i el prestigi que podia representar el seu pas per determinats llocs i ciutats féu que algunes d'aquestes,<sup>902</sup> ja en època moderna, pretengueren haver estat testimoni de la seua acció evangelitzadora.<sup>903</sup>

Les primeres llegendes que parlen de la predicació de sant Jaume en Hispània i la seua relació amb el repartiment de les províncies occidentals entre els apòstols semblen procedir, curiosament, del sud de França, tot coincidint amb la renovació espiritual provocada pel III Concili de Toledo (589) en temps del rei Recared, qui havia consagrat definitivament el regne hispànic a la religió catòlica, tancant així la gran tasca político-religiosa desenvolupada anteriorment per sant Isidor de Sevilla.<sup>904</sup> La primitiva font d'aquestes tradicions sembla ser el *Breviarium Apostolorum*, datat en torn als segles VI-VII, escrit en grec i posteriorment traduït al llatí. El text, conegut ja Occident des del segle VIII, vinculava cada apòstol amb un territori de predicació i amb el lloc on foren soterrades les seues restes. En el cas de sant Jaume, incloïa la seua vinguda i predicació a Hispània, així com el seu martiri a Palestina i posterior sepultura.

---

<sup>902</sup> Repleguem una cançó popular dedicada al patró sant Jaume, estesa dins de l'àmbit català i publicada en MÁIZ ELEIZEGUI, Luis, *La devoción al Apóstol Santiago en España y el arte jacobeo hispánico*, Madrid, 1953, pàg. 71, que diu: “Sant Jaume ve de Galícia / Sant Jaume ve d’Aragó / Per predicar als homes / La fe de Nostre Senyor”.

<sup>903</sup> En l’obra de Mauro Castellá Ferrer, *Historia del Apóstol...*, hi trobem una estampa del gravador Diego de Astor que representa la visió de l’apòstol de la Mare de Déu del Pilar. En ella, a més de les escenes de la vocació de sant Jaume i del seu martiri, situades en la part superior del gravat, s’inclouen en els laterals les representacions de les ciutats on va predicar, entre elles València. testimoni afirmatiu del seu pas per València el transmeté Ortí y Mayor en la *Quinta Centuria de la Conquista de Valencia*, on es diu clarament que l’apòstol fou el primer en portar la paraula de Déu a la ciutat: “Seiscientos años antes que Maboma / Su Secta publicára al Universo, / á Valencia la Ley Christiana truxo / Sant-Jago el Campeón, Mártir primero”. Continua Ortí y Mayor el seu panegíric cantant les virtuts del sant com a cavaller campió dels cristians que es vist derrotant les tropes turc-otomanes, llavors l’enemic acèrrim de la monarquia hispànica: “Este es Sant-Jago, aquel que en las batallas / sobre un caballo blanco apareciendo, / es estrago à las huestes Otomanas, / su Religion, y tierra defendiendo”. ORTÍ Y MAYOR, Joseph Vicente, *Fiestas Centenarias con que la Insigne, Noble, Leal y Coronada ciudad de Valencia celebrò en el dia 9 de Octubre de 1738. La Quinta Centuria de su Christiana Conquista*, Antonio Bordazar, Valencia, 1740 (ed. fac. Aj. València, 2008), pàg. 431.

<sup>904</sup> DÍAZ Y DÍAZ, Manuel C., “La literatura jacobea anterior al Códice Calixtina”, en *Compostellanum*, núm. 10, 1965, pàg. 283-305. També en DÍAZ Y DÍAZ, Manuel C., *Estudios Jacobeos*, Universidade de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, 2010, pàg. 23-44, una selecció d’article de l’autor sobre la literatura jacobea i les tradicions compostel·lanes.

*Iacobus qui interpretatur subplantator; filius Zebedaei, frater Ioannis, hic Spaniae et occidentalia loca praedicat et sub Herode gladio caesus occubuit sepultusque est in Achaia Marmarica.*<sup>905</sup>

El primer testimoni netament hispà, redactat en època del visigots i que depèn bastant del *Breviarium Apostolorum* o potser d'una font comuna, correspon a una interpolació de l'obra de sant Isidor de Sevilla *De ortu et obitu Patrum*, 71 (PL 83, 151), escrita cap al 650. La redacció d'aquest text, més tardana, s'explicaria en un context de recerca de la unitat de la fe per part de les autoritats visigòtiques, encara que la seua figura dista una mica de la importància que posteriorment assolirà la llegenda de l'apòstol:

*Iacobus, filius Zebedaei, frater Ioannis, quartus in ordine, duodecim tribus quae sunt in dispersione gentium [scripsit atque Spaniae et occidentalium locorum euangelium praedicavit et in occasum mundi] lucem praedicationis infudit. Hic ab Herode tetrarcha gladio caesus occubuit. Sepultus in acha marmarica.*<sup>906</sup>

Una altra aportació, aquesta també europea, i que ajudà en part a la difusió inicial de la tradició predicadora de sant Jaume a Hispània fou el poema *De Aris Create Marie et Apostolis dedicatis*, obra d'Aldhelm (650-709), abat de Malmesbury i després bisbe de Sherbon, escrita l'any 709 i en el que conta breument com l'apòstol va convertir als nadius hispanoromans.<sup>907</sup> Així i tot, en defensa de la tradició de la seua vinguda a Hispània, el Zebedeu no només hagué de competir contra aquells que la posaven en dubte,<sup>908</sup> sinó també contra els qui recolzaven en realitat la vinguda de sant Pau, i a qui fins i tot el papa Gregori VII atribuï l'evangelització de la península.

Malgrat tot, la difusió de la missió evangelitzadora hispànica continuà, tot i que lentament, i no fou sinó a partir el període de dominació musulmana, moment en el qual la

---

<sup>905</sup> DÍAZ Y DÍAZ, Manuel C., "La leyenda hispana de Santiago en Isidoro de Sevilla", en *De Santiago y de los caminos de Santiago*, Xunta de Galicia, Santiago de Compostel·la, 1997, pàg. 89. Klaus Herbers posa en relació aquest *Breviarium* amb els catàlegs apostòlics greco-bizantins i els escrits del Pseudo-Abdies. HERBERS, K., *op. cit.*, 2006, pàg. 27.

<sup>906</sup> DÍAZ Y DÍAZ, M. C., *op. cit.*, 1997, pàg. 91.

<sup>907</sup> El text en llatí comenta: "*Iacobus primus hispanas convertit dogmate gentes*". Text citat a DÍAZ Y DÍAZ, M. C., *op. cit.*, 1993, pàg. 12.

<sup>908</sup> Alguns autors només citaven sant Jaume com l'apòstol que predicà a Palestina, lloc on va sofrir martiri i on, de fet, haurien de jaure les seues restes. Klaus Herbers, per exemple, citava una carta de l'abat Cesari de Montserrat al papa Joan XIII, on feia referència a la predicació de sant Jaume en Hispània. A aquest el criticava el bisbe de Narbona, indicant que solament el seu cos, després d'ajusticiat, havia estat traslladat a Galícia. HERBERS, K., *op. cit.*, 2006, pàg. 28.

creació d'una figura protectora de naturalesa superior es manifestava necessària, que la seua imatge com a patró dels cristians no rebé una major importància i consideració. Un exemple primerenc de l'expressió de fervor cap a sant Jaume i del reconeixement de la protecció exercida sobre els seus fidels, fins i tot produïda abans que la seua tomba fóra descoberta, ens el transmet l'himne *O Dei Verbum Patris*, càntic litúrgic<sup>909</sup> compost en honor a l'apòstol en temps del rei Mauregat d'Astúries (784-788) l'autoria del qual ha estat prou discutida.<sup>910</sup> En ell se li recordava la condició de patró i adalid de les terres que per sorteig li va tocar evangelitzar: “*O vere digne sanctior apostole, / Caput refulgens aureum Ispanie, / Tutorque nobis et patronus vernulus, / Uitando pestem esto salus caelitus, / Omnino pelle morbum, ulcus, facinus*”. Tal i com podem observar, el cant designava l'apòstol com a cap refulgent d'Espanya, protector i patró seu. Posteriorment continuava demanant pel fidels posats davall la seua protecció i custòdia (rei, clergat i poble) i per l'alliberament de l'infern per sempre: “*Adesto fabens gregi pius credito, / Mitisque pastor regi, clero, populo; / Ope superna ut fruamur gaudia, / Regna potiti vestiamur gloria, / Eterna per te euadamus tartara*”.

Alguns autors, com ara Américo Castro, opinaven que des d'un primer moment, en la institució de sant Jaume com a salvador de l'Espanya cristiana hi existí alguna relació amb la tradicional animadversió contra els musulmans i que no havia sigut sinó fins a l'arribada dels musulmans a la península que l'interés per sant Jaume havia tingut alguna consideració important: “*La mejor prueba de cuán poco necesaria era la venida del apóstol antes de la invasión musulmana, es el haberla rechazado como fabulosa el futuro santo, Julián de Toledo, en el año 686. Creencias de tal índole no tenían cabida dentro de la estructura vital de los visigodos*”.<sup>911</sup> A partir de llavors, la

<sup>909</sup> Són diversos els autors que recullen aquest himne laudatori en honor de sant Jaume en el qual nous títols li són conferits. Citem ací la versió traduïda pel professor Díaz y Díaz: “*Ob muy digno y muy santo apóstol, / dorada cabeza refulgente de Hispania, / sé nuestro protector y natural patrono / evitando la peste, sé nuestra salud celeste, / aléjanos siempre la enfermedad, las heridas, los males; / acompaña favorable y piadoso a la grey a ti confiada, / y bondadoso pastor a nuestro rey, al clero y al pueblo, / para que con tu auxilio disfrutemos de los goces celestes, / alcanzando los reinos revistamos la gloria, / y por ti rebuyamos el infierno eterno*”. En DÍAZ Y DÍAZ, M. C., *op. cit.*, 1993, pàg. 13. Cfr. YZQUIERDO PERRÍN, R., *op. cit.*, 1996, pàg. 12-13; i SUREDA, J., *op. cit.*, 1999, pàg. 100. Per a una versió en llatí, cfr. DÍAZ Y DÍAZ, M. C., *op. cit.*, 1976, pàg. 241-242.

<sup>910</sup> Encara que són diversos els autors, per exemple Pérez de Urbel en *Origen del culto de Santiago*, que atribueixen l'autoria d'aquest himne de gran importància política i religiosa al Beat de Liébana, altres estudiosos com Sicart Giménez la rebutgen per quant que l'himne és un elogi a la figura del rei Mauregat i Beat de Liébana era, en canvi, un destacat seguidor del destronat Alfons II i, per tant, contrari al dit Mauregat. Veieu SICART GIMÉNEZ, A., *op. cit.*, 1982, pàg. 13.

<sup>911</sup> CASTRO, Américo, *Santiago de España*, Emecé ed., Buenos Aires, 1958, pàg. 26. En la seua interpretació de la història d'Espanya, Castro concedí un paper fonamental a l'apòstol, el tipus iconogràfic del qual assimilà al

figura de sant Jaume cavaller hauria jugat un paper important en les seues intervencions en favor del cristians contra els musulmans. No obstant això, aquestes teories han estat posteriorment rebutjades per la majoria d'historiadors argüint que l'origen del culte de sant Jaume apòstol en Espanya no està fundat en la seua mediació guerrera en les lluites contra l'islam, sinó que aquest culte té uns altres orígens. Sánchez-Albornoz, qui va estar un dels principals opositors a les tesis de Castro, optà per la idea que fou la voluntat de resistència dels regnes del nord qui creà el culte a sant Jaume: “*es indudable que el culto a Santiago fue una fuerza poderosa galvanizadora de la resistencia de la cristiandad del Noroeste hispano frente al Islam, del siglo IX al XII*”.<sup>912</sup> Però com afirma Klaus Herbers, aquesta teoria restringeix massa la qüestió als orígens del culte i no al seu posterior desenvolupament.<sup>913</sup>

Robert Plötz<sup>914</sup> opinava que en la invenció del patrocini jacobeu es trobava implícita una lluita de poder entre Toledo, cap visible de la primitiva Església hispànica, i Compostel·la, lloc on s'havia trobat el cos de l'Apòstol i que aspirava a la primacia eclesiàstica del territori.<sup>915</sup> Amb el descobriment de la tomba a Compostel·la segles després, el culte a sant Jaume passà

---

dels antics Diòscurs en una espècie de sincretisme que pocs autors han compartit posteriorment. Per a Castro, sant Jaume i el seu germà sant Joan haurien trobat el seu model en el culte precristià dedicat a Càstor i Pòl·lux, guerrers celestials que, com hem vist en capítols precedents, també intervingueren en diferents batalles terrenals, com aquella del llac Regilo.

<sup>912</sup> El text, de SÁNCHEZ-ALBORNOZ, Claudio, *España, un enigma histórico*, I, pàg. 287, és citat per CASTRO, Américo, *op. cit.*, pàg. 26.

<sup>913</sup> HERBERS, K., *op. cit.*, 2006, pàg. 21-22.

<sup>914</sup> Veieu PLÖTZ, R., *op. cit.*, *Santiago. Camino de Europa*, 1993, pàg. 193-208.

<sup>915</sup> La confrontació entre Toledo i l'església asturiana va girar en torn a la controvèrsia sobre l'adopcionisme, una discussió sorgida entre l'arquebisbe de Toledo, Elipand, qui participava de l'heretgia adopcionista, i el Beat de Liébana. Segurament, Beat de Liébana, home d'accentuat tradicionalisme, es recolzaria en l'apòstol ratificant-lo com el portador de la fe cristiana i el defensor de la vertadera doctrina en temps de la seua predicació. Reconeixia en la persona de l'apòstol al protector de la renaixent església asturiana, comunitat que es considerada hereva de la tradició visigòtica i, per tant, de l'ortodòxia cristiana. En contra d'aquesta tesi es trobava la doctrina preconitzada per Toledo, detentora des del 681 de la primacia eclesiàstica, la qual presentava unes tesis més conciliadores amb els infidels. Darrere d'aquesta disputa religiosa es trobava l'interès de l'Església asturiana per llevar-se de damunt l'autoritat doctrinal que devia a Toledo, en aquell temps el centre eclesiàstic de la Hispània ocupada, i de substituir-la com a cap espiritual de la mateixa. D'altra banda, l'auge que anava cobrant l'església de Compostel·la, com a seu que allotjava el cos del sant apòstol, arribà a molestar fins i tot al Vaticà. Fou Gregori VII (1073-1085) qui més empeny va dedicar en la supressió de l'original litúrgia hispana, la qual considerava errònia i perillosa, en favor de la romana, que ja era seguida per la resta de les esglésies d'occident lligades a Roma.

a cobrar una transcendència fins aleshores desconeguda ja que, fins a eixe moment, era ben poc el que a Hispània se sabia de l'apòstol.

Així i tot, la qüestió de la configuració d'un culte jacobeu basat en la seua condició militar està encara lluny de prendre cos. Tot i que la llegenda de la predicació de sant Jaume i la consideració com a protector i natural patró era recollida de manera favorable en el *Comentari de l'Apocalipsi* del Beat de Liébana,<sup>916</sup> concretament en l'himne *O Dei Uerbum Patris*, i que en aquesta designació es podria pressuposar, tal i com ja apuntava Sicart Giménez, un interès per rodejar l'apòstol d'un poder espiritual capaç de fer front els atacs musulmans i alhora defensar els territoris cristians amb el seu patrocini, el ben cert és que als voltants del segle VIII encara s'estava molt lluny de conformar la coneguda imatge conceptual del cavaller de Crist, o *miles Christi*, que tanta repercussió tindria segles després.<sup>917</sup> De fet, per al professor Manuel C. Díaz y Díaz la consideració protectora recollida a l'himne esmentat seria més bé el testimoni del despertar d'un culte a l'apòstol que s'estendria al llarg del regne asturià allà pel segle VIII.<sup>918</sup>

Més important per a l'expansió del culte a l'apòstol cavaller serien la creació del Vot de Sant Jaume al segle XII, justificat per l'apòcrif *Diploma de Ramir I*, l'apogeu conqueridor dels regnes cristians a partir de la victòria a la batalla de Las Navas de Tolosa (1212). En el cas del primer fenomen, en el qual com hem dit s'atorgaven privilegis a la catedral compostel·lana per la intervenció miraculosa de sant Jaume en la batalla de Clavijo, han estat nombrosos els medievalistes que han reflexionat sobre els motius de la seua redacció. Alguns, com Fletcher,<sup>919</sup> van veure la influència de la crisi episcopal soferta a meitat del segle XII per Compostel·la amb la mort del bisbe Gelmírez i la necessitat d'elaborar una renda per al seu finançament, altres com Rey Castelao,<sup>920</sup> en canvi, no posen l'atenció tant en l'aspecte econòmic com en el polític, tot identificant el Vot amb un projecte d'unificació territorial. Darrerament, Javier Domínguez ha advertit la influència de l'orde monàstic de Cluny, també en crisi a principi del segle XII, car moltes propietat ibèriques seues havien passat a poc a poc a mans dels monarques hispans, com un intent per beneficiar-se econòmicament i jurídicament de la nova situació.

---

<sup>916</sup> Llibre II, pròleg, 3: "Los apóstoles, aunque todos sean uno solo, sin embargo cada uno de ellos recibió su propio destino para predicar en el mundo: [...], *Santiago en España*". Citat per SUREDA, J., *op. cit.*, 1999, pàg. 100.

<sup>917</sup> SICART GIMÉNEZ, Á., *op. cit.*, 1982, pàg. 14.

<sup>918</sup> Veieu DÍAZ Y DÍAZ, M. C., *op. cit.*, 1976.

<sup>919</sup> FLETCHER, Richard, *Saint James' Catapult. The life and times of Diego Gelmírez of Santiago de Compostela*, Oxford University Press, Oxford, 1984, pàg. 293.

<sup>920</sup> REY CASTELAO, O., *op. cit.*, 1985, pàg. 9-10.

En el cas del segon fenomen, la difusió de la imatge del sant cavaller ens mostra, d'altra banda, un desenvolupament militar que afecta totes les instàncies de la societat, tant per la promoció que féu d'ella tant l'Església com els estaments monàrquic i nobiliari. La raó ideològica d'un tema com el dels cavallers sants la podem trobar plenament inserida en l'esperit medieval, sobretot al llarg dels segles XI i XIII, segles en els quals la idea d'evangelització a través de la guerra fou impulsada per part d'alguns pensadors com ara Bru de Querfurt, *Vita Sancti Adalberti* (s. XI), Boninzone de Sutri, *Liber da Vita Christiana*, o Bernat de Clairvaux, *De laude novae militiae ad milites Templi*, els quals, en paraules de Monterroso Montero, proposaren la idea de la guerra com a empresa missionera contra els pagans.<sup>921</sup>

## La protecció sobre l'estament nobiliari

La promoció del culte i patrocini del sant sobre l'Església compostel·lana, sobretot en la seua condició de *miles Christi*, fou aprofitada també per l'estament nobiliari per les seues evidents connotacions marcial i heroiques. Durant l'Edat Mitjana, però també posteriorment, el seu nom ressonà en els camps de batalla. Els guerrers cristians posaven les seues esperances en el poder profilàctic del sant cavaller i els crits proferits abans d'entrar en batalla per infondre temor en els enemics i invocar la seua presència sobrenatural esdevingueren famosos. Ja les primeres fonts literàries de la visió de l'apòstol en la batalla, com ara el *Diploma del Privilegi del rei Ramir I*, citaven la invocació del sant intercalada en un crit de guerra que anima els soldats: “*et de tam preclara uisione exhilarati, nomen dei et apostoli in magnis uocibus et nimio cordis affectu inuocauimus dicentes: Adiuuua nos deus et sancte iacobe*”<sup>922</sup>. Posteriorment, aquest crit es convertí en element recurrent en els distints relats de la llegenda. En el cas de l'arquebisbe Jiménez de Rada, qui el retrau en la seua crònica amb la coneguda fórmula “*según se cuenta*”, per tal de marcar distància sobre un fet del qual no dissimula els seus dubtes històrics, aquest confirma la invocació i el seu origen amb les paraules següents:

---

<sup>921</sup> MONTERROSO MONTERO, J. M., *op. cit.*, 1997, pàg. 487 i MONTERROSO MONTERO, Juan M., “A la sombra de Santiago. La afirmación del culto jacobeo y su identificación con la Monarquía durante la Edad Moderna”, en *Santiago y la Monarquía de España (1504-1788)*, Soc. Est. de Conmemoraciones Culturales, Madrid, 2004, pàg. 58.

<sup>922</sup> *Historia de la santa A. M. iglesia de Santiago de Compostela, op. cit.*, 1899, vol. 2, pàg. 132-137. La traducció al castellà d'aquest document la deguem a Castellá Ferrer: “*E por esta vision tan clara, hechos todos alegres, llamamos con grandes alaridos y gran talante, y de coraçon, el nombre de Dios, y del Apostol, diziendo: Ayudanos Dios y Santiago*”. CASTELLÁ FERRER, M., *op. cit.*, 1610, pàg. 257r.



“Desde aquel día, según se cuenta, se utilizó esta invocación: ‘¡Dios, ayuda, y Santiago!’”.<sup>923</sup> La mateixa explicació es troba a l’*Estoria de España*<sup>924</sup> i a Rodríguez de Almela, on l’aclamació feta a grans veus pels guerrers varia lleugerament: “Dios ayuda, ayuda a Santiago”.<sup>925</sup>

El crit d’armes, simple i eficaç per tal d’enardir les tropes i invocar el sant patró, es reproduí en cadascuna de les diferents batalles en una sort d’unió identitària i col·lectiva que preparava els soldats per al combat. Així per exemple, en el setge al castell de Calatrava, el prevere Ximena Jurada contava com els cristians “començaron a llamar a ‘Dios ayuda’ e a Santiago, e començaron a combatir”,<sup>926</sup> i en el *Poema del Mio Cid*, es deia que Rui Díaz animava els seus cavallers a la batalla invocant l’ajuda de Déu i sant Jaume: “En el nombre del Criador e del apóstol Santi Yagüe, feridlos, caballeros...”.<sup>927</sup>

Tal i com es pot observar en aquests exemples, la invocació feta pels soldats abans d’entrar en batalla no era únicament a l’apòstol, sinó també a Déu i, en algunes ocasions —és el cas de la *Chronica Adefonsi Imperatoris*—,<sup>928</sup> s’hi incloïa a la Mare de Déu o a sant Pere. “Santiago y a ellos” cridaven els cristians en el moment de llançar-se contra els moros granadins dels Alporchones.<sup>929</sup> Però la invocació de major repercussió històrica ha estat aquella en què s’unia el nom de l’apòstol amb el del territori sobre el qual exercia el seu patrocini. Així doncs, molt prompte la invocació a sant Jaume quedà unida a Castella, tal i com quedà escrita en l’*Estoria de España*: “Et fueronlos ferir llamando todos a vna uoz ‘Sanctiago!’, et a las vezes ‘Castiella!’”.<sup>930</sup> Més tard, ja consolidada la identificació de Castella amb la Monarquia Hispànica, el crit d’armes “Castilla Santiago” es convertiria en “Santiago por España”, el qual evolucionaria posteriorment en: “Santiago y cierra España”, potser la invocació més coneguda de totes.

Fet i fet, amb els crits d’armes els guerrers cristians entraven en combat tot recordant la imatge del sant a cavall, en la qual confiaven perquè els concediria la victòria en tan

<sup>923</sup> JIMÉNEZ DE RADA, R., *op. cit.*, 1989, Llibre IV, cap. 13, pàg. 177.

<sup>924</sup> *Primera Crónica General*, *op. cit.*, 1906, cap. 629, pàg. 361.

<sup>925</sup> RODRÍGUEZ DE ALMELA, D., *op. cit.*, 1946, cap. IV, pàg. 18.

<sup>926</sup> XIMENA JURADO, Martín de, *Catálogo de los obispos de las iglesias Catedrales de la Diócesis de Jaén, y Annales Eclesiásticos de este obispado*, Domingo García y Morras, Madrid, 1865, pàg. 101. Citat per RODRÍGUEZ MOLINA, J., *op. cit.*, 2002, pàg. 462.

<sup>927</sup> *Cantar de Mio Cid*, (ed. a cura d’A. Montaner Frutos), Crítica, Barcelona, 1993, vv. 1138-1140.

<sup>928</sup> PÉREZ GONZÁLEZ, Maurilio (trad.), *Crónica del emperador Alfonso VIII*, Universidad de León, Lleó, 1997, especialment per al nostre interès els capítols 117 i 121.

<sup>929</sup> PÉREZ DE HITTA, Ginés, *Historia de los bandos de Zegríes y Abenzerrajes*, imprenta de Antonio Antolinez, Lisboa, 1603 (ed. de P. Blanchard-Demouge), Universidad de Granada, Granada, 1999, pàg. 11. Citat per RODRÍGUEZ MOLINA, J., *op. cit.*, 2002, pàg. 462.

<sup>930</sup> *Primera Crónica General*, *op. cit.*, 1906, cap. 1044, pàg. 726-727.

dramàtiques i transcendents circumstàncies. Atacaven els enemics musulmans cridant el seu nom i esperant la seua intercessió, com així ho recordava Diego Rodríguez de Almela en parlar de la conquesta de Jerez de la Frontera: “*llamando todos a una voz al Apóstol Santiago*”.<sup>931</sup> També el *Laberinto de Fortuna*, història al·lusiva a la victòria de Joan II de Castella sobre el rei de Granada el 1413, incloïa aquest crit de guerra.

Tanta era la identificació dels guerrers amb el seu patró que alguns autors, com el dominic Jaume Bleda, afirmaven que des de la victòria a Clavijo el nom de l'apòstol era usat com a crit de guerra: “*y su apellido usaron los Españoles desde este tiempo*”.<sup>932</sup> El novel·lista murcià Pérez de Hita, per la seua banda, afirmava que en la lluita contra els sarraïns el cristians “*el apellido dan a Santiago*”.<sup>933</sup> D'aquesta manera, el nom de l'apòstol es convertí en sinònim de crit de guerra durant segles. Se l'invocava en el moment d'entrar la batalla per demanar-li ajuda i enardir els cors dels guerrers. Tornant al més famós cantar de gesta, el *Poema de Mio Cid*, observem com es contraposen simbòlicament els patrons dels guerrers musulmans i cristians respectivament com a manera de donar-se ànims i recolzament moral cadascuna de les tropes:

*Los moros llaman '¡Mabomat!' e los christianos '¡Santi Yagü[e]!'*<sup>934</sup>

Símbol aterrador de força guerrera, d'ajuda real davant el dubte i la por en els enfrontaments bèl·lics més enllà de la pròpia llegenda de les seues intervencions, el seu poder era reclamat pels soldats en el moment de llançar-se a l'atac. El capità Francisco de Aldana (1537 - 1578) en el seu poema *Descripción y elogio de la guerra* descrivia el crit de guerra jacobeu com un dolç so que animava els esquadrans:

*Otro aquí no se ve que, frente a frente, / Animoso escuadrón moverse guerra, / Sangriento humor teñir la verde tierra / Y tras honroso fin correr la gente. / Este es el dulce son que acá se siente: / ¡España, Santiago! ¡Cierra, cierra! / Y por suave olor, que el aire atierra, / Humo de azufre dar con llama ardiente.*<sup>935</sup>

Sant Jaume era per als soldats castellans un poderós aliat celestial. Creien en el sant i en el seu poder auxiliador. Al seu costat la victòria era segura, i la derrota del bàndol contrari es

<sup>931</sup> RODRÍGUEZ DE ALMELA, D., *op. cit.*, 1946, cap. XVI, pàg. 35-37.

<sup>932</sup> BLEDA, J., *op. cit.*, 1618, pàg. 251.

<sup>933</sup> PÉREZ DE HITA, G., *op. cit.*, pàg. 25.

<sup>934</sup> *Cantar de Mio Cid*, *op. cit.*, v. 731.

<sup>935</sup> Soneto XXX. *Poesía lírica del Siglo de Oro*, (ed. a cura d'Elías L. Rivers), Cátedra, Madrid, 2002, pàg. 163.

convertia en motiu de mofa, com en el *Poema de Alfonso Onceno*, escrita per Rodrigo Yáñez l'any 1348. L'obra, que pretenia divulgar en forma de versos la *Crònica* del rei Alfons XI, posava en boca del rei Yusuf de Granada aquestes paraules de queixa per la derrota en la batalla d'El Salado, ocorreguda el 1340, a causa de la intervenció de sant Jaume en la refrega:

*Santiago el de España / los mis moros me mató, / desbarató mi compañía, / la mi seña quebrantó. / [...] / Santiago glorioso / los moros fizo morir; / Mahomat el Perezoso, / tardó, non quiso venir.*<sup>936</sup>

El combat contra els enemics de la fe en defensa de la cristiandat era una raó important per la qual s'invocava especialment el patró sant Jaume. En l'Edat Mitjana i de manera real aquesta funció recaigué en els ordres militars nascuts a la península Ibèrica.

Pocs anys abans que el rei Pere II el Catòlic fundara a la Corona d'Aragó l'Orde militar de Sant Jordi, fou instituit l'Orde de Sant Jaume de l'Espasa, en record de la conquesta de Càceres pel rei Ferran II l'any anterior. La seua denominació original, *Ordinem de Canceres*, prenia el nom de la ciutat de Càceres, i la seua finalitat era lògicament militar, és a dir, allunyar el perill musulmà de les fronteres cristianes, i no, com s'ha dit en alguna ocasió, de protecció als pelegrins del Camí de Sant Jaume.<sup>937</sup> Aquesta finalitat “*en defensa de la cristiandad contra los enemigos de Cristo*” ja apareix en les primeres donacions fetes pel monarca a l'Orde, mentre que en altres documents posteriors, com va posar de relleu l'estudiós José Luis Martín, es parla no sols d'una lluita defensiva en nom de Crist sinó també de l'expulsió dels musulmans amb la consegüent dilació o extensió territorial de la seua fe, fins i tot, més enllà de la pròpia península, ja fóra en el Marroc o Jerusalem.<sup>938</sup>

La fundació militar de l'Orde es produí l'1 d'agost del 1170 per part del rei Ferran II de Lleó i el bisbe de Salamanca, Pedro Suárez de Deza, en agraïment als tretze cavallers, anomenats *frates* de Càceres, que participaren en la recuperació de la ciutat per al cristianisme. El canvi de nom es produí un any després i es degué a què en gener de 1171 l'arquebisbe de Compostel·la, Pedro III Gudesteiz, entrà en l'Orde com a *freile* horari al temps que rebia el

<sup>936</sup> El *Poema* no sols exalta la figura de l'apòstol guerrer sinó que a més ridiculitza el credo musulmà al convertir el seu profeta en un poder simbòlic ineficaç per peresós. CATALÁN MENÉNDEZ-PIDAL, Diego, *Poema de Alfonso XI. Fuentes, dialecto, estilo*, Ed. Gredos, Madrid, 1953.

<sup>937</sup> Segons José Luis Martín, els orígens d'aquesta vinculació de l'Orde militar amb la protecció de pelegrins procediria de CASTELLÀ FERRER, M., *op. cit.*, pàg. 399v.-403r., al qual seguiren un bon nombre d'autors fins al segle XX. Vegeu MARTÍN, José Luis, *Orígenes de la Orden militar de Santiago (1170-1195)*, CSIC, Barcelona, 1974, pàg. 29.

<sup>938</sup> MARTÍN, J.L., *op. cit.*, pàg. 29-30

Mestre d'aquest, Pedro Fernández de Fuentecalada, com a canonge de la catedral de Santiago i els seus tretze *freiles* com a vassalls seus i cavallers de l'Apòstol, fet que palesa una clara jugada política destinada a aconseguir major poder sobre els nous territoris extremenys guanyats als musulmans.

La fundació religiosa, per la seua banda, fou duta a terme a instàncies del rei Alfons VIII de Castella i el papa Alexandre III, mitjançant una butlla en la qual s'aprovaven les seues constitucions. Es consolidava com una vertadera *militia Christi*, nascuda davall la doble vocació religiosa i militar al servei de Déu i la defensa de la religió i fe cristiana i de la “*República Christiana*”.<sup>939</sup> Pocs mesos després de la seua fundació militar, l'Orde s'havia estés a Castella i posteriorment a Aragó i Portugal. D'aquesta manera, els cavallers de Sant Jaume passaren a convertir-se en cabdills i protagonistes de l'avanç cristià per la península, així com alguns segles després ho serien també en l'expulsió dels moriscos, tal i com ho reconegué l'escriptor Francisco de Quevedo, qui també pertanyia a aquest Orde:

*Como en la conjuración de los moriscos; la cual se descubrió y se puso por obra su castigo por caballeros de la Orden de Santiago.*<sup>940</sup>

A Castella, Alfons VIII donà el 9 de gener de 1174 el castell i vila d'Uclés a l'Orde de sant Jaume per a defensar-la dels musulmans.<sup>941</sup> Convertida des de llavors en la *Caput ordinis*, tot i que aquesta primacia li la disputaria el convent de San Marcos de Lleó, l'Orde es desenvolupà pel regne de Castella com a lloc fronterer que era. Amb la unió posterior de les corones de Castella i Lleó per Ferran III el Sant, Uclés quedaria definitivament establida com a seu principal de l'Orde i casa del Mestre.

Com a territori de frontera, els cavallers de Sant Jaume estigueren presents en totes les accions guerreres de conquesta del sud peninsular, tot estenent-se pels territoris de La Manxa primer i Andalusia i Múrcia posteriorment. Els seus nombrosos èxits en la guerra es traduïren en un ràpid avanç cristià cap al sud i en aquestes accions els cavallers s'encomanaven de manera especial a l'apòstol abans d'entrar en batalla i reclamaven la seua protecció providencial.

---

<sup>939</sup> POSTIGO CASTELLANOS, Elena, “Santiago, Calatrava y Alcántara”, en *Seminario Internacional para el estudio de las Órdenes Militares*, 2002.

<sup>940</sup> QUEVEDO, Francisco de, “Su espada por Santiago”, en *Obras Completas. Obras en prosa*, I, Aguilar, Madrid, 1971, pàg. 451-489.

<sup>941</sup> SALAS PARRILLA, Miguel, *Uclés en la Historia. Su fortaleza y monasterio. La Orden de Santiago*, 2a ed., Seminario Menor Santiago Apóstol, Uclés, 2010, pàg. 93-99.

Val a dir que l'èxit inicial de la imatge guerrera de sant Jaume caminà en paral·lel a la difusió que entre els segles X i XII va tindre el model proposat per l'Església per a aquests nobles guerrers, ara convertits en cavallers de Crist, els quals, a través de la creació dels nous ordes militars, renunciaven als plaers d'una vida vanitosa i passaven a formar part de l'exèrcit cristià que nodria l'esperit de croada per tota Europa. La seua importància en la conquesta del centre i sud de la península fou enorme, així com també el territori que hi controlaven. Al llarg de la Baixa Edat Mitjana, els cavallers de l'Orde i, especialment, els seus Mestres, assoliren un poder prou notori. Mestres de l'Orde de Sant Jaume, com els Álvaro de Luna o Juan Pacheco, foren protagonistes destacats de la lluita política viscuda a Castella al llarg del segle XV, arribant fins i tot a assolir més poder que els mateixos monarques.



**Fig. 173.** *Regla y stablecimientos de la cavalleria de Santiago del Espada*, Francisco Sánchez, 1577, El Escorial



**Fig. 174.** *Visió de sant Jaume en la batalla de Clavijo* (detall), Vicente Carducho, 1605, Barcelona, Capitanía General

Per la seua banda, la identificació de la imatge de l'apòstol cavaller amb la dels cavallers del seu Orde fou també destacada. En paral·lel a la seua influència política, l'Orde de Sant Jaume va animar la difusió del tipus iconogràfic de l'apòstol cavaller des del seus orígens, no sols a través dels escrits sinó també mitjançant nombrosos encàrrecs artístics que el tenien com a protagonista. No cal dir que la seua figura ha estat present en multitud de quadres,

escultures, miniatures i relleus pertanyents a l'Orde, en els quals la imatge bèl·lica de l'apòstol *matamoros* s'ha caracteritzat per portar indistintament l'hàbit o el mantell blanc de l'Orde, decorat amb la distintiva creu de sant Jaume, de gules i amb forma de flor de llis en els braços i l'empunyadura.

Lògicament, com a institució militar, el seu patró havia de ser també un guerrer, i l'èxit que va viure la imatge bèl·lica de l'apòstol en aquest moment fou enorme. L'Orde contribuï sens dubte a conservar la seua memòria i a desenvolupar un abundant aparell icònic de caràcter triomfant<sup>942</sup> mitjançant les nombroses manifestacions literàries i visuals sorgides al voltant de la llegenda de les seues portentoses intervencions. La més important, la de Clavijo, en la qual la mateixa institució militar volia veure-hi els seus orígens. De fet, a la *Regla y establecimientos de la Orden de la Cavalleria del glorioso Apóstol Santiago, Patrón de las Españas, con la historia del origen y principio della*, escrita per Francisco Ruiz de Vergara y Álava, se li dediquen uns versets introductoris a aquesta i es justifiquen els orígens de l'Orde en la defensa de la “*República Christiana*” de l'oprimit rei Ramir: “*Consagrada a mi nombre una Milicia; / cuya insignia será la espada roja, / siempre en la guerra a tu nacion propicia / pondra límite fixo a tu congoja*”.<sup>943</sup>

Altres obres literàries que cal destacar són, per exemple, els vint-i-dos relats de miracles de l'apòstol amb caràcter divulgatiu dedicats al visitador de l'Orde, Fernando de Pineda, i publicats per Diego Rodríguez de Almela cap a l'any 1481. En ells es pretenia posar en coneixement del poble les principals intervencions del cavaller sant per a major glòria de “*la esclarecida e trihunfante orden de la cavalleria del militante e bienaventurado Apostol Santiago, patron so cuyo amparo e guarda estan las Españas*”.<sup>944</sup> Altres obres patrocinades per cavallers membres de l'Orde, han estat per exemple, la taula del Mestre de Lourinha (ca. 1520-1530), conservada a l'església portuguesa de Santiago de Palmela; el retaule major executat per Mateo Pérez de Alesio (1587) per a l'església de Santiago de la Espada de Sevilla, fundada el 1405, i encarregat pel cavaller Gonzalo Argote de Molina o el de Pedro de Campaña per a la capella del mariscal don Diego Caballero a la catedral sevillana. Del segle següent és, en canvi, la taula pintada per Vicente Carducho (1605) propietat del Museu del Prado, i de Francisco Rizi són dues pintures datades entre 1670 i 1670, una conservada a l'església de Santiago de Madrid i l'altra al monestir de Santiago d'Uclés. En 1635, Francisco Varela n'havia pintat un altre, hui

<sup>942</sup> ANDRÉS ORDAX, Salvador, “Almanzor vs. Santiago: iconografía del ‘miles Christi’ ecuestre y su pervivencia en el tiempo”, en *Cuando las horas primeras: en el milenario de la batalla de Catalaunazor*, Universidad Internacional Alfonso VIII, Soria, 2004.

<sup>943</sup> RUIZ DE VERGARA Y ÁLAVA, F., *op. cit.*

<sup>944</sup> RODRÍGUEZ DE ALMELA, D., *op. cit.*, 1946, pàg. 8.

desaparegut, també per a l'església de Santiago de la Espada de Sevilla. I ja a finals del segle XVII cal destacar el realitzat per Luca Giordano per a les Comendadores de Madrid. Per citar-ne alguna més, sense voluntat de resultar excessiu, destacarem també del segle XVII el gravat de 1655 de Pedro de Villafranca per a la portada de la *Regla y establecimientos de la Orden de la Cavalleria del glorioso Apóstol Santiago...* [Fig. 153], de gran importància car a través d'ell es difongué encara més la seua condició militar, o en el cas de l'escultura, aquella que decora la portalada nord de la Reial Capella del Salvador d'Úbeda, obra de 1540 d'Esteban Jamete, encarregada pel poderós secretari d'Estat de Carles I, Francisco de los Cobos, cavaller de Sant Jaume.

La proliferació de manifestacions literàries i visuals en aquesta darrera època esdevingué significativa per quant que l'Orde de Sant Jaume, així com també la resta d'ordes militars hispàniques, ja feia temps que havia deixat de banda la seua funció de lluita contra l'islam a la península, i amb la incorporació dels Mestratges a la corona hispànica —el de Sant Jaume ho féu el 1493, després de la mort del Gran Mestre Alonso de Cárdenas—, aquesta funció original es redirigí cap a la defensa de la confessionalitat catòlica i la lluita contra l'amenaça turca, per una banda, i l'heretgia luterana, per l'altra.

Com molt bé recull Elena Postigo Castellanos,<sup>945</sup> si a partir del segle XVI les circumstàncies havien canviat i hi apareixen nous enemics, així també canvià l'estratègia dels ordes militars, tot adoptant una decidida línia confessional basada en la reorientació de les seues accions cap a l'àmbit de l'esperit. Com a “cavalleria espiritual” compromesa amb el rei i l'Església, la Noblesa catòlica hispànica es definirà per la seua lleialtat a la Corona i la defensa de la “República Christiana” front a heretges, cismàtics i turcs, tot vivint catòlicament davall l'obediència a la Santa Església Apostòlica i Romana.

L'esperit cavalleresc, però, pervisqué en la imatge del cavaller *matamoros* associada a la idea de la puresa de sang, car aquesta condició era indispensable per a ingressar en els ordes militars, i com molt bé ha estudiat J. Hidalgo, la presència de la representació miniada de la lluita de sant Jaume contra l'infidel es detecta en un gran nombre de les executòries de noblesa realitzades al llarg dels segles XVI i XVII a través de les Cancelleries de Valladolid i Granada i que declinaran a partir de l'arribada dels Borbons.<sup>946</sup>

<sup>945</sup> POSTIGO CASTELLANOS, E., *op. cit.*, 2002.

<sup>946</sup> HIDALGO OGÁYAR, Juana, “La imagen de Santiago ‘matamoros’ en los manuscritos iluminados”, en *Cuadernos de Arte e Iconografía*, núm. 7, 1991, pàg. 340-345. Aquesta pervivència de l'esperit cavalleresc al segle XVI és, per a l'autora, conseqüència de la nostàlgia per un món perdut que es tractava de recuperar a través de l'evocació i la mitificació.

## **Sant Jaume, *piisimo patrono nostro*. El patrocini sobre la monarquia**

Tot seguint la idea de la significació del patrocini dels sants sobre un determinat territori, Klaus Herbers<sup>947</sup> es preguntava fins a quin punt les tradicions i cultes dedicats a ells arribaren a adquirir una importància política determinant fins al punt de fomentar una identificació o consciència nacional, com és el cas de sant Donís a França o de sant Jordi a la corona d'Aragó. Com ja hem vist en alguns exemples visuals medievals, el paper polític jugat per les imatges d'alguns sants cavallers bizantins dins d'un context d'enfrontament militar fou determinant per a crear un ambient d'unitat territorial front a les amenaces externes. De fet, aquestes figures protectores en confrontacions bèl·liques resultaven de gran importància en un context històric com el medieval tan marcat per l'esperit marcial. Així mateix, en el cas dels regnes cristians peninsulars, la necessitat de trobar elements d'autoafirmació i d'identitat permeté a la religió erigir-se com a factor aglutinant i legitimador del seu avanç territorial. Es pot entendre d'aquesta manera, tal i com va ser referit per José Rodríguez Molina, com simples escaramusses ocorregudes en un llunyà segle VIII van ser elevades al rang de llegenda, o com la magnificació i mistificació de la lluita contra els sarraïns va incorporar per a la seua causa la participació de nombrosos sants, la Mare de Déu o, fins i tot, la santa Creu.<sup>948</sup>

Com ja s'ha comentat, durant l'Edat Mitjana el culte als sants militars va gaudir d'un gran auge com a forces espirituals intercessores i protectores de la comunitat cristiana. En ells l'Església veia un conjunt de valerosos adalils disposats a defensar-la de les forces del mal. Per altra banda, i com ha subratllat Klaus Herbers des d'un posicionament determinista,<sup>949</sup> aquestes imatges també foren objecte d'instrumentalització política. Les distintes monarquies utilitzaren la seua mística enfortidora com un recurs d'exaltació de la pròpia institució, tot col·locant aquestes en un nivell superior en diàleg amb les forces sobrenaturals i convertint la imatge militar eqüestre en poderosa eina per a la defensa del regne i la conservació de la unitat política i religiosa. No resulta difícil, per tant, comprendre com les imatges dels sants cavallers foren relacionades ben prompte amb els objectius polítics dels monarques, tot involucrant-les en un context bèl·lic i religiós on l'intermitent enfrontament amb l'islam resultava un dels temes més recurrents alhora de reclamar eixa unitat.

---

<sup>947</sup> HERBERS, K., *op. cit.*, 2006, pàg. 18-19.

<sup>948</sup> RODRÍGUEZ MOLINA, J., *op. cit.*, 2002, pàg. 447-470.

<sup>949</sup> HERBERS, K., *op. cit.*, 2006, pàg. 18-19.



Klaus Herbers, en el seu magnífic estudi sobre el desenvolupament de la idea del “sant Jaume polític”, distingia diverses formes de patronat per part de la imatge militar eqüestre, açò és, com a patrocinador de la dinastia regnant, del regne, d'estaments socials, o d'algunes empreses bèl·liques determinades. També destacava una evolució de la devoció a la imatge militar eqüestre de sant Jaume des de patró dinàstic, en principi, a patró de tot el regne.<sup>950</sup> Convé, per tant, tot i que siga de manera sintètica, acostar-nos a la seua obra per tal de descobrir les connexions sorgides entre política i culte al sant militar en la història dels regnes hispànics per tal de veure els efectes del desenvolupament de significats i funcions d'aquest sant Jaume “polític” tan revelador.

Així, per exemple, a començaments de l'Edat Mitjana, els reis de la monarquia astur-lleonesa declararen i exaltaren l'apòstol sant Jaume com el seu patró “natural”. La seua figura jugava llavors un paper important com a intercessora davant Déu en els destins del regne i, d'altra banda, ajudava la jove monarquia a trobar la seua nova identitat recentment creada.<sup>951</sup> En molts documents dels segles VIII a l'XI es poden trobar manifestacions d'aquest tipus, destacant-ne els del regnat d'Alfons III. En un document de l'any 885, el monarca es referia a ell com “*piisimo patrono nostro Jacobo apostolo*” i el situava com el patró més poderós i important després de Déu: “*post Deum nobis fortissimo patrono*”.<sup>952</sup>

Sembla que en origen els monarques s'aclamaven sovint a l'apòstol cercant la seua intercessió davant Déu per al perdó dels pecats. No obstant això, poc temps després ho feren per a l'auxili a les batalles. Ordoni II, per exemple, en un document datat l'any 912, l'invocava com a “*Domino Sancto, invictissimo atque triumphator*”. En aquest mateix sentit, Herbers citava diferents documents datats entre els segles IX i XI on s'inclouïa una petició d'intercessió general davant Déu: “*ut nobis ... victoriam de inimicis tribuatis*”.

Val a dir que en aquest patronat anava inclosa la petició d'auxili en la guerra, invocació a la qual anaven unides les mostres de gratitud que posteriorment es transformaren en ofrenes i donacions i finalment es convertiren en els vots oferits a l'apòstol. Fins i tot, la consideració de patró d'Hispania ja estava present en alguns documents, com ara un del 834 on se'l mencionava com a “*patronum et dominum totius Hispaniae*”. Per a Herbers, aquesta referència a un patronat sobre Hispania anà perdent-se en favor d'un paper més concret com

<sup>950</sup> HERBERS, K., *op. cit.*, 2006, pàg. 25.

<sup>951</sup> Sobre aquest aspecte cal citar la important aportació de LÓPEZ ALSINA, Fernando, “Cabeza de oro refulgente de España?. Los orígenes del patrocinio jacobeo sobre el reinado astur”, en *Las peregrinaciones a Santiago de Compostela y San Salvador de Oviedo en la Edad Media*, Gobierno del Principado de Asturias, 1993, pàg. 27-36.

<sup>952</sup> HERBERS, K., *op. cit.*, 2006, pàg. 31.

a patró del regne astur-lleonés.<sup>953</sup> Això no obstant, hi trobarem aclamacions com la d'Alfons VI, qui posava no només el regne sinó tota la península davall la protecció de l'apòstol: “*bajo la protección del cual la tierra y el gobierno de toda la España están colocados*”.<sup>954</sup>

Es pot observar en aquestes manifestacions un interès comú per tal d'expressar un sentit d'exaltació de la monarquia. L'ajuda de l'apòstol s'inscrivía encara en el context d'un patronatge exclusiu sobre el monarca i la dinastia reial, que el consideren patró legítim auxiliador en les batalles, tot i que encara s'estava lluny de la imatge de l'apòstol intervenint físicament en aquestes.

En documents reials dels segles IX al XI es reconeixia que moltes de les victòries militars que havien aconseguit els monarques cristians ho havien estat gràcies al favor del cavaller sant Jaume. La devoció cap a l'apòstol significava des de temps immemorial una unió sagrada entre tron i fe. Una unió que legitimava la monarquia i que iniciava la tradició protectora de l'apòstol sobre la dinastia, posteriorment ampliada a la resta del regne. En alguns documents recollits per Huidobro hi trobem aquesta forta vinculació entre el patró, la monarquia i, per extensió, el regne. Així, per exemple, hi podem destacar el cas de Doña Urraca, qui en el 1087 es referia a ell com “*Patrono Mío*”, mentre que Alfons XI en 1181 l'anomenava “*mío patrón y de toda España, que él sea mío guardador*” o, si ens anem més avant, la declaració del monarca Ferran el Catòlic en el 1492 com a “*nuestro patrón guía de reyes*”.<sup>955</sup>

Herbers destaca com a moment clau en la vinculació de la devoció a sant Jaume amb la monarquia el regnat d'Alfons III, on els problemes interns i els atacs dels exèrcits musulmans posaven en perill la seua corona. Una fita especialment significativa en aquesta època seria la construcció de la nova església de Santiago de Compostel·la l'any 899.

Un recurs usual en el procés de legitimació de la monarquia era situar les forces sobrenaturals al seu costat en gestes bèl·liques de gran transcendència. És el cas de la conquesta de Coïmbra, on l'apòstol apareixia com el més especial intermediari entre la divinitat i la corona: “*peleaba el rey Fernando en Coimbra con la espada material, y para lograrle victoria Santiago, militar de Cristo, no cesó de interceder junto a su maestro*”.<sup>956</sup> Les funcions bèl·liques adquirides per l'apòstol en aquesta visió escatològica narrada per primera vegada a la *Historia*

<sup>953</sup> HERBERS, K., *op. cit.*, 2006, pàg. 32.

<sup>954</sup> DESWARTE, Thomas, “Entre historiographie et histoire: aux origines de la guerre sainte en Occident”, en *Regards croisés sur la guerre sainte. Guerre, religion et idéologie dans l'espace méditerranéen latin (XIe-XIIIe siècle)*, PUM, Toulouse, 2006, pàg. 220. Citat per LINARES, L., *op. cit.*, 2008, pàg. 159.

<sup>955</sup> HUIDOBRO Y SERNA, Luciano, *Las peregrinaciones jacobas*, 3 vols., Instituto de España, Madrid, 1949-1951, pàg. 385. Citat per LINARES, L., *op. cit.*, 2008, pàg. 159.

<sup>956</sup> *Historia Silense*, *op. cit.*, 1959, pàg. 75.

*Silense* resemantitzava el seu simbolisme com a vector de l'expansió del regnes cristians cap al sud alhora que legitimava la nova monarquia castellano-lleonesa fundada pel rei Ferran I i el projecte polític de restauració lleonesa.<sup>957</sup> Per a Ofelia Rey Castelao, la relació de sant Jaume amb la monarquia estava assentada en tradicions medievals que li aportaven un notable bagatge simbòlic: la idea de croada enfront de l'islam, a més del sentit d'unitat política i religiosa que atribuïen a la imatge de l'apòstol sant Jaume.<sup>958</sup> Documents com el privilegi donat a Compostel·la el 30 de setembre del 1158 pel rei Ferran II de Lleó redundaven en aquesta idea: “*quien quisiere conservar el reino de España y dilatalle, este consejo ha de seguir: que procure tener propicio al beatísimo Santiago, cierto y especial patrono de las Españas*”.<sup>959</sup> La relació entre apòstol i monarquia es retroalimentava amb un benefici mutu de col·legitimitat. Aquesta vinculació político-militar continuà, com adverteix el professor Domínguez, amb el regnat de l'emperador Alfons VII.<sup>960</sup> El simbolisme sagrat de l'apòstol resultava fonamental per tal de legitimar la idea imperial d'aquest monarca, al qual protegia i beneïa en les seues batalles contra musulmans i navarresos.

L'aclamació a sant Jaume significava per a la monarquia l'auxili en el combat i la protecció sobre la seua persona i el seu regne. En els diplomes reials dels segles IX i XI se l'havia citat com el protector més important a les batalles, potser el més important de tots els patrons reials que els monarques hi podien tindre. A partir d'ací és important destacar el desenvolupament de la idea d'un auxiliador providencial en les batalles de conquesta del regne lleonès, primer, i castellanolleonès, després, cap a les terres del sud. Les narracions incloses en les cròniques reials, com ara la *Historia Silense* o la *Chronica Adephonsi Imperatoris*, les cròniques compostel·lanes, com la *Historia Compostelana*, el *Liber Sancti Iacobi* o el falsificat

---

<sup>957</sup> La mateixa crònica es caracteritza per oferir una nova formulació identitària del concepte Hispània com a ens diferenciat de l'espai cultural i polític musulmà, per una banda, i del francès, per l'altra banda. S'oposava en aquest darrer cas a les intencions de la crònica del Pseudo Turpín inclosa al *Codex Calixtinus*, la qual, amb evidents elements francs, pretenia influir sobre les tradicions compostel·lanes, com ara l'associació entre l'apòstol sant Jaume i l'emperador Carlemany a través de la visió profètica d'aquest. La *Historia Silense*, per la seua banda, desdibuixava aquesta i vinculava l'apòstol amb el projecte polític del rei Ferran I, una nova idea d'Hispània mitificada no sols per les intervencions escatològiques de l'apòstol sinó també pel trasllat de les restes de sant Isidor a Lleó, ciutat convertida ara en el centre polític més dinàmic de la península.

<sup>958</sup> Veieu REY CASTELAO, Ofelia, “La Corona y la Iglesia de Santiago”, en *Santiago. La Esperanza*, Santiago de Compostel·la, 1999, pàg. 119.

<sup>959</sup> QUEVEDO, Francisco de, “Memorial ...”, en *Obras Completas. Obras en prosa*, I, Aguilar, Madrid, 1974, pàg. 865.

<sup>960</sup> DOMÍNGUEZ GARCÍA, J., *Memorias...*, *op. cit.*, 2008, pàg. 86-87.

*Privilegis dels Vots*, configuraven paulatinament el mite d'un apòstol patró i legitimador dels monarques.

Val a dir que el procés d'apropiació de la imatge del cavaller *matamoros* per part de la monarquia castellana fou més bé llarg. A partir del segle XIII, moment d'expansió cristiana cap al sud, narracions com la *Primera Crònica General* d'Alfons X vincularen estretament el poder escatològic de l'apòstol amb el procés conqueridor dels territoris del centre i sud peninsular, tot legitimant aquest com un procés messiànic contra la presència de l'islam, "*sus enemigos mortales*", i amb la construcció d'un poder hegemònic de la nació castellana sobre la resta de regnes hispànics. Recorda el professor Domínguez com la representació dels fets històrics en el discurs narratiu utilitza per tal de legitimar-se el recurs a la narració bíblica, tal i com ocorre en la descripció de la visió de sant Jaume prèvia a la batalla de Clavijo, en la qual l'apòstol recorda al rei Ramir que és a ell a qui Jesucrist ha encomanat la custòdia i protecció d'Espanya. El subjecte actiu d'aquest benefici era sense dubte el mateix monarca, el qual gaudia de la seua inclusió en aquest projecte universal i diví en el qual s'observa la seua estreta relació amb el símbol de sant Jaume.<sup>961</sup>

Al llarg del segle XIV es reforçà la vinculació de l'apòstol guerrer amb la monarquia castellana, a la vegada que s'especifica la idea d'Espanya com a sinònim de Castella. El mateix Domínguez, en analitzar el *Poema de Alfonso Onceno*, escrit per Rodrigo Yáñez l'any 1348, exposa com la representació del *matamoros* s'articulava com una institució simbòlica afirmada en l'ànima dels castellans, tot mantenint ben viva la mateixa creença en sant Jaume i en la seua virtut protectora.

La superació de la crisi política viscuda al llarg de del segle XV amb la pujada al poder dels Reis Catòlics, resemantitzà el mite de l'apòstol guerrer i n'impulsà la seua imatge. Els reis, dins la seua estratègia política encaminada a l'enfortiment i consolidació de l'autoritat de la pròpia institució monàrquica, veieren en la figura del cavaller sant Jaume no sols un prototip de l'ortodòxia religiosa i un campió contra l'islam, sinó també un magnífic símbol per a prestigiar la seua corona. La seua doctrina subratllava la necessitat de la unitat política i també religiosa –recordem la instauració en dit moment de la Inquisició o la mateixa expulsió dels jueus–, redefinida en una convergència cap a la confiança de tots els súbdits vers una voluntat única, la dels monarques, i cap a la reafirmació de l'origen diví del seu poder, fet que els feia col·locar-se en un plànol psicològic i social molt per damunt del de la resta de mortals. Podem dir que des d'aleshores, sant Jaume passà a convertir-se en el símbol que consagrava la unió dinàstica, però també política, i la cohesió religiosa, proposada pels Reis Catòlics, així

---

<sup>961</sup> DOMÍNGUEZ GARCÍA, J., *Memorias...*, *op. cit.*, 2008, pàg. 91-92.

com en l'emblema de la seua batalla contra el poder musulmà. Els mateixos monarques, tot seguint la tradició emparadora de l'apòstol, el titularen “*luz e Patrón de las Españas, espejo e guiador de los Reyes della*”. Com a símbol de la seua relació amb la monarquia com a intercessor i patrocinator especial en la lluita contra els musulmans, el 2 de gener de 1492, dia de la presa de Granada, Alonso de Cárdenas, darrer Mestre de l'Orde abans que passar a domini reial, desplegà el penó d'aquest en els murs de l'Alhambra mentre invocava amb crits el nom de l'apòstol.<sup>962</sup>



**Fig. 175.** *Visió de sant Jaume cavaller*, 1482-1502, *Rimado de la conquesta de Granada*, França, Chantilly, Biblioteca del Museu Condé



**Fig. 176.** *Apoteosi de sant Jaume el Major*, 2a meitat s. XVII, Antonio de Pereda, Madrid, Museo de las Comendadoras de Santiago

Un altre exemple del desig per posar els Reis Catòlics davall l'acció protectora del cavaller celestial és l'anomenat *Rimado de la Conquesta de Granada* o *Manuscrit de Marcuello*, obra literària de Pedro Marcuello, alcaide de Calatorao (Saragossa), i conservada a la Biblioteca del Museu Condé a Chantilly [Fig. 175; Cat. 080]. Fou escrita entre els anys 1482 i 1502 i estigué dedicada en un primer moment als Reis Catòlics i posteriorment a la seua filla Joana la Boja

<sup>962</sup> HIDALGO OGÁYAR, J., *op. cit.*, 1991, pàg. 340-345.

i al seu marit. En aquesta obra, curiosa i inclassificable, el mateix Marcuello cantà els triomfs de la monarquia durant la lluita contra els musulmans en la guerra de Granada, potser en un particular intent de guanyar-se el favor dels reis i aconseguir un desitjat ascens social i econòmic. El manuscrit, il·luminat amb cinquanta-vuit miniatures, delata en el seu estil el pas dels models gòtics als renaixentistes. En una d'aquestes, l'autor ha representat sant Jaume guarnit amb armadura completa i cavalcant sobre un terreny pla amb muntanyes i un castell al fons (full 125v). Als peus del cavall hi apareixen els caps de tres sarraïns degollats, clarament identificats pels seus turbants. I per a diferenciar la figura de sant Jaume de la de qualsevol altre cavaller, trobem a les brides del cavall la inscripció: “*SANTLAGO*”. A un costat i de genolls l'artista ha pintat la filla de Pedro Marcuello, Isabel, orant en agraïment per l'acció del sant, salvador seu i de la monarquia, fet remarcat en el poema que acompanya la imatge:

*Santiago glorioso: / ten mis reyes en memoria / y siempre del piadoso / Ihesucristo poderoso / les procura la victoria.*<sup>963</sup>

El sant cavaller, considerat com a sant “nacional” per estar implicat directament i simbòlicament en la guerra de Granada, assumia el paper de protector dels monarques per mediació del mateix Marcuello.<sup>964</sup> Però aquesta relació no acabava aquí, ja que en una miniatura contigua es representa el patró d'Aragó, sant Jordi, allancejant un drac davant la mirada de la filla de Pedro Marcuello (full 126v). Podem dir que la visualització d'ambdós cavallers, patrons i campions celestials respectivament de les corones de Castella i Aragó, en dues composicions semblants dins d'una mateixa obra prenia un discurs literari i visual que reforçava la idea d'unitat dinàstica recentment produïda entre les corones. A més en la següent miniatura del *Manuscrit* la filla de Marcuello torna a ser caracteritzada de genolls i orant davant els mateix patrons (full 127v.), ambdós abillats amb els atributs tradicionals, de pelegrí i de cavaller, respectivament. Es tracta, en definitiva, d'una nova declaració visual dels valors positius de la unió dinàstica i, al mateix temps, de la relació d'ambdós patrons celestials

---

<sup>963</sup> Fol. 126r. del manuscrit 1339 conservat a la biblioteca del Museu Condé, Chantilly, França. L'edició crítica del mateix es troba a RUIZ-GÁLVEZ PRIEGO, Estrella, *El rimado de la conquista de Granada o Cancionero de Pedro Marcuello*, Edilán, Madrid, 1995, pàg. 382.

<sup>964</sup> RUIZ-GÁLVEZ PRIEGO, Estrella, “La retórica de las imágenes. A propósito de *El Rimado de la conquista de Granada o Cancionero de Pedro Marcuello*”, en *Reales Sitios. Revista de Patrimonio Nacional*, núm. 149, 2001, pàg. 20-37.

com a companys en l'exercici de les armes en aquella missió conjunta com era l'enfrontament contra els enemics de la fe.

En la mateixa línia, els sepulcres del Reis Catòlics a la catedral de Granada, bastits en el 1513 per encàrrec del cardenal Cisneros a l'escultor Domenico Fancelli, incloïen dos *tondos* simètrics amb les figures eqüestres de sant Jaume i sant Jordi. Darrere de l'estàtua orant d'Isabel un baix relleu mostra sant Jaume a cavall en la batalla, mentre que darrere de la de Ferran hi trobem sant Jordi matant el drac. Ambdós companys apareixen representats com a autèntics croats cristians, símbols de la unió dinàstica d'ambdues corones<sup>965</sup> i de la col·laboració d'aquestes com a baluards en la lluita contra l'islam. Per a F. Javier Martínez Andrade, la raó d'aquesta paral·lelisme en l'esquema compositiu cal buscar-la en la identitat de la missió que a ambdós se li atribuïa en aquell context històric, defensar els seus territoris respectius dels seus enemics, personificats tant en el drac com en els infidels, i retornar la pau i la unitat interna a través de la fe cristiana.<sup>966</sup>

### ***La representació triomfalista de la monarquia***

Amb la finalització del procés de conquesta peninsular per part dels Reis Catòlics, així com la crisi patida en aquell moment en les peregrinacions que anaven cap a Compostel·la, podríem pensar que la difusió de la imatge de sant Jaume cavaller s'havia pogut ressentir sensiblement. Però el ben cert és que la imatge guerrera de l'apòstol així com la denominació *matamoros*, apareguda llavors, modificà i revitalitzà el seu significat simbòlic passant a convertir-se ara en el defensor i patrocinador de la monarquia hispànica encetada pels Àustries. L'exaltació de la figura del cavaller es reafirmava en un període en què la literatura cavalleresca cobrava un gran auge, i l'apòstol reproduïa en la seua figura les característiques

---

<sup>965</sup> Sobre la representació de la unió de dos regnes a través del paral·lelisme visual de dos sants patrons podem citar una de les il·lustracions de *l'Inventario iluminado*, conservat a Madrid en la Reial Armeria, on sant Jaume, pintat sobre un estendard, està acompanyat per sant Andreu, patró de Borgonya. Els dos sants representen el patrocini d'ambdós territoris units en la persona de l'emperador Carles V.

<sup>966</sup> Citat per CABRILLANA CIÉZAR, N., *op. cit.*, 1999, pàg. 109. Sobre la significació de la capella reial de Granada, vegeu les pàg. 105-124. El mateix discurs simbòlic al·lusió a la unió dinàstica dels monarques i la missió protectora dels patrons sants front als enemics reals i espirituals es pot observar en les figures en relleu de sant Jaume cavaller i sant Jordi *sauròctonos* situades als extrems del gran *Retable Major* de la Capella Reial de Granada, dissenyat per Felip Vigarny entre 1520 i 1522, les quals acompanyen les figures orants de Ferran i Isabel realitzades per Diego de Siloé.

de l'heroi cristià, emmarcat dins d'un món imaginari idealitzat i evocador de les glòries passades. D'altra banda, els nous contextos sorgits llavors, com ara la conquesta i colonització d'Amèrica o l'enfrontament amb el poder turc i l'amenaça protestant feren que el tipus iconogràfic del sant cavaller entrara en acció amb major força.

La presència de l'apòstol en el Nou Món reconfigurat com a "sant de frontera" se sistematitza per a legitimar un nou discurs conqueridor i colonitzador d'arrel medieval ja desaparegut amb l'anomenada "reconquesta" i que corria en paral·lel amb el propi avanç de l'aventura americana. En paraules del professor Javier Domínguez, el símbol de sant Jaume fluctuà en el continent americà com una extensió de la pròpia conquesta peninsular, tant per la seua capacitat militar per a guanyar nous territoris com pel potencial sagrat i providencialista capaç de legitimar dita ocupació. La mentalitat d'aquesta conquesta es revestí d'un ideal de croada on s'exaltava la condició del soldat cristià front al caràcter pagà de l'*altre*, l'amerindi, el qual calia extirpar per tal d'integrar-lo dins de l'univers cristià.<sup>967</sup>

Segons Patrick Lesbre,<sup>968</sup> la narració de les visions de l'apòstol al Nou Món transformava la conquesta dels soldats cristians en una espècie de lluita sobrenatural capaç d'enfonsar imperis tan poderosos com l'inca, tot aportant així la idea de què no es tractava de l'enfrontament entre dos pobles sinó entre dues religions, en un principi per sotmetre l'indígena i posteriorment per integrar-lo en el procés de colonització, tot legitimant la dominació del territori. Veiem per una banda una necessitat per part dels autors d'animar els soldats castellans a la lluita mitjançant un discurs literari i visual heroic glorificador de l'esperit cavalleresc i fortament deutor de les cròniques medievals. En paraules de Javier Domínguez, es tractaria de la reiteració d'un persistent procés d'autoafirmació identitari i d'una nostàlgia per recuperar la identitat medieval projectada ara en Amèrica a través de la mitologia jacobea.<sup>969</sup> D'altra banda, hi havia un interès per preponderar la realitat d'una imatge aterrador de l'apòstol anorreador dels indígenes en totes aquelles intervencions escatològiques, la qual acabaria provocant en aquests la necessitat de la conversió davant el convenciment del seu poder anihilador. La reiteració de la seua imatge, segons aquest mateix autor, seria un recurs retòric sistematitzat per l'estament eclesiàstic per tal de dotar d'estabilitat i legitimitat un programa conqueridor basat en la idea de continuació de l'esperit de croada contra l'islam.<sup>970</sup>

<sup>967</sup> DOMÍNGUEZ GARCÍA, J., *Memorias...*, *op. cit.*, 2008, pàg. 25-26.

<sup>968</sup> LESBRE, P., *op. cit.*, 2005, pàg. 795-796.

<sup>969</sup> DOMÍNGUEZ GARCÍA, J., *De apòstol...*, *op. cit.*, 2008, pàg. 82.

<sup>970</sup> DOMÍNGUEZ GARCÍA, J., *De apòstol...*, *op. cit.*, 2008, pàg. 88-89.



Dos segles després, però, aquest discurs literari i visual referent a les massacres indígenes per l'acció del sant cavaller, acabà desapareixent. Sant Jaume era vist pels indígenes derrotats com un Déu irat i suprem, davant el qual sols quedava la submissió i l'obediència. Ara ja no tan sols protegia els espanyols conqueridors sinó també els indis sotmesos voluntàriament després de la imposició cultural de la conquesta.<sup>971</sup> L'apòstol s'havia convertit en element evangelitzador d'aquestes terres. S'havia identificat la seua imatge amb la del déu del tro andí Illapa,<sup>972</sup> i en nombroses ocasions havia estat vist pels propis nadius segons recollen tendenciosament alguns cronistes amb voluntat de cercar la versemblança narrativa de la visió. Destruïts els seus ídols i orfes de referències religioses després de la victòria militar, els indígenes passaren a construir-li santuaris, ballar-li rituals en el seu honor i retre-li devoció: “*desde entonces hasta hoy celebran sin interrupción la memoria, conservando la tradición de esta victoria que parece nuestra, y los indios tienen por suya*”.<sup>973</sup> Es reconfigurava i resemantitzava el mite. El sant cavaller es mostrava com a benefactor dels indis, tal i com es pot veure, ara redefinit, a la narració de Mota Padilla: “*otras veces, Santiago como patrón de las Españas, ha protegido á sus españoles, en esta vez quiso proteger á sus nuevos gallegos los indios, librándoles del estrago de nuestras armas y dándoles luz para que conociesen al verdadero Dios*”.<sup>974</sup> Ja no hi havia rastre del vessament de sang indígena produït per la presència de sant Jaume en aquesta narració sinó retòrica providencialista i reorientadora.

L'exaltació de la figura de l'apòstol cavaller anava també lligada a la construcció de la imatge triomfalista de la monarquia hispànica, nascuda en l'època de l'emperador Carles V, divulgada tant a través de la literatura àulica com de l'emblemàtica imperial. En alguns casos, aquesta idea del monarca victoriós aparegué formulada a través de la figura d'un cavaller o guerrer anònim trepitjant els seus enemics vençuts, tal i com es pot veure en la part superior del disseny d'un arc xilografat per Gulio Romano inclòs en l'obra de Giovanni Alberto

---

<sup>971</sup> DOMÍNGUEZ GARCÍA, Javier, “Santiago Mataindios: la continuación de un discurso medieval en la Nueva España”, en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. 54, núm. 1, 2006, pàg. 33-56.

<sup>972</sup> En un dels interessants estudis sobre els múltiples significats de la imatge militar de sant Jaume, el professor Domínguez García analitza el procés de metamorfosi entre l'apòstol i el déu Illapa com un espai de resistència cultural per part de la comunitat autòctona en el qual davall la imatge del sant cavaller cristià i mitjançant la manipulació del simbolisme sagrat s'amagaven formes simbòliques pròpies de les pràctiques culturals andines. DOMÍNGUEZ GARCÍA, J., *De apóstol...*, op. cit., 2008, pàg. 102.

<sup>973</sup> *Historia de la conquista de la Nueva Galicia, escrita por el licenciado d. Matías de la Mota Padilla en 1742*, (ed. J. M. Sandoval), Imprenta del Gobierno en Palacio, México, 1870, pàg. 41. Citat per DOMÍNGUEZ GARCÍA, J., op. cit., 2006, pàg. 50.

<sup>974</sup> *Historia de la conquista...*, op. cit., 1870, pàg. 41. Citat per DOMÍNGUEZ GARCÍA, J., op. cit., 2006, pàg. 52.

l'Albicante, *Trattato del intrar in Milano di Carlo V*, publicat a Milà el 1541 en commemoració de l'entrada de l'emperador Carles V en la ciutat italiana. En altres casos, el mateix Carles fou identificat amb el tipus iconogràfic del sant *matamoros*, tot representant-se la seua imatge abillada amb els atributs de l'apòstol, tal i com ho testimonia Fernando Checa Cremades en el quadre de Cornelis Corneliszoon van Haarlem conservat al Worcester Museum of Art (Worcester, USA),<sup>975</sup> o en el baix relleu de la façana de l'església de Santiago a Almeria (1552), on el rostre de sant Jaume està realitzat seguint les faccions de Carles V amb evident intenció propagandística. En el primer aquest cas, Carles V munta sobre un cavall blanc, impassible i victoriós davant un dignatari turc, identificat amb Barba-roja i postrat davall els peus del cavall. La pintura ha estat interpretada com una al·legoria a la seua victòria sobre els turcs al regne de Tunísia l'any 1535.<sup>976</sup> Per la seua banda, Cabrillana Ciézar identificà la imatge del cavaller *matamoros* de l'església de Santiago d'Almeria, executada per l'escultor Juan de Orea i patrocinada pel bisbe Diego de Villalán, com un altre homenatge a aquesta victòria de l'Emperador sobre els turcs.<sup>977</sup>

En la mateixa línia, la representació triomfalista de sant Jaume en clau política experimentà un èxit considerable durant el regnat de Felip II. En un període complex, farcit de moments d'exaltació espiritual i marcat per la lluita de la monarquia hispànica front a turcs i reformistes luterans, i davant les crítiques dels protestants en torn al gran nombre de llegendes miraculoses que ratllaven en la superstició i el fanatisme, l'estament papal es va veure en l'obligació de realitzar una sèrie de revisions en moltes de les tradicions cristianes, bona part d'elles sense cap base històrica que les justificara mínimament.

Una d'aquestes fou la referida a la vinguda de l'apòstol a Galícia i l'encarregat de revisar-la fou llavors el cardenal César Baronio qui, als seus *Annales Ecclesiastici*, posà en dubte dita tradició. Tot seguint aquestes indicacions, el papa Climent VIII reformà el Breviari romà i recollí la vinguda de sant Jaume a la península tan sols com una tradició piadosa però sense comprovació històrica.<sup>978</sup> La reacció oficial de la monarquia hispànica no es va fer esperar, ja que la decisió transcendia l'aspecte merament religiós, fent malbé el símbol per excel·lència de la unitat política i religiosa dels territoris peninsulars. Més en un moment on

<sup>975</sup> Per a una major aproximació al tema sobre la imatge triomfal de l'emperador, veieu CHECA CREMADES, Fernando, *Carlos V. La imagen del poder en el Renacimiento*, ed. El Viso, Madrid, 1999.

<sup>976</sup> HERWAARDEN, Jan van, "The Emperor Charles V as Santiago Matamoros", en *Peregrinations. Journal of Medieval Art and Architecture*, vol. III, núm. 3, 2012, pàg. 83-106. Hi ha també llibre imprès editat per la Confraternity of Saint James, Londres, 2004, 33 pàg.

<sup>977</sup> CABRILLANA CIÉZAR, N., *op. cit.*, 1999, pàg. 126-138.

<sup>978</sup> REY CASTELAO, O., *op. cit.*, 1999, pàg. 117-122.

l'enfrontament amb els turcs al Mediterrani i els protestants a Europa representava un greu perill per a la seua estabilitat. Fet i fet, s'estava posat en dubte, tal i com exposa Rey Castelao, una de les principals tradicions que formaven el conjunt de símbols en què es recolzava l'aspecte exterior de la grandesa de la monarquia hispànica.<sup>979</sup> Contra aquests atacs no sols va reaccionar la corona, la qual desplegà tota la seua diplomàcia a Roma per tal que fóra rectificat el breviari, com així ocorregué, sinó també algunes de les plomes més importants d'aquesta època, com ara la del pare Juan de Mariana qui, amb l'obra *De adventu B. Iacobi Apostoli in Hispaniam*, escrita entre 1607 i 1609, traçava una encesa defensa sobre les tradicions jacobees hispàniques. Comptat i debatut, la devoció cap a l'apòstol deixava de ser alguna cosa més que un simple creença religiosa per a transcendir directament, tal i com afirmar Negredo del Cerro, al plànol polític.

En aquest mateix sentit preservador i apologètic cal entendre la concepció del *Martiri de sant Jaume* de Fernández de Navarrete (1571, El Escorial, Real Monasterio de San Lorenzo) o l'*Apoteosi de sant Jaume el Major* d'Antonio de Pereda (2a meitat s. XVII, Madrid, Museo de las Comendadoras de Santiago) [Fig. 176], en els quals el sant es mostra en els seus diferents papers, com a pelegrí, pels atributs representats: barret d'ala ampla i bastó, com a màrtir, en l'escena principal, i com a *matamoros*, en l'escena secundària del fons. De fet, el mateix Navarrete definia la seua pintura com una representació de "*la historia entera de Santiago, del vencimiento de los moros hasta que lo degollaron*". En ella, Rosemary Mulcahy ha volgut veure ressonàncies contemporànies com la revolta dels moriscos de Las Alpujarras (1568-1570),<sup>980</sup> hipòtesi que estaria reforçada per la possible presència del mateix Felip II encapçalant la cavalleria hispànica. La idea de croada contra l'islam, representat aquesta vegada pels moriscos i l'imperi turc, movia novament la vinculació estreta i secular entre monarquia i Església, mitjançant el sentit d'unitat política i religiosa atribuïda a la imatge de l'apòstol cavaller.

En el camp de la visualitat, la identificació del paper assolit per l'apòstol com a defensor d'aquesta unitat a la península Ibèrica amb l'estratègia política encapçalada pel propi Felip II, queda clarament constatada en l'al·legoria del monarca, representat a manera de sant Jaume cavaller, que apareix en algunes Executòries de Noblesa.

Al mateix temps, la funció de la monarquia cristiana hispànica es reorientava i vinculava amb un nou compromís: la defensa de la doctrina catòlica contra els infidels i les heretgies.

<sup>979</sup> REY CASTELAO, O., *op. cit.*, 1985, pàg. 59-60.

<sup>980</sup> MULCAHY, Rosemary, *Juan Fernández de Navarrete el Mudo, pintor de Felipe II*, Soc. Est. para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, Madrid, 1999, pàg. 28-29.

Com a titulars dels ordes militars peninsulars –recordem que el papa Adrià VI havia unit el Mestratge de Sant Jaume a la corona hispànica de manera vitalícia el 1523– i com a reis catòlics fidels a l'Església de Roma i caps de la cristiandat,<sup>981</sup> l'obligació de Carles I i els seus successors era combatre en “*justa guerra*” contra els nous perills que l'amenaçaven, açò és, “*los pérfidos turcos*” i “*Martin Lutero, hereje declarado por la silla Apostólica*”.<sup>982</sup> Per a la bona finalització de tal comesa, havien de comptar amb l'ajuda de l'apòstol. Així se li recordava, per exemple, al monarca Felip II la seua obligació de defensar la seua missió imperial, la lluita contra els turcs i els heretges, comesa en la qual sense dubte anava a gaudir de l'ajuda de l'apòstol:

*¡Sús, que el guerrero apóstol de Galicia / es tu soldado y va con fiera lanza / siguiendo la católica milicia / con banda de color de la venganza; / viva para en eterno la justicia / de Dios, que al descreído siempre alcanza, / y plántese en el cielo el estandarte, / no del gentil, mas del cristiano martel!*.<sup>983</sup>



**Fig. 177.** *Al·legoria de la Monarquia*, Diego de Astor, 1622, *Monarquia de España*, Dr. Salazar de Mendoza



**Fig. 178.** *Al·legoria de la Monarquia*, Jean de Courbes, 1630, *Capilla Real*, Vicencio Tortoreti

<sup>981</sup> FERNÁNDEZ ALBALADEJO, Pablo, “Rey Católico: gestación y metamorfosis de un título”, en *El Tratado de Tordesillas y su época. Congreso Internacional de Historia*, vol. 1, 1993, pàg. 209-216.

<sup>982</sup> Citat a POSTIGO CASTELLANOS, E., *op. cit.*, 2002.

<sup>983</sup> ALDANA, Francisco de, *Poesías* (ed. a cura d'E. L. Rivers), Espasa-Calpe, Madrid, 1966, pàg. 129.

En el camp de la visualitat, un revelador de la relació de la imatge de sant Jaume cavaller amb l'ideal de la fortalesa de la monarquia hispana és l'al·legoria apareguda a la portada del llibre de Vicencio Tortoreti titolat *Capilla Real*, publicat a Madrid el 1630 [Fig. 178]. En ell, en una composició que simula una arquitectura defensiva, apareixen representats els monarques Carles I i Felip IV amb una evident voluntat per simbolitzar la continuïtat de la dinastia Habsburg. En un nivell superior, l'apòstol sant Jaume cavalca sobre un núvol identificant la seua figura amb la del protector i patró de les Espanyes, una al·lusió que queda remarcada per la inscripció: “*Tutela Hispania*”. Sobre ell, i rematant el conjunt, una figura femenina sosté un calze amb una forma sagrada en una mà i una creu en l'altra, personificació de la religió cristiana, la qual inclou el text: “*una fides*”, clara al·lusió a la idea d'unitat religiosa proposada per l'estament monàrquic.

### ***Síntomes de decadència***

Al mateix segle XVII, un dels missatges transmesos tant als grandiloqüents panegírics com als pomposos sermons dedicats a l'apòstol era el d'un país fictici la glòria del qual era responsabilitat del seu patró sant Jaume, protector de la Monarquia Hispànica i valedor d'ella davant qualsevol ultratge tant intern com extern: “*Santiago tiene hecha confederación y liga con los reyes de España, y venga como injurias propias las ofensas que hacen a su monarquía*”.<sup>984</sup> Però la decadència militar, social, política i econòmica dels Àustries era ja més que evident. Les contínues guerres, males collites, epidèmies i bancarrotes l'havien arruïnat i començava el final de l'hegemonia castellana a Europa. L'íntima vinculació de l'apòstol amb aquesta també li passà factura. Molts detractors començaren a acusar-li que no havia estat un intercessor ideal front a la divina providència i els dubtes sobre les tradicions de la seua vinguda i predicació així com dels Vots establerts per la seua participació a la victòria de Clavijo es feren cada vegada més grans.

Recordava Negredo del Cerro al seu article sobre la consideració de sant Jaume com a sant nacional que, des de finals del segle XVI, havien sorgit veus crítiques, curiosament no des dels sectors protestants sinó des d'algunes instàncies catòliques contrareformistes, en especial del cardenal César Baronio, les quals posaven en dubte la predicació de l'apòstol a la península. Açò va fer que els apologistes de la tradició apostòlica hagueren d'eixir al pas sense

---

<sup>984</sup> SANTIAGO, Fray P., *Sermón en la traslación del maestro apóstol y capitán de las Españas*, Santiago, Madrid, 1663, pàg. 14. Citat per NEGREDO DEL CERRO, F., *op. cit.*, 2005, pàg. 891.

titubeigs. La defensa del dogmes jacobeus en aquell moment va partir d'una obra titulada *Dos discursos en que se defiende la venida y predicación del apóstol Santiago en España*, escrita en 1603 i editada per les Corts a Amberes el 1608, i atribuïda al conestable de Castella, Juan Fernández de Velasco. Pocs anys després se'n publicaren altres igual d'importants, la ja citada *Historia del apóstol de Iesus Christo Santiago Zebedeo, patrón y capitán general de las Españas*, de Mauro Castellá Ferrer, publicada a Madrid el 1610, i l'obra del carmelita Francisco de Jesús i Jódar, predicador reial de Felip III, titulada *Cinco discursos con que se confirma la antigua tradición que el apóstol Santiago vino y predicó en España. Defendiéndola de lo que algunos autores han escrito de nuevo contra ella* i publicada a Madrid el 1612.

Al mateix monarca Felip IV se l'animava a l'acció des dels púlpits i, en un evident i retòric exercici de negació de la realitat i de continuïtat d'una ficció històrica, a mantindre l'esperança en el triomf de les armes catòliques. Se li recordava que si volia eixir de la crisi social, econòmica i militar en què es trobava sumida Espanya, havia d'obeir la voluntat i l'autoritat de l'apòstol, autèntica i única garantia de victòria contra els desvergonyits heretges. Com a exemple tenia al seu avantpassat Ramir I qui, amb menys recursos, va aconseguir la victòria front els musulmans a Clavijo amb l'ajuda del sant cavaller:

*Tenga la esperanza pues, Señor, en Dios, y crea que si lleva en la mano su ley [...] ha de poner sin gente, sin dineros, sin ayudas humanas, el un pie en el mar y el otro en la tierra. Más distancia había de la baja fortuna en que se vio el rey Ramiro en el monte de Clavijo a la próspera con que hoy V.M. posee tantos y tan poderosos reinos, que desde su trono a lo que le falta por conseguir y sujetar de herejes, de moros, de turcos enemigos de la Iglesia y, pues, ha podido aquella pequeñez aumentarse tanto con la ayuda y patrocinio del apóstol, podrá, con la misma, conservarse en la grandeza y aspirar a la corona universal.*<sup>985</sup>

Però no tan sols s'alabaven en els sermons els triomfs pretèrits, en especial la victòria a Clavijo com a mite fundacional, sinó també altres més actuals en els quals es pretenia demostrar que la intervenció del sant encara resultava eficaç i tenia una funció social hegemònica com a emblema de la unitat suprema del mite d'Espanya. És per això, que en aquest moment s'hi assisteix a una proliferació d'aparicions miraculoses amb més intencionalitat política –protonacionalista en diuen– que devocional, tal i com ja hem pogut constatar als panegírics setcentistes d'Ojea Gallego, *Historia del glorioso apóstol Santiago, patrón*

---

<sup>985</sup> SANTIAGO, Fray P., *op. cit.*, 1663, pàg. 30-31. Citat per NEGREDO DEL CERRO, F., *op. cit.*, 2005, pàg. 893. Semblant reflexió apareix en un altre sermó citat per aquest autor: ARANDO Y MAZUELO, Francisco, *Sermón en la festividad de la traslación del gloriosísimo apóstol Santiago*, Salamanca, 1648.

de España (1615) o de Calderón i Pardo Villarroel, *Excellencias y primacías del Apóstol Santiago el Mayor, único patrón de España* (1658).

Per a Rodríguez Molina hi havia un interès per part dels escriptors dels segles XVI i XVII per consolidar el procés hegemònic de la península finalitzat dos segles abans i construir una història de la monarquia hispànica farcida de miracles, llegendes i aparicions prodigioses que parlaven d'un passat ortodox i intransigent, l'objectiu del qual era aglutinar la societat en torn a elements identificadors i empreses col·lectives que l'exaltaren. La unitat religiosa i la defensa de la fe fou una d'aquestes empreses, molt més important fins i tot que la pròpia conquesta del sòl peninsular. Aquesta idea quedava expressada en la ploma d'alguns escriptors andalusos que descriuen la lluita contra l'islam com un “*santo ejercicio*”, com fou el cas de l'obra *Hechos del Condestable Iranzo*.<sup>986</sup>

En aquestes empreses col·lectives, la imatge de l'apòstol es converteix en perfecte catalitzador que encarnava tots els valors d'una pretesa tradició militar espanyola que temps enrere havia estat admirada per tots, i una fortalesa indestructible basada en la unitat de la fe: “*Había de ser Jacobo príncipe, patrón y general de una gente grande –de la nación española, grande en el imperio, en la religión, en la sabiduría y en la fortaleza–, de una gente la más robusta de todas*”.<sup>987</sup>

Per a Lidwine Linares,<sup>988</sup> la multiplicació de representacions de tot tipus i gènere a aquesta època responia no tan sols a un interès nostàlgic o de recuperació de la memòria de la conquesta cristiana peninsular. La seua imatge continuà posant-se en valor, tot mantenint, podem dir-ho, la seua intensitat. Per què? Per a Linares eren una manera de recordar que sant Jaume no havia abandonat els espanyols i, al mateix temps, de voler fer oblidar els fracassos militars de llavors, derrotes que fins i tot estaven causant problemes a alguns defensor de la causa jacobea. És el cas aportat per aquesta autora de les explicacions del panegirista Castellá Ferrer al voltant d'algunes sonades derrotes, com la de l'Armada Invencible o la d'Ostende, on el cavaller celestial no hi havia assistit per la supèrbia dels seus capitans:

*Acerca de lo que se debe a esta confianza, que sólo en Dios se ha de poner, y a él se debe reconocer, digo que a veces por faltarnos mucho de ella, y sobramos de nuestra altiveza y soberbia, se ven notables destrucciones de nuestros ejércitos y armadas. Ejemplo es la jornada que hizo a Inglaterra la del Rey católico nuestro señor,*

<sup>986</sup> *Hechos del Condestable Don Miguel Lucas de Iranzo*, (ed. de Carriazo Arroquia), Juan de Mata, Madrid, 1940, pàg. 471. Citat per RODRÍGUEZ MOLINA, J., *op. cit.*, 2002, pàg. 448-449.

<sup>987</sup> FRESNEDA, Francisco Javier, *Panegírico militar al glorioso apóstol y patrón único de las Españas, Santiago, en el día de su fiesta*, pàg. 237. Citat per NEGREDO DEL CERRO, F., *op. cit.*, 2005, 891-892.

<sup>988</sup> LINARES, L., *op. cit.*, 2008, pàg. 362-363.

*que está en el cielo, en el año de mil quinientos ochenta y ocho, adonde iban veinte mil infantes Españoles, la mayor nobleza y más florida juventud Española, que jamás se vio junta, y se perdieron casi quince mil en un instante, sin llegar a medir la pica al enemigo, pues el daño que él hizo con la artillería en la mar no fue mucho, quizá puede decirse mayor el que recibió de nuestra parte. Y pudo ser la causa principal de una tan gran pérdida no guardar esta primera orden que nos dan nuestro General Santiago. Vi en esta triste jornada (antes del mal suceso de ella) a gravísimos y valerosos Capitanes, sentir mucho el ver en nosotros una demasiada altiveza y confianza en nosotros mismos. [...]. Y de la pérdida de la batalla pasada de Ostende, en el año de mil y seiscientos, es cierto que fue también la causa.<sup>989</sup>*

A partir dels segles XVII i XVIII la imatge de sant Jaume cavaller, patró de Castella i, per identificació d'aquesta, de tota Espanya, passà a simbolitzar d'alguna manera el procés uniformador i centralista de l'estat, no només des del punt de vista religiós sinó també del polític, tot deixant de banda l'aspecte més bel·licista del tipus iconogràfic. Val a dir que aquest procés, iniciat en el segle XVII, s'intensificà a partir dels Borbons, els quals crearen tot un programa polític de marcat caire absolutista i castellanitzador en el règim del seu govern.

Ja en la següent centúria, la controvèrsia en torn a les tradicions que envoltaven la figura de sant Jaume tornava a encendre's i nombroses veus s'alçaren en contra del privilegi que tenia Compostel·la amb els seus Vots, els quals li reportaven uns grans beneficis econòmics. Es debatia amargament la seua legitimitat en un debat històric en el qual uns intentaven demostrar la seua falsedat i altres fomentar encara la creença en ell. La imatge de sant Jaume cavaller era atacada des del sector de la historiografia il·lustrada i liberal ja que era vista com un factor propagandístic de consolidació de tal privilegi anacrònic i retrògrad. El duc d'Arcos, un dels iniciadors del procés d'abolició d'aquest privilegi que conclouria el segle següent, reflectia de manera prou expressiva a la *Representación contra el pretendido Voto de Santiago* la seua animositat contra la imatge de l'apòstol i el model d'espiritualitat guerrera que defensava:

*Quando el interés, y la libertad hicieron su irrupción en los espíritus débiles, nacieron infinitas representaciones quiméricas, con que los Pintores, y otros artífices (bechos a obedecer a las ideas de aquellos cuyo favor han menester) propagaron en piedras, tablas y planchas los errores que les sugerían.*

De la mateixa manera que el duc d'Arcos, altres il·lustrats de l'època de Carles III, com ara Gregori Mayans, el pare Masdeu, Jovellanos o Campomanes –tots ells amb una mentalitat diferent i una actitud crítica front a la llegenda jacobea–, discutiren i posaren en qüestió d'una

---

<sup>989</sup> CASTELLÀ FERRER, M., *op. cit.*, pàg. 259v. Citat per LINARES, L., *op. cit.*, 2008, pàg. 371, nota 27.



manera prou més contundent la tradició de la vinguda de sant Jaume a la península així com la troballa de la seua tomba a Compostel·la, fent trontollar novament els fonaments sobre els quals se sustentaven els seus defensors.

## Les lluites pel patronatge d'Espanya

Tot i que la imatge de l'apòstol sembla que fou associada al principi de l'Edat Mitjana amb alguns repobladors francs –recordem la visió de Carlemany en la guia del Camí de sant Jaume, d'Aymeric Picaud, al llibre V del *Liber Sancti Iacobi*–, la seua ràpida i profunda hispanització el convertiren ben prompte en símbol i estendard del nou regne cristià asturleonés.<sup>990</sup> La visió de sant Jaume a Coïmbra inclosa per algunes cròniques, per exemple, explicaria molt bé l'ús polític de la seua imatge per tal de legitimar la sobirania del regne de Lleó front a les ingerències franceses i mitificar de pas el seu passat com a dipositari de l'extinta monarquia visigòtica sobre la resta de regnes peninsulars. Posteriorment, seria la narració de la seua visió a la batalla de Clavijo la que consolidaria la condició militar de l'apòstol, així com la que donaria peu al naixement d'altres tantes més visions tant a la península Ibèrica com a Amèrica, tot i que aquestes no gaudiren mai de la força visual de la de Clavijo:

*También es conocida cosa, que todas las alabanzas que muchos Santos en sus hymnos, y la Yglesia Católica dan al Apóstol Santiago, por vencedor de las batallas, por Capitán General de los Españoles, es por esta batalla de Clavijo, que como fue la primera en la que se señaló, y buvo tantas particularidades (...) verdaderamente se arrebató la fama, y gloria de las demás apariciones que hizo después en otras.*<sup>991</sup>

Amb tot això, no cal dir que la realitat històrica de la batalla de Clavijo és més que dubtosa, per no dir nul·la, així com la tradició del *Privilegi dels Vots*. En aquest sentit, molts han estat els autors que sobre ella han debatut, alguns per a posar-la en qüestió i altres, en canvi, per a defensar-la, com és el cas de Cantera Orive o Casariego.<sup>992</sup>

<sup>990</sup> NEGREDO DEL CERRO, F., *op. cit.*, 2005, pàg. 889.

<sup>991</sup> CASTELLÀ FERRER, M., *op. cit.*, 1610.

<sup>992</sup> CANTERA ORIVE, Julián, *La batalla de Clavijo*, Vitoria, 1944 i CASARIEGO FERNÁNDEZ-NORIEGA, J. E., “Asturias proclamó el patronazgo de Santiago para España. Una iniciativa asturiana de inmensa repercusión española y universal”, en *Boletín del Real Instituto de Estudios Asturianos*, núm. 96-97, 1979, pàg. 3-54.

El ben cert és que el rerefons ideològic que originà la tradició de la visió de sant Jaume cavaller en la batalla de Clavijo estava directament relacionat amb l'establiment dels Vots de sant Jaume. Les referències inicials a Clavijo i la instauració del tribut –un cens anual sobre el producte de la terra i la reserva de part de botí de guerra que era ofert a Compostel·la– s'integraven dins una història més complexa farcida de lluites de poder, interessos i beneficis de les rendes entre els diferents arquebisbats de Compostel·la, Braga i Toledo i els corresponents regnes que els recolzaven. Com hem dit, el mite de la batalla de Clavijo i l'ajuda de sant Jaume servia per justificar l'establiment del Vots a l'església de Santiago, tot concedint-li a aquesta la part del botí que li correspondria al cavaller sant Jaume considerat com un soldat més en la batalla guanyada: “*a medida de razón de un caballero*”.<sup>993</sup> Amb el *Privilegi dels Vots*, establert al segle XII, l'església de Compostel·la s'assegurava un futur ple d'opulència i de poder.

Però amb la introducció del tema visionari a les cròniques àuliques la perspectiva s'ampliava i deixava de tindre un interès únicament compostel·là, el que significava, i així ho ha expressat Herbers, que aquests esdeveniments ja devien ser generalment acceptats.<sup>994</sup> Amb tal recolzament literari, la força que per als fidels desprendria la imatge de l'apòstol, considerat quasi com un talismà, seria ben evident.

En els relats de la presa de Coïmbra, sant Jaume s'havia presentat en la seua condició de soldat de Crist i intercedia per la victòria de les tropes cristianes. Amb Clavijo, i per primera vegada, apareixia participant directament en la refrega al capdavant de l'exèrcit. La imatge del *miles Christi*, configurat inicialment a la visió de Coïmbra, madurava per donar pas al desenvolupament final a la visió de Clavijo, la qual va gaudir d'una àmplia difusió, no només a Castella, sinó també a la resta de la península, Europa occidental i Hispanoamèrica. Es tractava d'una imatge originada a Galícia, formada a la península i d'inspiració clarament hispana, creada per a despertar emocions i ser recordada per l'imaginari popular com a reforç espiritual de la victòria cristiana sobre aquells que no compartien la mateixa fe. La imatge, molt més eficaç que la paraula, era emprada no sols per a estabilitzar la memòria, sinó també per a moure a l'empatia.

---

<sup>993</sup> TUY, L. de, *op. cit.*, 1926, Llibre IV, cap. 18, pàg. 292.

<sup>994</sup> HERBERS, K., *op. cit.*, 2006, pàg. 92-94.

## ***La primacia de sant Jaume com a patró de les Espanyes***

Inicialment, i per lògiques raons geogràfiques, sant Jaume fou especialment invocat com a protector dels regnes de Lleó i Galícia. La seua condició de patró peninsular com a primer evangelitzador d'Hispania i la seua preeminència simbòlica com a apòstol de Crist, no només promoguda pel capítol compostel·là i l'Orde militar de Sant Jaume, sinó també per la mateixa monarquia, el situaren sempre en un plànol d'especial rellevància. Això no obstant, la seua condició titular de patró del regne hagué de fer front a no pocs entrebancs al llarg de la història.

Així per exemple, per poder legitimar-se i situar-se com alternativa al poder lleonés, el naixent comtat de Castella va crear el seu mite particular en la figura de sant Emilià, un pastor que després de mort passà a convertir-se en destacat guerrer, un *miles Christi* les intervencions del qual serien cantades per Gonzalo de Berceo. En el cas de la Corona d'Aragó, com ja hem vist al capítol anterior, el seus monarques dipositaren les seues esperances en la figura d'un sant baró de reconegut prestigi militar, com era el cas de sant Jordi, paladí del territori i auxiliador en les batalles més decisives.

En pocs anys de diferència, els diferents territoris peninsulars havien creat la figura d'un cavaller sant, intercessor entre el monarca i la providència i protector del regne front a l'amenaça musulmana, un *miles Christi* que acomplia la funció de patró principal en un context històric on l'enfrontament bèl·lic era un aspecte quotidià i tangible i on, en els casos de sant Jaume i sant Emilià, s'amagaven en els seus orígens marcialment interessos crematístics per part dels poderosos.

Com a sants patrons tutelars dels regnes peninsulars la seua fortuna anava lligada a la dels propis territoris. Tanmateix, la unió política d'aquests front a un enemic comú, com poguera ser el musulmà, en el camp de batalla, significava també l'aliança dels sants en la seua protecció. Reflex d'aquesta simbòlica unió foren les estrofes de Gonzalo de Berceo, en les quals se situa al mateix nivell a sant Jaume i a sant Emilià:

*El qe tenié la mitra e la croça en mano, / essi fue el apóstol de sant Jüán ermano; / el que la cruz tenié e el capiello plano, / éssi fue sant Millán el varón cogollano.*<sup>995</sup>

---

<sup>995</sup> BERCEO, G. de, *op. cit.*, 1984, pàg. 165. En unió de sant Jaume, sant Emilià s'apareix als exèrcits cristians en la batalla d'Hacinas. Una de les raons d'aquesta creació literària fou que, la mateixa manera que s'havien establert uns tributs a pagar per la població en agraïment per l'ajuda prestada per l'apòstol a la batalla de Clavijo, açò és, el *Privilegi dels Vots* de sant Jaume, a partir d'aquesta llegendaria batalla se'n crearen uns per a sant Emilià de la Cogolla, els quals influïren decisivament en el desenvolupament econòmic del monestir.

En el cas de sant Jaume i sant Jordi, la unió dinàstica i l'aliança política produïda pel matrimoni dels Reis Catòlics suposà, per la seua banda i com ja hem vist a les pàgines anteriors, una unió visual entre els cavallers sants com a patrons de Castella i Aragó respectivament. Aquesta conjunció material i ideològica front a l'enemic comú, representat pel drac i els sarraïns vençuts davall de les potes del cavall, com es pot observar al *Manuscrit Marcuello* o al sepulcre dels Reis Catòlics en la catedral de Granada, els situava com a companys en un significatiu plànol d'igualtat simbòlica.

Això no obstant, aquesta pretesa igualtat no era certa del tot. Hi existia una primacia de l'apòstol sobre la resta de patrons "nacionals". En primer lloc, i prenent les paraules de Negredo del Cerro, per no ser només un sant lleonés o castellà, tot i que els castellanolleonesos el sentiren com a seu. En segon lloc, per la seua condició d'apòstol de Crist, fet de gran importància que el situava per damunt de qualsevol conflicte nacional. I, en tercer lloc, per tindre una especial vinculació amb la majoria de territoris peninsulars arran de la seua llegendària predicació, d'on sorgiren nombroses tradicions piadoses al llarg de l'Edat Mitja i Moderna.<sup>996</sup>

Com hem dit abans, tant la pervivència de la llegenda de la predicació i cristianització de la península per sant Jaume, tot i que posada en dubte, com el poder econòmic i demogràfic que la Corona de Castella representava en el context peninsular, i la posterior identificació d'aquesta amb la Monarquia Hispànica, feren que el seu sant cavaller fóra definitivament considerat també com a patró de la resta dels territoris peninsulars. En consonància, amb el territori de la seua protecció, sant Jaume anà cobrant poc a poc una importància tal que absorbí i minimitzà la influència dels altres competidors. Per descomptat, la seua figura mantenia encara les característiques de defensa i protecció front als adversaris de la fe i de la unitat política i religiosa de la monarquia catòlica. Així doncs, advertim com en manifestacions literàries tan universals com el *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha* la figura de sant Jaume adquireix una dimensió predominant. En les seues pàgines es pot llegir un passatge en el qual Don Quixot i Sanxo, en el seu camí cap a Saragossa, es troben amb uns camperols que transporten quatre imatges de sant Jordi, sant Jaume, sant Martí i sant Pau tallades per al retaule de la seua parròquia: "*santos y caballeros [que] profesaron lo que yo profeso, que es el ejercicio de las armas*". En ser preguntat per Sanxo, Don Quixot fa una clara distinció entre les personalitats de sant Jordi i sant Jaume i, així com sant Jordi és representat: "*puesto a caballo, con una serpiente enroscada a los pies y la lanza atravesada por la boca, con la fiereza que*

---

<sup>996</sup> NEGREDO DEL CERRO, F., *op. cit.*, 2005, pàg. 891.

*suele pintarse*” i descrit simplement com un cavaller andant salvador de princeses, “*uno de los mejores Andantes que tuvo la milicia divina. Llamóse don San Jorge y fue además defendedor de doncellas*”, de sant Jaume, “*don San Diego Matamoros*”, afirma que és “*uno de los más valientes santos y caballeros que tuvo el mundo y tiene agora el cielo*”, representat “*a caballo, la espada ensangrentada, atropellando moros y pisando cabezas*”. Acaba Don Quixot lloant la seua condició de salvador d’Espanya i les victòries que gràcies a la seua protecció els espanyols han tingut sobre els moros: “*este gran caballero de la cruz bermeja háselo dado Dios a España por patrón y amparo suyo, especialmente en los rigurosos trances que con los moros los españoles han tenido, y así, le invocan y llaman como a defensor suyo en todas las batallas que acometen, y muchas veces le han visto visiblemente en ellas, derribando, atropellando, destruyendo y matando los agarenos escuadrones*”.<sup>997</sup>

La identificació secular entre Castella i Espanya i la proliferació tardana de llegendes en les quals l’apòstol participava activament en ajuda dels soldats cristians acabaren identificant al cavaller de Crist en patró indiscutible de la corona hispànica i del seu territori: “*Lo que se hace muy bien, y con no pequeña gloria del nombre Español, por haberse visto muchas veces pelear en el ayre á favor de los Españoles*”.<sup>998</sup>

### ***La controvèrsia pel patronatge d’Espanya a l’Edat Moderna***

Malgrat la fortuna històrica del patronatge de sant Jaume sobre els territoris hispànics, al llarg del segle XVII la invulnerabilitat del seu mite es va veure sacsejada per una sèrie de problemes als quals va haver de fer front. Per una banda, es qüestionava, tant a l’estranger com fins i tot als cercles catòlics contrareformistes, la seua predicació en Hispània. Per l’altra, l’arribada de noves sensibilitats religioses minaven la confiança en el seu poder taumatúrgic i patrocinator, i encetaren una sèrie de campanyes per nomenar nous patrons protectors de la Corona. A més, en haver-se convertit en patró de les Espanyes segles enrere, la seua figura havia quedat lligada a la dels monarques. I en el moment en què la història deixà de ser favorable a les armes del rei, començà a posar-se en dubte el seu poder protector i s’inicià una recerca de nous patrons amb suficient prestigi, que pogueren ser més útils a les tropes

---

<sup>997</sup> CERVANTES, Miguel de, *Segunda parte del Ingenioso Caballero Don Quijote de la Mancha*, tom II, 21<sup>a</sup> ed., Cátedra, Madrid, 2000, pàg. 458-461.

<sup>998</sup> INTERIÁN DE AYALA, J., *op. cit.*, 1782, tom I, Llibre VII, cap. 2, pàg. 316.

hispaniques, com en el cas de sant Miquel o sant Emilià, o que presentaren altres valors ideològics, com ocorria amb la de santa Teresa.<sup>999</sup>

Una agra polèmica sorgida en aquest segle va dur els panegiristes de sant Jaume a enfrontar-se amb aquells que pogueren fer tremolar la base dels seus privilegis: l'elevació el 1617, per part de les Corts de Castella i a instàncies dels carmelites, de santa Teresa com a copatrona d'Espanya, honor que anava a compartir amb l'apòstol. La qüestió, per descomptat, tenia un rerefons ideològic, car s'enfrontaven dues tendències distintes, els partidaris d'una renovació religiosa, representada pel misticisme de la santa d'Àvila, i els simpatitzants de la tradició encarnada pel sant soterrat a Compostel·la, de tendències clarament conservadores i orgullosos d'un passat gloriós que s'ensorrava. Aquests partidaris més reaccionaris hagueren d'afilar les seues plomes<sup>1000</sup> per tal de defensar les credencials del seu patró, el qual no sols mereixia aquest patronatge per haver estat el primer en evangelitzar les terres hispaniques sinó també per ser el millor capità a l'hora de defensar-les, com així ho volia demostrar el frare mercedari Agustín Durán en un sermó predicat a Salamanca el 1630 i on es felicitava pel breu d'Urbà VIII que derogava un anterior on se li concedia el copatronatge a santa Teresa:

*Si fue único apóstol en plantar la fe en España, capitán singular en defenderla, guía fidelísima en restaurarla, ¿por qué no ha de ser también único y singular en el honor correspondiente de patrón, siendo como es título fundado por sus merecimientos?*<sup>1001</sup>

En els mateixos termes s'expressava també el predicador Fernández Saavedra a l'hora de justificar els mèrits pels quals només sant Jaume podia ser patró únic d'Espanya:

---

<sup>999</sup> GARCÍA IGLESIAS, José Manuel, "El apóstol Santiago y la Monarquía de España (1504-1788)", en *Santiago y la Monarquía de España (1504-1788)*, Soc. Est. de Conmemoraciones Culturales, Santiago de Compostel·la, 2004, pàg. 45-49.

<sup>1000</sup> L'enorme bibliografia sorgida en torn a aquesta problemàtica va estar estudiada per FILGUEIRA VALVERDE, J., "Nuevos documentos para la historia del patronato jacobeo", en *Boletín de la Real Academia Gallega*, 1924, pàg. 189 i ss.

<sup>1001</sup> DURÁN, Fr. Agustín, *Sermón predicado en el real monasterio de Santispiritus de Salamanca en el tercer domingo de Cuaresma, en la fiesta que celebró del patronato de Santiago*, Salamanca, 1630, pàg. 436. Citat per NEGREDO DEL CERRO, F., *op. cit.*, 2005, pàg. 895.

*La una, por la fe que plantó en España a pesar de ídolos y porque la conservó a despecho de herejes; la otra por las innumerables veces que nos ha defendido en batallas.*<sup>1002</sup>

La polèmica es va tancar provisionalment en l'any 1627 amb la resolució de Felip IV per la qual es restituïa a l'apòstol Jaume la condició de patró únic, malgrat la influència clarament pro-teresiana del Comte-Duc d'Olivares. En el 1643 el mateix Felip IV, qui era un confessat misticista, confirmava l'antic privilegi del Vots tot substituint les rendes que encara pagaven diverses poblacions per una almoïna anual que consistia en mil escuts d'or.<sup>1003</sup> El rerefons del debat, com ha posat en clar la nombrosa bibliografia que hi existeix al respecte, era novament no tant espiritual o devocional com polític i econòmic, perquè el que realment estava en joc era la vigència dels Vots de Sant Jaume i l'obligació d'oferir donatius i sotmetre's a l'Església de Compostel·la.

A més, durant tot aquest període el patrocini de l'apòstol es va veure afavorit pels membres de l'Orde de Sant Jaume, el prestigi dels quals també estava en joc. En la defensa del patronatge únic de l'apòstol va jugar un paper destacat l'afilada ploma de Francisco de Quevedo, qui a més de literat era cavaller d'aquest i un declarat tradicionalista. Quevedo va redactar en l'any 1627 un *Memorial* en el qual defenia aferrissadament la unitat del patronatge hispà de l'apòstol. El *Memorial* era en realitat un pròleg a un text posterior, *Su espada por Santiago*, escrit un any després, manifest on desenvolupà amb passió i fogositat la defensa del patró sant Jaume:

*No puedo, Señor, despejar mis palabras de muy desconsolado sentimiento, cuando veo que hoy en su España se obliga al santo Apóstol a que por los tribunales presente, como soldado desconocido, sus papeles para ver si sus servicios valen y merecen únicamente el patronato que tiene.*<sup>1004</sup>

Quevedo defensava el patronatge de sant Jaume sobre Espanya per haver estat l'introduïdor de la fe cristiana en Espanya, però sobretot per ser el seu llibertador a través de la lluita armada: “*Santiago dió a vos el reino, quitándole con la espada a los moros [...] ¿Cómo puede el*

<sup>1002</sup> FERNÁNDEZ SAAVEDRA, P. J., *op. cit.*, 1629, pàg. 36. Citat per NEGREDO DEL CERRO, F., *op. cit.*, 2005, pàg. 896.

<sup>1003</sup> Conta José Manuel Cruz Valdovinos com, quatre anys després, aquesta contribució crematística, a causa de les penúries habituals de la monarquia, es va convertir, segons reial cèdula de 15 de novembre de 1647, en una jura d'heretat. Veïeu CRUZ VALDOVINOS, J. M., *op. cit.*, 1999, pàg. 125.

<sup>1004</sup> Era, per tant, qui millor podia escenificar la funció de protector de la manera més eficient. QUEVEDO, F. de, “*Memorial...*”, *op. cit.*, 1974, pàg. 862.

*reino que es patrimonio de Santiago dividirse con otra persona? Son las Españas bienes castrenses ganados en la guerra por Santiago*". El rei Felip IV li devia fidelitat car gràcies a ell cenyia la corona de la Espanya catòlica i per això no podia permetre que un altre sant guanyara el copatronatge.

Així les coses, la tesi de Quevedo i els tradicionalistes acabà imposant-se i Felip IV sancionà el patrocini únic de sant Jaume. La problemàtica amb santa Teresa, però, tornà a obrir-se anys després, quan en el seu testament, Carles II la cità com a patrona. El colp de gràcia vindria un segle més tard, quan les Corts liberals de Cadis eliminaren el 14 d'octubre de 1812 els privilegis de l'Església de Santiago de Compostel·là amb l'abolició del Vot de sant Jaume i nomenaren santa Teresa com a copatrona d'Espanya.

Però la disputa dels tradicionalistes i el capítol compostel·là en favor de la primacia de l'apòstol front als defensors del patronatge de la santa d'Àvila, no fou l'única a la que s'hagueren d'enfrontar en aquells segles. De fet, la maquinària en favor del patronat únic s'havia tornat a posar en marxa quan el 1678 el monarca Carles II aconseguia que el papa Inocenci XI reconeguera el patriarca sant Josep com a patró religiós d'Espanya. El conflicte sorgí quan Leopold I, emperador del Sacre Imperi Romano Germànic, començà una campanya per difondre la devoció cap a l'espòs de la Mare de Déu al llarg de les potències catòliques europees i, en especial, dels territoris hispànics del rei Carles II. Cal destacar la gran estima que la branca alemanya de la Casa d'Àustria, i en especial el seu iniciador, Ferran II d'Habsburg, avi de Leopold I, sentia pel pare putatiu de Jesús, fins al punt de voler convertir-lo en patró universal de l'Església catòlica. Aquesta voluntat per fer-lo patró de la monarquia hispànica, però, xocava de ple amb la fèrria oposició dels defensor de l'apòstol. De fet, només publicar-se el breu pontifici el capítol compostel·là inicià dures i contínues gestions per tal de revocar-lo.<sup>1005</sup> Prova d'aquestes fou el *Memorial* contra sant Josep redactat el 1679 i encapçalat per un gravat del sant *matamoros* amb el lema: "*Por el Apóstol Santiago, Único y Singular Patron de las Españas*". No li anaren mal aquelles gestions ja que el mateix any de 1679 fou revocat el breu, tot celebrant-se extraordinàries festes a la capital gallega amb motiu del seu triomf com a patró únic i indiscutible d'Espanya.

Per acabar-ho d'adobar, al llarg d'aquestes segles XVII i XVIII, sant Jaume hagué de compartir el patronatge en repetides ocasions, no només amb santa Teresa o sant Josep, sinó també amb sant Emilià, sant Miquel o la Mare de Déu davall el misteri de la Puríssima Concepció, celebrada aquesta última com a protectora del regne des de la institució l'any

---

<sup>1005</sup> CHAMOSOS LAMAS, Manuel, *La arquitectura barroca en Galicia*, Madrid, 1955, pàg. 11-13, i seguint l'anterior, GONZÁLEZ LÓPEZ, Emilio, *El águila caída. Galicia en los reinados de Felipe IV y Carlos II*, Galaxia, 1973, pàg. 262-263.



1644 de la seua festa com a festa de guardar. La situació, ja ho hem vist, no sempre fou estable i les amargues i enceses discussions se succeïren continuadament. Sembla, però, que no sempre fou així. El 17 de juliol de 1760, quatre dies després d'arribar a Madrid, el nou rei Carles III reuní les Corts i proposà l'adopció de la Immaculada com a patrona d'Espanya però “*sin perjuicio del patronato que en estos reinos tiene el apóstol Santiago*”, proclamació que ratificà el papa Climent VII amb un breu el 8 de novembre del mateix any.

De la mateixa manera que les anteriors, ben curiosa fou la polèmica sorgida durant la segona meitat del segle XVII quan l'intent per part de la monarquia de nomenar l'arcàngel sant Miquel com a tutor de la nació. Un desesperat intent, en paraules de Negrodo del Cerro,<sup>1006</sup> per aconseguir mitjançant la invocació d'un altre sant guerrer, allò que la realitat negava: una victòria de les armes catòliques en el context europeu d'aquell segle. La justificació d'aquesta proposta de patrocini nacional, com ja hem pogut analitzar en el capítol dedicat a l'arcàngel, es trobava al llibre publicat el 1643 pel pare Eusebio de Nieremberg titolat *Devoción y Patronio de San Miguel, antiguo tutelar de los Godos, y Protector de España*, en el qual s'afirmava que l'arcàngel ja havia estat considerat com a patró militar de la península en temps dels visigots, molt abans, per tant, que ho fera l'apòstol.

Aquest nou intent per llevar-li el patronatge únic a l'apòstol tornà a posar en guàrdia els seus defensors en una nova campanya propagandística dirigida des dels púlpits on una vegada més es recordava als fidels la seua condició de primer evangelitzador d'Espanya i defensor de la fe cristiana en nombroses batalles.<sup>1007</sup> D'altra banda, es justificava, d'una manera irracional i amb intenció clarament interessada i manipuladora de la realitat, que la crisi i decadència extrema tant econòmica com militar en què es trobava sumida la monarquia hispànica no era deguda a la mancança d'ajuda divina sinó als pecats de la pròpia població:

*Ni es razón bastante ver los malos sucesos que de algunos años a esta parte tienen las armas de V.M. para elegir a San Miguel por protector de estos reinos, obligándole con esto a que juntamente con Santiago acuda a la defensa de ellos, porque estos daños no nacen de falta de protector, sino de sobra de culpas que fueron la causa porque en tiempos del rey D. Rodrigo se perdió España.*<sup>1008</sup>

<sup>1006</sup> NEGREDO DEL CERRO, F., *op. cit.*, 2005, pàg. 896-897.

<sup>1007</sup> *Defensa de la única protección y Patronazgo de las Españas perteneciente al Glorioso Apóstol Santiago el Mayor, que su apostólica Iglesia dio a la Magestad del Rey, nuestro Señor*, ed. Antonio de Aldemunde, Santiago, 1644, fol. 14r. Citat per LINARES, L., *op. cit.*, 2008, pàg. 428.

<sup>1008</sup> *Defensa de la única protección...*, *op. cit.*, fol. 18v. Citat per NEGREDO DEL CERRO, F., *op. cit.*, 2005, pàg. 896-897.

Menyspreaven finalment les pretensions dels defensors de la introducció de sant Miquel com a protector de la monarquia i reivindicaven la superioritat de sant Jaume sobre aquest i sobre la resta de sants cavallers en assumptes militars, qualificant tots ells de simples auxiliadors en la batalla:

*Aunque san Millán y san Isidoro hayan peleado algunas veces en compañía del Apóstol Santiago, no por ello adquirieron derecho para ser Patronos de España, porque peleaban como hijos y soldados del santo Apóstol, según los confesó san Isidoro a los zamoranos.<sup>1009</sup>*

Notem com malgrat l'empenta dels distints ordes religiosos per exaltar els seus sants protectors i fundadors, així com les noves canonitzacions sorgides arran del Concili de Trent i amb les quals es volia promoure una sensibilitat religiosa distinta, l'interés per la defensa del patrocini de sant Jaume no finalitzà. La lluita per revitalitzar la significació espiritual i política de l'apòstol, amenaçada pel descrèdit de la seua llegenda, les penúries econòmiques i militars i la proposta de nous patrons per a Espanya, dugué en el camp de la visualitat a una proliferació de manifestacions plàstiques del sant cavaller amb evident caràcter propagandístic, tal i com ho demostren la difusió en els segles XVII i XVIII de nombrosos gravats del sant cavaller amb el lema "*PATRÓN DE ESPAÑA*" o el projecte de programa iconogràfic encarregat el 1749 al pare Martín Sarmiento per a la decoració de la capella del Palau Reial de Madrid.

Una imatge d'allò més curiosa que reflecteix el patronatge compartit entre Sant Jaume cavaller, la Puríssima i santa Teresa de Jesús, el trobem a dues composicions semblants datades a final del segle XIX i principi del XX i dedicades a l'Àngel custodi d'Espanya. La primera d'elles és del final del segle XIX, obra de J. Nicolau [Fig. 180], i presenta en el centre de la composició l'àngel custodi d'Espanya, bellament guarnit amb indumentària a la romana cobert per un mantell i tocat amb una diadema, sostenint un mapa de la divisió eclesiàstica d'Espanya i armat amb espasa per defensar el territori del monstre marí que l'amenaça. Sobre ell, en segon plànol, hi apareixen en el cel les figures dels copatrons d'Espanya: sant Jaume a cavall, santa Teresa d'Àvila i, en el centre, la Puríssima, rematada per un Sagrat Cor de Jesús amb la inscripció: «*En España reinaré*». Aquesta inscripció feia referència a la promesa del Sagrat Cor de Jesús feta al beat Bernardo de Hoyos el 14 de maig de 1733 a Valladolid.<sup>1010</sup>

<sup>1009</sup> *Defensa de la única protección...*, *op. cit.*, fol. 15r i 15v. Citat per LINARES, L., *op. cit.*, 2008, pàg. 429.

<sup>1010</sup> La composició fou realitzada per J. Nicolau a partir del disseny de F. Català i editada per R. Solà i Roca a Barcelona. L'estampa es completa amb tres inscripcions basades en els Salms vorejant la composició que resen:



Fig. 179. *Sant Jaume, patró d'Espanya*, 1628, *Proposición y Discurso...*



Fig. 180. *El santo Ángel patrono de España*, J. Nicolau, finals s. XIX

La segona d'elles, de principi de segle XX, figura tant en estampes devocionals soltes com en la segona pàgina del llibre *Novena al Santo Ángel Custodio de España*, obra escrita pel bisbe Don Leopoldo Eijo Garay el 1917.<sup>1011</sup> Aquesta és una versió reduïda però de factura més acadèmica dissenyada pel dibuixant barceloní Paciano Ros a instàncies del beat tortosí Manuel Domingo Sol, qui fundà el 1897 la *Pía Unión de Oraciones al Santo Ángel de España*, i reproduïda pels tallers també barcelonins Thomas y Compañía. En ella es recullen els mateixos personatges, però ara el sant àngel lluita contra dos monstres marins. En la part inferior de l'estampa devocional s'inclou el text del *Salm 33*: "*Enviará el Señor su ángel alrededor de los que le temen y los librárá*" i la invocació per als patrons: "*Virgen Inmaculada, Santiago Apóstol, Santa Teresa de Jesús y Santo Ángel, patronos de España, conservadnos la fe y defendednos de los enemigos de nuestra patria*".

"No se adormecerá ni dormirá el ángel que guarda este reino"; "Enviará el Señor a su ángel alrededor de los que le temen" (Sal 33) i "Salvad, Señor, a vuestro pueblo y bendecid vuestra heredad". Com a curiositat, paga la pena assenyalar la presència a la localitat castellonenca de Forcall d'un plafó ceràmic devocional realitzat pel pintor Almela cap als anys 1940 i 1950 el qual pren com a base aquesta composició.

<sup>1011</sup> EIJO GARAY, Leopoldo, *Novena al Santo Ángel Custodio de España*, imprenta de Enrique Teodoro, Madrid, 1917.

## ***Cap a un discurs nacionalitzador de la imatge***

Amb les Corts liberals de Cadis el 1812 el Vot de sant Jaume i l'ofrena anual havien estat abolits, i s'havia declarat santa Teresa com a patrona d'Espanya. Dos anys després, amb la restauració de la monarquia absolutista per part de Ferran VII després de la guerra d'Independència, els Vots i el patronatge de sant Jaume foren reposats, un fet que vincularia a partir de llavors el culte a l'apòstol amb l'absolutisme i les tendències conservadores.<sup>1012</sup> No fou, però, fins 1834, ja amb Isabel II en el tron d'Espanya, que tornaria a ser suprimit el Vot ara ja de manera definitiva.

Quant a les imatges, podem afirmar que en aquell segle les manifestacions visuals de sant Jaume cavaller havien descendit notablement en nombre i qualitat artística. Així i tot, hi trobem un peça amb certa rellevància plàstica i interès pel significat ideològic i polític que allotja. Es tracta del llenç pintat per Casado del Alisal per a la capella de Santiago en l'església de San Francisco el Grande de Madrid, promoguda pel polític conservador Antonio Cánovas del Castillo. La intenció d'aquest era crear-hi un temple nacional per a major glòria de la religió catòlica on no hi podia faltar en ella una referència al solemne patró i sant nacional d'Espanya amb una pintura d'història de connotacions triomfalistes i exaltació del nacionalisme patri,<sup>1013</sup> —continuades en bona part del segle XX durant el règim franquista. En aquest cas, la revisió historicista amb valoració neogòtica del mite fundacional de la batalla de Clavijo es trasllada ara a les terres del nord d'Àfrica, on l'Estat espanyol intentava reconstruir el seu antic imperi colonial. L'ús d'aquest mite, com afirmava el professor Domínguez, resultava un element clau que actua per afavorir la nacionalització de la història.<sup>1014</sup>

L'argumentació del discurs nacional-catòlic articulat al llarg del segle XIX basat en una Espanya sagrada i atemporal bevia en gran part, en opinió de Negredo del Cerro, de la ideologia generada al Barroc, la qual al mateix temps era hereva de la tradició medieval. Exposada tant als tractats morals i polítics com a través dels sermons exhortats des dels púlpits, en aquest discurs identitari, un dels factors transcendents, més enllà de la veracitat històrica dels fets i dels protagonistes, era la creença popular en la participació de l'apòstol

---

<sup>1012</sup> REY CASTELAO, O., *op. cit.*, 1999, pàg. 121-122.

<sup>1013</sup> És important ressaltar com el nacionalisme dels segles XIX i XX ha consumit la cultura medieval en un procés d'invenció de la història i de nacionalització del passat. Així ho ha fet PÉREZ GARZÓN, J., *La gestión de la memoria*, pàg. 14, tot seguint LEWIS, Bernard, *History remembered, recovered, invented*, New Jersey, Princeton U.P., 1975.

<sup>1014</sup> DOMÍNGUEZ GARCÍA, J., *De apóstol...*, *op. cit.*, 2008, pàg. 36.

sant Jaume en els destins providencials d'una Espanya sagrada. En aquesta reconstrucció identitària monolítica de la pàtria es deixava poc o gens d'espai a la resta d'opcions, les quals eren acusades precisament d'antipatriotes. Precisament, un dels focus d'hostilitat cap al qual es dirigiren aquests discursos adoctrinadors seria la ideologia liberal emanada de les Corts de Cadis, la qual havia abolit el famós Vot de sant Jaume. Aquest patriotisme furibund contra els valors liberals, que hom pot veure reflectits en el cas d'uns *Gojos* dedicats a sant Jaume en aquell moment –“*martillo de la chusma liberal*” era un dels títols de l'apòstol–, trobaren com a referent els valors teològics i providencialistes de la monarquia dels Habsburg. Tal i com afirmava Negredo del Cerro, aquest discurs generat en un moment històric determinat va poder perpetuar-se en el temps gràcies a la voluntat d'uns sectors socials conservadors i ancorats en el passat que tan sols trobaven la seua legitimitació en la defensa i recuperació de tradicions preil·lustrades.<sup>1015</sup>

Així, per exemple, els discursos dogmàtics barrocs en defensa de la idea de vinguda i predicació de sant Jaume en Hispània perduraven encara a meitat del segle XX no sols en la mentalitat popular sinó també en la d'alguns predicadors d'esperit encara decimonònic defensors de la tradició jacobea, els quals no sols atacaven de manera intolerant tots aquells que posaren en dubte aquestes tradicions, acusant-los d'antipatriotes, anticatòlics i sectaris, sinó que a més, i de la mateixa manera que havia ocorregut segles enrere, donaven les gràcies a l'apòstol per la seua participació en la nova croada duta a terme pel general Franco per “salvar Espanya” durant la guerra del 1936.<sup>1016</sup> Val a dir que no només foren aquests predicadors fanàtics i enemics de les novetats els que utilitzaren la imatge de l'apòstol per a la seua pròpia legitimitació, sinó també les altres esferes institucionals, tant civils com eclesiàstiques, les quals hi van participar en l'exaltació del sant com a símbol d'identitat nacional.

De fet, durant la dictadura de Franco hom va veure en la figura de l'apòstol cavaller un poderós element simbòlic hegemònic i legitimador del nacional-catolicisme que no dubtà en utilitzar per al seu propi benefici. Encara en plena guerra civil, el 21 de juliol de 1937 Franco decretava la revitalització del culte a sant Jaume renovant els donatius a la catedral de Santiago de Compostel·la i declarant festa nacional el 25 de juliol.<sup>1017</sup> En aquesta nova *Ofrenda de España* l'espiritualitat i la política tornaven a caminar estretament entrelaçades, tot restablint i

---

<sup>1015</sup> NEGREDO DEL CERRO, F., *op. cit.*, 2005, pàg. 894-895.

<sup>1016</sup> *Ibidem.*

<sup>1017</sup> Festa nacional suprimida finalment sinó amb l'arribada dels governs socialistes de Felipe González.

reutilitzant els discurs llegendari del sant cavaller per a lluitar contra el *mal*,<sup>1018</sup> car sembla que, com en els temps passats de conquestes i colonitzacions militars i culturals, eixe mateix 25 de juliol l'apòstol va intervindre en favor de la victòria de les tropes franquistes a la batalla de Brunete i el seu crit va tornar a ressonar en els camps de batalla.

En l'actualitat, la imatge de sant Jaume *matamoros* és encara el centre d'un debat acalorat no sols a nivell cultural o simbòlic, sinó també polític. Com a imatge simbòlica d'una manera d'entendre Espanya assentada sobre la dicotomia cristià-musulmà, la representació eqüestre de sant Jaume nega la realitat d'un passat islàmic de vora huit segles a través de la seua voluntat d'exorcització.<sup>1019</sup> Així les coses, el caràcter pejoratiu i humiliant amb què són exposats els vençuts i la nova sensibilitat religiosa sorgida del Concili Vaticà II ha fet que en les darreres dècades hagen estat diverses les actuacions a nivell local dirigides a ocultar o minimitzar els aspectes més controvertits i feridors d'aquest tipus iconogràfics: elements punitius com l'espasa o les *immagini infamanti* dels musulmans derrotats.<sup>1020</sup>

A Llerena (Badajoz) o a Petrés (València), per exemple, han estat retirades dels altars majors per no correspondre's amb el missatge evangèlic de l'apòstol. En canvi, a les poblacions valencianes d'Alfarp i Vilallonga es plantejà l'eliminació de les armes de l'apòstol i dels musulmans derrotats. Però de tots els casos, el que major ressò ha tingut per haver transcendit a la premsa potser haja estat el de l'estàtua de sant Jaume realitzada per José Gambino i situada en la capella contigua a la *Puerta de la Azabachería* de la catedral compostel·lana [Fig. 181; Cat. 108]. Després dels atacs terroristes de l'11-M del 2004 a Madrid, les autoritats eclesiàstiques de la catedral cobriren la base de l'estàtua amb una tela blanca per tal d'ocultar els caps tallats dels musulmans i anunciaven al mateix temps la seua retirada per no ferir la sensibilitat de la població musulmana. Això no obstant, la pressió popular féu que les mateixes autoritats feren marxa enrere i comunicaren que la imatge de

<sup>1018</sup> Així ho cantava José María Pemán en un poema escrit el 1939: “*este es el candelero de la Iglesia de España: el resplandor postrero de la lumbre de Europa...*”. Citat a SUREDA, J., *op. cit.*, 1999, pàg. 104.

<sup>1019</sup> DOMÍNGUEZ GARCÍA, J., *Memorias...*, *op. cit.*, 2008, pàg. 125.

<sup>1020</sup> Recent ha estat també la controvèrsia sorgida en torn a l'escut d'Aragó, ja que en el seu tercer quadrant figuren quatre caps de musulmans degollats amb la creu de sant Jordi enmig –símbol que recorda la conquesta d'Osca el 1096 i figura heràldica molt estesa a l'Europa meridional, amb exemples a Còrcega i Sardenya, entre d'altres– que han estat considerats injuriosos pel seu caràcter xenòfob. Tampoc podem oblidar la polèmica sorgida en algunes poblacions com Bocairent on hi ha tradició per cremar una figura anomenada Mahoma o el cas de la imatge de sant Jordi *matamoros* a Alcoi, quan en el 2006 les figures dels musulmans caiguts hagueren de ser cobertes amb flors davant les crítiques de certs col·lectius per considerar que aquestes representacions fomentaven el racisme i la xenofòbia.

Gambino s'hi quedava al mateix lloc, això sí, recoberta amb un gran centre de flors que tapava precisament els cossos escapçats per tal de restar o eliminar el polèmic simbolisme allotjat en l'esmentada peça,<sup>1021</sup> un de tants que, com hem vist al llarg d'aquestes pàgines, s'associen a la figura del *miles Christi*.



**Fig. 181.** *Visió de sant Jaume cavaller*, José Gambino, 1770, Santiago de Compostel·la, catedral

---

<sup>1021</sup> DOMÍNGUEZ GARCÍA, J., *Memorias...*, *op. cit.*, 2008, pàg. 25-28. El mateix cas ocorregué a la població alacantina d'Orxeta, on també els veïns s'oposaren a què la imatge de l'apòstol cavallers que presideix l'altar major fóra retirada del seu lloc original.





**VI**

**ALTRES REFERENTS PENINSULARS PER AL TEMA  
DEL SANT CAVALLER**



## **1.- ELS COMPANYS DE SANT JAUME: SANT EMILIÀ, PATRÓ DEL COMTAT DE CASTELLA**

El recurs a l'ajuda divina en la batalla per mitjà de les intervencions de Crist, la Mare de Déu, els àngels o els sants cavallers ha estat un tema freqüent en l'imaginari col·lectiu de les societats de l'Edat Mitjana i Moderna. Els senyals sagrats apareguts en el cel o la presència d'àngels i sants patrons baixant a cavall del cel foren al·ludits en nombrosos relats àulics i hagiogràfics per tal de legitimar la protecció d'aquests sobre els seus fidels. De la mateixa manera que a l'imperi bizantí o que a les Croades, l'expansió militar dels regnes cristians de la península Ibèrica fou un context especial abonat per a la creació de nombroses llegendes amb les quals es pretenia explicar una victòria providencial sobre l'enemic, al temps que s'enfortia l'esperança en la creença d'un patró celestial que els protegia constantment.

En el cas de la península Ibèrica i durant l'Edat Moderna, es pot observar com lluny d'haver desaparegut aquestes tradicions, es mantingueren i es multiplicaren. A través de les pàgines següents, veurem com els nous problemes que s'abatien sobre la república cristiana hispànica davall l'amenaça de l'heretgia protestant o el perill turc-otomà, feren que des dels púlpits es recordara la conveniència de confiar novament en aquests herois taumatúrgics que tanta ajuda havien prestat segles enrere als seus avantpassats. La tipologia eqüestre de sant Emilià, per exemple, es troba clarament influenciada per aquest context. La imatge militar del sant cogollà, nascuda a les terres del comtat de Castella, es prodigà des de temps primerencs com a símbol del seu patrocini sobre aquest territori, per a, posteriorment, adquirir la condició de patró de les Espanyes com a alternativa a la de l'apòstol sant Jaume.

### **De pastor a cavaller. Què sabem de la vida de sant Emilià?**

Sant Emilià va néixer a Berceo l'any 473, moment en què la península Ibèrica vivia l'afonament de l'imperi romà i els visigots, comandats pel rei Euric, havien ocupat les terres

del nord. Fill d'una família humil d'orígens hispanoromans, la seua infantessa la va dedicar a la pastura del seu ramat. En complir vint anys i després de patir la visió d'un àngel durant un somni místic, va sentir la necessitat de deixar el que tenia per tal de cercar una nova vida basada en l'ascetisme, col·locant-se prompte davall la guia d'un eremita de nom Feliu de Bilibio, qui l'instruí perquè seguira el seu exemple. Enfortit el seu esperit es refugià a les coves de la Serra de la Demanda durant quaranta anys per tal de dur una vida solitària de penitència i oració.

Pel seu mode de vida quasi llegendari i per la fama de sant confessor que havia cobrat, el bisbe de Tarazona, Dídim, coneixedor de les virtuts d'Emilià, decidí d'ordenar-lo sacerdot i fer-lo rector de Berceo. Però els resultats foren d'allò més imprevistos: l'ancià eremita es desentengué de les funcions administratives i lliurà les donacions de la parròquia als més necessitats. Aquesta actitud provocà el malestar entre altres rector que finalment l'acusaren de malversació de fons i obligaren el bisbe de Tarazona a destituir-lo. Tornat a la soledat de les muntanyes i despulat de qualsevol atribut terrenal, la seua fama de santedat continuà creixent. Al poc de temps se li van afegir una sèrie de pelegrins que havien sentit parlar del seu poder miraculós, així com alguns eremites que se li acostaren per tal de seguir els seus ensenyaments. D'aquesta manera es fundà una primera comunitat que, a poc a poc, es va multiplicar al voltant de l'ancià anacoreta.

La tradició diu que Emilià morí l'any 574, i que fou soterrat en el sòl d'un oratori construït per ell poc temps abans. Aquests foren els fonaments del que quatre segles després seria el monestir de Suso, fundat l'any 931. Saquejat per Almansor, fou reconstruït el 1030 pel rei navarrés Sanç III el Major. Però poc de temps després, el 1053, i per problemes d'espai el monjos benedictins decidiren de fundar un nou conjunt situat a la vall no molt lluny d'allí, el monestir de Yuso, on hi traslladaren les restes del sant. Amb el temps, ambdós recintes monàstics es convertiren en centres de peregrinació afavorits per la corona navarresa i on hi acudiren nobles guerrers per encomanar-se al sant en vespres de les seues batalles contra els musulmans.

De la vida de sant Emilià no fou fins l'any 650 que sant Brauli, bisbe de Saragossa i deixeble de sant Isidor de Sevilla, en deixà constància escrita. El bisbe havia escoltat de boca del seu germà i monjo a la Cogolla, Fronimià, records de la seua vida per part dels seus primers deixebles. Tot aquest material decidí de codificar-lo en una redacció escrita en llatí la qual es convertiria en la primera biografia del sant de la Gogolla, la coneguda com *Vita Beati Aemiliani* (PL 80, 699-714), obra d'on s'extraurien bona part de les narracions dels seus miracles.

No obstant aquesta biografia, la llegenda de la visió en la batalla en la seua nova faceta com a sant militar eqüestre no hi apareixeria fins a principi del segle XIII. I ho faria en l'anomenat *Privilegi de Ferran González* o dels *Vots de sant Emilià*, inserit en llatí en l'anomenat *Becerro Galicano*<sup>1022</sup> després de 1201, segons opinió de Brian Dutton.

Aquesta fou la font literària d'on begué el nou tipus iconogràfic del monjo convertit en guerrer posteriorment reproduït i difós tant en llenç com en pedra i fusta. Oferim ací la còpia en castellà en la versió del *Privilegi* conservada a Cuéllar:

*Assí que lo vieron moros e xpianos, abriéronse los cielos e vieron venir dos cavalleros señor Santiago e señor sant Millan, cavalleros en cavallos blancos, armados con armas blancas, las espadas en las manos e con ellos grandes compañías de ángeles.*

## Les tipologies iconogràfiques de sant Emilià cavaller

La imatge militar eqüestre d'aquest sant confessor es basa una vegada més en una representació convencional recurrent i amb els elements significants principals ja relatats en altres tipus iconogràfics semblants: muntat sobre un cavall blanc i armat amb l'espasa, el sant és vist per les tropes cristianes descendint del cel mentre ataca els enemics sarraïns, acompanyat o no per una legió de guerrers celestials.

D'exemples visuals d'aquest tipus iconogràfic protagonitzat per sant Emilià en coneguem un cert nombre, però amb posterioritat al segle XVII. No obstant això, els cronistes ens informen que n'existiren de més antigues:

*Las pinturas de las dos batallas de Clavijo, y Simancas se veen en el Alcazar Real de Segovia en las salas de los dos Ramiros, primero y segundo. Y las que se ballan de Santiago y San Millan son conformes; pues se muestran en cavallos blancos, con espadas en las manos, y estandartes con cruces, derribando moros; assí nro. Glorioso Patron en un retablo antiquisimo de pinzel del altar de San Marcos en este Monasterio: assí*

---

<sup>1022</sup> Segons Brian Dutton, la versió més antiga del *Privilegi de Ferran González* o dels *Vots de sant Emilià* està copiada als primers folis del *Becerro Galicano* conservat al monestir de San Millán de la Cogolla. Aquesta fou publicada després per SANDOVAL, fray Prudencio de, *Primera parte de las fundaciones de San Benito*, Madrid, 1601, fol. 46v-49r. En castellà hi podem trobar dues versions, la conservada a Cuéllar (confirmació del 27 d'octubre de 1387, la qual copia un document anterior de Ferran IV d'entre 1285-1312) i a Simancas (confirmació notarial de 1501-1504). Ambdues edicions foren publicades i comparades a GONZALO DE BERCEO, *Obras Completas. I. La vida de San Millán de la Cogolla*, (ed. a cura de B. Dutton), 2a ed., Tamesis Books, Londres, 1984.

*en una vidriera que se quito de la Iglesia vieja, aora assentada en una ventana de la pieza que llaman la Preciosa, assi en las bordaduras de los ornamentos ricos: assi en las estampas impressas en Roma; assi en otras partes.*<sup>1023</sup>

El tipus iconogràfic de sant Emilià cavaller ha tingut com a fonts literàries les narracions de dues batalles, la de Simancas i la d'Hacinas. Segons algunes fonts benedictines, la tradició havia establert que les imatges on el sant apareixia a soles en la batalla en auxili del comte Ferran González feien referència a la batalla d'Hacinas, mentre que si sant Emilià es presentava acompanyat per sant Jaume cavaller i en ajuda dels monarques Ramir II de Lleó, Garcia II Sanxes I de Navarra i el Comte Ferran González la batalla representada era la de Simancas, que succeí l'any 939, un enfrontament amb els estols cordovesos d'Abd al-Rahman III i els saragossans del governador Abu Yahya, de major transcendència que l'anterior per quant la tradició feia derivar d'ell el *Privilegi dels Vots de sant Emilià* i la consideració del sant com a patró de Castella, dignitat confirmada pels propis Vots.

La batalla d'Hacinas, per la seua banda, fou narrada per primera vegada en el *Poema de Fernán González*, obra d'un monjo anònim del monestir de San Pedro de Arlanza cap a mitjans del segle XIII.<sup>1024</sup> Es tracta d'un himne èpic del que sembla més bé una llegenda que un fet d'armes vertader, destinat a exaltar la figura del comte castellà i la seua lluita contra Abd al-Rahman –Almansor en el *Poema*. La batalla es perllongà per tres dies, al final dels quals, i amb l'ajuda de sant Emilià i sant Jaume –altres fonts diran que sols sant Jaume– els castellans aconseguiren derrotar els musulmans.

La presència o no dels personatges protagonistes, els sants Jaume i Emilià i els monarques i comte cristians, ha dut sovint a confusió a la majoria d'autors a l'hora de posar nom a les escenes, ja que no totes les representacions visuals configurades davall el títol de la batalla de Simancas, per exemple, incloïen la imatge de sant Jaume cavaller o la dels monarques. És el cas, per exemple, de l'estampa de Herman Panneels (1643, *Apología por N.P.S. Millán de la Cogolla, Patrón de las Españas*) i de la coneguda pintura de *Sant Emilià a la batalla de Simancas* de Juan Ricci (1655, monestir de San Millán de la Cogolla de Yuso, retaula major). En elles no hi ha presència de l'apòstol i tan sols apareix com a personatge principal

---

<sup>1023</sup> MARTÍNEZ, Martín, *Apología por NPS Millán de la Cogolla, patrón de las Españas*, 2a ed., Madrid, 1643, pàg. 46.

<sup>1024</sup> *Poema de Fernán González*, (ed. del R. P. Luciano Serrano, abad de Silos), Junta del Milenio de Castilla, Madrid, 1943, XIX, c. 411-415. També es pot consultar al *Poema de Fernán González*, (ed. de M. Á. Muro Munilla), Institut de Estudios Gallegos, Logroño, 1994 o la més recent edició de LÓPEZ GUIL, Itziar, *Libro de Fernán González*, CSIC, Madrid, 2001.

el sant benedictí. Les raons per a tal elisió tindrien a veure, segons opinió del professor Gutiérrez Pastor, en les reivindicacions emilianenques en favor del seu patró.<sup>1025</sup>

Per tal d'evitar la possible confusió a l'hora d'atribuir una escena a una batalla o una altra, hem optat doncs per titular-les amb el nom genèric del tipus iconogràfic que representen: *Visió de sant Emilià cavaller a la batalla*. Tan sols en aquells casos on els elements significants deixen ben clara la seua adscripció a una de les dues batalles la denominarem com a tal.

Per una altra banda, a més de les escenes més narratives, com és el cas de la pintura de Pedro Ruiz de Salazar (s. XVII, monestir de San Millán de la Cogolla), hi podem trobar una sèrie d'imatges relacionades amb el tipus militar eqüestre menys descriptives i que presenten un alt grau de conceptualització. És el cas del relleu que presideix la portalada barroca del monestir de Yuso, obra de Diego de Lizárraga, o la que decora el cadiratge del cor del convent de Sant Martí Pinarío a Santiago de Compostel·la, dels quals també s'estudiaran els elements significants més destacats.

Finalment, del tipus iconogràfic principal se'n deriva un segon que podem denominar *Sant Emilià dempens triomfant sobre els seus enemics*. Es tracta d'una imatge conceptual basada en l'esquema formal de la trepitjada triomfal, en la qual figura el sant benedictí descavalcat, armat amb l'espasa i mostrant els trofeus de la victòria als seus peus: dos caps atroçment degollats de soldats sarraïns i un drac que expulsa foc per la boca, derrotat per la força del bàcul del sant. Ambdós trofeus recullen de manera conceptualitzada dues tradicions diferents però protagonitzades pel sant i amb un sentit simbòlic semblant: el triomf espiritual sobre el dimoni (identificat amb els vicis i el mal) i la victòria física sobre els musulmans.

Cal advertir com molts d'aquests elements significants s'inclouen de manera sintetitzada a l'escut d'armes del monestir de San Millán de la Cogolla, un bell exemple el trobem en la clau de la cúpula que cobreix l'escala reial del segle XVII. La mateixa descripció de l'escut l'aporta el cronista fra Martín Martínez:

*Se pinta en el escudo un brazo con manga de Cogolla, y espada en mano, que sale de una nuve, y debajo del dos cabeças con turbantes, y un estandarte con cruz, insignias que significan la historia (del monestir).*<sup>1026</sup>

<sup>1025</sup> GUTIÉRREZ PASTOR, Ismael, "Fray Juan Rizzi en el monasterio de San Millán de la Cogolla (1653-1656)", en *El pintor Fray Juan Andrés Rizzi (1600-1681): Las órdenes religiosas y el arte en La Rioja*, 2000, pàg. 42.

<sup>1026</sup> MARTÍNEZ, M., *op. cit.*, 1643, pàg. 46.

A aquesta descripció caldria afegir-li, però, un element significant que no cita, la figura del drac pintada en la part inferior, que simbolitza la victòria en la batalla espiritual lliurada pels monjos contra el mal i que la imatge conceptual de *Sant Emilià triomfant sobre els seus enemics* replega en aquest mateix sentit.

### ***Visió de sant Emilià cavaller en la batalla de Simancas / Hacinas***

La primera font literària sobre la qual es va basar el tipus iconogràfic de sant Emilià cavaller fou el *Privilegi de Ferran González*, document redactat per a justificar el cobrament d'una sèrie de productes agrícoles com a tribut a un bon nombre de pobles castellans en agraïment per la victòria aconseguida a Simancas. Brian Dutton<sup>1027</sup> apuntava que l'autor anònim d'aquest privilegi hauria estat el monjo Fernandus –Fernando Garcías, segons altres fonts–, superior del monestir emilianenc i redactor també del *Liber Miraculorum*, recopilació de miracles escrit entre 1225 i 1230. Poc després d'afegir-se al *Becerro Galicano*, segons Dutton en el 1220, la narració de la batalla i del *Privilegi* s'inclogué en l'*Estoria de sennor San Millán*, escrita cap a 1230 per Gonzalo de Berceo. En paraules del mateix autor<sup>1028</sup> aquesta fou la primera obra hagiogràfica escrita pel poeta castellà, elecció que resulta a totes llums lògica per quant que estudià al monestir de la Cogolla i després hi fou notari en els temps de Fernandus. En la darrera part d'aquesta *Vida*, titulada *De commo sant Millan ganó los votos*, Berceo narrava l'eficax ajuda concedida pel sant al comte castellà Ferran González en la batalla, on hi va intervindre acompanyat de l'apòstol Jaume, qui també hi participà assistint el rei lleonés Ramir II.

Recordem que aquest capítol fou un episodi afegit per Berceo per al qual no utilitzà com a font els miracles originals narrats per sant Brauli, el primer biògraf del sant cogollà, sinó la llegenda inclosa en el *Privilegi*. El poeta situà la visió meravellosa en el camp de batalla, moment en què els dos sants acudiren per intercessió de Déu tot just quan pitjor ho estaven passant els cristians:

*Vieron dues personas fermosas e luçientes, / mucho eran más blancas que las nieves recientes. / Vinieron en dos caballos plus blancos que cristal, / armas quales non vio nunca omne mortal: / el uno tenie croza,*

---

<sup>1027</sup> DUTTON, en GONZALO DE BERCEO, *op. cit.*, 1984, pàg. 25-59 i 199-203.

<sup>1028</sup> Citat per BAÑOS VALLEJOS, Fernando, *Las vidas de santos en la literatura medieval española*, ed. Laberinto, Madrid, 2003, pàg. 81.



*mitra pontifical, / el otro una cruz, omne non vio tal. / Avien caras angelicas, celestial figura, / descendien por el aer a una grant pressura, / catando a los moros con turva catadura, / espadas sobre mano, un signo de pavura (Berceo, III, c. 437-439).*



**Fig. 182.** *Visió de sant Emilià en la batalla de Simancas*, Herman Panneels, 1643, Martín Martínez *Apología por N.P.S. Millán de la Cogolla, Patrón de las Españas*

En aquesta descripció conjunta dels dos cavallers, l'autor del text reparava en la bellesa i diafanitat dels protagonistes, tot destacant l'aspecte blanquíssim de les seues persones “*más blancas que las nieves recientes*”, així com dels cavalls que munten: “*dos caballos plus blancos que cristal*”, símbol de la divinitat i color de la victòria. En aquests versos i els següents es detenia també en la descripció dels seus atributs. Així, sant Jaume és identificat per la mitra pontifical i pel bàcul episcopal, la *croça*: “*El que tenie la mitra e la croça en mano, / essi fue el apóstol de Sant*

*Juan ermano*” (Berceo, III, c. 446-447), tot repetint aquesta descripció en un altre lloc: “*el uno tenie croza, mitra pontifical*” (Berceo, III, c. 437-439). Sant Emilià, en canvi, és reconegut per portar una creu destacada i per la seua calvície: “*el que la cruz tenie e el capiello plano, / esse fue Sant Millán el varón cogollano*” (Berceo, III, c. 446-447), atribuït el de la creu que uns versicles abans ja havia estat referit: “*el otro una cruz, omne non vio tal*” (Berceo, III, c. 437-439).

Una de les primeres manifestacions visuals conservades del sant cogollà on es recollia la batalla és un gravat de Herman Panneels inclòs en l'*Apología por N.P.S. Millán de la Cogolla, Patrón de las Españas*, escrita pel cronista de l'Orde de Sant Benet fra Martín Martínez (1643, Madrid, 2a ed.) [Fig. 182; Cat. 114].<sup>1029</sup> Tot i que molt tardana respecte de la font literària original, la caracterització del sant seguia fidelment la tradició popularitzada per Berceo, en la qual se'l reconeixia clarament pel seu cap pelat i una llarga barba de color blanc. Així mateix vestia l'hàbit negre benedictí, element significant que recordava la seua condició com a primer abat benedictí a terres hispàniques i que, a més, el diferenciava clarament de l'apòstol *matamoros*, companyó en la batalla, però també rival en el culte.

Tanmateix, un aspecte que delata la seua nova natura marcial és l'armadura que protegeix el seu cos, encara que estiga amagada davall l'hàbit. L'altre atribut militar, és, sens dubte, l'espasa. El cavaller cogollà sosté, com sol ser habitual en aquests casos, un estendard crucífer, decorat amb creu simple sobre camp blanc. Però en l'altra mà branda una espasa flamígera de formes sinuoses, a manera d'un raig, semblant a aquelles armes emprades pels déus de l'antiguitat en la seua lluita contra els vicis, segons interpretació de González de Zárate,<sup>1030</sup> i que també hi trobem de manera esporàdica a algunes representacions triomfants de sant Miquel i de sant Jaume, basades en la visió del querubí d'espasa fulgurant guardià del camí de l'Arbre de la Vida (Gn 3, 24). Val a dir que les fonts literàries posteriors no han estat molt prolíxes a l'hora de descriure aquesta arma punitiva. Això no obstant, hi trobem similituds entre la descripció visual de Panneels i l'*“espada Angelical”* descrita per Esteban de Garibay en la seua versió de la batalla de Simancas.<sup>1031</sup> Fet que ens porta a interpretar aquesta

<sup>1029</sup> El gravat fou donat a conèixer per GUTIÉRREZ PASTOR, I., *op. cit.*, 2000, pàg. 42.

<sup>1030</sup> GONZÁLEZ DE ZÁRATE, Jesús María, “La visión emblemática de San Millán en la pintura de Juan de Ricci”, en *Berceo*, núm. 108-109, 1985, pàg. 130.

<sup>1031</sup> GARIBAY Y ZAMALLOA, Esteban de, *Los cuarenta libros del compendio historial de las crónicas y universal historia de todos los reinos de España*, vol. I, Sebastián de Cormellas, Barcelona, 1628, Llibre X, cap. 8, pàg. 434. La descripció de la intervenció miraculosa és sumament vaga, ja que no cita per a res la presència de sant Emilià ni de sant Jaume i sols menciona l'aparició anònima de “*dos Cavalleros en sendos cavallos blancos, por divina disposición armados*”.

espasa no com l'arma emprada pels déus de l'antiguitat sinó certament com l'espasa de foc brandada per l'àngel del Paradís i al·lusiva al seu poder celestial.

Per a l'escenificació de la batalla el gravador anverés utilitzà en bona part la narració del *Privilegi dels Vots*, publicada per fra Martín Martínez a partir de la versió traduïda al castellà del llatí conservada a l'arxiu de la vila de Cuéllar, tot i que n'eliminà la figura de sant Jaume. En el centre de l'escena, el sant descendeix d'un cel tempestuós. A un costat apareix un sol eclipsat “*Perdió el sol la lumnie*” (Berceo, III c. 378) i a l'altre una porta rodejada de flames i llamps que encenen els camps circumdants “*Ençendiendo las villas, quemando los ravales, / Socarraba los burgos e las villas cabdales / Por yermos e poblados façiendo grandes males*” (Berceo, III c. 388). Una visió que al *Privilegi de Ferran González* conservat a Cuéllar es podia llegir també de la següent manera:

*Aparescieron unos grandes signos en el cielo. En la era de nuevecientos e setenta e dos años perdió el sol la lumbré, e fue todo el mundo entenebrado dos meses e medio [...]. Abrióse en el cielo una puerta de flama, e parávanse las estrellas a fuert de azes en el cielo. E cayén todas escontral viento ábrego [...] de la puerta que estava abierta en el cielo cayó fumo e fuego en la tierra, e prendiólo el viento de ábrego, conpeçava a arder la tierra.*<sup>1032</sup>

Segons la narració, aquests senyals de perill procedien de la pròpia ira de Jesucrist pels pecats i descoordinació dels tres monarques protagonistes de la visió, els quals havien permès que tots els anys Abd al-Rahman es cobrara un tribut de seixanta dones: “*treynta fijas de alto e las otras treynta fijas de labradores*”, la major vergonya per als cristians. A més a més, l'autor justificava el domini musulmà sobre la península com quelcom tolerat per Déu a causa dels pecats dels cristians, i per això els castigava amb senyals, la pèrdua del territori i l'obligació de pagar-los ofensius tributs. Per als musulmans, en canvi, els senyals apareguts en el cel eren considerats com a profecies positives,<sup>1033</sup> l'eclipsi de sol i les estreles que queien del cel i el vent de garbí que cremava la terra eren interpretades pels savis mahometans com un senyal que governarien sobre els cristians.

<sup>1032</sup> *Privilegi dels Vots de Cuéllar*. En GONZALO DE BERCEO, *op. cit.*, 1984, pàg. 10.

<sup>1033</sup> Grande Quejigo relaciona aquest episodi del consell erroni dels savis musulmans a partir de la interpretació simbòlica de l'eclipsi de sol amb el consell d'Aristander al *Libro de Alexandre* (1230, ed. de J. Cañadas, Cátedra) com un possible recurs poètic dins la literatura popular castellana. GRANDE QUEJIGO, Francisco Javier, *Hagiografía y difusión de la Vida de San Millán de la Cogolla de Gonzalo de Berceo*, Instituto de Estudios Riojanos, Logroño, 2000, pàg. 150.

En la representació de la batalla de Simancas, Emilià baixava acompanyat per un exèrcit de guerrers celestials armats amb espases i llances, i es dirigia amb furor contra els soldats sarraïns atemorits davant la sobrenatural presència:

*Abriéronse los Cielos, y vieron venir dos Cavalleros, señor Santiago, y señor san Millán cavalleros en cavallos blancos, armados con armas blancas, las espadas en las manos; con ellos grandes compañías de Ángeles.*<sup>1034</sup>

La inclusió dels moros derrotats, tant els que fugen com aquells que cauen davall les potes del cavall, és un element significant present de manera habitual a l'aparell icònic del sants cavallers. De fet, no resulta estrany trobar cossos desmembrats dels enemics al bell mig de la batalla. En aquest cas, la seua presència en l'estampa de Panneels ens remet al versos del Berceo:

*Caen a muy grant priessa los moros descreídos, / los unos desmembrados, los otros desmedridos, / repisos eran mucho que hi eran venidos, / ca entendien del pleyto que serien mal exidos* (Berceo, III, c. 433).

Fra Martín Martínez, segles després, va descriure el mateix però de manera diferent, tot incloent un element recurrent en aquest tipus de llegendes, la fugida desastrosa dels vençuts i la confusió que els fa destrossar-se entre ells mateix:

*Entraron en las hazes de los Moros, y de los Christianos, y començaron a dar las primeras heridas en los Moros. Embió el nuestro señor Christo tal confusión, y tal ceguedad entre los Moros, que sacavan las espadas, y las porras, y las lanças, y matavanse los unos con los otros.*<sup>1035</sup>

Un altre recurs literari interessant és el de les fletxes llançades pels enemics i que retornen miraculosament: “*Essas saetas mismas que los moros tiraban, / Tornaban contra ellos, en ellos se fincaban*” (Berceo, III, c. 444), utilitzat també al *Poema de Fernán González* (c. 118-119) així com a les narracions de la batalla de Covadonga realitzades per Lluç de Tui i Rodrigo Ximénez de Rada. El rerefons literari el podríem trobar en el miracle de sant Miquel al Monte Gargano i la seua inclusió en aquestes narracions tindria com a finalitat ressaltar la victòria final obtinguda pels cristians contra tot pronòstic, i fer-la si cap més gran i providencial.

---

<sup>1034</sup> MARTÍNEZ, M., *op. cit.*, 1643, pàg. 9v.

<sup>1035</sup> *Ibidem.*

També es recorria al fet d'exagerar el nombre de combatents enemics i reduir el dels cristians per tal de fer encara més notable la proesa del miracle. Yepes, per exemple, a la *Crónica General de San Benito*, no dubtà en utilitzar aquest recurs literari tot dient que per cada cristià que lluitava hi havia cent moro a enfrontar:

*Muy conocida es, y sabida de los españoles la batalla de Simancas, cuando el rey don Ramiro el segundo, viendo que el rey Abderramán de Córdoba, entraba con poderoso ejército en tierras de cristianos, parecióle que era imposible resistir a tanta muchedumbre de infieles, envió a pedir al Rey de Navarra, García Sánchez, y al conde de Castilla, Fernán González, que le socorriesen, y favoreciesen, en este aprieto tan grande, en que se veían los cristianos de España. [...] pero comparados los nuestros con los infieles eran poquísimos, porque había para cada cristiano cien moros, y así acudieron los Reyes a pedir otro nuevo socorro, y amparo, de más tono y sustancia. Suplicaron a nuestro señor les favoreciese y pusieron sus intercesores a Santiago y san Millán.*<sup>1036</sup>

Els principals protagonistes històrics citats per les fonts hi apareixen en l'estampa de Panneels. Entre la morisma imaginada per l'autor es poden descobrir clarament diferenciades dues figures, una coronada i armada amb ceptre i espasa que, segons la llegenda, correspondria amb el califa Abd al-Rahman III, i una altra tocada amb el característic turbant i acompanyada per una bandera amb la mitja lluna, la qual representaria possiblement Abu Yahya de Saragossa, qui li ajudava amb les seues tropes. A l'altre costat, ocupat per les tropes cristianes, s'incloueren les figures agenollades i suplicants de dos soldats, un d'ells coronat,<sup>1037</sup> en al·lusió al rei en Ramir II de Lleó segurament, els quals, com diu el *Privilegi*: “*fincaron los finojos en tierra [...] al Señor del Cielo, rogaron*”. Se situen davant l'aparició sobrenatural i enlluernadora d'un àngel, símbol de la intervenció de la providència davant les seues demandes. Aquesta visió miraculosa i confortadora, no només presenciada pel rei Ramir sinó també pels altres monarques cristians protagonistes de la batalla, Garcia II Sanxes I de Navarra i el comte Ferran González de Castella, la replegà fra Martín Martínez en la seua apologia:

*Vino la noche, fueron cada uno dellos a sus posadas. Embió nuestro señor del Cielo el su santo Ángel de noche, a los Reyes en vision, y dixoles ansí; Varones non seades desmayados que a buenos señores os*

<sup>1036</sup> YEPES, Antonio, *Coronica General de la Orden de San Benito*, Univ. Ntra. Sra. la Real de Irache, Navarra, 1609, t. I, cap. 1, pàg. 266.

<sup>1037</sup> Per a Gutiérrez Pastor aquesta figura seria la del comte castellà Ferran González, protagonista del *Privilegi* i de la llegenda. GUTIÉRREZ PASTOR, I., *op. cit.*, 2000, pàg. 42.

*acomendastes, ellos son rogadores al Señor del Cielo por vos, que vos aya merced en tal [...]. Sacarvos ha el Señor del Cielo de la cuyta, y del peligro en que vos estades.*<sup>1038</sup>

Aquests senyors als quals s'havien encomanat eren precisament sant Jaume i sant Emilià, als quals els monarques havien fet referència el dia abans com a advocats privilegiats en tan perillosa batalla:

*Entrò la gracia del Santi Spiritus, en el coraçon del Rey don Ramiro, y dixo ansi: Yo no puedo hallar consejo ninguno que nos pueda valer, sino fuere la virtud del nuestro Señor IesuChristo, y de un cuerpo santo glorioso que ha en mi tierra señor Santiago. A el fago Rey y señor de mi tierra, y de mi cuerpo, y de mis gentes, y a el los encomiendo. [...]. El rey don Garcia Sanchez y el Conde Don Fernan Gonzalez dixeron. Otro si, otro cuerpo santo glorioso ha en nuestra tierra, porque faze Dios grandes virtudes, por el Señor San Millan de la Cugulla, a el facemos Rey, y señor de nuestros cuerpos.*<sup>1039</sup>

Ja en la refrega, els exèrcits cristians es dividiren en tres grups, cadascun d'ells encapçalat per una bandera decorada amb creu, tal i com apareix representat en el gravat de Panneels i descrit de la següent manera per fra Martín:

*Los Christianos salieron fuera: fizieron de si tres bazes. La primera baz fue del Rey don Ramiro, con varones de Leon. La segunda baz fue del Rey Don Garcia Sanchez, con varones de Pamplona, y de Alava. La tercera baz fue del conde Fernan Gonzalez, con varones de Castilla.*<sup>1040</sup>

En primer terme es pot observar com una sèrie de soldats sarraïns, identificats pels turbants, executen, destrossen i esquarteren homes, dones i xiquets que no han volgut convertir-se a l'islam ni tampoc poden fugir davant tant poderós, cruel i despietat enemic. Així anunciaven el poder del monarca musulmà els seus savis i les conseqüències que sofririen aquells que no es convertiren:

*Señor, tantas tienes de gentes que non será logar do xpianos se te puedan anparar, nin será cibdat nin castillo en que se te alcen que non los quebrarás [...]. lo que non se quisieren tornar moros, manda a los varones*

---

<sup>1038</sup> MARTÍNEZ, M., *op. cit.*, 1643, pàg. 8v-9r.

<sup>1039</sup> MARTÍNEZ, M., *op. cit.*, 1643, pàg. 7v-8r.

<sup>1040</sup> MARTÍNEZ, M., *op. cit.*, 1643, pàg. 9r.

*que los dessuellen vivos, a las mugeres que les den tormentos a las tetas e a los niños manda prender por los pies, e que les quebranten las cabeças a las peñas e a las paredes; e non escapará más semiente de xpianos.*<sup>1041</sup>

És, en tot cas, un recordatori visual de la facultat de fer el mal d'aquests enemics, un poder carnisser i atroç també al·ludit pel cronista:

*Vayamos paro ellos y metamos los todos a espada, y nos non abrà que amparar la tierra, entrarla hemos a nuestra guisa, y cercaron la villa.*<sup>1042</sup>

Aquesta vila citada per Martínez és la de Simancas, ciutat emmurallada ubicada al fons de l'escena gravada per Panneels i que incorpora una llegenda aclaridora: “*Septimanca Villa*”, referència indiscutible a la batalla de Simancas. Sobre el poder profilàctic del sant benedictí al qual anava dirigida l'obra apologètica escrita per Martínez, en el terç inferior de l'estampa trobem l'explicació en llatí de la llegenda: “*S. AEmilianus Abb. Ordin. S. Bened. & Hispanie Patro. ineius defensionem magnis prodigys è caelo venit contra Abderramem Regem Sarracenorum, è quib, una vice mactavit octoginta millia Maurorum in Septimanca villa. Sic in privilegio a Ferdinando Gonçalez totius Castelle Comite conceso. Herman Panneels f. matrit?*”.

Cal advertir com l'estampa de Panneels es va configurar com el prototip formal per a algunes pintures de gran format, com ara el *Sant Emilià i sant Jaume a la batalla de Simancas* pintat per Pedro Ruiz de Salazar (ca. 1644, monestir de San Millán de la Cogolla) i procedent del priorat de Cihuri (La Rioja) [Cat. 115].<sup>1043</sup> El més interessant d'aquesta representació és que es tracta de la interpretació visual més fidel de la narració del *Privilegi* i en ella ja hi veiem els dos sants cavallers, sant Emilià i sant Jaume, muntats sobre cavalls blancs i armats amb espases i estendards, ambdós revestits de manera espectacular com a caps militars.

La seua assistència sorgint d'entre els núvols i seguits d'un innumerable estol celestial per dirigir-se a la batalla contra el califa Abd al-Rahman, qui els espera muntat sobre el seu cavall en la part oposada, demostrava un seguiment fidedigne de la llegenda i simbolitzava l'esperada victòria sense pal·liatius sobre l'enemic. També era fidel a les fonts literàries en l'exposició dels fenòmens meravellosos sorgits en el cel, com ara la porta en flames,

<sup>1041</sup> *Privilegi dels Vots de Cuéllar*. En GONZALO DE BERCEO, *op. cit.*, 1984, pàg. 12.

<sup>1042</sup> MARTÍNEZ, M., *op. cit.*, 1643, pàg. 7.

<sup>1043</sup> GUTIÉRREZ PASTOR, Ismael, *Catálogo de pintura del monasterio de San Millán de la Cogolla*, Com. Aut. La Rioja, Logroño, 1984, pàg. 104.

anunciadora de profecies, els rajos de la qual encenen els camps circumdants de la ciutat de Simancas.

A un costat, Ramir II de Lleó, García II Sanxes I de Navarra, i el comte Ferran González de Castella, apareixen agenollats: “*fincaron los hinojos en tierra*”, segons allò descrit al *Privilegi* i fins i tot en primer terme es representa la terrible escena de la matança d’innocents per part dels musulmans abans mencionada: “*desollavan los varones bivos, a las mugeres davan torcejones a las tetas e sacávangelas de los cuerpos, e murién de aquellas penas. Los niños prendién por los pies e quebrantavan les las cabeças a las peñas e a las paredes*”.<sup>1044</sup> Contra aquesta inhumanitat, els sants cavallers es presenten com a agents civilitzadors usant, però, la violència per aconseguir la pau ja que, no ho oblidem, el llenguatge violent i inclement està present en aquest tipus de representacions, car no els val simplement amb la fugida dels enemics sinó que es busca la seua derrota incontestable com a símbol del poder terrible de les forces cristianes.

No obstant la seua fidelitat a les fonts literàries, la pintura de Salazar no és la representació més famosa de la visió del sant cogollà. L’exemple més conegut és, sens dubte, la *Visió de sant Emilià a la batalla de Simancas* realitzat pel pintor benedictí fra Juan Rizi (1655, monestir de San Millán de la Cogolla, retaule major) per encàrrec de l’abat fra Ambrosio Gómez [Fig. 183; Cat. 116].



**Fig. 183.** *Visió de sant Emilià a la batalla de Simancas* (detall), Juan Rizi, 1655, San Millán de la Cogolla, monestir de Yuso, retaule major

<sup>1044</sup> *Privilegi dels Vots de Cuéllar*. En GONZALO DE BERCEO, *op. cit.*, 1984, pàg. 12.



En aquesta composició el sant titular acudeix ell sol en ajuda dels soldats cristians que l'han invocat, amb el comte castellà Ferran González al capdavant. Sant Emilià es mostra al bell mig de la batalla, ja no descendint dels núvols sinó cavalcant sobre els camps de Simancas. Vist hàbit monacal benedictí i, com afirma el Berceo, duu una creu, tot i que no tan gran com la descrita al poema (*Berceo*, III, c. 437-439). La seua presència al damunt de la cavalcadura resulta imponent, també l'espasa flamígera amb la qual amenaça els enemics. En canvi, el seu rostre resta impassible. Segons González de Zárate, autor d'un estudi iconogràfic de referència per a la pintura de Rizi, “*san Millán es un defensor de la virtud que baja a la tierra para purificarla del infiel, de manera intransigente y por eso es representado con furor*”.<sup>1045</sup> El sant cogollà és missatger de Déu i té la missió de reinstaurar la justícia i alliberar el seu poble devot de l'opressor infidel, llibertat perduda segles enrere a causa dels pecats del homes, tal i com Gonzalo de Berceo ho havia expressat al seu poema hagiogràfic:

*Por culpa de christianos que eran peccadores, [...]. Desamparólos Dios, ca eralis irado, / Ovieron a caer en poder del peccado* (*Berceo*, III, c. 366-367).

La cavalcadura del sant ha estat tema de debat entre els investigadors d'aquesta pintura. Per al mateix González de Zárate, a diferència del que seria l'habitual, sant Emilià no cavalcaria sobre un cavall blanc sinó sobre els lloms d'un unicorn, bèstia reconeixible per la destacada banya present al seu front. Aquest animal mitològic, però, no apareix citat a cap font literària relacionada amb la visió del sant en la batalla, pel que es podria pensar que es tracta d'una llicència simbòlica presa pel pintor o, més probablement, pel mentor d'aquesta

---

<sup>1045</sup> L'espasa flamígera, era per a González de Zárate, ja ho hem dit unes línies més amunt, símbol dels déus i els seus intercessors. GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J. M., *op. cit.*, 1985, pàg. 121-133. Rebatia aquesta teoria Gutiérrez Pastor, per a qui l'espasa ondulant no seria més que un motiu formal propi del pintor Juan Rizi al·lusiu a l'ordre salomònic exposat al seu tractat de la *Pintura Sabia* i inclòs en alguns dels seus retaules. GUTIÉRREZ PASTOR, I., *op. cit.*, 2000, pàg. 40-41. No obstant això, aquesta segona interpretació no tindria fonament per quant Herman Panneels i Pedro Ruiz de Salazar ja l'havien inclòs a l'hora de representar sant Emilià. Una altra hipòtesi que al·lega Gutiérrez Pastor en la nota 62, tot citant el llenç de Ruiz de Salazar, és que l'espasa flamígera recolliria alguna tradició del monestir o seria la interpretació del text llatí del *Privilej* citat per fra Martín Martínez: “*se aparecieron dos cavalleros celestiales en cavallos blancos, armados por disposición divina*”, però en aquest no hi ha cap al·lusió a l'espasa de foc. Vegeu MARTÍNEZ, M., *op. cit.*, 1643, pàg. 47r. Per a una millor interpretació d'aquesta arma sinuosa, recordem una altra vegada la significació de l'espasa flamígera en el tema d'enquadrament dels sants cavallers com a arma angèlica, al·lusiva al foc o al raig amb què els enemics són desbaratats i que pren com a font literària l'espasa “de flama fulgurant” del querubí guardià del camí de l'arbre de la vida citat al *Gènesi* (Gn 3, 24).

imatge. Segons González de Zárate, l'unicorn seria símbol de puresa i de força, animal indòmit i que, segons la tradició, sols podia ser caçat per una verge. No obstant això, altres autors, com ara Gutiérrez Pastor, opinen que l'animal sobre el qual cavalca el sant de la Cogolla no és un unicorn, sinó un cavall blanc, i que la banya que li ix del front no seria més que un adorn dels arreus del cavall i la seua capcinada, sense cap tipus de simbolisme mitològic, interpretació molt més propera sense dubte a la realitat de la pintura i de les fonts literàries.<sup>1046</sup>

Tot seguint amb el tema del cavall, val a dir que aquest està pintat, com no podria ser d'altra manera, amb un color blanquíssim, doncs és el color preferit per Déu i símbol de puresa i de triomf. Cal destacar, a més, la disposició formal del cavall en corbeta i de perfil, tal i com es pot veure a les representacions visuals de sant Jaume cavaller del segle anterior al XVI, al sant Isidor del *Penó de Baeza* o a la mateixa estampa de Panneels que serví de model a Rizzi.

Al costat del sant se situen els soldats cristians, vestits amb roba militar contemporània, camises amples i barrets d'ala ampla, a la manera dels terços espanyols, fet que no deixa de ser un anacronisme habitual en els pintors de l'època, potser amb la intenció d'actualitzar el tema meravellós narrat a la imatge. Per a Lidwine Linares serien piquers, perquè tot i portar espasa també branden una pica. Darrere d'ells trobem els portaestendards, enlairant banderes blanques i roges decorades amb la creu de sant Andreu, ensenya de la dinastia borgonyona i, per extensió, de l'imperi espanyol.<sup>1047</sup>

Per davant del sant, els soldats sarraïns són caracteritzats amb grans mostatxos, tocats amb turbants i armats amb simitarres, a la manera dels turcs contemporanis. Tots ells es defensen impotents o resten abatuts amb profunds talls al cap. S'escenifica, com en la resta de manifestacions visuals, però amb un discurs triomfalista i violent, el record de la desfeta total de l'islam en terres hispàniques gràcies a l'ajuda dels sants cavallers i la necessitat actual de la seua presència davant les noves amenaces de la república cristiana. Al mateix temps, es justifica i s'exalta visualment l'ús de les armes contra aquests enemics de la unitat de la fe, de manera semblant a com alguns segles abans ho havien fet les paraules del Berceo: "*Quando cerca de tierra fueron los caballeros, / dieron entre los moros dando golpes çerteros / fçieron tal damage en los más delanteros / que plegó el espanto a los más postremeros*" (Berceo, III, c. 441)

---

<sup>1046</sup> GUTIÉRREZ PASTOR, I., *op. cit.*, 2000, nota 49, pàg. 40.

<sup>1047</sup> LINARES, Lidwine, *Les saints matamores en Espagne, au Moyen Age et au Siècle d'Or (XIIème-XVIIème Siècles). Histoire et représentations*, Université Toulouse le Mirail - Toulouse II, tesi doctoral dirigida per Claude Chauchadis, 2008, pàg. 401.

Un altre aspecte de la pintura de Rizzi és el paisatge. González de Zárate es fixava en el significat de l'arbre gegant pintat en segon terme, el qual “no tiene sólo una finalidad estética o de composición sino que podríamos estar ante un paisaje moralizado, lo cual potenciaría el significado del lienzo, pues presenta a san Millán como protector del Estado, patrón de Castilla y España”.<sup>1048</sup> Darrere de l'arbre la lluita continua i així es pot notar una sèrie de guerrers en plena refrega. Al fons s'alça una fortificació com a localitzador de la batalla descrita i que autors com el mateix González de Zárate afirmaven es tractava de la de Simancas i no de la d'Hacinas —aquesta proposada anteriorment per autors com Lafuente Ferrari.



**Fig. 184.** *Visió de sant Emilià en la batalla de Simancas*, Diego de Lizárraga, 1661-1665, San Millán de la Cogolla, monestir de Yuso, portalada



**Fig. 185.** *Visió de Sant Emilià en la batalla de Simancas*, Sebastián de Llanos Valdés, 2a meitat del s. XVII, Sevilla, església del Salvador

A més de la pintura de Rizzi paga la pena destacar altres manifestacions visuals relatives al tipus de la visió de sant Emilià en la batalla. Així per exemple, una síntesi de la *Visió de sant Emilià en la batalla de Simancas* s'aprecia al baix relleu de Diego de Lizárraga present a la portalada barroca d'accés al monestir (1661-1665, San Millán de la Cogolla, monestir de Yuso, portalada) [Fig. 184; Cat. 122]. El cavaller, vestit amb hàbit benedictí, branda la citada espasa flamígera i un estendard decorat per la creu visigòtica de sant Emilià, presa de l'estàtua jacent del sant al Monestir de Suso i obra del segle XII. El cavall, vist de perfil, sembla sobrevolar els cossos abatuts dels soldats sarraïns, els quals es disposen en desequilibrades

<sup>1048</sup> GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J. M., *op. cit.*, 1985, pàg. 121-133.

postures. Darrere d'ell i com a únic element decoratiu del paisatge es disposa un arbre semblant al representat per Rizi per a la composició de l'altar major.

Un altre exemple visual de l'aparició de sant Emilià en ajuda dels monarques i el comte castellà, és la *Visió de Sant Emilià en la batalla de Simancas*, obra atribuïda al pintor Sebastián de Llanos Valdés i executada en la segona meitat del segle XVII i titular del retaule que presideix la capella del sant a l'església del Salvador, en la catedral de Sevilla, tot i que no se sap del cert la seua procedència original [Fig. 185; Cat. 123]. En ella, a la imponent presència del sant benedictí, capaç de dominar la bèstia equina encabritada i disposada segons l'habitual esquema de tres quarts i posició en corbeta que recorda tant a Roelas, s'uneix també la compareixença en segon terme dels dos reis cristians, el de Lleó i el de Navarra, tocats amb corona, i del comte de Castella, protegit amb un casc emplomat, acompanyats tots tres pels seus respectius exèrcits armats amb piques i estendards. En primer terme, un grup de soldats vestits a la turca i amb uns característics bigots clarament reconeixibles res poden fer davant l'embranchida del genet sant. Al fons a la dreta, l'exèrcit musulmà fuig esgarriat pel poderós atac dels cristians.



**Fig. 186.** *Visió de sant Emilià a la batalla de Simancas*, José Bejés, 2a meitat del segle XVIII, San Millán de la Cogolla, monestir de Yuso, claustre alt



**Fig. 187.** *Visió de sant Emilià a la batalla d'Hacinas*, José Bejés, 2a meitat del segle XVIII, San Millán de la Cogolla, monestir de Yuso, claustre alt

Per a la mateixa sèrie pintà José Bejés el llenç de la *Visió de sant Emilià a la batalla d'Hacinas*<sup>1049</sup> (2a meitat del segle XVII, monestir de San Millán de la Cogolla, claustre alt), la qual fa parella amb l'anterior [Fig. 187; Cat. 118]. El sant se situa en el centre de la composició reclamant la seua importància com a patró d'Espanya, un reconeixement aconseguit pel valor demostrat en ajuda dels cristians que l'invoquen. Al seu costat, hi figura un personatge important, ¿el comte Ferran González? La seua vinculació amb aquesta pintura conservada al monestir tindria sentit per quant fou l'instaurador del *Privilegi* després de la batalla de Simancas. Però a més, és el protagonista absolut de la batalla d'Hacinas contra Almansor i el subjecte passiu que rep la visió confortadora, tal i com narra el *Poema de Fernán González*, escrit entre 1250 i 1275 al monestir de San Pedro d'Arlanza. Aquesta llegenda de la batalla d'Hacinas es conservava també en el monestir cogollà i fou recollida per fra Gerónimo de Castro y Castillo, primer, i posteriorment per fra Martín Martínez en els seus tractats:

*El conde fue a S. Pedro de Arlança, a hablar al Monge Pelayo, y hallole muerto, de que tuvo gran pesar: y estando en la Iglesia rogando a Dios, con mucha devoción, y lágrimas fuesse servido de librar a Castilla de los moros, se durmió, y le apareció el Monge Pelayo: y le dixo. Duermes Fernan González? Levantate, y*

<sup>1049</sup> Així es pot llegir a la inscripció de la part inferior del quadre: "El glorioso San Millán se / aparece en otras batallas a / los cristianos contra los mo- / ros, por lo que se mereció el tí- / tulo de Patrón de España". GUTIÉRREZ PASTOR, I., *op. cit.*, 1984, lám. núm. 38.

*vete a prisa, que Dios te ha otorgado lo que demandaste; y vencerás a Almançor, y su poder, con ayuda del Apostol Santiago, y muchos Ángeles, y e mí, y pareceremos todos con armas blancas, y cruces en los pendones.*<sup>1050</sup>

Res se'ns diu de sant Emilià en el text. Sembla que l'agent actiu de la victòria és sant Jaume. De fet, en el *Poema de Fernán González* s'omet la participació de sant Emilià en la batalla, deslligant-lo del seu triomf, i tan sols és una veu que, després de l'aparició del monjo Pelaio, li anuncia la seua presència en el tercer dia de batalla i la victòria posterior:

*Estando en el sueño, que soñara, pensando, / oyó una gran voz que les estaba llamando / [...] / Tu entra con los menos de parte de Oriente, / entrante de la lid verme has visiblemente; / manda entra la otra faz de parte de Occidente, / será Santiago abi, esto sin fallimiento / [...] / ¿Quieres saber quien trae esta mensajería? / Millán soy por nombre; Jesucristo me envía.*<sup>1051</sup>

Però a l'hora de la veritat, com hem dit, en el camp de batalla sols és l'apòstol sant Jaume qui es presenta en ajuda dels castellans i acompanyat per una legió de cavallers croats:

*Querellándose a Dios el Conde don fernando, / los finojos fincados, al Criador rogando / oyó una grande voz que le estaba llamando; / Ferrando de Castilla: hoy te cresce muy gran bando / Alzó suso los ojos por ver quien le llamaba; / Vió al santo apóstol que de suso le estaba, / de caballeros con él gran compañía llevaba, / todos, armas cruzadas, como a él semejaban.*<sup>1052</sup>

A aquest afront per l'elisió de sant Emilià en el camp de batalla respongueren els monjos de San Millán, tot recuperant la seua condició de protector del comte castellà. Martínez coneixia una altra variant la història, recollida en l'arxiu del monestir des de temps enrere, i en ella s'afirmava que sant Emilià sí havia participat en la batalla:

---

<sup>1050</sup> MARTÍNEZ, M., *op. cit.*, 1643, pàg. 39v-40r.

<sup>1051</sup> *Poema de Fernán González*, *op. cit.*, 1943, XIX, c. 411-415. Resumeix aquesta visió fra Martín Martínez a la seua *Apología* tot destacant el nom del sant cogollà: “Y con esto desperto el Conde, y luego oyó otra voz, que le dixo; Levantate Fernan Gonzalez, y vete a prisa a tus gentes, y no des tregua, ni paz a los moros, y haz de tus gentes tres batallas, y tomaras para ti la una con los menos: y en la segunda batalla será Santiago Apostol en tu favor, y en la tercera sere yo MILLAN, que esto te digo de parte de Dios”. Vegeu MARTÍNEZ, M., *op. cit.*, 1643, pàg. 40r.

<sup>1052</sup> *Poema de Fernán González*, *op. cit.*, 1943, XIX, c. 449-550.

... en un pergamino antiguo que se halla en el Archivo de san Millán, en el caxón de los votos, se dice que Santiago y san Millán se aparecieron en compañía de muchos cavalleros armados con señales de Cruzes en los pechos, contra el rey Almançor en la batalla de Azjinas.<sup>1053</sup>

Veiem doncs que la imatge de sant Emilià com a patró dels castellans era reclamada pels monjos del monestir cogollà en aquest enfrontament clerical amb els de San Pedro d'Arlanza a través de la literatura apologètica i de les representacions visuals que exalçaven el protagonisme del sant benedictí. Sant Jaume, descrit com a cap militar dels exèrcits angèlics per la seua fama com a soldat de Crist, ja consolidada i acceptada la seua tipologia militar era el valedor del nou sant cavaller cogollà en la narració literària clerical del segle XIII: “*Los Christianos se vieron en gran peligro, y el Conde oyò una voz, que le dixo: No desmayes, que grande ayuda te viene. Y alçando os ojos vio cerca de si al Apostol Santiago, con gran compañía de Cruzados, de que se espantaron los moros*”.<sup>1054</sup> Però aquest tractament prudent d'un sant cavaller que encara no s'havia consolidat desapareixeria al segle XVII en les representacions visuals de la llegenda. Ja acceptat com a *matamoros*, sant Emilià se situava al centre de la composició com a protagonista absolut per la seua condició de titular del monestir. Sant Jaume, en canvi, era desplaçat a un costat de l'escena, mentre continuava la lluita en un altre lloc del camp de batalla. Aquest desplaçament fou intencionat i promogut pels propis monjos. La presència acaparadora del sant cogollà i l'aparició destacada de Ferran González –col·locat a un nivell aproximat al del sant– resulten un fet significatiu amb una clara intenció propagandística per tal d'afirmar el paper com a protector eficaç del comte primer i del regne de Castella i, per extensió, de tota Espanya, en igualtat de condicions amb l'apòstol cavaller, posteriorment. La pintura destacava l'aportació bèl·lica del sant cogollà, decisiva per a la victòria final dels cristians, contribució al·legada reiteradament pels monjos del monestir de San Millán a l'hora de reclamar majors concessions al seu monestir.

Tornant al tipus iconogràfic motiu del nostre anàlisi, cal advertir com altres representacions de la *Visió de sant Emilià cavaller en la batalla* presenten una major economia de recursos compositius i significants, fet que no permet adscriure-les ni a la batalla de Simancas ni a la d'Hacinas. Un primer exemple el trobem novament al monestir de San Millán de Yuso. Es tracta de la imatge titular d'un petit retaule atribuïda al madrileny Bartolomé Román (ca. 1644, monestir de San Millán de la Cogolla, trascor de l'església) [Fig. 188; Cat. 119] i que formava parella amb un altre dedicat a la *Visió de sant Jaume a Clavijo*, destruït en

<sup>1053</sup> MARTÍNEZ, M., *op. cit.*, 1643, pàg. 39v.

<sup>1054</sup> MARTÍNEZ, M., *op. cit.*, 1643, pàg. 41r.

un incendi.<sup>1055</sup> El sant, reconeixible per la venerable barba blanca i una calvície destacable, vist en aquest cas l'hàbit negre benedictí però cobert per una lluenta armadura. Tot i que el seu rostre resta seré, branda de manera desafiant l'espasa i en la mà esquerra enarborava victoriós un estendard amb creu roja sobre fons blanc. Munta un animat cavall disposat de tres quarts i en corbeta irrompent al bell mig de la batalla per tal de socórrer l'exèrcit de Ferran González, el qual, al fons de la composició i abillat també amb brillant armadura, es disposa a perseguir els atemorits soldats sarraïns, tocats amb els característics turbants coronats per la mitja lluna que ja es baten en retirada. En primer terme, jauen en el sòl alguns guerrers musulmans però amb armadura d'inspiració renaixentista mentre algun altre fuig de l'escena amb evident expressió de terror. De la mateixa manera que a l'estampa de Panneels, la visió del sant és acompanyada per un cel tempestuós i llampegant, tot donant-li a l'escena una major càrrega dramàtica, tan pròpia de l'estètica barroca.



**Fig. 188.** *Visió de sant Emilià en la batalla*, Bartolomé Román, ca. 1644, San Millán de la Cogolla, monestir de Yuso, trascor de l'església



**Fig. 189.** *Visió de sant Emilià en la batalla*, Bartolomé Román, s. XVII, San Millán de la Cogolla, monestir de Yuso, sagristia

També atribuïda a Bartolomé Román, és l'altra pintura del mateix tema però composició més senzilla i menys agitada conservada a la sagristia del monestir cogollà [Fig.

<sup>1055</sup> GUTIÉRREZ PASTOR, Ismael, "Una pintura inédita de Bartolomé Román y dos series benedictinas de San Millán de la Cogolla y de San Lesmes de Burgos atribuidas", en *Berceo*, núm. 105, 1983, pàg. 11-12.



189; Cat. 120]. S'elimina en aquesta composició tota referència als dos exèrcits enfrontats i tan sols s'hi representa al sant desbaratant quatre soldats sarraïns. Sant Emilià vist l'hàbit negre, però ara sense armadura, tot i que manté com a elements significants l'espasa i l'estendard. Finalment, de Diego Díaz de Ferreras, pintor del segle XVII, és una altra versió també conservada al monestir, però de factura més ingènua i senzilla, on el sant, muntat sobre el seu cavall disposat en corbeta, atropella la morisma sorpresa per tan meravellosa aparició.

Tot i que, com hem pogut observar, la disposició bèl·lica del sant cogollà tingué com a origen i focus principal l'àrea d'influència històrica del monestir de San Millán de la Cogolla, cal destacar algunes representacions sorgides al llarg dels segles XVII i XVIII al llarg de la geografia peninsular. Així per exemple, al cadiratge del cor de l'altar major del monestir de Sant Martí Pinario, tallat entre 1639 i 1641 per Mateo del Prado, sorgeix la figura eqüestre de sant Emilià [Cat. 121], juntament amb la de sant Jaume, ambdós flanquejant a la de sant Martí, titular del monestir. En aquest espai es desenvolupa un programa iconogràfic referent a l'Església militant, posteriorment ampliat al retaule major durant el segle següent, en el que s'explicita la condició de patrons de la monarquia d'ambdós cavallers sants.

També a Compostel·la, el tornem a veure a cavall tot formant parella amb l'apòstol sant Jaume. Es tracta de dues escultures barroques realitzades per Benito Silveira,<sup>1056</sup> per al retaule baldaquí executat entre 1730 i 1733 per l'escultor Miguel de Romai per a la capella major del monestir de Sant Martí Pinario, segons traces de Fernando Casas Novoa i amb significat simbòlic semblant a l'anterior [Fig. 190; Cat. 124]. Finalment, i també emparellat amb el seu germà d'armes en actitud de combat, es pot observar al remat del retaule major de l'església burgalesa de Sotillo de la Ribera, obra realitzada cap a l'any 1778, però amb reminiscències encara barroques [Fig. 196; Cat. 125].

Tornant al gènere pictòric cal destacar del segle XVII un oli del sant conservat a l'església de San Millán d'Orihuela del Tremedal, temple on es conserven unes decoracions murals realitzades sobre la volta de la nau central que obeeixen a un programa iconogràfic basat en la vida del sant i obra d'un pintor desconegut del segle XVIII. La darrera d'aquestes pintures correspon a la visió de sant Emilià en lluita contra els moros.<sup>1057</sup>

<sup>1056</sup> OTERO NUÑEZ, R., "El retablo mayor de San Martín Pinario", en *Cuadernos de estudios gallegos*, núm. 11, 1956, pàg. 229-243.

<sup>1057</sup> SEBASTIÁN, Santiago, "El programa iconográfico de San Millán de la Cogolla, en Orihuela del Tremedal (Teruel)", en *Trazo y Baza*, núm. 3, 1973, pàg. 103-106.



**Fig. 190.** *Visió de sant Emilià en la batalla*, Benito Silveira, 1730-1733, Santiago de Compostel·la, monestir de Sant Martí Pinario



**Fig. 191.** *Visió de sant Emilià en la batalla d'Oria*, Pedro Camacho Felices, 2a meitat s. XVII, Lorca, col·legiata de San Patricio

Una altra manifestació visual del sant cogollà la trobem ubicada al presbiteri de la col·legiata de San Patricio (Lorca), obra realitzada pel pintor Pedro Camacho Felices (1644-1716) [Fig. 191]. En ella no hi ha referència alguna a les batalles de Simancas o Hacinas, sinó que l'escena ens parla d'una tradició històrica molt diferent ocorreguda a Lorca. Sant Emilià no és en aquesta imatge aquell venerable ancià de barba blanca i cap pelat, sinó un rejuenit guerrer de barba obscura, abillat amb armadura, calçons, casc emplomat i capa, muntat sobre un cavall bru, el qual amenaça amb l'espasa un guerrer musulmà que jau al davall del cavall mentre mostra el seu braç seccionat per l'estocada del sant. En primer terme, un altre sarraí observa l'escena mentre es protegeix amb el seu escut. La imatge representada amb una certa economia de medis i no molt abundant càrrega narrativa al·ludeix a la batalla d'Oria, Cantoria i Corral de Arboleas que l'alcalde de Lorca, Matías de Huerta Sarmiento, i les seues tropes presentaren contra els moriscos revoltats dins el context de la guerra de Las Alpujarras el 12 de novembre de 1569, dia de la festivitat de sant Emilià, i d'ací la devoció que aquesta ciutat murciana li ret.

Cal afegir que aquesta devoció s'uneix a la de sant Climent, sant Patrici i sant Jordi, exemples de sants que, com sant Emilià, estan relacionats amb la protecció de la ciutat, car en també en la festivitat de sant Climent de l'any de 1244 Lorca fou conquerida pels cristians, i en el dia de sant Patrici de 1542 es va guanyar la batalla de Los Alporchones. D'altra banda,

la unió de la ciutat de Lorca amb sant Jordi té sentit per la conquesta i control que d'ella tingueren els monarques Jaume I i el seu nét Jaume II d'Aragó, en el 1265 i 1300, respectivament.<sup>1058</sup> La seua exposició en imatges és un altre exemple d'hàbil connexió entre missatge religiós i missatge polític, com veurem més endavant.

La relació de sant Emilià amb Lorca, però, no acaba ací, ni tampoc la de sant Jordi, ja que en un altre conjunt, el *Retable de la Virgen del Alcázar*, ubicat a la capella de la Virgen del Alcázar, o del Sacramento, bastit segurament el 1642 i destruït durant la guerra del 1936 – sols es conserva una fotografia –, s'inclouen les imatges de sant Emilià i sant Jordi en els seus carrers laterals, emmarcats entre columnes salomòniques i flanquejant la imatge titular.<sup>1059</sup> Ambdós cavallers apareixien galopant en dinàmica composició amb to amenaçant sobre el seu enemic, la identitat del qual ens és impossible d'esbrinar a causa de la mala qualitat de la fotografia. En el cas de la pintura de sant Emilià l'esquema compositiu s'allunya dels prototips castellans anteriorment analitzats, mentre que en el cas de sant Jordi resulta difícil establir si l'escena correspon a la seua lluita contra el drac o contra els musulmans.

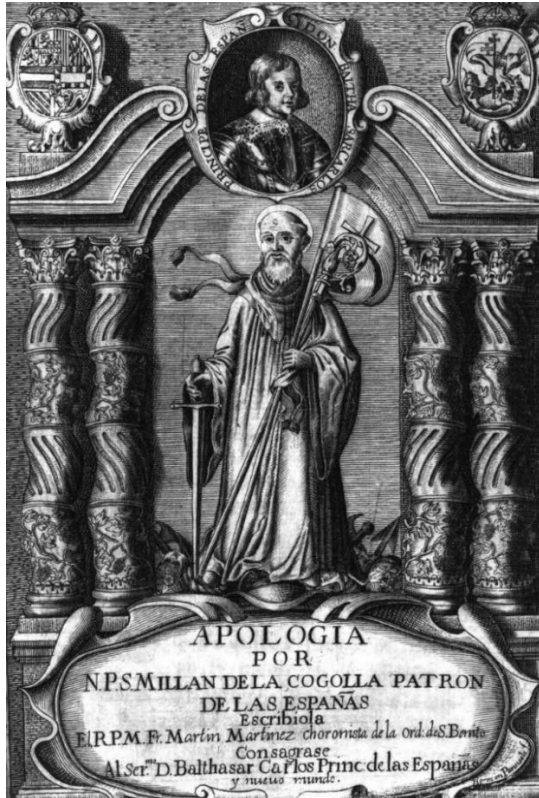
### ***Sant Emilià dempeus triomfa sobre els seus enemics***

Presidint la portada del llibre *Apología de N.P.S. Millán de la Cogolla, patrón de las Españas* escrita per fra Martín Martínez (1643, Madrid, 2a ed.) es troba una imatge armígera del cogollà gravada a burí per Hermann Panneels amb el tema del sant com a soldat de Crist [Fig. 192; Cat. 127]. Els elements que configuren aquesta variant iconogràfica són representatius de la seua condició religiosa: l'hàbit de l'orde benedictí, el bàcul abacial i l'estendard crucífer; mentre que altres atributs, en canvi, són característics del llenguatge marcial: l'espasa sostinguda cap avall sobre l'enemic derrotat, les llances, els escuts i les destrals situats també als seus peus, els quals es configuren com a símbol complaent del seu triomf militar. Aquesta imatge conceptual de sant Emilià dempeus com a *miles Christi*, descavalcat i triomfant sobre els adversaris o els seus símbols, es basa en l'esquema formal de la trepitjada triomfal. Juntament amb aquesta estampa, podem citar una sèrie de manifestacions visuals semblants les quals es troben a l'entorn del complex monàstic de Sant Emilià de Yuso. Un primer

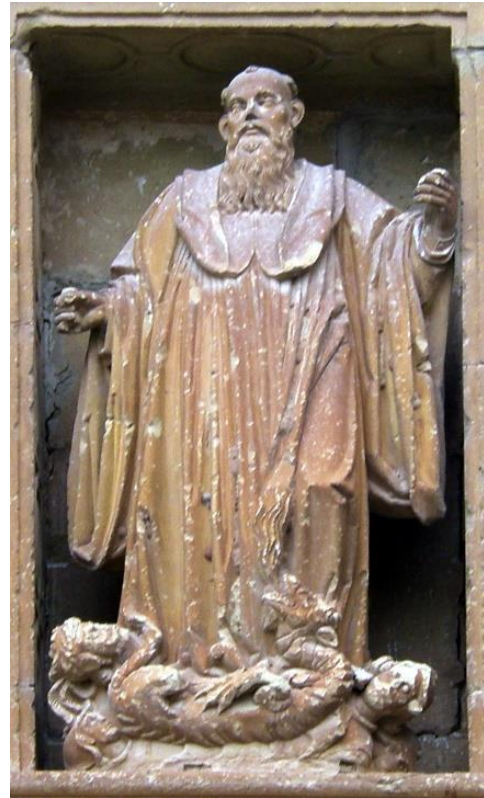
<sup>1058</sup> *La ex-colegiata de San Patricio*. 2-X-2007. <http://www.lorca.net/monumentos/sanpa.htm>. Vegeu també MUÑOZ CLARES, Manuel, *El pintor Pedro Camacho Felices de Alisén*, Acad. Alfonso X el Sabio, Murcia, 1988.

<sup>1059</sup> Obra d'autor desconegut, en alguna ocasió s'ha aventurat el nom de Miguel de Toledo, llavors actiu a Lorca. Cfr. SEGADO BRAVO, Pedro, "El retablo en Murcia durante el siglo XVII: algunos ejemplos representativos de Lorca", en *Imafronte*, núm. 10, 1994, pàg. 109-134.

exemple el trobem a la portalada principal de l'església del monestir de Yuso, obra de l'escultor Diego de Lizárraga (1642, San Millán de la Cogolla, monestir de Yuso, església, portalada) [Fig. 193; Cat. 126]. El segon es localitza flanquejant la portalada d'accés a la mateixa església però des del claustre. Per últim, un tercer exemple és una escultura de fusta policromada d'autor anònim conservada al museu del monestir [Fig. 194; Cat. 128].



**Fig. 192.** *Sant Emilià com a miles Christi*, Hermann Panneels, 1643, Martín Martínez, *Apología de N.P.S. Millán de la Cogolla, patrón de las Españas*



**Fig. 193.** *Sant Emilià dempeus triomfa sobre els seus enemics*, Diego de Lizárraga, 1642, San Millán de la Cogolla, monestir de Yuso, església, portalada

Totes tres figures mostren semblants elements significants. El rostre del sant es caracteritza pels trets facials propis ja mencionats abans, és a dir, llarga barba i pronunciada tonsura. El seu rostre, però, resta seré i temperat, com si l'esforç de la victòria no anara amb ell. Vist l'hàbit negre de l'orde benedictí, pel qual se'l considera patró de la mateixa. Tan sols l'espasa, no conservada en cap de les tres representacions, com tampoc el bàcul amb què se sosté en l'altra mà, restaria com a significativa del seu triomf sobre els enemics. Aquests, dos caps degollats de soldats musulmans i un drac que resten vençuts als seus peus, són els elements més importants i notables, i es configuren com una síntesi de dos temes iconogràfics amb orígens llegendaris diferents però semblant missatge: la victòria sobre el mal, tot vinculant la imatge del sarraí amb la del drac.



**Fig. 194.** *Sant Emilià dempeus triomfa sobre els seus enemics*, San Millán de la Cogolla, Museu del monestir



**Fig. 195.** *Sant Emilià dempeus triomfa sobre els seus enemics*, 1788, Burgos, passeig d'El Espolón

En el cas dels dos caps de guerrers musulmans degollats la imatge ens remet a les victòries de sant Emilià en el camp de batalla (Simancas, Hacinas, Calahorra, etc.). En el cas del drac, situat panxa amunt i escopint una espectacular flamerada, els orígens en podrien ser dos, per una banda la llegenda de la victòria de sant Emilià sobre el dimoni, narrada en el capítol VII de la *Vita Beati Aemiliani* (PL 80, 699-714) escrita per sant Brauli i recollida per Berceo (I, c. 53) i els hagiògrafs posteriors, i representada en una de les plaquetes d'ivori de l'arqueta de sant Emilià conservada al monestir. La història, inspirada en la lluita de Jacob i l'àngel, narra com el dimoni, convertit en desmanyotat guerrer, volgué iniciar batalla amb el sant, però aquest el derrotà amb la força de les seues oracions.<sup>1060</sup> D'altra banda, un altre origen d'aquest element significant estaria basat en la presència de la serp diabòlica, obra de l'aliança entre musulmans i el dimoni, inclosa a la llegenda de la batalla d'Hacinas i narrada al

<sup>1060</sup> MINGUELLA, Toribio, *Estudios histórico-religiosos acerca de la patria, estado y vida de San Millán*, Madrid, 1883, y RUIZ DOMÍNGUEZ, Juan Antonio, *El mundo espiritual de Gonzalo de Berceo*, Instituto de Estudios Riojanos, Logroño, 1999, pàg. 115-142.

*Poema de Fernán González*: “Vieron por el aire una sierpe rabiosa / dando muy fuertes gritos la fantasma astrosa / toda venía sangrienta, bermeja así como rosa / Facía ella semblante que ferida venía, / semejaba en los gritos que el cielo se partía, / alumbraba las vestes el fuego que vertía”.<sup>1061</sup> Comptat i debatut, fóra una o altra la font literària en què s’inspirà la imatge del *miles Christi* queda clar quina era la seua finalitat simbòlica: manifestar visualment la victòria sobre el drac i simbolitzar el triomf dels monjos en el seu combat espiritual contra el maligne, una imatge que ens recorda les representacions triomfals de sant Miquel i la consideració com a *miles Christi* que en els primers temps del cristianisme tenien aquells.

Finalitzem aquest recorregut amb dues imatges més relatives a aquesta variant iconogràfica. Una d’elles és la pintura titulada *Sant Emilià, patró d’Espanya*, atribuïda per l’estudiós del conjunt pictòric cogollà Ismael Gutiérrez Pastor a Bartolomé Román (s. XVII, San Millán de la Cogolla, monestir de Yuso, museu). En ella, el sant hi apareix dempeus, amb gest capbaix, recolzant l’espasa sobre el cap d’un adversari sarraí vençut, mentre que en l’altra mà subjecta un estendard de color blanc sense cap decoració més.<sup>1062</sup>

L’altra imatge, en canvi, és una escultura realitzada en pedra (1788, Burgos, passeig d’El Espolón) [Fig. 195; Cat. 129] executada en principi per al projecte iconogràfic del Palau Reial de Madrid, encarregat al pare Martín Sarmiento el 1749, i que formava *pendant* amb un sant Jaume per ser patrons d’Espanya. Ambdues imatges estaven projectades per als pilars exteriors que figuraven en la façana de la capella.<sup>1063</sup> Desestimat aquest programa, l’escultura fou traslladada el 1868, juntament amb algunes altres, a Burgos, on s’instal·là al passeig d’El Espolón. Els elements iconogràfics que la caracteritzen són l’hàbit benedictí, l’armadura d’acer que el cobreix, el casc emplomat que decora el seu cap, l’espasa i els caps degollats als seus peus, tocats amb turbant i corona i exposada la seua derrota de manera humiliant. Als peus del sant figura la inscripció: “*San Millán de la Cogulla*”.

<sup>1061</sup> *Poema de Fernán González*, *op. cit.*, 1943, XIX, c. 467-468.

<sup>1062</sup> GUTIÉRREZ PASTOR, I., *op. cit.*, 1983, pàg. 13.

<sup>1063</sup> HERRERO SANZ, M. J., “Programa iconográfico para la decoración escultórica del Palacio Real Nuevo de Madrid”, en *Arbor*, núm. 665, 2001, pàg. 29-57. Per a veure un esquema de la disposició projectada de les escultures vegeu PLAZA SANTIAGO, F. J. de la, *Investigaciones sobre el Palacio Real Nuevo de Madrid*, Universidad de Valladolid, Valladolid, 1975. També MORÁN TURINA, José Miguel, “El padre Sarmiento y su ‘Sistema de adornos de escultura interiores y exteriores para el nuevo real palacio de Madrid’”, en *Revista de Ideas Estéticas*, núm. 147, 1979, pàg. 73-91.

## **Anàlisi iconogràfica i repercussions simbòliques de la imatge de sant Emilià**

Com hem pogut observar, la tradició visual del sant de La Rioja com a guerrer celestial ha estat certament proteica, tot i que el procés de creació de la seua llegenda i tipologies de caràcter marcial presenta uns condicionants molt similars als dels altres sants cavallers estudiats anteriorment, tot repetint una sèrie d'elements significants que els són propis. Al llarg dels segles, els hagiògrafs s'han encarregat de dotar la imatge del cogollà de components estranys a la seua biografia inicial, tot revestint-lo amb les qualitats i virtuts d'un heroi guerrer i cavalleresc ple de força i valors. Els seus triomfs al camp de batalla, recollits primerament a la tradició dels Vots i tan diferents als primers escrits que el figuraven abandonat en la soledat del seu retir espiritual, el feren assimilar-se en atributs i significats al cavaller sant Jaume, tot construint una imatge psicomàquica tan comú a l'Edat Mitjana i Moderna, primer entre la religió cristiana i la islàmica, posteriorment entre la religió catòlica i l'heretgia protestant, la qual valdria tant per a reflectir la idea de victòria del Bé sobre el Mal com les virtuts del bon cavaller. És per això, que en els textos hagiogràfics se'l va veure acudir en ajuda dels cristians no sols com a guerrer defensor dels ideals cristians, sinó també com a perfecte cavaller i protector del territori que se li havia encomanat.

### ***Orígens i condicionants de les tipologies bèl·liques de sant Emilià***

La tradició llegendària afirmava que protegia els castellans, atés el record de la seua visió a la batalla en ajuda del comte Ferran González, i en agraïment, aquests l'elegirien com a patró i dotaren la seua imatge d'atributs de caràcter militar semblants als de l'apòstol cavaller. També li tingueren especial devoció els navarresos, car la tradició deia que Garcia II Sanxes hauria pelegrinat a la seua tomba per tal de demanar-li ajuda contra Almansor (l'Abd al-Rahman històric) en el 997. A més, es contava que durant la presa de Calahorra per Garcia IV, ocorreguda el 1045, el sant havia estat vist en batalla.

*Volvió a hacer oficio de capitán, siendo rey de Navarra D. García, hijo del rey D. Sancho el Mayor. Porque trayendo este rey guerra con los moros, y yendo a sitiar a la ciudad de Calaborra, habiendo dificultad en atacarla, se apareció San Millán visiblemente a los nuestros y los animaba e inducía a que acometiesen los muros, y él les dio entrada por ellos. Y el rey D. García conquistó para los cristianos aquella ciudad tan fuerte y estimada en aquellos tiempos. [...] De estos dos grandes milagros quedaron las tierras de Navarra tan*

*agradecidas y devotas a San Millán, que en todas sus necesidades y trabajos luego acudían al santo sepulcro, y era la romería tan ordinaria, y tan frecuente como la de Santiago de Galicia o San Martín de Turón en Francia.*<sup>1064</sup>

Com a conseqüència d'aquests fets, el rei acudiria posteriorment al monestir de San Millán amb la intenció d'agrair-li la seua providencial intervenció. La llegenda de Calahorra, juntament amb altres com la presa d'Algecires, tot i que de menor importància en la formació de la imatge militar del sant cogollà, tingueren també un cert ressò en els seus hagiògrafs:

*Qué franquer los muros de la fuerte Ciudad de Calaborra a los nuestros? Qué el pelear por nosotros en la batalla de Acinas? Qué favorecer al Señor Rey don Alfonso undecimo sobre Algecira, y otras villas y castillos?*<sup>1065</sup>

Però malgrat aquestes dues, la de major repercussió fou la de Simancas. Per la seua participació miraculosa en aquesta batalla, reconeguda en el *Privilegi de Ferran González*, document falsificat pel mencionat Fernandus Garcies, sant Emilià es va convertir en patró de Castella –podem dir que el fet d'emanar d'un comte amb categoria quasi de rei donava una evident legitimitat històrica al fals document. Però seria Gonzalo de Berceo, figura important en aquell moment al monestir cogollà juntament amb Fernandus, qui s'encarregaria de difondre la notícia i l'obligació de pagar el tribut en incloure la llegenda, en llengua castellana, al seu poema.<sup>1066</sup>

El *Privilegi de Ferran González* es va redactar cap al 1230, una datació una mica posterior a la del *Privilegi de Ramir I*, font literària per a la visió de sant Jaume en la batalla de Clavijo. Fou, per tant, la narració de la batalla de Simancas i els tributs a pagar en agraïment per la victòria una còpia literal d'aquella? Per a Brian Dutton està clar que no, ja que no coincideixen ni la data ni el lloc de la batalla ni els protagonistes ni els signes celestials que la precediren. Amb tot, les coincidències establertes entre les dues narracions respondrien, segons ell, a una font comuna, però no a la imitació directa o la còpia textual. Així i tot, l'autor del *Privilegi de*

---

<sup>1064</sup> YEPES, A., *op. cit.*, 1609, t. I, cap. 1, pàg. 266.

<sup>1065</sup> MARTÍNEZ, M., *op. cit.*, 1643.

<sup>1066</sup> Per a Brian Dutton, aquest privilegi seria en realitat “*un esfuerzo por dar forma legal, obligatoria, a una costumbre tradicional de varios siglos, la de enviar a San Millán ofrendas o votos*”.

Vegeu <<http://www.vallenajerilla.com/berceo/dutton/introduccion-millan.htm>>.



*Ferran González*, el prior Garcies, és ben segur que coneixeria el contingut del *Privilegi de Ramir I*, ja que la incloïa en la narració.<sup>1067</sup>

Aquesta, a més, sí coincidïa en el temps amb la redacció dels *Milagros de San Isidoro*, de Lluç de Tui, autor també del *Chronicon Mundi*, una de les principals fonts literàries per a la visió de sant Jaume a la batalla de Clavijo. Ens trobem, per tant, amb una sèrie de narracions miraculoses semblants i pròximes que tenien per protagonistes diferents sants cavallers hispànics relatades en circumstàncies polítiques no molt distintes: la reunificació dels regnes de Castella i Lleó en la persona de Ferran III, un moment de clara hegemonia castellana i cristiana sobre la península, la qual culminaria amb la conquesta de Sevilla el 1248. Fou una època optimista per a la monarquia ja que es confiava que la conquesta dels territoris del sud acabaria prompte. Però també fou un moment de dubtes per als monestirs del nord, els quals veien com els nous territoris conquerits quedaven molt lluny del seu camp d'acció –bona part d'ells estaven en mans dels ordes militars. A més a més, feia temps que havien minvat les peregrinacions i, per si fóra poc, sorgien nous competidors espirituals com ara les noves seus episcopals del sud i els nous ordes mendicants que començaven a implantar-se a la península i es beneficiaven notablement de la nova situació.

A banda, però, d'aquestes coincidències no gens trivials, ¿podem endevinar quins serien els motius concrets que originaren el *Privilegi de Ferran González* i, per extensió, la llegenda de la batalla de Simancas i la imatge militar equestre de sant Emilià? Alguns autors han volgut veure en la imposició dels Vots a sant Emilià un interès per millorar econòmicament la situació del monestir a través de la recaptació de tributs i l'atracció de pelegrins a causa de la crisi general que aquest patia al final del segle XII. Tal i com afirmava José M<sup>a</sup> Pérez-Soba, darrere d'aquesta transformació en cabdill militar es trobava el desig d'alguns centres eclesiàstics de no perdre influència religiosa, econòmica i social, en un moment en què la conquesta s'estava accelerant.<sup>1068</sup> Per a Brian Dutton, l'interès econòmic era fonamental i la pèrdua de beneficis per la fundació de nous centres de peregrinació a l'àrea navarrocastellana suficient motivació.<sup>1069</sup> També Baños Vallejo, la decadència del cenobi en aquest moment motivà la configuració de la imatge guerrera de sant Emilià com a instrument propagandístic.<sup>1070</sup> Una altre autor que recolzà la teoria de la finalitat econòmica fou P.

<sup>1067</sup> GONZALO DE BERCEO, *op. cit.*, 1984, pàg. 199.

<sup>1068</sup> PÉREZ-SOBA DÍEZ DEL CORRAL, José M<sup>a</sup>, “Los otros Matamoros San Isidoro y San Millán caballeros celestes”, en *Encuentro Islamo-cristiano*, núm. 382, 2004, pàg. 4.

<sup>1069</sup> GONZALO DE BERCEO, *op. cit.*, 1984, pàg. 185.

<sup>1070</sup> BAÑOS VALLEJO, F., *op. cit.*, 2003, pàg. 81.

Serrano.<sup>1071</sup> Segons aquest, el propòsit era implantar un tribut als pobles castellans destinat al monestir emilianenc a imitació dels que ja hi havia a la catedral compostel·lana a través dels Vots a sant Jaume, però precisament en aquelles poblacions on aquest no arribava. De fet, així ho va recordar el cronista Yepes a principi del segle XVII, com una imitació dels Vots a l'apòstol:

*Es cierto, que los votos de San Millán tuvieron principio, no de la batalla de Clavijo, sino en esta de Simancas. [...] Porque viendo el conde Fernán González que los Reyes de León, con ánimo cristiano, y rendido a Santiago, habían hecho tributario su reino al sagrado Apóstol, a imitación suya, quiso que los Castellanos, tuviesen la misma sujeción, y rendimiento, al glorioso San Millán, tomándole por patrono de Castilla.*<sup>1072</sup>

Fet i fet, el prestigi del sant a través de la batalla es convertia immediatament en noves rendes i donacions per al seu monestir, així com l'arribada de més fidels i més pelegrins suposava major aportació d'almoines. D'altra banda, el fet que fóra el mateix comte Ferran González qui el legitimava li donava caràcter obligatori. Segons Berceo, el comte castellà hauria obligat els cristians a pagar una espècie de tribut, en contraposició al que a ell li havia reclamat temps enrere el propi Abd al-Rahman III.<sup>1073</sup> L'exemple dels vots promesos per Ferran González estava en els que Ramir de Lleó havia promés de concedir-li a sant Jaume: “Pagar a Santiago por alguna medida, / tornarlo de sue part en esta lit tan dura” (Berceo, III c. 420).

Recordem que el rei Ramir havia acudit a l'apòstol oferint-li uns vots a canvi de la victòria: “fizieron leoneses como bonos christianos” (Berceo, III, c. 427), fet que seria imitat posteriorment pel comte castellà. Berceo, qui afirmava que aquesta batalla era la de Toro, localització molt més pròxima al cenobi de La Rioja que no Simancas, convidava el poble lector a fer el mateix que els seus governants, és a dir, realitzar les donacions al monestir en agraïment per la intervenció protectora de sant Emilià: “pero abrir vos quiero todo mi corazón: / querría fiziésemos otra promisión: / mandar a Sant Millán nos atal furción, / qual manda al apóstol el rey de León” (Berceo, III, c. 429), tot creient que “en est pleit en que somos serie buen abogado” (Berceo, III, c. 430).

Així doncs, en Berceo s'unien literatura, devoció i oportunisme propagandístic motivat per les necessitats econòmiques i socials del moment. Que la fórmula seguida per animar les

<sup>1071</sup> Citat per Brian Dutton en GONZALO DE BERCEO, *op. cit.*, 1984, pàg. 55.

<sup>1072</sup> YEPES, A., *op. cit.*, 1609, t. I, cap. 1, pàg. 266.

<sup>1073</sup> Curiosament, el tribut reclamat per Abd al-Rahman III és semblant al Tribut de les Donzelles que dona peu al Vot de Sant Jaume: “que le diessen cada anno LX. duennas en renda, / las medias de lignaie, las medias chus sorrenda: / mal sieglo aya preste que prende tal ofrenda” (Berceo, c. 370).

donacions al monestir va tindre èxit queda demostrat quan s'aconsegueix que Sanç IV de Castella confirme els ficticis vots en un privilegi reial donat a Toledo el 8 de desembre de 1289, i posteriorment i en diverses ocasions el seu fill Ferran IV,<sup>1074</sup> tal i com es pot veure als documents conservats a Cuéllar i Simancas. Després de confirmats els vots promesos, Gonzalo de Berceo continuava en el seu poema amb la llista de les viles que havien de pagar el privilegi guanyat per sant Emilià (Berceo, III, c. 460-461). Sembla per tant que una de les raons per les quals es redactaren els privilegis seria la recaptació de rendes i donacions en un moment en què econòmicament el monestir cogollà no semblava passar pels seus millors moments.

No obstant això, per a Grande Quejido, la intenció econòmica no hauria estat la principal, ja que el pagament dels Vots no suposava una font essencial per a l'economia del monestir, guanyada gràcies a la protecció decidida dels monarques castellans, els quals es van encarregar de reforçar el seu patrocini mitjançant generoses donacions i privilegis.<sup>1075</sup>

Per a Ofelia Rey Castelao, en canvi, el diploma dels Vots seria una invenció no tant cogollana com toledana, creada amb la finalitat de contrarestar la influència de l'Església compostel·lana en aquell territori.<sup>1076</sup> Segons aquesta autora, la seu toledana no podia recolzar-se en la presència d'unes relíquies tan sagrades com les de l'apòstol i buscà per tots els mitjans desmarcar-se de Compostel·la i compensar aquesta mancança amb la configuració de la imatge d'un sant militar company de sant Jaume i defensor titular de Castella.<sup>1077</sup> De fet, l'arquebisbe toledà i cronista Jiménez de Rada havia posat en dubte la vinguda de l'apòstol a terres hispàniques. Però, en contra d'aquesta interpretació d'una invenció toledana de la llegenda estaria el fet que el mateix Jiménez de Rada res va dir de cap visió miraculosa de sant Emilià en la batalla, per tant no queda clar que fóra Toledo l'originadora de la imatge militar eqüestre del cogollà.

---

<sup>1074</sup> PÉREZ-SOBA DÍEZ DEL CORRAL, J. M., *op. cit.*, 2004, pàg. 43.

<sup>1075</sup> GRANDE QUEJIDO, F. J., *op. cit.*, 2000, pàg. 311.

<sup>1076</sup> Sobre aquesta interpretació, vegeu REY CASTELAO, Ofelia, *Historiografía del Voto de Santiago*, Univ. de Santiago de Compostela, Santiago de Compostel·la, 1985 i HERBERS, Klaus, *Política y veneración de santos en la Península Ibérica. Desarrollo del Santiago político*, 2a ed., Fundación cultural Rutas del Románico, Poio, 2006.

<sup>1077</sup> Una altra forma de contrarestar aquesta superioritat va ser la defensa del culte a la Mare de Déu, destacada en figures com Jiménez de Rada, més receptiu als nous ideals religiosos que estaven sorgint a aquesta època. Vegeu LINARES, L., *op. cit.*, 2008, pàg. 332.

López Alsina,<sup>1078</sup> per la seua banda, opinava que la concessió a sant Jaume de tot el territori hispànic conquistat i per conquerir afectava tan directament el monestir cogollà – recordem que Clavijo, on va tindre lloc la miraculosa visió de sant Jaume, distava tan sols 35 km. del cenobi emilianenc—, que aquest es va veure en l'obligació de replicar mitjançant la creació del *Privilegi de Ferran González*, tot ampliant les fronteres de la seua àrea d'influència a la llunyana Simancas i invocant el sant com a patró també del regne de Navarra mentre reduïa la influència de sant Jaume al regne de Lleó.<sup>1079</sup>



**Fig. 196.** *Sant Jaume i sant Emilià com a companys d'armes*, retaule major de Santa Àgueda, 1778, Sotillo de la Ribera, església parroquial

Per reforçar la seua imatge i sabuda la força de la devoció cap al fill del Zebedeu, el monjos de San Millán prompte intentaren associar la imatge del seu patró amb la d'aquell campió celestial, de la mateixa manera que havia ocorregut amb altres sants cavallers, com ara sant Isidor. Es tractava, lògicament, com en el *Vot de sant Jaume*, de difondre la història dels *Vots a sant Emilià* d'un mode literari. Aquesta associació entre ambdós Vots resulta a

<sup>1078</sup> LÓPEZ ALSINA, Fernando, *La ciudad de Santiago de Compostela en la Alta Edad Media*, Ayuntamiento de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, 1988, pàg. 186.

<sup>1079</sup> La reunificació de Castella i Lleó i el predomini de sant Jaume com a evangelitzador d'Hispania i campió de la cristiandat eclipsaven la figura de sant Emilià. El mateix ocorria a Navarra, on la unificació temporal amb Aragó i la fama universal del cavaller sant Jordi col·locaven en desavantatge el sant cogollà.

totes llums interessant ja que convertia en companys i alhora competidors els dos sants cavallers, atés que la redacció del Vot de Sant Emilià seria una manera de reivindicar les pretensions del monestir emilianenc enfront de les pretensions hispanes del regne asturleonés.

Lidwine Linares, a la seua tesi, exposava també motius polítics. El fet que Ramir II de Lleó s'encomanara a sant Jaume, i el comte de Castella i el rei de Navarra a sant Emilià, marcava una clara voluntat d'independència de Castella i Navarra respecte de Lleó i Compostel·la, ciutat on reposaven les relíquies de l'apòstol.<sup>1080</sup> De fet, tot i les imposicions finals del patronatge de sant Jaume després de la unificació dels regnes de Castella i Lleó, els castellans continuarien reclamant com a patró sant Emilià. És més, en temps d'Enric II de Castella, la Universitat d'Àvila es negaria a pagar el tribut a sant Jaume al·legant aquestes raons.

Tampoc no es poden oblidar les motivacions religioses. Així ho expressava el mateix Grande Quejigo, a qui hem citat més amunt: *“devoción e ideología vuelven a conjugarse en el momento más propagandístico del texto [...] es la salud religiosa de Castilla la que depende de que el tributo se mantenga. Nacido de la devoción popular al santo, su decaimiento no es sólo el declive económico del señorío monacal, es sobre todo la pérdida de un compromiso vital con sus propias creencias religiosas. Ante ello, el clérigo de Berceo al tiempo que defiende su monasterio, edifica su feligresía recordándole pastoralmente los deberes de su religión”*.<sup>1081</sup> En la tipologia militar equestre també estava present aquest doble vessant religiós i civil, connectat a través de les imatges i les devocions. Per un costat, els sants representats es configuraven com a models de virtut i les seues vides i miracles transmetien ensenyaments morals i religiosos. D'altra banda, la recreació d'una batalla portava implícit el record d'un fet d'armes victorios que allunyava de les seues terres el risc de dominació musulmana i exalçava la glòria del poder monàrquic al qual recolzava la Providència. La commemoració d'aquestes fites a través de la literatura, el teatre, les imatges i les festes religioses provocaria sobre els fidels una sort de catarsi religiosa en virtut de la funció psicomàquica allotjada: la lluita del Bé contra el Mal, de la religió catòlica contra l'heretgia i de les virtuts i honor del cavallers contra els vicis.<sup>1082</sup>

<sup>1080</sup> LINARES, L., *op. cit.*, 2008, pàg. 334.

<sup>1081</sup> GRANDE QUEJIGO, F. J., *op. cit.*, 2000, pàg. 161.

<sup>1082</sup> Aquests significats religiosos i polítics han estat posats de relleu per Manuel Muñoz en el cas de les pintures de sant Emilià cavaller localitzades a Lorca. Vegeu MUÑOZ CLARES, Manuel, “El saco roto de la pintura religiosa”, en *Imafronte*, 1995, núm. 11, pàg. 117-118.

Per a Lidwine Linares, qui arreplega a la seua tesi les diferents teories sobre els motius de la redacció del *Privilegi*, tant les raons econòmiques com les religioses serien vàlides. Ens interessa ara, però, l'aspecte devocional d'aquestes. No es pot oblidar que Berceo va escriure en un context particular, el del IV Concili del Laterà, i que les seues narracions dels miracles tenien com a finalitat la formació dels clergues, dotar de continguts la predicació i commoure els esperits dels fidels i moure'ls a la devoció. A més, el fet de dotar la imatge del sant d'un aparell icònic militar en un moment històric on el llenguatge de les armes estava tan present en la societat, de segur que ajudaria a augmentar la seua devoció.<sup>1083</sup>

### ***Controvèrsies amb el monestir de San Pedro de Arlanza. L'intent de creació d'un nou sant cavaller: el monjo sant Pelaio***

Fernandus Garcías i Gonzalo de Berceo semblaven haver aprofitat la figura de Ferran González per afavorir el seu monestir tot convertint el seu patró en protector del comte i del comtat de Castella gràcies a la seua intercessió en la batalla de Simancas. Aquest tractament, però, fou contestat per un monjo del monestir de San Pedro de Arlanza, autor del *Libro de Fernán Gonçález* o *Poema de Fernán Gonçález*, redactat entre 1250 i 1275.<sup>1084</sup> En aquesta composició poètica de tall èpic i religiós, clarament reivindicatiu dels interessos castellans, en general, i del monestir benedictí d'Arlanza, en particular, l'anònim autor restituïa Ferran González a la seua Castella natal i en destacava la seua íntima relació amb el cenobi burgalés. Tanmateix, hi ressaltava de manera rellevant i detallada les donacions fetes pel comte i n'exalçava la seua figura, la qual també tindria la seua tipologia iconogràfica de cavaller *matamoros* com a paradigma de l'heroi cristià que s'enfronta a l'islam.

El relat de la batalla, marcat per un encés patriotisme local, accentuava el sentit castellà de la victòria. Arlanza era el primer en rebre els obsequis del comte, car aquest havia promés la cinquena part del botí amb l'objectiu de fundar-hi un monestir on seria soterrat. Cal advertir, en aquest aspecte, la manipulació evident que es féu de la història en el *Poema* ja que en temps de Ferran González el monestir ja estava fundat. Més cert era el fet de la seua predilecció per ell ja que fou allí on es féu soterrar. Amb tot, i segons opinió d'Itziar López, en el *Libro de Fernán Gonçález* subjau la voluntat conscient de l'autor de prestigiar el monestir d'Arlanza i defensar els seus interessos, ja fóra per a desvincular-se del pagament dels Vots

---

<sup>1083</sup> LINARES, L., *op. cit.*, 2008, pàg. 340.

<sup>1084</sup> LÓPEZ GUIL, Itziar, *Libro de Fernán Gonçález*, CSIC, Madrid, 2001.

del monestir de San Millán, ja fóra per afavorir les peregrinacions i els evident beneficis que aquestes aportaven.<sup>1085</sup>

Un altre aspecte que remarcava el protagonisme d'Arlanza sobre el cenobi de la Cogolla és que la visió profetitzadora de la victòria del comte i el seu poder futur li la proporcionà la nit prèvia el monjo de San Pedro de Arlanza, sant Pelaio, amic del comte i mort uns dies abans. Per la nit, mentre dormia el comte, el monjo se li va aparéixer en somnis: “*el monje San Pelayo de suso le fué venido, / de paños como el sol todo venía vestido*”. En la visió li anunciava el triomf i li assegurava que ell estaria en la batalla al costat de sant Jaume i al capdavant de molts àngels:

*Yo seré abí contigo, que me lo ha otorgado, / abí será el apostol, Santiago llamado, / [...] / Otros vernan abí muchos, com en visión, / en blancas armaduras: ángeles de Dios son: / traerá cada uno la cruz en su pendón; / los moros cuando los veyeren perderán el corazón.*<sup>1086</sup>

Davant la promesa de sant Pelaio, ¿podem afirmar que ens trobem davant la gènesi d'un nou sant cavaller *matamoros*, aquest però patrocinat pel monestir de San Pedro de Arlanza, company de sant Jaume i protector del regne de Castella en oposició a sant Emilià, oriünd de La Rioja? Certament, si així fou la intenció del monestir d'Arlanza val a dir que no hi tingué massa èxit ni tampoc continuïtat en la seua difusió literària –llevat del cas d'Arredondo, que veurem a continuació–, ni cap manifestació visual que el recolzara. El que no hi ha dubte és que el segle XIII fou el de l'auge de la santedat militar a terres hispàniques amb la multiplicació de les llegendes de sants cavallers. Com sant Emilià i, també sant Isidor, aquest nou sant cavaller compareixia per primera vegada en la lluita en companyia de sant Jaume, cap indiscutible dels estols croats celestials, braç armat de Déu i legitimat en la seua funció guerrera des de feia dècades com a sant protector del territori, no només del regne de Lleó, d'on era patró titular, sinó per extensió, de tota la Hispània cristiana. És precisament figurant al costat seu que aquests nous cavallers sants pretenien ser legitimats, tot i que, en aquest cas, el tractament que feia l'autor del *Poema de Fernán González* de la condició militar de sant Pelaio restà molt prudent i no tingué major transcendència.

Però la preeminència que se li volgué donar a sant Pelaio sobre sant Emilià sí que resulta rellevant. Així, si el sant monjo d'Arlanza era vist físicament pel comte: “*de paños como el sol todo venía vestido*”, sant Emilià, en canvi, era tan sols una veu que li parlava al comte: “*oyó*

<sup>1085</sup> LÓPEZ GUIL, I. *op. cit.*, 2001, pàg. 25-26.

<sup>1086</sup> Seguim per a aquesta llegenda el *Poema de Fernán González*, *op. cit.*, 1943, XIX, c. 402 i 406-407.

*una gran voz que le estaba llamando*". El protagonisme del cogollà en el fet miraculós era reduït al màxim i de manera intencionada car, tot i que també li confirmava que estaria present en la batalla: "*verme has visiblemente*", en la narració posterior res més es deia d'ell i tan sols se citava sant Jaume, l'únic legitimat segons l'autor per a figurar de manera visible i acompanyat d'un poderós estol celestial: "*vio al santo apóstol que de suso le estaba / de caballeros con él gran compañía llevaba, / todos, armas cruzadas, com a él se semejaban*".<sup>1087</sup>

El sentit últim de la llegenda era clarament propagandístic, i múltiple. La intervenció de sant Jaume resultava un intent per atraure l'atenció sobre el monestir de San Pedro de Arlanza en un moment relativament recent després de la unificació dels regnes de Castella i Lleó. Atraure al seu favor una figura legitimada com la de l'apòstol, però també oferir el seu propi intercessor diví en la figura de sant Pelaio resultava de gran importància per als interessos del cenobi, al mateix temps que una advertència sobre l'estat d'abandonament del monestir temps enrere protegit per Ferran González i els seus successors. D'altra banda, també es poden exposar altres motius que no per darrers resulten menors, el record de l'autonomia de Castella respecte de Lleó i de la finalitat última dels seus monarques cristians: la lluita contra l'islam.

Segles més tard, el relat escatològic d'aquella batalla fou recollit a la *Crónica de Fernán González*, escrita el 1510 per fra Gonzalo de Arredondo, darrer abat perpetu del monestir benedictí de San Pedro de Arlanza,<sup>1088</sup> qui seguia la tradició de la batalla de Simancas narrada pel Berceo així com també el protagonisme de sant Pelaio adquirit al *Poema de Fernán González*. Aquest relat d'Arredondo suposava un nou intent sorgit des de posicions arlantines per tal d'augmentar el prestigi del seu cenobi exalçant la fama del comte castellà i la del seu amic i protector des del cel el monjo Pelaio, reconvertit en sant cavaller *matamoros* i situat a la mateixa altura que els ja legitimats sant Jaume i sant Emilià.

Ferran González, per la seua banda, apareixia al relat com el gran cabdill militar que, davant la covardia de la resta de comandants cristians, es negava a fer la pau amb els moros

---

<sup>1087</sup> *Poema de Fernán González*, op. cit., 1943, XIX, c. 411-415 i 550.

<sup>1088</sup> ARREDONDO, Gonzalo, *Corónica brevemente sacada de los excelentísimos fechos del vienaventurado caballero de gloriosa memoria conde Fernán Gonçales, conquistador de la seta de Mabomad y muy famoso ensalçador de la santa fe catholica...*, 1510. No existeix edició completa. Sobre la llegenda de la visió a Simancas, vegeu DUTTON, Brian, "Gonzalo de Berceo y la 'Crónica de Fernán González' de Arredondo", en *Berceo*, núm. 73, 1964, pàg. 407-418. També resulta interessant la consulta de la *Vida rimada de Fernán González*, de Gonzalo de Arredondo, editada per Mercedes VAQUERO i editada per University of Exeter Press, 1987, així com l'article de GÓMEZ PÉREZ, José, "Una crónica de Fernán González escrita por orden del emperador Carlos V", en *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, núm. 64, 1958, pàg. 551-581.



tot assegurant-los que si era necessari lluitarien els castellans tot sols, proposant finalment a aquests que es posaren davall la protecció dels seus patrons sant Jaume i sant Emilià (cap. 151). En una nova manipulació de la història, Arredondo afirmava en el capítol posterior que fou a Simancas on el rei Ramir II de Lleó proposà establir els Vots de sant Jaume, mentre que el comte castellà suggerí de fer els Vots a sant Emilià i encomanar-se al monjo sant Pelaio:

*Et vien como ellos se encomendaron a Santiago & le fezieron voto, ansí nos nos encomendamos & encomendamos a aquel vienaventurado mi señor & grand amigo monje San Pelayo, et fagamos voto al glorioso & bendito San Millán.*<sup>1089</sup>

Ja en la batalla de Simancas (cap. 153), l'atac cristià fou animat pels crits de guerra, tot invocant-se els noms dels tres sants protectors:

*Et començaron todos de ferir muy reziamente en los moros, llamando y deziendo: ¡Santiago, Santiago! ¡San Millán, San Millán! ¡San Pelayo, San Pelayo! et los moros fazían grandes roydos & daban voztes llamando: ¡Mahoma, Mahoma!*"<sup>1090</sup>

En el punt àlgid de la refrega es produeix la visió dels sants cavallers, però a diferència del *Poema* de Berceo, a qui Arredondo seguí per a la descripció dels sants cavallers (Berceo, III, c. 458), i la resta de cròniques on es narra aquesta batalla, l'abat d'Arlanza inclogué la visió en el cel de sant Pelaio, acompanyant sant Jaume i sant Emilià:

*Y esto deziendo, acató arriba e vio los çielos abiertos, e por la abertura dellos descender muchedumbre de angeles armados de cruces e venían entre ellos el apóstol Santiago y San Millán et San Pelayo, et venían en caballos blancos como cristal y trayan armas blancas y resplandecientes como el sol, y el apóstol Santiago traya en la cabeça vna mitra pontifical, y este con los otros por escudos cruces blancas.*<sup>1091</sup>

Comptat i debatut, el monestir d'Arlanza havia oferit finalment el seu propi intercessor diví, sant Pelaio, amic i company d'armes de sant Jaume i sant Emilià. Era el torn ara de reclamar la importància del cenobi on estaven soterrades les seues restes, tot incloent en la narració la romeria feta pels monarques de Lleó i Navarra i pel comte de Castella, Ramir II,

<sup>1089</sup> ARREDONDO, G., *op. cit.*, 1510, cap. 152. En DUTTON, B., *op. cit.*, 1964, pàg. 413.

<sup>1090</sup> ARREDONDO, G., *op. cit.*, 1510, cap. 153. En DUTTON, B., *op. cit.*, 1964, pàg. 413-416.

<sup>1091</sup> *Ibidem.*

García II Sanxes i Ferran González, a Compostel·la, San Pedro de Arlanza i San Millán de la Cogolla:

*Et desde que el rey don Ramiro et el conde don Ferrán González et el rey don García ovieron confirmados & corroborados los p̄bilegios & votos que prometieran, fuéronse todos ansí commo estaban en romería a Santiago, et desde ovieron ende fecho sus ofretas (sic) muy grandes, volbieron en romería a San Pedro de Arlança, donde estaba colocado el cuerpo de San Pelayo, et ofrescieron ende por consiguiente sus ofrendas, en el qual monasterio era estonçe abbad don Gaudio, varón de muy honesta & santa vida. [...] Et del monasterio de San Pedro de Arlança fuéronse los reyes & conde Ferrán González en romería al monasterio de San Millán, en el qual estaba colocado el cuerpo de San Millán, et era estonçe dende abbad don Ferruz. Et desde ovieron tamvién fecho ende sus limosnas, despediéronse todos para sus tierras muy alegres & en paz, dando gracias a Dios.<sup>1092</sup>*

### ***Les reclamacions històriques del monestir de San Millán de la Cogolla en l'Edat Moderna***

Tornant al monestir de San Millán de la Cogolla, val a dir que en l'Edat Moderna els interessos i públic al que s'adreçarien els promotors de la devoció a sant Emilià serien força diferents als de l'Edat Mitjana. Als motius crematístics caldrà afegir, però, tal i com havia ocorregut amb el monestir de San Pedro de Arlanza en temps de l'abad Arredondo, la necessitat per guardar la memòria i recuperar l'honor perdut en un moment on les grans batalles de conquesta cap al sud ja feia temps havien finalitzat.

En aquesta època –temps de reclamacions històriques, com indicava el professor Salvador Andrés Ordax– es recordaran els serveis prestats pels monestirs en la conquesta i colonització cristiana de la part nord de la península Ibèrica. El de la Cogolla no oblidarà la importància espiritual i material que tingué en el passat ni tampoc la recompensa moral i econòmica (tributs en forma de Vots) que se'ls devia per la seua necessària participació. És per això, que s'adreçaven fonamentalment en aquest període a la monarquia, tot posant en primer terme el record dels prodigis que el seu sant patró havia protagonitzat.<sup>1093</sup>

---

<sup>1092</sup> *Ibidem.*

<sup>1093</sup> ANDRÉS ORDAX, Salvador, “Almanzor vs. Santiago: iconografía del ‘miles Christi’ ecuestre y su pervivencia en el tiempo”, en *Cuando las horas primeras en el milenario de la batalla de Catalañazor*, Univ. Int. Alfonso VIII, Soria, 2004, pàg. 202-204.

En aquesta defensa de la imatge i devoció del sant cogollà, s'hi exalçaren les virtuts cavalleresques i militars al camp de batalla, relacionant-les a més amb l'esperit militant de l'orde monàstic del qual era patró. Proliferaren de manera notable les representacions visuals a l'entorn del monestir cogollà i de l'orde benedictí, tant aquelles on apareixia de manera individual en la batalla o acompanyat per l'apòstol. També les narracions on es destacaven els seus avantatges com a protector eficaç del regne, fins i tot més poderós que el fill del Zebedeu.

Per a l'orde benedictí, l'associació d'ambdós sants cavallers tenia un significat de gran transcendència. En una cultura com la barroca, de propaganda i exaltació dels valors religiosos, en paraules del professor Monterroso, la legitimació del seu patró a través de la unió amb l'apòstol cavaller reforçava l'esperit militant i combatiu que segles enrere havia caracteritzat l'orde monàstic, així com el seu paper en la colonització i espiritualització del territori conquerit. Però encara més, reviscolar la imatge d'un patró mai vençut i en qui es podia confiar tenia interessos més materials. Una figura de prestigi, encara més si era militar, afavoria l'arribada de més rendes, en una època en la qual la popularitat de l'orde i la seguretat dels recursos econòmics es veia amenaçada davant l'empenta de nous ordes, més joves i dinàmics, com ara els jesuïtes.<sup>1094</sup>

Per a alguns autors com Santiago Sebastián, el propòsit últim de la imatge guerrera del sant cogollà superava la simple representació de la batalla i es basava en el desig de mostrar el poder miraculós del sant i la seua especial protecció sobre Castella, per la qual fou considerat patró i, per extensió, de tota Espanya en companyia de sant Jaume.<sup>1095</sup> És per això que en algunes representacions visuals el sant baró cogollà apareixerà davall l'epítet: “*Patrón de España*”, com ara el gravat de Hermann Panneels (1643, *Apología por N.P.S. Millán de la Cogolla, Patrón de las Españas*, 2ª ed., Madrid, portada) o el llenç de José Bejés (2a meitat del s. XVIII, San Millán de la Cogolla, monestir de Yuso, claustre alt). El mateix prior del monestir, fra Ambrosio Gómez, a l'hora d'encarregar al pintor Rizi el retaule major amb la imatge militar del sant destacant-se per damunt de totes, tingué en compte aquesta pretesa consideració i la voluntat d'enaltir amb ella el seu cenobi, engrescant el pintor a: “*enriquecer la*

<sup>1094</sup> MONTERROSO MONTERO, Juan, “Santiago, San Millán e San Raimundo. Milites Christi”, en *Santiago-Al-Andalus, diálogos artísticos para un milenio*, Santiago de Compostela, 1997, pàg. 485-500.

<sup>1095</sup> SEBASTIÁN, Santiago, *Contrarreforma y Barroco. Lecturas iconográficas e iconológicas*, Alianza, Madrid, 1981, pàg. 387-388.

*iglesia de san Millán con un gran retablo que reivindicara para San Millán el patronazgo de España por sus ayudas en la Reconquista, un retablo a la altura de la importancia del monasterio de la Cogolla”.*<sup>1096</sup>

El patronatge sobre Espanya es feia palés en aquesta pintura en mostrar darrere del sant els terços espanyols per una banda i els turcs abatuts per l'altra. Per a Lidwine Linares l'escena, completament atemporal, al·ludia les noves batalles que la Casa d'Àustria havia d'afrontar al Mediterrani i Europa i les poques victòries que amb cert ressò es podien atribuir, com ara la famosa de Lepanto ocorreguda tres quarts de segle abans.<sup>1097</sup>

Malauradament, aquesta defensa del baró cogollà també tingué els seus detractors. Per una banda, alguns autors obviaren les seues llegendes militars a l'hora de narrar la seua biografia, com ara els *Flos Sanctorum* de Ribadeneira o les obres de Marieta, Sanctoro o Villegas. Altres, com ara Esteban de Garibay, al seu *Compendio historial de España*, l'evocaren vagament, mentre que Garibay sols donà protagonisme al rei Ramir II, tot deixant en l'anonimat els sants cavallers, per tal de centrar-se en l'abast del *Privilegi dels Vots*:

*El rey don Ramiro entró solo en la batalla con los Moros, los cuales fueron vencidos con espada Angelical, pareciendo en la batalla dos caballeros en sendos caballos blancos, que por divina disposición armados, fueron vistos entrar en la batalla los primeros.*<sup>1098</sup>

D'altra banda, altres autors, més propers als cercles compostel·lans, tendiren a minimitzar més encara aquestes intervencions. Així, per exemple, Juan de Mariana parlà de l'aparició de dos àngels no identificats tot relatant la llegenda de manera molt prudent:

*Todos estuvieron persuadidos que dos ángeles en dos caballos blancos pelearon en la vanguardia, y que por su ayuda se ganó la victoria, cosa que no suele acontecer, ni aún inventarse, sino en victorias muy señaladas, cual fue ésta.*<sup>1099</sup>

---

<sup>1096</sup> Citat a OLARTE, J. B., *Monasterio de San Millán de la Cogolla, Suso y Yuso*, Edilesa, León, 1998, pàg. 64. També replegat a LINARES, L., *op. cit.*, 2008, pàg. 401.

<sup>1097</sup> LINARES, L., *op. cit.*, 2008, pàg. 401.

<sup>1098</sup> GARIBAY Y ZAMALLOA, E., *op. cit.*, 1628, vol. I, Llibre X, cap. 8, pàg. 434 i a LINARES, Lidwine, “La transmisión de una leyenda hagiográfico-política: San Millán en la batalla de Hacinas de la Edad Media al Siglo de Oro”, en *À tout seigneur tout bonneur. Mélanges offerts à Claude Chaudadís*, 2009, pàg. 303-316.

<sup>1099</sup> MARIANA, Juan de, *Historia de España, última edición aumentada...*, Francisco Oliva, Barcelona, 1839, tom 2, Llibre VIII, cap. 5, pàg. 227-228. Citat a LINARES, L., *op. cit.*, 2009, pàg. 303-316.

Més lluny encara anà Ambrosio de Morales, qui les callà completament tot afirmant, a més, que el privilegi de Ramir II era tan sols una confirmació del de Ramir I.<sup>1100</sup> Així doncs, que la voluntat per enaltir un sant més que un altre depenia dels interessos polítics del moment és un fet a tindre en consideració. Així per exemple, Mauro Castellà Ferrer, apologista de la figura i miracles de sant Jaume, no resultà un valedor tan apropiat per als miracles de sant Emilià, de les visions del qual arribà fins i tot a dubtar:

*Estando enesto a vista de los dos campos se abrieron los cielos, y vieron venir a Santiago, y a san Millán cavalleros en Cavallos blancos, armados con armas blancas, las espadas en las manos, y con ellos grandes Compañías de Ángeles, los quales entraron por los esquadrones de los Moros haziendo gran destroço [...]. El privilegio de San Millán, que refiere el dicho autor, aunque dize, que se aparecieron en la batalla el glorioso Apóstol Santiago y San Millán, y que los vieron pelear en ella, no dize [...] que se huviesen abierto los cielos, a vista de los Campos, ni que se viessen de allá baxar a cavallo al Apóstol Santiago, y a San Millán, que todos estos parecen mas encarecimientos poéticos, que relación verdadera de sucesso.<sup>1101</sup>*

Davant la negativa de prominents santjaumistes, com ara Pedro Astorga del Castillo, canonge de la catedral de Compostel·la, qui acusava el *Privilegi dels Vots* de sant Emilià de ser apòcrif o de Quevedo qui, tot i que agraiïa els favors en el camp de batalla de sant Emilià: “*Quien dirá que en justicia no puede pedir este Patronato S. Millan de la Cogulla, pues las historias, y escrituras antiguas confiesan aver peleado y vencido tantas vezes, apareciendose en las batallas, como Santiago, y casi en competencia del número de sus apariciones y vitorias*”, no el reconeixia com a patró d’Espanya, veus com la de Yepes, cronista de l’Orde de Sant Benet, dins l’esperit de recuperació del protagonisme perdut pel seu orde monàstic enfront altres ordes més dinàmics com els jesuïtes, es posaren mans per feina amb la finalitat de posar en valor i estendre el culte al sant més enllà de l’àrea pròpia d’influència del monestir cogollà i l’orde benedictina. Fou per això que retornaren a les llegendàries intervencions militars medievals, i n’afegiren de noves, amb la intenció de recuperar el valor d’un dels sants més importants de la seua religió i destacar, a un altre nivell, el sentit militant dels benedictins. En el relat hagiogràfic, no exempt de les característiques pròpies d’una cultura propagandística i d’exaltació com era la barroca, Yepes hi destacà la faceta militar del cogollà, tot posant-la en paral·lel amb la de sant Jaume, i a més amb una intenció clarament política pretengué

<sup>1100</sup> LINARES, L., *op. cit.*, 2008, pàg. 399-400.

<sup>1101</sup> CASTELLÀ FERRER, Mauro, *Historia del apóstol de Iesus Christo Santiago Zebedeo patrón y capitán general de las Españas*, Imprenta de Alonso Marín de Balboa, Madrid, 1610, p. 357v. Citat per MONTERROSO MONTERO, J., *op. cit.*, 1997, pàg. 494-496.

d'estendre la seua àrea d'influència fins a Navarra. Amb aquest motiu incorporà a la narració, per primera vegada, una nova visió del sant en una batalla, ara en favor del rei navarrés en el setge de la ciutat de Calahorra:

*Se apareció San Millán visiblemente a los nuestros y los animaba e inducía a que acometiesen los muros, y él les dio entrada por ellos.*<sup>1102</sup>

Anys més tard, fra Martín Martínez, tot aprofitant la polèmica del copatronatge de santa Teresa, reclamà una vegada més per al cogollà el mateix estatus que gaudia l'apòstol. Per a tal finalitat, aportà com a raons el fet que a Espanya hi podien haver diversos patrons i que per ser sant Emilià patró de Castella resultava més vàlid per a ser patró de tota la corona per considerar la primera el nucli de la segona. Per tal de promoure el seu culte féu al·lusió a les intervencions militars passades i també les possibles futures, i evocà amb tal finalitat una nova visió miraculosa en temps d'Alfons XI, la de la presa d'Algecires:

*Qué favorecer al Señor Rey Alfonso undecimo sobre Algecira?*<sup>1103</sup>

L'apologia de Martín Martínez, exemplificada visualment en el gravat de Panneels o les pintures de Salazar i, sobretot, Rizi per l'emplaçament especial que la seua pintura ocupava a l'altar major de l'església del monestir cogollà, se centrava en el valor de sant Emilià com a patró d'Espanya, tot justificant aquest mereixement en el poder exterminador dels enemics de la religió i la monarquia. De fet, aquesta defensa del patronatge s'adreçava al rei Felip IV, tot afirmant que aquest reconeixement li aportaria grans beneficis. Tanmateix, li indicava també que la protecció de l'emilianenc encara era present i que, com a digne i legítim cabdill dels exèrcits espanyols, continuaria lluitant contra infidels i heretges en la defensa de la república cristiana. Al monarca li demanava, per tant, que es deixara aconsellar pel sant, que li restituïra la seua invocació com a patró d'Espanya en les batalles i que es deixara ajudar per ell, ja que si aquest havia fet miracles en el passat, també podria fer-los després: "*Buelvan por mano de V.A. los reconocimientos, y quedaran los dos Patrones premiados, que estos nuevos favores empeñaran a S. Millan a que repita las hazañas [...] en cuyo brazo se pueden seguramente y deben afianzar gloriosas victorias que goce V.M. con eternos y temporales triunfos*".<sup>1104</sup>

---

<sup>1102</sup> YEPES, A., *op. cit.*, 1609, t. I, cap. 1, pàg. 266v.

<sup>1103</sup> MARTÍNEZ, M., *op. cit.*, 1643, pàg. 4r.

<sup>1104</sup> MARTÍNEZ, M., *op. cit.*, 1643, pàg. 31r i dedicatòria, respectivament.

Es buscava, en definitiva, associar mitjançant les lletres i les imatges la figura del sant emilianenc amb la monarquia hispànica i s'insistia tant a les hagiografies com a les pintures i escultures en la seua condició de patró de la corona en companyia de l'apòstol. Finalment, la significació dels dos sants com a patrons protectors d'Espanya gràcies a les victòries aconseguides per a la causa cristiana seria emparada d'alguna manera per la monarquia espanyola i tornaria a posar-se de manifest en un projecte no finalitzat com fou el programa iconogràfic encarregat al Pare Sarmiento en 1749 per a la decoració del Palau Reial Nou de Madrid. Les imatges de sant Jaume i sant Emilià, les vicissituds posteriors de les qual ja n'hem parlat, apareixien inserides en aquest projecte en els pilars exteriors de la façana de la capella. Situades en clara correspondència amb dos monarques canonitzats de gran significació històrica i simbòlica, com eren sant Hermenegild i sant Ferran, les imatges dels quals anaven col·locades a l'entrada,<sup>1105</sup> sant Emilià passava a ocupar una posició preeminent en l'imaginari col·lectiu hispànic per les seues decisives intervencions militars en el passat, tot situant-se al mateix nivell que el sant apòstol, ja més com a company d'armes que com a rival.

## **2.- ELS COMPANYS DE SANT JAUME: SANT ISIDOR, PATRÓ DE LA CIUTAT DE LLEÓ**

D'origen cartaginés, la figura de sant Isidor (ca. 560-636) fou una de les més importants i destacades de l'època visigoda i la seua influència arrabassà tota l'Edat Mitjana. Sant confessor i teòleg –el papa Inocenci XIII el declarà oficialment doctor de l'Església–, cronista i compilador de la cultura del seu temps, l'arquebisbe de Sevilla es va distingir entre d'altres coses per la seua intervenció en la política i la religiositat del moment, tot marcant la unificació litúrgica de la península gràcies a la seua contribució en la conversió dels reis visigòtics, llavors arrians, al catolicisme. Tot i ser fonamental la seua figura històrica en la transició de la desintegrada civilització hispanoromana cap a la legitimació del poder dominant visigòtic, fou la seua llegenda posterior com a defensor i patró del regne i ciutat de Lleó la que atrau ara el nostre interès.

---

<sup>1105</sup> SEBASTIÁN, S., *op. cit.*, 1981, pàg. 386-388.

## La creació d'un tipus iconogràfic guerrer per a un sant confessor

Val a dir que la nova dimensió adoptada per la imatge de sant Isidor amb la seua conversió cap a una tipologia guerrera arranca a partir del trasllat de les seues restes des de la ciutat de Sevilla fins a Lleó l'any 1063. La recuperació de les relíquies de sant Isidor van tindre un caràcter polític i propagandístic, alhora que miraculós, atés que fou gràcies a la visió del bisbe de Lleó –acompanyava el rei Ferran I en les campanyes de conquesta de Sevilla i Badajoz– que aquelles foren trobades de nou. Una vegada aconseguides, el monarca, que les tenia en gran estima, decidí de traslladar-les al monestir de San Juan y San Pelayo de Lleó, temple molt vinculat a la família reial lleonesa per ser el seu panteó i que, amb l'arribada d'aquelles, canviaria el seu nom pel de San Isidoro. La presència de les relíquies es convertí llavors en un eficaç instrument per a la propaganda legitimadora de la monarquia –recordem que Ferran I, abans comte de Castella, havia accedit al tron de Lleó l'any 1038. El seu culte,<sup>1106</sup> que esdevingué molt popular, adoptà una especial rellevància en adquirir la condició de patró i protector del regne i, en exclusivitat, el de la pròpia ciutat de Lleó, distingint-se així del patronatge de sant Jaume que es pretenia per a tota la Hispània cristiana. Sant Isidor es revela, per tant, des de l'aparició de les primeres llegendes, com un eficaç protector de la monarquia lleonesa i dels seus exèrcits, perfecte company del patró sant Jaume i successor seu.

El pas definitiu per a la consolidació d'aquesta nova condició protectora del regne de Lleó és precisament la difusió de la notícia de la seua visió en diferents batalles, la més important la de Baeza ocorreguda l'any 1147 en favor del rei Alfons VII. La primera font literària en recollir-la fou l'anomenada *Historia Translationis Sancti Isidori*, obra anònima redactada segurament per un canonge al final del segle XII o principi del XIII<sup>1107</sup> i en la qual se'ns narra la llegenda de la seua aparició de la manera següent:

*Dum ergo hec ita se gererent, imperator, sedens in tentorio, aliquantisper somno correptus, apparuit ei quidam uir ueneranda canice comptus, episcopali infula decoratus, cuius facies rutilabat ut sol clarissimus, circa quem dextera gladium igneum ancipitem tenens gradiebatur; tali que eum uoce benigne affatus est dicens: 'O Adefonse, cur dubitas? Omnia enim possibilis sunt Christo imperatori magno Deo nostro'. Et adiecit: 'Vides hanc Hysmaelitarum multitudinem? Prima luce sicut fumus euanescent a facie tua. Ego namque tibi et*

<sup>1106</sup> Sobre el culte a sant Isidor resulta ben aclaridor l'article de GAIFFIER, Baudoin de, "Le culte de Saint Isidore de Séville. Esquisse d'un travail", en *Isidoriana. Estudios sobre san Isidoro en el XIV centenario de su nacimiento*, Centro de Estudios "San Isidoro", Lleó, 1961, pàg. 271-283.

<sup>1107</sup> Vegeu MONTANER FRUTOS, Alberto, "El Pendón de San Isidoro o de Baeza: sustento legendario y constitución emblemática", en *Emblemata*, núm. 15, 1999, pàg. 39.



*nasciturus ex genere tuo a Deo datus sum custos, si ambulaueritis coram eo in ueritate et corde perfecto*'. (PL 208).<sup>1108</sup>

## Sant Isidor a Baeza. Fonts literàries i manifestacions visuals en la configuració d'una tipologia guerrera

Si atenem als escassos exemples visuals del tipus militar eqüestre de sant Isidor cavaller podem afirmar que aquest no ha tingut l'èxit i difusió que va gaudir sant Emilià cavaller, ni molt menys, el seu company de batalles, l'apòstol sant Jaume.

De la mateixa manera que els altres sants cavallers, la tipologia guerrera de sant Isidor presenta unes característiques ben semblants respecte del tipus arquetípic, atès que el model compositiu a seguir era el del cavaller *matamoros*, sols diferenciat en aquest cas en aquells elements significants necessaris per a fer-lo identificable i distingible de la resta.

Les fonts literàries ens aporten les pistes imprescindibles per a conèixer aquests atributs que el caracteritzen com a *miles Christi* així com les llegendes d'on van beure, açò és, les miraculoses aparicions a Baeza, Toledo, Ciudad Rodrigo i Mèrida.

Hem dit que la primera font literària on el sant patró de Lleó es revelà davall aquesta tipologia militar heroica fou la *Historia Translationis Sancti Isidori*, la qual recontava la seua intervenció prodigiosa a la batalla de Baeza en un relat extens i llegendari del succés i segurament justificatiu però que no transcendiria l'àmbit lleonés. Val a dir que en obres anteriors i més generals, com ara el *Poema de Almería*, del segle XII, o els *Anales Toledanos Primeros* i la *Chronica latina regum Castellae*, del XIII,<sup>1109</sup> res es deia de la participació miraculosa del sant. En canvi, poques dècades després d'aparèixer la llegenda a la *Historia Translationis*, la visió meravellosa fou difosa gràcies a l'obra del bisbe Lluç de Tui, un treball acrític l'objectiu del qual era presentar-lo al seu poble com a autèntic i natural patró, tant de la ciutat com del

---

<sup>1108</sup> "Mentre succeïen així les coses, a l'Emperador, assegut en la tenda i envaït per la son durant un temps, se li aparegué un home coronat de venerables canes, tocat amb la ínfula episcopal, el rostre del qual lluïa com el sol claríssim, juntament amb el qual avançava una mà dreta sostenint una espasa de foc de doble fil; aquest es dirigí a ell amb veu benigna tot dient: 'Oh, Alfons! Per què dubtes? Tot és possible per al gran emperador Crist, Déu nostre'. I hi afegí: 'Veus aquesta gran multitud d'ismaelites? Doncs amb les primeres llums s'esvainan davant teu com el fum. Car jo he estat donat per Déu com a protector teu i dels teus descendents, mentre aneu davant ell amb sinceritat i cor perfecte". El text original i traduït al castellà ha estat publicat a MONTANER FRUTOS, A., *op. cit.*, 1999, pàg. 40. La traducció al valencià és meua.

<sup>1109</sup> Per a un seguiment d'aquestes cròniques i el que diuen respecte de la batalla de Baeza, vegeu MONTANER FRUTOS, A., *op. cit.*, 1999, pàg. 35-37.

regne. El bisbe de Tui, qui havia estat canonge regular de San Isidoro de Lleó, inclogué al capítol XXXII del llibre *De Miraculis Sancti Isidori* l'aparició de l'arquebisbe sevillà a l'emperador lleonés Alfons VII la nit prèvia a la batalla, tot revelant-li la seua presència en la batalla el dia següent amb les paraules següents:

*... estando aquella noche el sobredicho rey Don Alonso sentado en su tienda, le vino un poco de sueño, y se le apareció una visión maravillosa, en que vió venir hacia sí un varón muy honrado, con sus canas muy hermosas, vestido como obispo en pontifical y su rostro resplandecía como el sol muy claro, y cerca de él venía andando paso a paso, así como él andaba, una mano derecha, la cual tenía una espada de fuego de ambas partes aguda, y llegando aquel santo varón cerca del rey, comenzó a hablarle estas palabras: Oh Alfonso ¿por qué dudas? Te digo en verdad, que todas las cosas son posibles a Jesucristo, que es nuestro Dios y emperador grande; y le dijo más: ¿Ves esta multitud de moros? En amaneciendo, así como humo desaparecerán y huirán de tu cara. Yo soy diputado por mano de Dios nuestro Señor para guarda tuya y de los que nazcan de tu linaje, si anduviéreis en fe no fingida y en corazón perfecto delante de su acatamiento. Dijole, entonces el rey: Oh padre y muy santo ¿quién eres tú, que tales cosas me dices? Respondióle luego, y dijo: Esta mano que anda conmigo es del mismo apóstol Santiago defensor de España.<sup>1110</sup>*

Tal i com es pot observar, la llegenda isidoriana prenia com a base el miracle de la presa de Coïmbra per intercessió de sant Jaume, el qual s'havia manifestat en somnis a un bisbe grec davall la condició de cavaller i patró del monarca tot anunciant-li, per tal de mostrar la seua condició militar, que intercediria per la victòria sobre la ciutat portuguesa. A la presa de Baeza, sant Isidor féu quelcom semblant, és a dir, presentar-se en somnis davant l'emperador com a protector seu i dels seus successors: "*Yo soy diputado por mano de Dios nuestro Señor para guarda tuya y de los que nazcan de tu linaje*". I per si hi havia cap dubte sobre la seua identitat ell mateix es mostrava al monarca davall la condició de doctor i successor de sant Jaume en la predicació a Hispània: "*Soy Isidoro, Doctor de las Españas, sucesor del Apóstol Santiago por la gracia de la predicación*".

Parats en aquest punt i des del camp de la visualitat, paga la pena observar com de la mateixa manera que en el cas de la *Visió de sant Jaume pel bisbe Esteve*, també la *Visió de sant Isidor pel rei Alfons VII* s'ha configurat en el temps com un tipus iconogràfic concret i autònom, l'exemple visual més famós del qual és l'estuc policromat sobre la volta de l'antic

<sup>1110</sup> TUY, Lucas de, *Milagros de San Isidoro* (trad. de J. de Robles, 1525, transcrip. i notes de J. Pérez Llamazares, 1947, intr. d'A. Viñayo), Univ. de León - Cátedra de San Isidoro, León, 1992, cap. XXXII, pàg. 52-56. Vegeu també PÉREZ LLAMAZARES, Julio, *Vida y milagros del glorioso San Isidoro, arzobispo de Sevilla y Patrono del Reino de León*, Imprenta Católica, Lleó, 1924, cap. X, pàg. 170-175.

refectori de la col·legiata de San Isidoro de Lleó datat cap a 1734.<sup>1111</sup> En el relleu, el monarca, vestit amb indumentària guerrera, apareix dormint dins la seua tenda de campanya assegut sobre una cadira i recolzant el seu cap sobre la seua mà. Enfront d'ell es disposa una taula amb el atribut regis, la corona i el ceptre, mentre que sobre ell i sorgint d'uns núvols, sant Isidor, vestit amb indumentària episcopal i armat amb una espasa, li fa un senyal indicatiu.

Tornats a la narració de la llegenda, Tuí recordava com al dia següent de la visió, l'emperador parlà amb els seus bisbes i comtes sobre aquesta i seguidament acordaren establir una confraria en honor del sant. A continuació establiren que en el dia de la batalla eixirien a lluitar invocant els noms de sant Jaume i sant Isidor. Després d'haver pres l'acord, al monarca novament li entrà la son, sant Isidor se li tornà a aparéixer, amb rostre encara més alegre, tot confirmant-li l'empara i protecció que a partir d'eixe moment exerciria sobre dita confraria i sobre aquells que la conservaren:

*Y luego aquellos obispos y condes que allí estaban con el rey, dando así mismo innumerables gracias a Dios, ordenaron juntamente que en comenzando a amanecer, lucharían contra los enemigos con la voz y apellido de San Isidro y del apóstol Santiago: y esto así ordenando tomó al rey otra vez el sueño, y luego le tornó a aparecer San Isidro con rostro más alegre, y le dijo así: La cofradía que has ordenado a honra del nombre de Dios, encomendándote a mis oraciones, yo la recibo en mi protección y amparo, y a los que la guardaren seré protector en la vida y en la muerte.<sup>1112</sup>*

Reconfortat per aquelles paraules, el monarca es preparà per la lluita, avisà els seus perquè ho disposaren tot, i tot seguit es llançà amb valor contra els moros:

*Despertó luego el rey y levantóse muy más esforzado con la dicha visión, y mandó a los suyos que se prepararan y salieran para dar la batalla a los moros, y luego los cristianos esforzados con una osadía y fortaleza celestial, cumpliendo el mandato de su señor, salieron varonilmente y comenzaron a dar en los moros y herir y matar y despedazar muchos de ellos, los cuales como vieron la osadía de los cristianos, y los daños que los mismos moros unos a otros se hacían, volvieron las espaldas y buyeron dejando a los nuestros infinitos despojos: [...]; y*

<sup>1111</sup> FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, Etlvina, “La iconografía isidoriana en la Real Colegiata de León”, en *Pensamiento medieval hispano: Homenaje a Horacio Santiago-Otero*, Junta de Castilla y León, Valladolid, 1998, vol. 1, pàg. 140-181.

<sup>1112</sup> TUY, L. de, *op. cit.*, 1992, cap. XXXII, pàg. 54. A la *Historia Translationis Sancti Isidori* es pot llegir de la següent manera: “*Pontifices autem sacri una cum comitibus gratias agentes ordinaverunt simul quod cum acclamatione nominis sancti Isidori et sancti Iacobi a prima aurora hostes aggredirentur. Imperator uero post hec pressus sopore, apparuit ei beatus confessor letiori uultu dicens: ‘quam statuisti confraternitatem in mea protectione suscipio et eam fideliter observantibus ero adiutor in uita et in morte’.* (PL 208).

*luego los moros que estaban en la dicha ciudad de Baeza salieron y humildemente se dieron y entregaron a sí y a la ciudad al dicho rey don Alonso, y se sometieron a su señorío. Y todos los otros reyes y príncipes de los moros que había en España, viendo que la victoria celestial triunfaba en favor de dicho rey Don Alonso, por intercesión del bienaventurado confesor San Isidro, le rindieron vasallaje y tributos.*<sup>1113</sup>

La creació de la imatge eqüestre de sant Isidor es troba en aquest text en un punt inicial encara. Segons allò dit per la llegenda, la victòria cristiana no havia estat aconseguida per l'actuació directa del sant, sinó tan sols per la seua intercessió celestial en ser invocat, de la mateixa manera que ocorria amb la llegenda de la presa de Coïmbra, on tampoc es mencionava la visió de l'apòstol batallador al bell mig de la refrega. Ens trobem, per tant, en un primer nivell d'elaboració de la tipologia guerrera del sant, on potser la prudència obligava als autors de la llegenda a situar el nou cavaller sagrat al costat de l'apòstol –qui ja estava legitimat com a cabdill dels exèrcits de Crist–, com el seu company d'armes. Però, tot i que la imatge eqüestre de l'arquebisbe sevillà encara no estava completa, la seua miraculosa intercessió sí, car era fins i tot corroborada –recurs literari sovint repetit en aquest tipus de narracions– pels enemics dels cristians, els quals admeteren la derrota per obra del sant: “*la victoria celestial triunfaba en favor de dicho rey Don Alonso, por intercesión del bienaventurado confesor San Isidro*”.

Reiterava posteriorment el bisbe Lluç de Tui la intervenció miraculosa del sant sobre Alfons VII en el seu *Chronicon Mundi*, obra redactada entre 1232 i 1238, en la qual oferia una versió de la llegenda més succinta i amb objectius ben diferents al *De Miraculis Sancti Isidori*, ja que si en aquest el protagonista del fenomen meravellós era el sant confessor, en aquell ho era el mateix emperador, qui havia vençut “*por vençimiento celestial*”:

*Se le apareció el santo confesor Isidoro, mientras dormía, y lo confortó diciendo que él había sido encargado por Dios de defenderlos a él y a su gente y lo exhortaba a que no temiese a la multitud de sarracenos,*

---

<sup>1113</sup> TUY, L. de, *op. cit.*, 1992, cap. XXXII, pàg. 54-55. A la *Historia Translationis Sancti Isidori* es pot llegir de la següent manera: “*Factus itaque imperator audacior de nisione, ut sui ad bellum procederent, imperavit. Qui iussa viriliter adimplentes Sarracenorum exercitum denastabant. Videntes autem Agareni Christianorum audatiam et se suis trucidari mutua cede terga dederunt fugiendo nostris relicta multitudine spoliiorum. Sarraceni vero qui erant in ciuitate ad imperatorem egressi se et ciuitatem eius dominio tradiderunt. Reliqui vero Yspanie reges Sarracenorum et etiam Christianorum principes, perpendentes cum Catholico imperatore celestem uictoriam, ei se uasallos et tributarios beati Ysidori uictoria statuerunt*”. (PL 208).

*sino a que a primera hora de la mañana los acometiese con hombría, pues se desvanecerían ante él como el humo y ese día tomaría aquella misma ciudad.*<sup>1114</sup>

Amb l'aparició de la llegenda al *Chronicon Mundi*, aquesta s'incorporava, en paraules del mateix Montaner Frutos,<sup>1115</sup> al repertori taumatúrgic habitual de la historiografia castellana, sent recollit posteriorment i de manera succinta per l'arquebisbe Jiménez de Rada a la seua *De Rebus Hispanie*:

*San Isidoro se apareció por la noche para confortar al Emperador y prometerle que le auxiliaría en el encuentro del día siguiente. Así pues, iniciado el combate con las luces del alba, ganó el Emperador, según la promesa de San Isidoro.*<sup>1116</sup>

En l'evolució literària –gradual i progressiva– del tipus iconogràfic, la *Primera Crónica General de España* o *Estoria de España*, redactada a instàncies d'Alfons X, suposa un nou graó. La notícia de la llegenda de Baeza, tot i que eliminava la descripció del sant durant la visió d'Alfons VII –ací cal destacar el protagonisme quasi absolut de l'emperador–, hi afirmava la seua presència en la batalla com a intercessor del monarca davant Déu:

*Mas parecio en la noche sant Esidro all emperador, conortandol et esforçandol, que la batalla de otro dia que la cometiesse atrevudamiente et con grand esfuerço, et que el le vierne y en ayuda et serie y su ayudador. Otro dia, pareciendo ya la luz et esclareciendo por toda la tierra, levantosse ell emperador et los suyos, et armaronse et guisaronse lo mejor que ellos pudieron, et vinieron a la batalla et lidiaron; et fue essa batalla muy grand y muy fuerte et muy ferida, de guisa que murieron y muchos de la una parte et de la otra. Mas ell emperador vio a sant Esidro andar en la fazienda de la su parte; et en ell esfuerço de lo quel prometiera, esforçosse elle emperador et esforço otrosi a los suyos, dizjendoles que esforçassen et estidiessen fuertes et firiesen en los enemigos, ca non eran nada, et vençerlos y en sin toda dubda, ca Dios era con ell et con ellos. Et ellos,*

---

<sup>1114</sup> TUY, Lucas de, *Chronicon Mundi*, Llibre IV, cap. 75. Sobre aquesta obra del bisbe de Tui vegeu els estudis de VALDÉS GARCÍA, Olga, *El 'Chronicon Mundi' de Lucas de Tui. Edición crítica y estudio*, Univ. Salamanca, Salamanca, 1999 i JEREZ CABRERO, Enrique, *El 'Chronicon Mundi' de Lucas de Tui (c. 1238): técnicas compositivas y motivaciones ideológicas*, tesi doctoral dirigida per Diego Catalán, Univ. Aut. de Madrid, 2006.

<sup>1115</sup> MONTANER FRUTOS, A., *op. cit.*, 1999, pàg. 46.

<sup>1116</sup> JIMÉNEZ DE RADA, Rodrigo, *Historia de los hechos de España* (intr. i notes J. Fernández Valverde), Alianza, Madrid, 1989, VII, 11.

*uiendo de como ell emperador los amonestava et los esforçava, fueron ellos esforçando, et los moros desmayando et dexandosse de la lid, fasta que ovieron a foyr et dexar el campo.*<sup>1117</sup>

Per a Lidwine Linares, la formulació de la tipologia militar es trobava clarament en progrés. En la transició dels textos anteriors a aquest, el sant havia guanyat galons ja que ara se'l veia actuar com a cabdill guerrer. I si en la primera visió el sant animava el rei a esforçar-se en la victòria, en la segona hi apareixia en el moment del combat al costat seu: “*ell emperador vio a sant Esidro andar en la fazienda de la su parte*”, tot confirmant la necessitat d'esforçar-se perquè Déu era amb ells.<sup>1118</sup> La presència del sant al bell mig de la batalla, tot i no ser descrita de manera explícita, implicava, en paraules del professor Montaner Frutos, una actitud combativa<sup>1119</sup> per part del sant, característica pròpia de l'espiritualitat guerrera dels sants cavallers i que es veuria reflectida en manifestacions visuals posteriors.

La capacitat miraculosa del sant i la seua condició de protector del monarca i els seus successors en el procés de conquesta dels territoris del sud augmentà encara més en relats posteriors, com ara Alonso Martínez de Toledo, més conegut com Arxipreste de Talavera, oriünd de Toledo i beneficiat de la seua catedral, qui escriví en la primera meitat del segle XV una obra hagiogràfica titulada *Vida de san Isidoro*. En ella inclogué la imatge de sant Isidor a cavall en la visió de l'emperador Alfons VII la nit prèvia a la batalla de Baeza, molt probablement perquè l'havia vista al *Penó de Baeza* descrit un paràgraf després:

*El enperador Don Alonso, nieto del que ganó a Toledo, tiniendo çercada a Baeza, viniendo gran multitud de moros a socorrer la çibdat, el Rey se determinó de alçar el çerco. Aquella noche, estando durmiendo, le apareçió sanct Isidoro a caballo, vestido de pontifical, en la una mano una cruz y en la otra una espada desnuda. Y le amonestó que no se fuese, y que otro día diese batalla a los moros porque les vencería y tomaría la çibdat. Díxole más, que él sería en su ayuda porque Dios le tenía diputado por amparo de los Reyes de España. Suçedió así. Y buelto el Rey a León, instituyó la cofradía de sanct Isidoro y hizo su iglesia convento de canónigos regulares.*

*Dícese también que entre las otras vanderas y pendones que este emperador Don Alonso usaba traer en las batallas, fué uno el pendón llamado de sanct Isidoro, el qual está bordado de una parte y de otra con la figura que el sancto le apareçió. Y así los Reyes que después suçedieron lo llevaban siempre cuando yvan contra*

---

<sup>1117</sup> *Primera Crónica General. Estoria de España que mandó componer Alfonso el Sabio...*, (ed. R. Menéndez Pidal), Bailly-Bailliere e hijos ed., Madrid, 1906, cap. 981, pàg. 660-661. La versió utilitzada en aquest cas és la *Versión Sanchina*, redactada a final del segle XIII.

<sup>1118</sup> LINARES, L., *op. cit.*, 2008, pàg. 256.

<sup>1119</sup> MONTANER FRUTOS, A., *op. cit.*, 1999, pàg. 61.

*moros, como parece por la historia del Rey Don Juan el segundo en el capítulo ciento y doce del año X de su reinado, donde dice que siendo antigua costumbre de Castilla embiar por el pendón de sanct Isidoro a León quando yvan contra moros, el Infante Don Hernando, que después fué Rey de Aragón, estando sobre Antequera, con muy gran devoción embió a León por él.*<sup>1120</sup>

### ***La plasmació del tipus iconogràfic en el Penó de Baeza (1350-1375)***

El *penó* abans descrit per l'Arxipreste de Talavera a la seua *Vida de San Isidoro* encara es conserva, però la seua data no coincideix amb l'estendard d'Alfons VII sinó que és dos segles posterior.<sup>1121</sup> Es tracta de l'anomenat *Penó de Baeza* (ca. 1350-1375, Lleó, Museu de la Real Colegiata Basílica de San Isidoro) [Fig. 197; Cat. 130], la més antiga manifestació visual del tipus iconogràfic militar eqüestre de sant Isidor coneguda, l'elaboració de la qual respon, en paraules d'Alberto Montaner, a la consolidació i difusió de la llegenda isidoriana inserta en la *Primera Crónica General* o *Estoria de España*, en la seua versió sanxina, i no a l'inrevés, tot i que algunes cròniques, com ara la *Crónica de Juan II*, atribueixen la data dels seus orígens a l'època d'Alfons VII:

*Dícese también que entre las otras banderas y pendones que este emperador D. Alonso usaba traer en las batallas fue uno el llamado Pendón de S. Isidro, el cual está bordado de una parte y de otra con la figura que el santo le apareció. Y así los reyes que después sucedieron lo llevaban siempre cuando yban contra moros.*<sup>1122</sup>

Un segle després de l'Arxipreste de Talavera, Ambrosio de Morales, en el seu *Viaje a los reinos de León y Galicia y principado de Asturias*, redactat el 1572 a instàncies de Felip II per tal de conèixer els tresors culturals i religiosos de les terres gallegues, asturianes i lleoneses, descrivia el *Penó de Baeza* i apuntava la seua motivació, tot i mantindre la data d'elaboració durant el regnat d'Alfons VII:

<sup>1120</sup> ARCIPRESTE DE TALAVERA, *Vida de San Ildefonso y San Isidoro*, (ed. J. Madoz), Madrid, Espasa-Calpe, 1962, pàg. 160-161.

<sup>1121</sup> Brodat a dues cares, tot i que autors com Gómez Moreno, Alcolea o Pérez Llamazares la consideraven obra del segle XII, estudis més recents que tenen en comte tant la tècnica del brodat com els valors estètics del mateix, opten per una data propera a la meitat del segle XIV. Vegeu FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, Etelvina, "Héroes y arquetipos en la iconografía medieval", en *Cuadernos del Cemyr*, núm. 1, 1994, pàg. 36 i MONTANER FRUTOS, A., *op. cit.*, 1999, pàg. 30.

<sup>1122</sup> PÉREZ GUZMÁN, Fernán, *Comiença la Cronica del Serenissimo rey don Juan el Segundo deste nombre...*, Diego Jiménez, Sevilla, 1543, any X, cap. 112, pàg. 41r.

*Es del emperador don Alfonso, hijo de Doña Urraca, que hizo bordar en él toda la manera como le apareció en Baeza San Isidoro y se la hizo ganar. Está bordado el Santo Doctor a caballo y vestido de Pontifical con capa, con una cruz en una mano y en la otra una espada levantada, y cerca sale un brazo del cielo con una espada levantada también y una estrella en la punta, porque el cielo le mostró al rey cómo salía del cielo el brazo de Santiago en su defensa: esto está así bordado de ambas partes, y aunque la bordadura es antigua está buena. Este Pendón usaron los reyes llevar en la guerra contra los moros.<sup>1123</sup>*



**Fig. 197.** *Penó de Baeza*, ca. 1350-1375, Lleó, Museu de la Real Colegiata Basílica de San Isidoro

El *Penó de Baeza* és d'una imatge emblemàtica amb una alta càrrega conceptual. La descripció visual pren com a font literària la més antiga narració de la visió de sant Isidor a Alfons VII en el setge de Baeza, la *Historia Translationis Sancti Isidori*, on s'afeg que el seu rostre era lluent com el sol, símbol de la seua condició sagrada: “*aparuit ei quidam uir ueneranda canice comptus, episcopali infula decoratus, cuius facies rutilabat ut sol clarissimus*” (PL 208). Així les coses, sant Isidor apareix caracteritzat com un home d'edat madura, canós i imberbe “*un varón muy honrado, con sus canas muy hermosas [...] y su rostro resplandecía como el sol muy claro*”. Se'l descriu abillat com un prelat amb els característics atributs episcopals, o siga, túnica i mantell subjecte

<sup>1123</sup> MORALES, Ambrosio de, *Viaje a los reinos de León y Galicia y principado de Asturias*, Biblioteca popular asturiana, Madrid, 1765, reed. Oviedo, 1977, pàg. 50-51.



per una fíbula per a cobrir el seu cos i una mitra per al cap: “*vestido como obispo en pontifical*”, segons Lluç de Tui a la *Vida de sant Isidor*. Tant a la *Historia Translationis* com a les obres del Tudense quedaren fixats, per tant, els elements significants que identificaran el sant patró de Lleó, tot eliminant qualsevol possible confusió amb els altres sants cavallers en posteriors manifestacions visuals. Aquests elements foren recollits pel *Penó de Baeza*, sobretot en el referent al vestit pontifical.

Com a cavaller, el sant munta un rossí blanc al galop. Trobem, per tant, que en aquest esquema compositiu s'utilitza novament l'arquetip heràldic dels sants cavallers observat ja al relleu de sant Jaume del claustre de la catedral de Santiago o a la miniatura que il·lustra el *Tumbo B* conservat al mateix temple. Segons alguns autors, el model directe hauria estat la imatge del *Penó de Compostel·la*, i la seua motivació la voluntat dels lleonesos de tindre un sant protector de prestigi en la figura de sant Isidor a la manera en què ja ho era el sant cavaller de Compostel·la. Les primeres fonts literàries, però, no deien res de què sant Isidor fóra vist cavalcant. El Tudense, per exemple, afirmava que Alfons VII en la primera visió “*vió venir hacia sí un varón muy bonrado*”, però mencionava res d'un cavall. La *Primera Crónica General* afirmava que a la batalla “*ell emperador vio a sant Esidro andar en la fazienda de la su parte*”, però tampoc citava la cavalcadura. L'Arxipreste de Talavera, en canvi, en la seua hagiografia i, segurament, com a conseqüència de l'observació del mateix *Penó de Baeza*, ja parlava d'un rossí, tot i que no fera cap referència al seu color: “*le apareció sanct Isidoro a caballo*”. Trobem ací, per tant, que la seua configuració iconogràfica quedava plenament assentada.

Tot seguint amb la descripció iconogràfica del sant cavaller, hi trobem que dins els elements significants, sant Isidor utilitza com a arma de guerra una espasa llarga i ampla, pròpia de l'Edat Mitjana, mentre que amb la mà contrària sosté una gran creu anicònica, relacionable, tal i com ha fet Etelvina Fernández,<sup>1124</sup> amb el *vexillum* constantinià, emblema al seu torn de la monarquia astur-lleonesa –novament i com en altres tants casos semblants, un senyal de vinculació de la imatge heroica amb el poder terrenal. La creu i l'espasa en mans del sant patró de Lleó són citades per l'Arxipreste de Talavera: “*en la una mano una cruz y en la otra una espada desnuda*”, descripció de la visió a Baeza que bé podrien ser un record de l'observació del mateix *Penó* o una síntesi de les imatges de sant Isidor i el braç de sant Jaume.

De fet, al costat de l'arquebisbe batallador i, en un lateral del *Penó*, hi figura un braç sortint d'un núvol format per set rosetes, el qual sosté amb força una espasa –“*dextera gladium igneum ancipitem tenens gradiebat*” dirà l'autor de la *Historia Translationis*, mentre que el Tudense

---

<sup>1124</sup> FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, E., *op. cit.*, 1994, pàg. 31-32 i FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, E., *op. cit.*, 1995, pàg. 150-151.

la descrivia de manera semblant com “*una mano derecha, la cual tenía una espada de fuego de ambas partes aguda*”. De la mateixa manera que a algunes representacions triomfals de sant Miquel, de sant Emilià o de sant Jaume, la presència d’una arma flamígera, citada al *Gènesi* com l’acer de flama fulgurant per a guardar el camí de l’Arbre de la Vida (Gen 3, 24), posava segurament en relació els seus protagonistes amb el poder de la divinitat i els situava a l’altura dels àngels com a intercessors seus.

Al *Penó de Baeza*, però, l’espasa ígnia es transformada en una espasa convencional feta d’acer pròpia del segle XIV. El braç que l’empunya té el seu propietari —el mateix sant Isidor li ho féu saber a l’emperador: “*Esta mano que anda conmigo es del mismo Apóstol Santiago defensor de España*”. El simbolisme d’aquest element és important, car no només identificava l’apòstol com a company seu, sinó que aquest acompanyament el legitimava com a sant militar, successor del Zebedeu en la predicació a Hispània i en el combat contra els infidels. Aquesta *dextera Dei*, segons la va definir la professora Etelvina Fernández, equivalia a la mà divina intercessora, vencedora i terrible sobre els enemics i protectora dels fidels,<sup>1125</sup> les referències a la qual en les Sagrades Escripures es podem trobar en diferents passatges.<sup>1126</sup>

Per a finalitzar, en el *Penó de Baeza* s’hi troben altres elements significants que completen la seua lectura. Un d’ells és l’estrela, símbol de caràcter celestial relacionable amb l’esperit, car obeeix la voluntat divina i anuncia la seua intervenció en un fet concret, segons la defineix Etelvina Fernández.<sup>1127</sup> Tanmateix, aquest element també podria simbolitzar, en opinió de la mateixa autora, una manifestació de Déu, una teofania, per senyalar el camí que condueix els fidels cap a la salvació o, en aquest cas, cap a la victòria de l’exèrcit cristià contra l’infidel.<sup>1128</sup> Un altre elements és l’escut aquarterat de la corona de Castella i Lleó creat per Ferran III i els castells i lleons que decoren la part superior de l’estendard, relacionables precisament amb l’estament monàrquic i la voluntat per part de la Confraria de Sant Isidor de Lleó<sup>1129</sup> per

<sup>1125</sup> FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, E., *op. cit.*, 1994, pàg. 33-34 i FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, E., *op. cit.*, 1995, pàg. 153.

<sup>1126</sup> Ez 17, 9; Dan 5, 5; Sal 5, 17 i 10, 20; Ex 9, 15 i 15, 6 i 15, 16; Ps 24, 2-3; Is 40, 22 i Ap 14, 14.

<sup>1127</sup> Referències a aquesta en les Sagrades Escripures les podem trobar a Is 40, 26; i 19, 2; Dan 1, 20 i 2, 2 i Mat. 2, 1-12.

<sup>1128</sup> FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, E., *op. cit.*, 1994, pàg. 36 i FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, E., *op. cit.*, 1995, pàg. 154.

<sup>1129</sup> Sobre la importància de la Confraria de Sant Isidor de Lleó, vegeu RODRÍGUEZ FERNÁNDEZ, Justiniano, *El Pendón isidoriano de Baeza y su Cofradía*, 2a ed., CSIC, Lleó, 1972 i CAVERO DOMÍNGUEZ, Gregoria, “La instrumentalización de la ayuda isidoriana en la Reconquista: la Cofradía del Pendón de Baeza en Isidoro de León”, en *Aragón en la Edad Media*, vol. 19, 2006, pàg. 113-124.

recordar els grans favors realitzats pel seu patró en temps pretèrits als monarques castellanolleonesos i reclamar l'agraïment que, per tal ajuda, se'ls hi devia.

## Altres visions llegendàries de sant Isidor

Val a dir que en la tradició llegendària de la condició militar de sant Isidor, la intervenció miraculosa del sant en favor dels reis de Lleó a la batalla de Baeza no n'ha estat l'única que se li recorda. El mateix Lluç de Tui ho feia saber en la seua hagiografia, tot redundant en el paper del sant com a protector de la monarquia, en companyia de sant Jaume, i a través de les seues accions providencials en diverses ciutats espanyoles:

*Tienen los Reyes de España más obligación de ser devotos de San Isidoro porque él es depurado por mano de Dios para guarda y amparo de ellos como el mismo san Isidoro lo reveló al rey don Alfonso el séptimo cuando vino a socorrerlo con la mano y espada del apóstol Santiago estando sobre la ciudad de Baeza según se contiene en el capítulo xxxciii del dicho libro siguiente de los milagros de san Isidoro. Y así mismo intervino con Santiago en hacer que se ganasen las ciudades de Mérida y de Córdoba y Sevilla y Toledo y otras muchas ciudades y villas de estos reinos según parece por las crónicas antiguas y más auténticas de España y algo de ello en este su tratado.*<sup>1130</sup>

El Tudense en narra algunes altres, cadascuna amb matisos diferents, com ara la visió del sant anunciant la victòria en el setge de Toledo, Ciudad Rodrigo i Mèrida, però amb un semblant desenvolupament literari, ja que en totes tres el sant confessor se li apareixia, no al rei personalment, sinó a un personatge de reconegut prestigi, un bisbe o un canonge, perquè anuncie la seua participació a la batalla acompanyat de sant Jaume i una multitud d'àngels guerrers per estar al costat del monarca i ajudar-lo en la victòria.

Així per exemple, relatava l'hagiògraf com Alfons VI havia posat setge a Toledo, però passaven els mesos i la ciutat no queia. El desànim creixia entre les seues tropes i començaven les operacions per alçar dit setge. En aquell moment decisiu, però, l'autor féu actuar l'element sobrenatural. El bisbe de Lleó, Ciprià, que havia anat al monestir de San Isidoro per donar gràcies al sant per una curació, patí una visió del sant aquella mateixa nit. En somnis, el sant li exhortà a avisar el monarca perquè continuara el setge, tot pronosticant-li la caiguda de Toledo en mans cristianes en els següents quinze dies:

---

<sup>1130</sup> TUY, L. de, *op. cit.*, 1992, fol. 16a.

*Aparecióle Ysidoro, el confessor de Christo, vestido de vestidura arçobispal y cercado de compañia de muchos ángeles, con blanda palabra y cara muy alegre, dixol: 'Alégrate, hermano Çibrian, que la stus oraciones yo las levé ante el Señor [...] de mi parte, enbiarás mensajero al rey diziendole que despues de quinze días, le dará el Señor a Toledo [...] porque yo seré presente y echando a los moros, yo restituiré la çibdad.'*<sup>1131</sup>

En un altre capítol, el Tudense recordava la intercessió de sant Isidor en la batalla de Ciudad Rodrigo. En aquesta ocasió, sant Isidor se li va aparéixer a un canonge, identificat com el pare Martino, prevere i tresorer del monestir de San Isidro, al qual li manà anar a veure el rei Ferran II perquè li comunicara la imminent arribada dels sarraïns a la ciutat, i li recomanà que no tinguera por, que ell i sant Jaume estarien presents en la batalla per concedir-li la victòria:

*Y acaeció que estando él (en Martino) una noche después de maitines así orando como solía, apareciósele San Isidro, y díjole así: Martino, ve luego al rey Don Fernando y salúdalo de mi parte, y dile que digo yo, que se vaya luego a prisa para Ciudad Rodrigo, porque viene grande multitud de moros a tomar aquella ciudad, y yo seré con él, y el bienaventurado apóstol Santiago, y los moros serán quebrantados y desbaratados y huirán de la faz del rey. Yo soy Isidro, patrono tuyo, y no tardes en ir, [...]. El católico rey Don Fernando, como era varón fuerte y muy esforzado, con poca gente que llevaba consigo, comenzó a pelear con los moros, y dijo a los suyos: Pelead y herid fuertemente en estos infieles, que con nosotros está Dios, nuestro Señor, y los sus santos, conviene a saber, Santiago y San Isidro.'*<sup>1132</sup>

La conquesta de Mèrida per Alfons IX també fou aconseguida per la intervenció sobrenatural dels sants Jaume i Isidor. Lluc de Tui, tot i recordar que el monarca tenia per advocats i protectors seus l'apòstol i el sant confessor, només féu intervindre en la batalla sant Isidor, tot i que acompanyat d'un nombrós estol de sants, protagonisme aquest amb manifesta voluntat per millorar la seua condició com a patró i ajudador dels monarques:

---

<sup>1131</sup> TUY, Lucas de, *Chronicon Mundi*, Llibre IV, cap. 70. La versió recollida per Pérez Llamazares diu de manera semblant: “*Apareciéndosele, muy hermoso, vestido de su palio Pontifical, cercado de muchas compañías de ángeles, y con gesto muy alegre y con palabras muy suaves le habló así: Alégrate, hermano Cipriano, que yo presenté tus oraciones delante del Señor, y alcancé de su divina Majestad que pasado un mes seas descargado de tu viaje y humana carne, y te vengas y goces con nosotros en la gloria eterna; y dígate más: que luego, al punto despaches un correo mensajero al Rey D. Alfonso, y que vaya a gran prisa y le diga de mi parte que, pasados quinze días, le dará Nuestro Señor en su poder la ciudad de Toledo, la más noble de las ciudades de España; y que yo le certifico que estaré allí presente, y lanzaré los moros de la dicha ciudad y la restituiré a los cristianos para que sirvan a Dios en ella*”. PÉREZ LLAMAZARES, J., *op. cit.*, 1924, cap. VIII, pàg. 134-135.

<sup>1132</sup> TUY, L. de, *op. cit.*, 1992, cap. XLIV, pàg. 83-84. També a PÉREZ LLAMAZARES, J., *op. cit.*, 1924, cap. XII, pàg. 205-206.

*Léese en las crónicas antiguas de España, que después que el rey Don Alonso de León hubo reciamente conquistado los moros de España, y recobrado de ellos muchas ciudades, villas y lugares de estos reinos, teniendo el dicho rey por abogados y ayudadores suyos principales al glorioso apóstol Santiago y al bienaventurado confesor San Isidro, cercó y tomó la ciudad de Mérida, y dió batalla campal al rey de los bárbaros, llamado Abenfut, que entre ellos era dicho rey de virtud, el cual con su innumerable ejército de infieles fué vencido en la dicha batalla por el dicho rey Don Alonso con la ayuda de San Isidro, según que el mismo San Isidro 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.<sup>1133</sup>*

En canvi, en el *Chronicon Mundi*, se li donava major importància a sant Jaume, i sant Isidor quedà relegat a un paper secundari com a anunciador a la gent de Zamora que ell estaria en la defensa de Mérida acompanyat de molts sants en ajuda del monarca:

*Alfonso, rey de Leon, cercó la cibdad de Merida y tomola [...] tornose el rey Alfonso con muchos despojos y gran vençimiento, loando a Dios y a Santiago, que le dio a vençer tan notablemente sus enemigos; que çiertamente, en essa batalla, visiblemente apareció el bienaventurado jacobo con muchedumbre de (cavalleros) blancos que derribavan los moros con mano valiente; y también el bienaventurado Ysidoro confessor apareció en Zamora a algunos antes que Merida fuesse tomada nin fuesse fecha la batalla, y dixoles que se aquexaria con bueste de sanctos a la batalla del rey Alfonso y en su ayuda.<sup>1134</sup>*

## **El discurs visual del triomf en les imatges de sant Isidor cavaller**

Cap a finals de l'Edat Moderna la imatge militar del sant arquebisbe de Sevilla es renovà en un ambient d'exaltació religiosa i enyorança de les glòries passades al temps que eixien a la llum manifestacions literàries i visuals que recordaven les seues llegendàries fites, com en el cas de Gonzalo Argote de Molina a la seua obra *Comentario de la conquista de la ciudad de Baeza*. En el camp de les arts, per la seua banda, cal destacar el bastiment de l'escultura que remata la façana meridional de la basílica de San Isidoro de Lleó, la coneguda com a *Puerta*

---

<sup>1133</sup> TUY, L. de, *op. cit.*, 1992, cap. V, pàg. 125. PÉREZ LLAMAZARES, J., *op. cit.*, 1924, cap. XIV, pàg. 266-267.

<sup>1134</sup> El prior Pérez Llamazares recollí aquesta llegenda del *Chronicon Mundi* a la seua obra, tot mantenint el protagonisme de l'apòstol del mode següent: “*En lo más recio de la pelea se hizo visible el Apóstol Santiago, rodeado de una muchedumbre de soldados vestidos de blanco, los cuales barrían los escuadrones y haces musulmanas y las destrozaban*”. PÉREZ LLAMAZARES, J., *op. cit.*, 1924, cap. XIV, pàg. 266-267. També MANZANO, José, *Vida y portentosos milagros de San Isidro*, Salamanca, 1732, cap. 36, el qual fa lluitar colze amb colze l'apòstol i el sevillà.

*del Cordero*, obra atribuïda als escultors Antonio i Pedro de Valladolid i datada cap a l'any 1732 [Fig. 198; Cat. 131]. Sobre l'àtic renaixentista de la portalada està representat sant Isidor com a cavaller cristià però abillat amb les vestimentes episcopals que li corresponen. L'esquema compositiu segueix la fórmula de la trepitjada triomfal sense aportar més novetats.



**Fig. 198.** *Visió de sant Isidor en la batalla de Baeza*, Antonio i Pedro de Valladolid, s. 1732, Lleó, Real Colegiata de San Isidoro, *Puerta del Cordero*

Una altra obra representativa del mateix moment i a la qual cal parar una mica més d'atenció és el gravat que davall el títol *Sant Isidor combat els infidels en la batalla de Baeza*, realitzà Juan Bernabé Palomino a partir del dibuix de Miguel Jacinto Meléndez (1730, Madrid, Biblioteca Nacional, cat. 99) [Fig. 199; Cat. 132],<sup>1135</sup> i que serví de portada per a l'obra de fra José Manzano, *Vida y portentosos milagros del glorioso San Isidoro*, dedicada a Felip V i publicada a Salamanca el 1732. En aquesta obra es narra una vegada més el miracle de la seua visió a la batalla de Baeza.<sup>1136</sup>

<sup>1135</sup> Aquesta obra ha estat estudiada per SANTIAGO PÁEZ, Elena, *Miguel Jacinto Meléndez, pintor de Felipe V*, Madrid, 1989, pàg. 142-143.

<sup>1136</sup> MANZANO, José, *Vida y portentosos milagros del glorioso San Isidoro, arzobispo de Sevilla, y egregio doctor...*, Eugenio García de Honorato y San Miguel, Salamanca, 1732. Al llibre II d'aquesta obra, fra Manzano inclou les



**Fig. 199.** *Visió de sant Isidor en la batalla de Baeza*, Juan Bernabé Palomino, 1730, José Manzano, *Vida y portentosos milagros... de San Isidoro, arzobispo de Sevilla*

En el gravat s'inclou una inscripció que recorda la seua condició de restaurador i segon apòstol: “*S. Ysidoro Arzobpo. de Sevilla, primado y Dr. de España, de la Augusta Stirpe de sus Reyes su Restaurador, Segundo Apóstol. Venerase su Cuerpo en la Ynsigne Yga. que le fabricó, y dedicó el Sr. Rey D. Fernando el Magno en la M. N. Ciud. de León, su Corte, y con igual magnifica. Reedificó al presente la Sacra Cat. R. Magd. Del S. Rey D. Phe. Vº nro. Sr. Que Dios ge. Año 1730*”.

legendàries intervencions de sant Isidre en batalla: al cap. 11, la visió a Toledo, al cap. 16 la de Baeza, cap. 25 la de Ciudad Rodrigo i al cap. 36 la de Mérida. S'inclou també aquest gravat de Palomino a l'obra de PÉREZ LLAMAZARES, J., *op. cit.*, 1924.

Tanmateix, com a treballs previs a aquesta estampa es conserven dos dibuixos de mà del propi Meléndez, un preparatori conservat als Uffizzi, i l'altre definitiu conservat a la Biblioteca del Palau Reial de Madrid, els quals serviren indubtablement per a fixar la composició final. D'altra banda, i seguint de manera fidel aquesta composició, hem de citar un llenç conservat al cor de l'església vella del monestir de San Isidoro del Campo, situat a Santiponce (Sevilla). En totes aquestes imatges sant Isidor figura en primer terme en actitud d'atacar amb l'espasa els soldats sarraïns caiguts als peus del seu cavall. El seu rostre, però, resta impassible. L'element més característic d'aquesta dinàmica escena és la indumentària del sant –poc adequada per a la guerra–, composta per la túnica i el mantell pontifical, mentre que el seu cap està tocat per la mitra. El cavall, tal i com és habitual en aquestes composicions barroques, es disposa al galop de tres quarts i en corbeta, tot recordant el model compositiu més difós a partir de Velázquez, el simbolisme del qual al·ludeix al caràcter heroic i triomfal del seu genet.

Al darrere del sant apareix l'exèrcit cristià amb Alfons VII al capdavant, identificat per la corona, el bastó de comandament i la banda que li travessa l'armadura. De la mateixa manera que en altres composicions de semblants característiques, l'autor es permet la llicència de vestir l'exèrcit de l'emperador hispànic de manera anacrònica en una voluntat, com ja s'ha vist en altres ocasions, de donar-li modernitat a la funcionalitat d'aquestes imatges protectores. El mateix ocorre en el cas dels musulmans vençuts, descrits a la turca amb els turbants de mitja lluna, els mostatxos i caps rapats amb coleta i armats amb espases corbes i escuts de mitja lluna. La intencionalitat de la seua representació, no cal dir-ho, és semblant a la ja mencionada: donar-li nous aires a l'acció profilàctica dels sants patrons i assenyalar els nous enemics de la unitat cristiana. Per últim, cal fixar-se en el terç superior on, tot seguint el model compositiu de Rizi o Berdusán, Meléndez incorpora com a al·lusió al premi concedit al cavaller dos àngels portant els atributs del sant: els llibres que recorden la seua condició de doctor, el seu birret i el bàcul crucífer que el senyala com a pastor de l'Església.

## **Projecció política i religiosa de la tipologia bèl·lica de sant Isidor**

Potser la necessitat d'afillar la figura de sant Isidor com a patró i defensor del regne de Lleó donà peu a la creació de la seua llegenda com a cavaller *matamoros* dins l'àmbit clerical del mateix monestir de San Isidoro de Lleó. De la mateixa manera que en els casos de cavallers *matamoros* ja estudiats, la situació político-militar de la península Ibèrica a l'Edat Mitjana resultava certament idònia per a aquest tipus de manifestacions providencialistes: un



context bèl·lic on realitat i ficció es donaven sovint la mà i on les victòries més decisives cobraven un matís proper a l'èpica llegendària que no podia estar exempt d'una simbologia de tipus sagrada.

Tanmateix, darrere de les visions del sant, s'amagava una estratègia legitimadora de la seua figura protectora dels exèrcits cristians, però també del territori i les institucions on es venerava, especialment en el cas del santuari lleonés. Aquesta estratègia, no ho oblidem, estava també potenciada per motivacions religioses. Els aspectes ideològics i devocionals s'unien en aquests relats hagiogràfics, tant per la voluntat de moure a la fe els fidels i fer-los confiar en el poder especial d'un sant poderós en la predicació i en la seua capacitat sanadora com també, valerós i eficaç en el camp de batalla. Així mateix, els movia un interès polític: l'esperança de moure la monarquia cap a la confiança en tan especial advocat i protector de la república cristiana.

Dita tàctica político-religiosa quedava reforçada a més per l'acompanyament visual de l'apòstol sant Jaume, patró hispànic per mèrits propis i model a seguir per la resta de manifestacions de sants herois eqüestres. Que sant Isidor fóra considerat un *alter ego* de sant Jaume ho confirmaven les paraules del Tudense: “*San Isidro tiene las veces de Santiago en España*”.<sup>1137</sup> En els discursos apologetics a ell dedicats, el sant arquebisbe visigòtic es presentava com el continuador del fill de Zebedeu, amb l'evident intenció de col·locar la seua imatge al mateix nivell de confiança i acceptació. D'aquesta manera, per exemple, el presentava el seu panegirista fra José Manzano a l'hora de defensar les seues virtuts en el prefaci de la seua obra dedicat al monarca Felip V: “*Patrono poderoso de todos los vastos dominios de V. Mag., Capitán General de todos sus Exércitos, que contra los enemigos de el Christiano Nombre, continuò los memorables triunfos, que comenzò Santiago, con su invencible azero*”.<sup>1138</sup>

Si tornem a Lluc de Tui, en la narració dels miracles de sant Isidor, l'autor mostrava el sant no sols com la màxima expressió de la saviesa cristiana i evangelitzadora: “*no cesan de enseñar a España con la doctrina celestial*”, sinó també com el port més segur on buscar empara en les pitjors tribulacions. És per això que el sant confessor fou proclamat pel Tudense com intercessor vàlid de la conquesta cristiana juntament amb el fill del Zebedeu:

*¡Oh gloriosísimos y muy bien bienaventurados caballeros del muy alto Rey, Santiago e Isidro! Los cuales, juntamente en una concordia y compañía, procuran siempre defender de los malos acontecimientos la tierra y gente que a su patrocinio está encomendado. [...] Nuestra España se alegra mucho con la presencia del muy*

<sup>1137</sup> TUY, L. de, *op. cit.*, 1992, cap. XXXII, pàg. 52.

<sup>1138</sup> MANZANO, J., *op. cit.*, 1732.

*santo cuerpo del glorioso apóstol Santiago, y así también del cuerpo santo del mismo San Isidro. Y estos dos santos muy bienaventurados no cesan de enseñar a España con la doctrina celestial, y defenderla y ensancharla de continuo, y los tiempos de ahora nos lo dan a conocer así claramente.*<sup>1139</sup>

Val a dir que Lluç de Tui no sols fou un dels més fervents admiradors del sant sinó també un dels principals valedors per a la seua causa. En el record de les fites guerreres, la narració del Tudense es torna hiperbòlica, més que no la imatge del sant cavaller, en una voluntat per mostrar-lo com un eficaç intercessor en el triomf dels cristians sobre els enemics, sempre total i absolut. Sense cap mena de dubte, la seua idea era exaltar les virtuts del sant i augmentar la devoció entre els fidels a través d'una narració apologètica farcida de miracles. L'objectiu, al dir de Lidwine Linares, la celebració en tots els sentits del sant patró de Lleó.<sup>1140</sup>

Fou per això que durant la segona meitat del segle XII la devoció cap al sant va rebre una forta empenta gràcies a la voluntat propagandística del Tudense, la qual es podria relacionar amb el projecte de reviscolament i legitimació política al regne de Lleó, conegut com el *renaixement polític lleonés* (1157-1230). Aquest coincidia precisament amb el moment de creació literària, que no visual –molt més tardana–, de la imatge militar eqüestre del sant confessor. Val a dir que aquesta devoció i promoció ja havien estat presents en la figura de na Sanxa, germana d'Alfons VII. De la seua iniciativa, per exemple, foren un bon grapat de privilegis concedits a la col·legiata de San Isidoro de Lleó, així com la fundació de canongies regulars.<sup>1141</sup>

Certament, en l'exaltació de la poderosa força benefactora del sant s'exhortava els monarques lleonesos a tindre-la en compte i no dubtar en cap moment d'agrair-la a través de grans beneficis per a l'església de San Isidoro: "*Y asimismo tenía gran cuidado y diligencia en repartir con los monasterios y con los pobres la mejor y mayor parte de los despojos de las victorias que Dios le daba contra los moros, y esto hacía en loor de Dios y de San Isidro y de San Vicente y del bienaventurado apóstol Señor Santiago, que le hacía ser siempre vencedor*".<sup>1142</sup>

---

<sup>1139</sup> TUY, L. de, *op. cit.*, 1992, cap. XXXII, pàg. 55.

<sup>1140</sup> LINARES, L., *op. cit.*, 2008, pàg. 346-347.

<sup>1141</sup> En record d'aquesta especial devoció cap al sant i els favors que aconseguí per a la seua col·legiata, es va gravar una inscripció junt a la tomba de la infanta, destruïda durant la invasió francesa, que resava: "*Reina doña Sancha, hermana del emperador Alfonso, hija de la reina Urraca y de Raimundo. Ella estableció la Orden de los canónigos regulares en esta iglesia, y ya que se llamaba a San Isidoro esposo suyo, permaneció virgen*". Aquesta inscripció fou transcrita per RISCO, M., *Iglesia de León y monasterios antiguos y modernos de la misma ciudad*, 1792, pàg. 151, i citada per PÉREZ-SOBA DÍEZ DEL CORRAL, J. M., *op. cit.*, 2004, pàg. 4.

<sup>1142</sup> TUY, Lucas de, *Chronicon Mundi*, Llibre IV, cap. 10, pàg. 17.

Una conseqüència del favor de sant Isidor en els fets ocorreguts a Baeza fou precisament el trasllat dels canonges de San Agustín de Carvajal a la col·legiata de San Isidoro tot concedint-los possessions, riqueses i privilegis: “(Alfons VII) *procuró mucho con el dicho reverendo y santo varón Pedro Arias, Prior de Carbajal, el cual viviendo en el siglo era deán de la iglesia de León, que quisiese pasarse con sus canónigos a la dicha iglesia de San Isidro, y por muchos ruegos y con gran dificultad acabó con ellos que lo hiciesen, y así los pasó a la dicha iglesia, y les dió muchas posesiones, y joyas de oro y plata, y privilegios de perpetua libertad*”.<sup>1143</sup> També es va establir, per a record de la visió i ajuda sobrenatural del sant, la Reial Confraria del Penó de sant Isidor,<sup>1144</sup> tal i com ho havia acordat l'emperador amb els seus cavallers en els moments previs a la batalla: “*Y asimismo el glorioso emperador Don Alonso ordenó la Cofradía de San Isidro en la ciudad de León, y mandó que fuese guardada firmemente a honra de Dios y del bienaventurado confesor San Isidro para siempre jamás*”.<sup>1145</sup>

La intercessió del sant confessor en favor dels monarques tingué efectes positius en una altra ocasió. L'ajuda prestada a Ferran II en la defensa de Ciudad Rodrigo suposà per a la col·legiata un privilegi concedit per la butlla d'Alexandre III a petició del mateix monarca, car: “*eximió a la dicha iglesia de San Isidro, e hízola inmediatamente sujeta a la Sede Apostólica y ser iglesia especial del Patrimonio y Derecho de San Pedro, y concedió asimismo que hubiese Abad de San Isidro, y pudiese usar de mitra y báculo, y otras insignias Pontificales*”.<sup>1146</sup>

---

<sup>1143</sup> TUY, L. de, *op. cit.*, 1992, cap. XXXII, pàg. 55.

<sup>1144</sup> En principi es tractaria d'una confraternitat piadosa per a vius i morts, és a dir, de socors espirituals fundada per la monarquia a la col·legiata isidoriana, però en cap moment un orde militar o corporació nobiliària, com es va voler fer veure a partir del segle XVI, moment de la seua restauració. Tampoc no tenia en el moment de la seua fundació, o quan és citada pel Tudense, cap funció militar ni es diu res de la presència del *Penó*, creat amb posterioritat a la pròpia confraria. El moment d'elaboració del *Penó* podria haver tingut lloc temps després de la refundació de la confraria el 1331, tot dotant a aquella d'un caràcter commemoratiu i on la inclusió de l'emblema reial hauria tingut sentit, ja que a partir d'aquell moment la confraria es configura com una associació de cavallers on s'haurien integrat també els monarques. Sobre els orígens del *Penó* i la seua justificació, vegeu MONTANER FRUTOS, A., *op. cit.*, 1999, pàg. 44-45 i 63-65.

<sup>1145</sup> TUY, L. de, *op. cit.*, 1992, cap. XXXII, pàg. 55. El fet que la inclusió de la creació de la confraria fóra un reclam que buscava el favor de la monarquia envers aquesta i la ciutat de Lleó és que l'arquebisbe toledà Ximénez de Rada, rival del Tudense, a l'hora de preponderar la importància de Toledo sobre la resta, eliminà en la seua narració tota referència a la confraria i a aquells elements que pogueren minar la preferència de Castella sobre Lleó, així per exemple, minimitzà la importància de la ciutat de Lleó en la conquesta de Baeza i desvinculà la coronació imperial de la llegenda, per altra banda, anacrònica i falsa. Vegeu JIMÉNEZ DE RADA, R. *op. cit.*, 1989, VII, 11. També MONTANER FRUTOS, A., *op. cit.*, 1999, pàg. 46.

<sup>1146</sup> TUY, L. de, *op. cit.*, 1992, cap. XLIV, pàg. 84.

Més encara, en el seu estudi sobre els orígens del *Penó de Baeza* i la seua significació històrica, el professor Montaner Frutos advertia un objectiu polític en la difusió de la llegenda isidoriana, la de convertir el seu santuari, que ja era panteó reial lleonés, en una institució sagrada semblant a com eren les abadies de Sant-Denis a França o Westminster a Anglaterra durant els segles XII i XIII, les quals no només estaven lligades simbòlicament amb la monarquia sinó que a més formaven part del cicle vital reial, car dins dels seus murs es duïen a terme la majoria de rituals relacionats amb aquest, des del bateig fins al soterrament, passant per les noces i coronacions.<sup>1147</sup>

En l'obra del Tudense, a la defensa i manteniment dels privilegis aconseguits per la col·legiata i la confraria s'unia la voluntat per exaltar la devoció cap al sant confessor. En aquest sentit, multiplicar les visions en què apareixia intercedint pels seus fidels i utilitzar com a interlocutors vàlids els mateixos monarques o persones pròximes a la monarquia així com relacionades amb la ciutat de Lleó, resultava una estratègia ben favorable. De fet, visions com la de Ciudad Rodrigo reforçaven encara més la vinculació del sant amb el seu santuari, car el recurs de l'aparició del sant confessor a un canonge lleonés, identificat com el pare Martino, prevere i tresorer del monestir de San Isidoro, donava veracitat a la llegenda i reforçava la importància de la participació del santuari i el seu patró en la conquesta de nous territoris. Més endavant, el mateix recurs seria emprat en la narració de la visió durant la presa de Toledo, on el testimoni que havia de donar fe dels fets meravellosos ocorreguts era algú si cap més important, el propi bisbe de Lleó, Ciprià.

Val a dir que la beneficiària d'aquesta campanya d'exaltació no sols seria la col·legiata i la confraria sinó també la pròpia ciutat de Lleó. Ja en la *Historia Translationis* es podia llegir aquesta intencionalitat: demostrar la capacitat miraculosa del sant i afirmar la identitat lleonesa de sant Isidor. Preponderar les virtuts militars i profilàctiques del sant patró i la seua acció miraculosa envers la monarquia i el poble resultava una arma propagandística important a l'hora de reforçar les pretensions d'aquesta com a capital del regne castellanolleonés davant altres competidores com ara Toledo, l'antiga capital visigòtica. De fet, en els textos es remarca com fou el poder de sant Isidor qui alliberà la ciutat imperial i la restituí per a la monarquia i el cristianisme: "*Porque yo seré presente y echando a los moros, yo restituiré la çibdad*".<sup>1148</sup>

Però la tipologia militar eqüestre de sant Isidor no sols simbolitzava la seua protecció envers la ciutat de Lleó, sinó també una dignificació d'aquesta com a seu imperial. Com a testimoni de la seua ajuda en la conquesta de Baeza, Alfons VII ordenà la creació de la

<sup>1147</sup> MONTANER FRUTOS, A., *op. cit.*, 1999, pàg. 57.

<sup>1148</sup> TUY, Lucas de, *Chronicon Mundi*, Llibre IV, cap. 70.

Confraria del Penó de Sant Isidor, una espècie d'orde militar amb el *Penó de Baeza* com a singular aglutinador dels seus confreres. La plasmació de la imatge militar eqüestre sobre un estendard representava alhora la capacitat profilàctica del sant sobre el monarca, els seus descendents i els guerrers que es posaven davall la seua protecció. Aquesta activitat patrocinadora sobre el monarca, el seu territori i els seus súbdits expressava, tal i com afirma Etelvina Fernández,<sup>1149</sup> un altre missatge polític d'evident ressò: reviscolar la vella idea imperial lleonesa. Una ideologia que s'havia mantingut al llarg del segle a Lleó com a capital de l'antic regne astur i hereu simbòlic del desaparegut regne visigòtic de Toledo. L'interès per significar la ciutat com a capital imperial s'anà forjant en diferents etapes tot destacant els regnats d'Alfons III, Ordonyo II o Ferran I. La presència de les restes d'un sant tan conegut i rellevant com sant Isidor, hauria ajudat sense dubte a potenciar la idea de continuïtat amb la monarquia visigòtica.

En el context històrico-polític de la reunificació de les corones de Castella i Lleó, separades des de la mort d'Alfons VII, i ara novament unides en la persona de Ferran III *el Sant*, rei de Castella (1217-1252) i de Lleó (1230-1252), sorgí una nova obra de Lluç de Tui amb una important projecció política i on els miracles de sant Isidor tornen a estar presents, el *Chronicon Mundi*, redactat a petició de la reina Berenguela I de Castella, mare de Ferran III. En ell, la imatge del sant s'elevava a nous nivells de lectura que transcendien el context lleonés. Amb la narració d'intervencions providencials per part del sant, com ara la de Baeza, es pretenia convertir sant Isidor en el sant protector de la monarquia hispànica.

Juntament amb Baeza, les altres visions tenien com a finalitat reforçar la vinculació del sant amb la institució monàrquica, ja que afectaven diferents reis: Alfons VI, Alfons VII, Ferran II i Alfons IX. A major honor del sant, major glòria per a la monarquia, per tant. Per a Lidwine Linares, sant Isidor representava en conjunt la protecció d'aquesta, així com el record d'una Hispània visigòtica unida i forta com a precedent de la nova monarquia

---

<sup>1149</sup> Amb la coronació d'Alfons VII el 1135 culminava, al dir d'Etelvina Fernández, la idea de l'imperi lleonés en el sentit que sancionava la superioritat d'aquest regne sobre el conjunt dels territoris hispànics, supremacia reconeguda mitjançant relacions vassallàtiques dels altres governants cristians peninsulars i, fins i tot, musulmans. FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, Etelvina, "Iconografía y leyenda del Pendón de Baeza", en *Medievo Hispano. Estudios in memoriam del prof. Derek W. Lomax*, Soc. Esp. de Estudios Medievales, Madrid, 1995, pàg. 141 i 156-157. En el relat de la presa de Baeza, aquestes relacions vassallàtiques foren recordades per Lluç de Tui com una obra de sant Isidor: "por intercesión del bienaventurado confesor San Isidro, le rindieron vasallaje y tributos, los nombres de los cuales son estos: el rey Abengana, el rey Abenfasil, el rey Safadola y el rey Lope. Y después de estas prosperidades, el dicho rey Don Alonso sometió a su señoría al católico rey de Navarra, Don García, y al conde de Barcelona". TUY, L. de, *op. cit.*, 1992, cap. XXXII, pàg. 55.

castellanolleonesa. En temps de Ferran III, novament unificats els regnes de Castella i Lleó i amb la conquesta dels territoris musulmans ben avançats, la corona castellanolleonesa, hereva espiritual de la visigòtica, s'erigia com la potència hegemònica de la península, i ho era en part gràcies a l'ajuda del sant en les batalles més decisives. Per a tal finalitat, el Tudense no dubtà en manipular la història, i ho féu ressaltant el valor transcendental de la victòria cristiana a Baeza, car la vinculava amb la coronació imperial d'Alfons VII, fet ocorregut en l'any 1135 i no en el 1148, data de la conquesta de la ciutat jaenesa. Darrere d'aquesta intencionada relació es pot veure una aspiració a elevar la condició del sant local de Lleó a sant patró de tota Espanya, explicitada en les imatges del sant com a cavaller i en els textos que el descriuen intervenint favorablement en les victòries, una manera idònia de presentar-lo al poble com al seu natural i poderós patró.

Es reclamava la condició de sant “nacional” recordant la seua condició de doctor d'Hispania i successor de sant Jaume en la predicació del territori, i es legitimava la seua condició guerrera presentant-lo com a company d'aquest ja que intervenia a les batalles al seu costat. Eixa era, tal qual, la imatge exposada al *Penó de Baeza*, la d'un sant guerrer a cavall acompanyat pel braç armat del seu guia i company en la batalla. De fet, per a Etelvina Fernández, si la imatge guerrera de sant Jaume era paradigmàtica de la seua condició com a patró de Galícia, tot configurant-se com l'emblema del *Penó de Compostel·la* i el seu exèrcit, no resulta estrany que els lleonesos feren el propi amb el seu sant patró que, tot i no ser de Lleó, conservava allí les seues relíquies i una devoció fortament arrelada.<sup>1150</sup> Al costat del nou sant cavaller, vestit amb la indumentària episcopal per recordar la seua condició d'arquebisbe i distingir-lo dels altres sants guerres, es troba el braç armat amb una espasa que simbolitza sant Jaume. Però, i açò cal remarcar-ho, es tracta tan sols del seu braç i no del cos sencer. Es relega la seua participació a un plànol secundari. És més, s'afirma que sant Jaume està al seu servei. Aquesta intencionada reducció ha estat interpretada per Patrick Henriët com un intent dels canonges de San Isidoro per reclamar la superioritat del seu sant com a patró del regne castellanoleonés, i de la col·legiata de San Isidoro de Lleó com a centre espiritual de la monarquia i de l'Església hispànica, per davant de Toledo i Compostel·la.<sup>1151</sup>

Això no obstant, la seua fama mai arribà a eclipsar la de sant Jaume i la seua imatge militar sols es quedà com una “còpia local”, com la defineix Lidwine Linares, restringida als

<sup>1150</sup> FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, E., *op. cit.*, 1995, pàg. 156.

<sup>1151</sup> HENRIËT, Patrick, “Hagiographie et politique à León au debut du XIII<sup>e</sup> siècle: les chanoines réguliers de Saint-Isidore et la prise de Baeza”, en *Revue Mabillon*, vol. 8, 1997, pàg. 53-82, especialment les pàg. 65-68.

límits del seu santuari i la ciutat de Lleó.<sup>1152</sup> L'intent de l'Arxipreste de Talavera, per exemple, fou un esforç tardà però important per glorificar el sant en el moment final de l'expansió territorial dels regnes cristians, així com també per recordar el seu vincle especial amb la monarquia.

Següents intents per glorificar i promocionar el sant confessor esdevindrien en la legitimació del seu poder protector sobre la monarquia davant de les pretensions de Felip II per vendre llocs, vassalls i jurisdiccions dels senyorius eclesiàstics d'Espanya, a les quals els regidors de Lleó es negaven rotundament.<sup>1153</sup> També posteriorment, en el moment de la seua canonització l'any 1598. Això no obstant, la tipologia militar reivindicativa quedà, com hem dit, restringida a l'àmbit local. Les llegendes d'intervencions miraculoses restaren absents dels *Flos Sanctorum* i altres vides de sants generalistes, on sant Isidor tan sols era presentat com a arquebisbe, doctor i confessor, tot quedant la visió a Baeza com l'única digna de record.

Tal i com assenyalava López Santos,<sup>1154</sup> aquesta imatge guerrera estigué pràcticament absent de textos literaris generals, a excepció dels treballs dels seus hagiògrafs, com és el cas del pare José Manzano.<sup>1155</sup> Com a exemple d'aquest desinterés per els seus portents passats en el camp de batalla, el pare Ribadeneira encara recordaria els trets militars del sant confessor, tot i no abundar ja en la llegenda:

*Obró Dios muchos milagros por San Isidoro en vida, y en muerte: y en las guerras, que los Christianos hicieron contra los Moros, invocando su favor, fueron socorridos, y ayudados, y toda España ha recibido notables beneficios por su santidad, doctrina, y particular patrocinio.*<sup>1156</sup>

L'afany del pare José Manzano durant les primeries del segle XVIII per reviscolar el culte a sant Isidor, en la seua condició de sant guaridor i protector dels exèrcits, tot oferint al monarca Felip V les bondats i favors d'un sant cavaller tan eficaç,<sup>1157</sup> féu que la imatge de

---

<sup>1152</sup> LINARES, L., *op. cit.*, 2008, pàg. 169.

<sup>1153</sup> PÉREZ LLAMAZARES, J., *op. cit.*, 1924, pàg. 303.

<sup>1154</sup> LÓPEZ SANTOS, L., "Isidoro en la literatura medioeval castellana", en DÍAZ Y DÍAZ, M. C., *Isidoriana. Estudios sobre San Isidoro de Sevilla en el XIV Centenario de su Nacimiento*, León, 1961, pàg. 401-402.

<sup>1155</sup> MANZANO, J., *op. cit.*, 1732.

<sup>1156</sup> RIBADENEIRA, Pedro de, *Flos Sanctorum o Libro de la Vida de los Santos*, Lorenço de Ibarra, Madrid, 1675, vol. I, pàg. 226.

<sup>1157</sup> Recomanava Manzano a Sa Majestat que tinguera en compte els reis antics de les Espanyes i l'auxili que aquests experimentaren de la mà del Doctor sant Isidor. Encoratjava Felip V a usar la seua espasa per tallar el pas als enemics del nord d'Àfrica perquè no tornaren a envair els seus dominis. L'espasa a la qual feia referència

sant Isidor reviscolara breument. Aquest ressorgiment queda confirmat en els dibuixos de Miguel Jacinto Meléndez i el gravat de Palomino a partir d'aquests, així com també l'aparició d'alguns relats pseudo-llegendaris inspirats en la tradició medieval, com ara la visió de sant Isidor intervenint en ajuda de les tropes de Felip V en la batalla de Vizneca, en 1710, durant la guerra de Successió. Pérez Llamazares, prior de Sant Isidor, replega aquesta intercessió del Còdex 99, fol. 63, del catàleg conservat a la col·legiata de Lleó, tot i que amb reserves:

*Se dice que el triunfo de Felipe V, nuestro Señor, en la batalla de Vizneca, año 1710, sobre los enemigos que por tantos años le habían afligido, fué debido a un milagro de San Isidoro. Aunque tan próximos al suceso no dicen en qué se fundan para consignar semejante milagro.*<sup>1158</sup>

La renovada vinculació entre la monarquia hispànica i la imatge militar de sant Isidor es detecta una vegada més en el fet que a la col·legiata de San Isidoro de Lleó hi figuraren dos retrats de Felip V i la reina Luisa Gabriela de Saboya, els quals confirmarien aquesta estreta, secular i interessada relació entre l'estament monàrquic, legitimat a través d'aquest tipus d'imatges guerreres, i la ciutat i col·legiata de San Isidoro de Lleó, els canonges de la qual esperaven, a través de la protecció del sant sobre el monarca, el favor d'aquest en forma d'honors, privilegis i donacions.

Precisament, cap a l'any 1732, com hem dit abans, es bastia l'escultura que remata la façana principal de la col·legiata de San Isidoro de Lleó. Potser fóra el record nostàlgic i evocador de les glòries passades l'element motivador o aquell sentit militant i propagandístic propi de la cultura icònica barroca propagada per Trento en la qual els sants cavallers es configuren com el braç executor del catolicisme en la nova croada front als protestants. El ben cert és que en un moment de revisions i autocrítica per a moltes tradicions apòcrifes d'origen medieval, tal i com hem vist en els casos de sant Jordi i de sant Jaume, la imatge guerrera de sant Isidor era exalçada pels seus defensors a través del bastiment d'escultures, la redacció d'una literatura apologètica i la difusió d'estampes devocionals.

---

era precisament aquella de foc del querubí del Gènesi (Gn 3, 24), la mateixa empunyada per sant Isidor a l'obra de Meléndez. Jesucrist, per la seua banda, era l'Arbre de la Vida, els fruits del qual percebien el vassalls del monarca: “*en cuya mano poderosa, com en la de el otro Cherubin, puso el Altissimo la cortadora espada de un zelo abrasado, para que ni el Arabe, ni el Judío, ni el Herege, pueda tener paso*”. MANZANO, J., *op. cit.*, 1732, pròleg a Sa Magestat.

<sup>1158</sup> PÉREZ LLAMAZARES, J., *op. cit.*, 1924, pàg. 305.



### 3.- SANT RAMON DE FITERO, LA CREACIÓ D'UN ARQUETIP PER A L'ORDE DE CALATRAVA

Personatge històric de primera magnitud a la Castella del segle XII, al dir del professor Fernández Gracia,<sup>1159</sup> sant Ramon de Fitero fou el fundador de l'Orde militar de Calatrava i, per tant, els tipus iconogràfics sorgits al voltat de la seua figura estan fortament lligats a aquesta. Malgrat això, les dades inicials de la seua vida resulten una mica confuses: “*la vida de San Raimundo está envuelta en gran oscuridad*”, afirmava Lafuente.<sup>1160</sup> Sense anar més lluny, el seu lloc de naixement encara se'l disputen algunes ciutats, com ara Tarazona, Tarragona, Barcelona i Saint Gaudens de Cominges.<sup>1161</sup>

#### La tradició de la defensa de la fortalesa de Calatrava

Les primeres notícies que es tenen sobre sant Ramon daten del 1141,<sup>1162</sup> moment en què fou nomenat abat del primer monestir cistercenc de la península Ibèrica. El cenobi estava localitzat primerament a Niencebas per passar posteriorment a Fitero, d'on el sant prendria el nom. Però no és tant en el context de la fundació d'aquell cenobi on anem a situar la seua

---

<sup>1159</sup> FERNÁNDEZ GRACIA, Ricardo, “Iconografía de San Raimundo de Fitero”, en *Príncipe de Viana*, núm. 199, 1993, pàg. 294 i FERNÁNDEZ GRACIA, Ricardo, “Entre la historia, la leyenda y el mito. La imagen de San Raimundo, abad de Fitero y fundador de la Orden militar de Calatrava”, en *Fitero. El legado de un monasterio*, cat. exp., Fundación para la conservación del patrimonio histórico de Navarra, Pamplona, 2007, pàg. 131.

<sup>1160</sup> LAFUENTE, V., *España Sagrada*, vol. 50, Madrid, 1886, pàg. 37. Citat per FERNÁNDEZ GRACIA, R., *op. cit.*, 1993, pàg. 294 i FERNÁNDEZ GRACIA, R., *op. cit.*, 2007, pàg. 131.

<sup>1161</sup> Les raons de cadascuna foren recollides a MONTERDE ALBIAC, C., *El monasterio cisterciense de Fitero, siglos XII-XIII*, Zaragoza, 1978, pàg. 246-247. Citat per FERNÁNDEZ GRACIA, R., *op. cit.*, 1993, pàg. 283-356 i FERNÁNDEZ GRACIA, R., *op. cit.*, 2007, pàg. 132-142, qui recull les principals aportacions al voltant dels tipus iconogràfics principals d'aquest sant.

<sup>1162</sup> Per conèixer la figura històrica d'aquest personatge es pot citar l'estudi de MARÍN, H., “San Raimundo de Fitero, abad y fundador de Calatrava”, en *Cistercium*, núm. 89, 1963, pàg. 199-274. Altres biografies més antigues recorren més a la mescla entre llegenda i veracitat històrica a l'hora de recrear la seua figura. Són els casos de MASCAREÑAS, G., *Raymundo, abad de Fitero de la orden del Císter, fundador de la Sagrada Religión y ínclita Caballería de Santa María de Calatrava, primer capitán general de su espiritual y temporal milicia*, Madrid, 1653, fols. 60-68, així com també el llibre de les *Diffiniciones de la Orden y cavalleria de Calatrava conforme al Capitulo general celebrado en Madrid año de MDCLII*, de 1661. Així mateix, també cal tindre en compte Ángel Manrique en els seus *Anales Cistercienses*, Juan de Mariana en *Historia General de España*, Lanuza en *Historias eclesiásticas y seculares de Aragón* o Montalvo en la *Crónica de la Orden del Císter*.

tipologia triomfant, sinó en la defensa de la famosa fortalesa de Calatrava, d'on sorgiran el dos tipus iconogràfics que exploten el seu tarannà militar: el del *miles Christi* i el de l'*eqüestre cavaller*.

A mitjans del segle XII, Calatrava era un punt estratègic de gran importància dins de la frontera castellana. L'emperador Alfons VII l'havia recuperat l'any 1147 i encomanà la seua defensa a l'Orde del Temple, però aquests, a la mort del monarca i veient que no comptaven amb suficients efectius per custodiar-la decidiren de tornar-li-la al seu successor, Sanç III, qui es trobava en plena campanya de reforçament de la frontera toledana contra el poder almohade. El context històric i la seua ubicació geogràfica convertien Calatrava en un punt clau de l'enfrontament entre els poders cristià i musulmà. Segons l'arquebisbe i cronista Jiménez de Rada, el monarca va prometre donar Calatrava a aquell que es poguera encarregar de la seua defensa.

Sant Ramon acudí a Toledo acompanyat del frare Diego Velázquez, company seu a Fitero i que de petit havia estat al servei del rei. El monarca posà en coneixement d'aquest el greu perill en què es trobava la seua monarquia i fra Velázquez li ho comunicà a l'abat. Ja de nit, mentre dormia, mogut per l'amor de Déu i preocupat per saber de quina manera podria procurar remei a l'amenaça sarraïna,<sup>1163</sup> es despertà, s'armà de valor per combatre l'enemic i se n'anà corrent a la cambra de sant Ramon amb grans veus: "*Santo Padre vamos a la guerra con los Moros*".

L'abat Ramon, empentat pel monjo Diego Velázquez, demanà la plaça al rei per tal de defensar-la i així li ho concedí el monarca. Ja a Calatrava, es col·locà al capdavant d'una comunitat monàstica procedent de Fitero més alguns cavallers que havien estat cridats per accomplir funcions defensives. L'orde establert allí era de vida mixta i segurament l'abat redactaria una regla per als cavallers basada en la de sant Benet segons l'esperit cistercenc. Val a dir que l'aprovació d'aquesta per part del papa Alexandre III tardà en arribar i ho fou gràcies a les gestions del Mestre Garcia. La concessió finalment es va realitzar el 1164, un any després d'haver mort l'abat Ramon.

Tot i no constar cap llegenda sobre la participació de l'abat en el camp de batalla –així ho féu saber fra Antonio Yepes en narrar la vida del sant i la defensa de la fortalesa de

---

<sup>1163</sup> "*Cargado de tan molestos pensamientos se acostò, y se entregò al descanso. Sucedió luego una cosa de harta admiración (sin duda milagrosa) porque al primer sueño, el que en otro tiempo avia sido valeroso Capitan, encendido en el amor de Dios, y en la afición que tenia a su Rey, soldado ya de Christo, se vistió de nuevo de valor, y deseos de intentar vencer con ambas armas al enemigo de su santo nombre*". *Diffiniciones de la Orden y cavalleria de Calatrava conforme al Capitulo general celebrado en Madrid año de MDCLII*, Diego de la Carrera, Madrid, 1661, pàg. 10.

Calatrava: “*las Oraciones deste Santo vencieron sin sangre, que es la más insigne victoria*”<sup>1164</sup> cal destacar la importància de la seua figura com a fundador d'un dels ordres militars més importants a la península Ibèrica i com a protagonista del procés de conquesta i repoblació de les terres castellanes del sud. Aquesta projecció històrica tan destacada hauria estat raó suficient per tal de concebre una tipologia iconogràfica de caràcter triomfalista.

Això no obstant, no fou sinó a partir del Barroc, època d'exaltació dels valors religiosos i farcida de cultura propagandística, que es va representar sant Ramon de Fitero com a *miles Christi* tant en el seu vessant eqüestre com descavalcat. Cal advertir, però, que el corpus literari en el qual es fonamentava aquesta tipologia es diferenciava de la resta de sants cavallers en què la seua llegenda no sorgia d'una visió *post-mortem* del sant, com era el cas de sant Jordi, sant Jaume, sant Emilià o sant Isidor, sinó de la manipulació per part dels seus hagiògrafs d'una part transcendental de la seua vida: la defensa de la plaça de Calatrava, escenari on se'l va col·locar en primera línia de batalla.

### **La projecció visual d'una tradició llegendària. Dues tipologies diferenciades del *miles* Ramon de Fitero**

Tot i que no resulten molt abundants les manifestacions visuals dedicades a aquesta figura del santoral hispànic, podem afirmar que cap al segle XVII hi hagué una certa difusió que caldria posar en relació amb l'impuls donat pel cavaller de Calatrava Gerónimo Mascareñas per a seua la canonització. En l'anàlisi d'aquest breu i tardà corpus icònic, el professor Ricardo Fernández Gracia, al seu treball monogràfic sobre els tipus iconogràfics de sant Ramon de Fitero,<sup>1165</sup> establí cinc continuïtats diferenciades, que són les següents: com a canonge, com a abat fundador de Calatrava, com a *miles Christi*, com a militar eqüestre i en composicions històriques. Evidentment, per al nostre estudi, ens interessen aquelles imatges que el representen com a *miles Christi* descavalcat i com a militar eqüestre, configurades a partir d'una sèrie de préstecs iconogràfics habituals entre els sants cavallers. Cal advertir, també, que aquestes imatges es van difondre tan sols dins l'àmbit propi de l'Orde militar de Calatrava, del qual fou fundador, i de les abadies cistercenques, com ara Fitero, on havia estat

<sup>1164</sup> YEPES, A., *op. cit.*, 1609, VII, pàg. 308v-311v. Citat per MONTERROSO MONTERO, J., *op. cit.*, 1997, pàg. 498.

<sup>1165</sup> FERNÁNDEZ GRACIA, R., *op. cit.*, 1993, pàg. 306-354 i FERNÁNDEZ GRACIA, R., *op. cit.*, 2007, pàg. 148-172.

abat, i Oseira, així com també de la catedral de Tarazona, per la tradició de què abans d'ingressar en el Cister havia estat canonge d'aquella.<sup>1166</sup>

### ***Sant Ramon de Fitero com a militar eqüestre***

Una qüestió a tenir en compte a l'hora d'analitzar la figura d'aquest heroi eqüestre és el fet que en el moment descrit per la imatge narrativa de sant Ramon de Fitero com a militar eqüestre, aquest tan sols era monjo i no un sant i que, a més, a diferència de la resta de sants cavallers tampoc no podem parlar certament d'una aparició sobrenatural *post-mortem* en la qual el protagonista és vist en la batalla, sinó de la interpretació posterior d'una història llegendària que es volia fer passar per verídica per part dels seus apologistes. La justificació literària de la imatge guerrera de sant Ramon de Fitero, per tant, si bé no es trobava en cap narració llegendària que imaginara la seua visió per part de cavallers cristians atribolats i encomanats a la providència –ja que aquesta no es va produir, ni el de Fitero va ser vist després de mort en cap batalla ni hi va participar en vida–, sí que quedava definida en diverses cròniques relacionades amb l'entorn cistercenc on se'l descrivia abillat com un guerrer o capitanejant les seues tropes en la defensa de la fortalesa de Calatrava. Una d'elles fou la de fra Antonio de Heredia, autor que va publicar en 1686 una crònica sobre els sants pertanyents a la regla de sant Benet, en la qual el va retratar armat i cavalcant contra els moros de la manera següent:

*El santo abad, aunque tan viejo y cansado se armó y saliendo por aquella tierra con su Ejército no solamente hizo huir de ella a los Moros, sino que les ganó diferentes pueblos muy fuertes que poseían.*<sup>1167</sup>

Ens trobem, segons la descripció de fra Antonio de Heredia, davant del retrat d'un abat d'edat avançada en el moment en què s'arma cavaller per a lluitar i fer fugir els musulmans que assetjaven Calatrava. Aquesta caracterització física fou seguida per les poques manifestacions visuals en què fou representat. Així, el llenç atribuït a Miguel Jacinto Meléndez (1725-1730, Calahorra, església de San Andrés) [Fig. 200; Cat. 133] i que procediria

---

<sup>1166</sup> FERNÁNDEZ GRACIA, R., *op. cit.*, 1993, pàg. 293 i FERNÁNDEZ GRACIA, R., *op. cit.*, 2007, pàg. 129 i 146.

<sup>1167</sup> HEREDIA, A., *Vida de los Santos bienaventurados y personas venerables de la sagrada religión de nuestro padre San Benito, patriarca de religiosos*, Francisco Sanz, Madrid, 1686, pàg. 477-482. Citat per MONTERROSO MONTERO, J., *op. cit.*, 1997, pàg. 499.

possiblement, segons els especialistes que l'han estudiat, del mateix monestir de Fitero, ha esdevingut la imatge narrativa més representativa d'aquest tipus iconogràfic. En ell, es representa el frare amb un llarga barba blanca que, juntament amb la pronunciada tonsura, evidencien una edat ja avançada, en consonància amb l'etapa de la seua vida en què va ocórrer el fet històric. Va abillat amb l'hàbit blanc de l'orde del qual és patró, i el protegeix amb una lluenta armadura d'acer ornamentat amb decoracions daurades i una creu de Calatrava.



**Fig. 200.** *Visió de sant Ramon de Fitero com a militar eqüestre*, Miguel Jacinto Meléndez, 1725-1730, Calahorra, església de San Andrés



**Fig. 201.** *Visió de sant Ramon de Fitero com a militar eqüestre*, meitat s. XVIII, Barrio de San Felices, convent de San Felices de Amaya

En l'acció, sant Ramon branda una llarga espasa d'acer en actitud de voler ferir els enemics, mentre que amb la mà contrària sosté una creu abacial, atribut que recorda la seua condició d'abat de Fitero. Un detall que cal assenyalar és el fet que aquesta espasa haja enrogit en la seua punta de manera miraculosa com si anara a convertir-se en una espasa flamejant, potser en record de l'espasa flamígera o angelical citada en les descripcions d'altres sants guerrers i amb la qual tallaria el pas a l'infidel i l'heretge.

La representació de l'escena guarda relació compositiva amb l'estampa de *Sant Isidor cavaller*, datada el 1730 i executada per Palomino a partir del dibuix del mateix Miguel Jacinto Meléndez, d'ací l'atribució del llenç. Una altra font d'inspiració formal seria, com hem dit en

el cas de l'estampa, el quadre de *Sant Jaume cavaller* conservat al Museu de Belles Arts de Budapest i realitzat per Carreño de Miranda el 1660.<sup>1168</sup>

De la mateixa manera que els seus companys intercessors, el sant frare munta un briós cavall, però en aquest cas de color castany, una llicència del pintor que obvia els significats atribuïts a aquest color. L'animal apareix de tres quarts amb la típica posició de corbeta, en una representació característica de l'època barroca que, com ja dit en altres ocasions, allotja un simbolisme contrareformista de caràcter triomfalista i victoriós. Aquesta imatge del sant militar muntat a cavall tingué una certa fortuna dins l'àmbit calatrau, ja que una composició musical del segle XIX titulada *Aria a San Raimundo abad* i conservada a l'arxiu de Calatrava de San Felices de Burgos encara el descriu de la dita manera: “*De cota de malla armado, Raimundo al moro venció, y en un alazán montado, la Santa Cruz tremoló*”.<sup>1169</sup>

Cavalca el sant al capdavant dels cavallers del seu orde militar, els quals semblen eixir de la fortalesa de Calatrava que estan defensant. Darrere d'ell s'hi pot veure la figura a cavall del monjo Diego Velázquez, company i impulsor de l'aventura de Calatrava. Abillat amb l'hàbit calatrau i protegit per l'armadura, és l'encarregat de portar l'estendard o bandera de l'Orde, honor que corresponia al seu alferes. Aquest penó havia de ser de damasc blanc amb la creu per una cara i la imatge de la Immaculada per l'altra, misteri que el capítol general dels cavallers calatrans del 1652 va jurat defensar.

Al fons de l'escena, al bell mig de la batalla, s'hi poden veure algunes llances, armes amb un caràcter simbòlic important dins l'Orde militar de Calatrava, car entre les obligacions dels comanadors estava la de servir al Mestre en la guerra amb les seues llances.

Als peus dels cavalls jauen els enemics vençuts, semblants en la seua disposició als de l'estampa del *Sant Isidor cavaller* de Meléndez. Són els guerrers musulmans que assetjaven la fortalesa de Calatrava, identificats pels turbants coronats amb la mitja lluna, com és el cas de la figura situada a la part inferior esquerra, o pels escuts amb les tres mitges llunes amb què intenta protegir-se un soldat abatut en segon terme. En darrer terme, uns soldats desdibuixats per la llunyania fugen espantats del camp de batalla.

De la mateixa manera que a l'estampa de *Sant Isidor cavaller*, a les imatges de sant Jaume concebudes per Rizzi o Berdusán o a la *Visió de sant Jordi* de Matia Petti, per sobre del cap de fra Ramon de Fitero un angelot emergeix d'un trencament de glòria i vola per coronar-lo amb els llorers de la victòria. L'element miraculós torna a manifestar-se en el cas del rajos de

---

<sup>1168</sup> L'atribució a Miguel Jacinto Meléndez fou realitzada per SANTIAGO PÁEZ, E., *op. cit.*, 1989, pàg. 118-119.

<sup>1169</sup> FERNÁNDEZ GRACIA, R., *op. cit.*, 1993, pàg. 316 i FERNÁNDEZ GRACIA, R., *op. cit.*, 2007, pàg. 163.

llum eixint dels núvols, els quals recorden que el sant s'ha convertit en el benaventurat intercessor entre l'ajuda divina i els homes.

Juntament amb aquesta composició atribuïda a Meléndez, un altre llenç on es representa una imatge narrativa del tipus militar eqüestre de sant Ramon és el conservat al convent femení de l'Orde de Calatrava de San Felices de Amaya, al poble de Barrio de San Felices (Burgos), pintura d'autor anònim i datat a mitjans del segle XVIII [Fig. 201; Cat. 135].<sup>1170</sup> En aquesta escena, de factura més ingènua i pitjor qualitat artística, sant Ramon de Fitero es caracteritza abillat amb l'hàbit calatrau, armadura d'acer decorada per la creu de Calatrava i casc emplomat per protegir el seu cap. L'anònim autor ha representat el sant amb una edat menys madura, munta un encabritat cavall blanc, disposat en perfil i subjuga una sèrie de soldats musulmans representats de manera prou convencional: barbuts, tocats amb el turbant i vestits amb camisa arromangada i armilles. La batalla es desenvolupa en un espai obert, però sense referència al castell objecte de la defensa dels soldats comandats per sant Ramon, els quals es troben en segon terme, protegits amb lluentes armadures. Cal destacar, de la mateixa manera que en l'exemple anterior, la presència d'un trencament de glòria cap al qual dirigeix la seua mirada el sant. Aquesta al·lusió al fenomen sobrenatural ens recorda visualment que la victòria cristiana ho fou per intermediació del poder diví, el qual protegia i afavoria el sant fundador calatrau.

Per últim, a més dels dos exemples anteriors, podem citar una sèrie d'imatges caracteritzades per un tractament altament conceptualitzat. Ens referim en primer terme a la pintura mural conservada al monestir cistercenc de Santa María la Real d'Oseira (Ourense), datada cap a 1762 i atribuïda al pintor Simón Maceira, en la qual s'ha representat sant Ramon. Aquesta imatge s'ubica sobre el timpà format entre la part alta del marc d'una finestra i l'arc de la volta.<sup>1171</sup> Tot i que l'estat de conservació és prou deficient, hi podem observar el sant brandant una espasa i muntant un cavall de perfil sobre un camp de batalla farcit dels cossos dels enemics abatuts. Val a dir que aquesta imatge forma parella amb una altra que representa sant Jaume cavaller, relació legitimadora, de la mateixa manera que ocorria amb els exemples

---

<sup>1170</sup> GUTIÉRREZ PASTOR, I., "La colección de pinturas de las Calatravas de Burgos", en *Actas del Congreso de Historia de Burgos*, Burgos, 1984, pàg. 954. Citat per FERNÁNDEZ GRACIA, R., *op. cit.*, 1993, pàg. 317 i FERNÁNDEZ GRACIA, R., *op. cit.*, 2007, pàg. 165.

<sup>1171</sup> MONTERROSO MONTERO, Juan M., *Pinturas murales. Monasterio de Santa María de Oseira*, Diputación Provincial, Ourense, 2000, pàg. 47-48. També YÁÑEZ NEIRA, Damián, *El monasterio de Oseira*, Lleó, 1980, pàg. 40-41.

visuals de sant Emilià i sant Isidor, de la condició militar del sant calatrau i el seu poder profilàctic al posar-lo al mateix nivell que el sant compostel·là.



**Fig. 202.** *Sant Ramon de Fitero com a militar eqüestre*, José Gambino, 1753-1756, Oseira, monestir de Santa María la Real, creuer

L'altre exemple d'imatge conceptual és una escultura eqüestre atribuïda a José Gambino i encarregada per fra Plácido Morrondo per al mateix àmbit monàstic (1753-1756, Oseira, monestir de Santa María la Real, creuer) [Fig. 202; Cat. 134]. Remata un altar situat a l'arc d'accés a la girola i formava *pendant* amb un altre altar rematat per l'escultura de sant Jaume, hui desapareguda. Sant Ramon, espasa en mà, cavalca sobre un cavall disposat en corbeta i abat dos soldats musulmans situats als seus peus que semblen caure de l'entaulament on estan situats.<sup>1172</sup>

### ***Imatge conceptual de sant Ramon de Fitero com a miles Christi***

De les primeres primeres imatges conceptuais de sant Ramon de Fitero com a *miles Christi* descavalcat cal mencionar una imatge que apareix gravada a la portada del llibre dels *Annales Cistercienses*, publicat el 1642. És tracta d'una imatge conceptual de sant Ramon –el

---

<sup>1172</sup> FERNÁNDEZ GRACIA, R., *op. cit.*, 1993, pàg. 318 i FERNÁNDEZ GRACIA, R., *op. cit.*, 2007, pàg. 165-166.



seu nom apareix en torn a l'aurèola: “S. RAYMUNDUS”– però encara absent de tota característica militar, ja que únicament vist la cogulla o hàbit blanc cistercenc decorat amb la creu de gules flordelisada pròpia de l’Orde de Calatrava i adoptada el 1397 per concessió del papa Benet XIII.<sup>1173</sup> Aquest emblema o divisa és característic de totes les representacions visuals del sant, independentment del tipus iconogràfic configurat. El color blanc, a més de símbol de puresa, ho és en honor a la Mare de Déu.

El rostre del sant, caracteritzat per la tonsura i la barba blanca, representa un home venerable d’edat madura. La descripció de la seua complexió física la trobem al llibre de las *Diffiniciones de la Orden y cavalleria de Calatrava...*, publicat el 1661: “Era el santo Abad Raymundo (sigo la relación de un compañero suyo) de mediano cuerpo y estatura, ni muy delgado ni muy grueso, blanco y colorado”.<sup>1174</sup>

A les seues mans porta un llibre, al·lusiona a la regla dels cavallers calatraus, i en l'altra mà un bàcul, mentre que als seus peus jauen dos musulmans, tocats amb el característic turbant i sobre ells un filactèria que resa: “AB HOSTIBVS”. El significat d’aquesta imatge ens la dona la inscripció situada a l’entaulament i que serveix com a pedestal per a la representació: “MILITIAE CALATRAVAE INSTITVTOR”, al temps que el recorda com a fundador de l’Orde de Calatrava. Per últim, cal dir que la seua imatge forma *pendant* amb una de sant Pere de Castronovo, qui també apareix en la seua formulació conceptualitzada segons l’esquema de la trepitjada triomfal vencent els falsos frares, representats per dues figures derrotades figurades als seus peus amb la llegenda: “A FALSIS FRATRIBUS”.

La primera vegada que sant Ramon apareix vestit amb l’hàbit curt dels calatraus, derivat de la indumentària cistercenca, és el gravat de Pedro de Villafranca y Malagón executat el 1660 per a la portada del llibre de las *Diffiniciones de la Orden y cavalleria de Calatrava conforme al Capitulo General celebrado en Madrid año de MDCLII*. Precisament en aquesta obra, la indumentària del guerrer està descrita com “una celada borgoñona, una coraza con su ristre y escarcelas largas, brazales y guardabrazos y guanteletes”.<sup>1175</sup> L’indument militar propi de la seua

---

<sup>1173</sup> Els orígens de l’hàbit calatrau són recordats per l’historiador cistercenc de la següent manera: “*incómodo y gravoso para la guerra, y de ningún distintivo de otras Ordenes Militares, solicitaron de la Santidad de Benedicto XIII, que en lugar de la capilla de que usaban sobre el escapulario negro, se les concediese una cruz por divisa*”. MUÑIZ, R., *Médula histórica cisterciense*, vol. 4, Valladolid, 1787, pàg. 149-150. Citat a FERNÁNDEZ GRACIA, R., *op. cit.*, 1993, pàg. 306 i també a FERNÁNDEZ GRACIA, R., *op. cit.*, 2007, pàg. 148.

<sup>1174</sup> *Diffiniciones de la Orden y cavalleria de Calatrava...*, 1661, pàg. 18-19. Citat per FERNÁNDEZ GRACIA, R., *op. cit.*, 2007, pàg. 148.

<sup>1175</sup> *Diffiniciones de la Orden y Cavalleria de Calatrava...*, 1661, pàg. 168. Citat per FERNÁNDEZ GRACIA, R., *op. cit.*, 1993, pàg. 314 i R., *op. cit.*, pàg. 148.

condició com a guerrer i fundador de l'orde calatrava la trobem justificada en l'*Aria a San Raimundo abad* conservada a l'arxiu de les Calatraves de San Felices de Burgos “*De cota de malla armado, Raimundo al moro venció...*”.<sup>1176</sup> La cuirassa protectora de l'hàbit curt està decorada amb la creu roja flordelisada calatrava, tot completant l'indument un casc emplomat i un ample mantell amb caputxa caigut per la seua esquena. En la mà esquerra porta l'espasa, símbol de la justícia divina, mentre que en la mà dreta porta una bengala o bastó de comandament, símbol d'autoritat, com a capità general de la milícia, tal i com el cita Gerónimo Mascareñas en el seu llibre *Raymundo, abad de Fitero de la orden del Cister* (1653): “*primer capitán general de su espiritual y temporal milicia*”, i molt semblant en la seua significació com a senyor victoriós als retrats eqüestres de Diego Velázquez, com ara el del príncep Baltasar Carlos al Salón de Reinos del Buen Retiro.



**Fig. 203.** *Sant Ramon de Fitero com a miles Christi*, José Benito Churriguera, 1720-1723, Madrid, Calatraves, retaule major



**Fig. 204.** *Sant Ramon de Fitero com a miles Christi*, Matías de Irala, 1725, Madrid, Calatraves

Val a dir que la imatge de sant Ramon com a *miles Christi* es va convertir en canònica i modèlica per a la resta de representacions posteriors. Precisament, una de les que va seguir

<sup>1176</sup> FERNÁNDEZ GRACIA, R., *op. cit.*, pàg. 316 i FERNÁNDEZ GRACIA, R., *op. cit.*, 2007, pàg. 163.

aquesta disposició iconogràfica fou l'escultura tallada per José Benito Churriguera entre 1720 i 1723 per a l'altar major de l'església de les Calatraves de Madrid [Fig. 203; Cat. 136].<sup>1177</sup> Aquesta fou posteriorment seguida per dues imatges conceptuals, “*Verdaderas Efigies*”, les quals afinaven més el tipus iconogràfic.

Es tracta de dues estampes devocionals força semblants, la primera realitzada a burí per Matías de Irala el 1725 [Fig. 204; Cat. 137], originari del convent de les Calatraves de Madrid,<sup>1178</sup> i la segona per Juan Bernabé Palomino cap al 1747, conservada a les Calatraves de Burgos i més simplificada que l'anterior, les quals destaquen per la inclusió d'una sèrie d'elements significants a analitzar. Un dels més interessants és el fet de portar en la mà, junt al bastó de comandament, una creu a la qual el sant mira amb devoció, i que per a Fernández Gracia significaria un recordatori de la seua condició de soldat de Crist posat al servei de l'Església.<sup>1179</sup> Un referent textual, però, d'aquest atribut el trobem tant al llibre de les *Diffiniciones de la Orden y cavalleria de Calatrava* com a l'apologia de Gerónimo Mascareñas. En ells es parla de la valentia de sant Ramon davant l'enemic i de l'única arma utilitzada per a defensar-se davant ells: “*tomó la delantera sin otras armas, que una Cruz en la mano, y sin otra defensa, que una Cogulla, como si fuera un pregón de Dios*”.<sup>1180</sup>

En la imatge, sant Ramon es recolza amb l'altra mà sobre un escut decorat amb la creu calatrava i porta cenyida a la cintura l'espasa, però l'element més innovador en aquesta nova interpretació bel·licista és que sobre els seus peus hi figuren com a trofeus els símbols de la seua victòria militar, arcs i fletxes dels enemics vençuts –fins i tot, el cap degollat d'un d'ells en el cas de l'estampa de Matías d'Irala. També apareix en ambdós gravats una mitra i un bàcul, símbols de la seua condició com a abat del monestir de Fitero, mentre que en segon terme trofeus militars, com ara llances amb la mitja lluna, trompetes i canons, els quals també estan presents en la imatge tallada per José Benito Churriguera per a l'altar major de les Calatraves de Madrid entre 1720 i 1723.

Semblant disposició, però amb diferents elements significants, és una escultura anònima datada cap al 1720 procedent de l'Hospital de San Martín, de Madrid. El sant empenya ací l'espasa i enarbora amb l'altra mà un estendard al qual li falta la banderola. Com

---

<sup>1177</sup> BONET CORREA, A., “Los retablos de las Calatravas de Madrid”, en *Archivo Español de Arte*, núm. 35, 1962, pàg. 21-49. Citat per FERNÁNDEZ GRACIA, R., “San Raimundo de Fitero miles Christi”, en *Fitero...*, 2007, pàg. 296-297.

<sup>1178</sup> BONET CORREA, A., “Vida y obra de fray Matías de Irala”, en *Método sucinto y compendioso de las cinco simetrías de fray Matías de Irala*, Madrid, 1979.

<sup>1179</sup> FERNÁNDEZ GRACIA, R., *op. cit.*, 1993, pàg. 315 i FERNÁNDEZ GRACIA, R., *op. cit.*, 2007, pàg. 160.

<sup>1180</sup> *Diffiniciones de la Orden y Cavalleria de Calatrava...*, 1661, pàg. 11.

en els casos precedents vist l'armadura característica dels soldats calatrus coberta per una ampla capa i el seu cap apareix tocat per un casc emplomat. Amb els seus peus esclafa els caps de soldats sarraïns abatuts, una imatge triomfant, recordatòria de la seua comesa com a adalil front als enemics de la fe i que s'explicita en la lletra decimonònica de l'ària conservada a l'arxiu de Calatravas de San Felices de Burgos: "*Tampoco contradijo a lo cristiano, perseguir al infiel africano, Monge Raymundo caballero, fuerte, da a España vida, a la morisma muerte*".

Finalment, caldria mencionar dins aquest grup d'imatges pròpies del tipus *miles Christi* una pintura al fresc anònima (1736, monestir de Fitero, capella de la Virgen de la Barda) [Cat. 138], concebuda en origen per a la capella del Crist, en la qual el sant apareix assegut, brandant una creu i el bastó de comandament, mentre que als seus peus es localitzen els musulmans derrotats i un bàcul com a recordatori de la seua condició d'abat. També una pintura sobre llenç situada en una de les petxines de la cúpula de l'ermita de la Virgen del Río de Tarazona i el gravat d'Antonio Gómez Cros realitzat cap a la meitat del segle XIX, amb els moros vençuts als seus peus.<sup>1181</sup>

## Repercussions simbòliques de la imatge militar del patró cistercenc

La imatge guerrera de l'abat de Fitero, amb la seua multiplicitat de significats, surt dins el context cultural de l'Edat Moderna i, per tant, no defuig d'uns circumstàncies culturals determinades, tot esdevenint testimoni de la seua retòrica militant, exaltadora i triomfalista, però també intolerant front a plantejaments heterodoxes i, per què no dir-ho, familiaritzada amb fenòmens sobrenaturals i meravellosos procedents encara del passat medieval. El sorgiment i difusió d'aquesta imatge triomfalista coincidí amb l'impuls donat pel cavaller de Calatrava Gerónimo Mascareñas per a la seua canonització. Amb tal finalitat, Mascareñas aconseguí l'aprovació del capítol general de l'orde i del propi monarca per enviar dita petició a Roma, i amb la mateixa idea va redactar i publicar el 1653 una biografia de caràcter panegíric titulada *Raymundo, abad de Fitero de la orden del Císter, fundador de la Sagrada Religión y ínclita Caballería de Santa María de Calatrava, primer capitán general de su espiritual y temporal milicia*, en la qual es recollia la seua vida i miracles en una narració no mancat de fantasia barroca.

---

<sup>1181</sup> PÁEZ RÍOS, E., *Repertorio de grabados españoles*, vol. I, Madrid, 1982, pàg. 426-427. FERNÁNDEZ GRACIA, R., *op. cit.*, 1993, pàg. 316 i FERNÁNDEZ GRACIA, R., *op. cit.*, 2007, pàg. 163.

Després d'innombrables gestions, a principi del segle XVIII la cúria romana permeté el seu culte i una vegada passada la guerra de Successió se li començà a celebrar festa.<sup>1182</sup> Tant en les imatges que començaren a elaborar-se llavors com en les narracions de la seua vida, a banda de la seua importància com a primer abat de Fitero i fundador de l'Orde de Calatrava, una característica es ressalta de la seua figura: la del vencedor front a l'islam i defensor de la fortalesa de Calatrava.<sup>1183</sup> No es dubta en desdibuixar la realitat històrica per tenyir la seua imatge guerrera amb escenes inventades i meravelloses, com és el cas de la representació militar eqüestre. Per a tal finalitat l'abat de Fitero fou convertit pels seus hagiògrafs en tot un *capità general*, tal i como ho afirmava el mateix títol de l'obra de Mascareñas. Però aquest no fou l'únic adjectiu amb què se'l definí. Als d'adalil, abanderat i patriarca, cal afegir els de presidi de la religió i cristiana i firmament i esplendor de l'Església en Espanya.<sup>1184</sup>

La funció política d'una imatge de tal magnitud tampoc fou desdenyada i així la defensa de la unitat territorial i religiosa de la monarquia hispànica es convertí en una tasca perfectament encomanable per part d'uns fidels que volien veure el seu venerable fundador en els altars. En un nou exemple de reafirmació dels avantatges de l'espiritualitat guerrera, els membres de l'Orde militar de Calatrava enviaren un memorial a Felip IV durant la guerra de Secessió a Catalunya el 1640 en el qual proposaven l'abat de Fitero com a intercessor davant Déu per tornar a l'obediència del monarca el díscol territori:

*Considerando la Orden que este gran santo fue natural de Barcelona... Para que nuestro Santo Padre negocie con Dios por este servicio de la reducción de aquella ciudad inobediente, y esperamos, con viva fe, que experimentando le somos buenos hijos, será él también buen hermano de sus naturales, para reducirles a la obediencia de Vuestra Majestad, que es su verdadero rey y natural señor.*<sup>1185</sup>

<sup>1182</sup> FERNÁNDEZ GRACIA, R., *op. cit.*, 1993, pàg. 297-303 i FERNÁNDEZ GRACIA, R., *op. cit.*, 2007, pàg.134-142.

<sup>1183</sup> “*De licencia del Rey Don Sancho el Desado, defendió a Calatrava de los Moros*”, resava la inscripció que hi havia en la urna que guardava les seues restes mortals, inscripció que fou transcrita *Diffiniciones de la Orden y cavalleria de Calatrava...*, 1661, pàg. 21, citada per FERNÁNDEZ GRACIA, R., *op. cit.*, 1993, pàg. 300. També a MANRIQUE, A., *Cisterciensium seu Verius Ecclesiasticorum annalium a conducto Cistercio*, vol. II, Lugduni, 1642, pàg. 380. Citat per FERNÁNDEZ GRACIA, R., *op. cit.*, 2007, pàg. 137.

<sup>1184</sup> FERNÁNDEZ GRACIA, R., *op. cit.*, 2007, pàg. 127.

<sup>1185</sup> Archivo Histórico Nacional, Órdenes Militares, Archivo Secreto, leg. 7020, núm. 91. Citat per FERNÁNDEZ GRACIA, R., *op. cit.*, 2007, pàg. 128.

La voluntat de reviscolar la tradició dels cavallers sants hispànics s'adaptava a nous contextos de lluita contra nous i diferents enemics, no sols de religió sinó també polítics: protestants i reformadors, heretges, turcs i, fins i tot, indígenes americans o, com hem vist, moviments independentistes. De fet, per al professor Monterroso Montero, malgrat que feia segles que el procés de conquesta dels regnes cristians cap al sud ja havia finalitzat, l'esperit de croada que l'havia alimentat encara estava viu.<sup>1186</sup> Les imatges de sants guerrers tornaven a reviscolar plenes de força i dinamisme, carregades d'heroïcitats i voluntat intercessora davant Déu al servei de la monarquia hispànica. Però, ¿fou aquesta l'única causa per a la formació de la imatge guerrera de sant Ramon de Fitero?

Per al professor Fernández Gracia<sup>1187</sup> l'aparició dels tipus iconogràfics militar eqüestre o *miles Christi* ha d'entendre's dins el context de préstecs iconogràfics que es va desenvolupar al llarg del període barroc a Espanya i que d'alguna manera va afectar a aquells sants i herois lligats amb el procés d'expansió dels regnes cristians. Sant Ramon, de la mateixa manera que sant Emilià o sant Isidor, apareixia revestit amb els atributs propis dels sants cavallers, tot tenint la imatge de sant Jaume cavaller com el principal prototip a seguir. La conversió d'aquests en cavallers recordava, d'alguna manera, la del seu model qui, d'humil pescador de Galilea, es va convertir en esplèndid i invencible cavaller.

La tipologia militar de sant Ramon es desenvolupà dins l'entorn propi de l'Orde de Calatrava i, per extensió, de l'orde cistercenc, de la mateixa manera que sant Emilià ho havia fet al caliu dels monestirs benedictins. Responien, ambdós, a les necessitats i objectius de les mateixes, tot difonent uns valors específics i concrets. La voluntat per exaltar valors marcialment a través de la construcció de tot un aparell militar en torn a les seues imatges i la difusió de diferents tipus iconogràfics guerrers tenia, per al professor Monterroso Montero, una explicació en la necessitat de recuperar aquell paper principal que havien desenvolupat dins l'àmbit monàstic, i més encara el de Calatrava com a orde militar que era. Es trobava, per tant, en la necessitat de recobrar el protagonisme perdut i quina millor manera de fer-ho que a través de programes iconogràfics farcits d'una propaganda nostàlgica, triomfalista i llegendària, tal i com es pot apreciar a les pintures i retaules del monestir de Santa María la Real d'Oseira.

Tot seguint les paraules del professor Monterroso, una manera de recuperar aquell esperit seria l'associació de la imatge del seu patró amb la de sant Jaume, la qual gaudia d'una

---

<sup>1186</sup> MONTERROSO MONTERO, J., *op. cit.*, 1997, pàg. 485-500.

<sup>1187</sup> FERNÁNDEZ GRACIA, R., *op. cit.*, 1993, pàg. 293-354 i FERNÁNDEZ GRACIA, R., *op. cit.*, 2007, pàg. 127-172.

aurèola positiva i victoriosa com a soldat de Crist, defensor dels exèrcits cristians i patró de l'Església i la monarquia hispàniques. Com a *alter ego* de sant Jaume, la imatge de sant Ramon de Fitero, en concret, legitimava el seu significat com a capità, ja no sols dels guerrers calatraus, sinó també de la *militia Christi*. La imatge que d'ell es projectava estava farcida d'elements significants amb un caràcter clarament marcial: armadura, casc, espasa, estendard, cavall i fins i tot els cossos o els caps dels enemics abatuts com a símbol del triomf.

Tanmateix, l'actitud militant que expressaven aquestes imatges era susceptible de transcendir el missatge religiós per instal·lar-se en una funció propagandística o difusora d'uns determinats valors. En aquest sentit, tal i com afirmava Fernando Negredo, a partir del Concili de Trento el significat de les imatges es perfilaria per tal de ser dirigides i monopolitzades des del poder, tot adoptant una funció més bé política que no religiosa.<sup>1188</sup> Contra aquesta tendència es llançaria posteriorment la crítica revisionista de moltes llegendes medievals que l'Església catòlica encara tolerava, car lluny de representar un record nostàlgic i anacrònic d'un fenomen llegendari, com era el cas de les representacions de sants cavallers, apropava al fidel la idea de l'Església militant que brandava les armes, tant espirituals com físiques, en la nova croada contra els múltiples enemics de la fe catòlica. Fet i fet, les imatges barroques dels sants cavallers s'emmarcaven, al dir del professor Gutiérrez Pastor, en un corrent d'exaltació dels arrels cristians de la monarquia hispànica i dels sants patrons que la recolzaven des del cel, alguns d'ells ja considerats com a patrons d'Espanya i altres amb pretensions de ser-ho o, al menys, d'aconseguir els favors d'una devoció popular o de la pròpia monarquia.<sup>1189</sup>

#### **4.- GALÍCIA CREADORA DE SANTS CAVALLERS: ELS CASOS DE SANT ROSSEND, SANT FERRAN III I SANT TELM**

Sense dubte, el mite de sant Jaume a Galícia ha configurat i configura bona part dels trets identitaris d'aquest territori. El fenomen xacobeu, originat en torn a la a Compostel·la i la seua catedral, ha conformat un projecte secular articulat a través de la devoció a les seues relíquies, la peregrinació a la seua tomba, la creació d'exvots, donacions i obres artístiques,

<sup>1188</sup> NEGREDO DEL CERRO, Fernando, "Santo nacional y exaltación patriótica: la figura de Santiago en la pastoral barroca", en *Homenaje a Henri Guerreiro*, Universidad de Navarra, Pamplona, 2005, pàg. 887.

<sup>1189</sup> GUTIÉRREZ PASTOR, Ismael, "San Raimundo, abad de Fitero, en la defensa de Calatrava", en *Fitero. El legado de un monasterio*, cat. exp., Fundación para la conservación del patrimonio histórico de Navarra, Pamplona, 2007, pàg. 300.

que per sí sols parla de la força d'aquest mite mil·lenari. La imatge del sant com a cavaller, multiplicat en manifestacions visuals de tot tipus, ha tingut, a més, una àmplia repercussió en la configuració d'un esperit marcial al llarg del segle en la lluita contra els enemics de la fe i en defensa de la unitat religiosa i territorial, així com també en la configuració d'altres tipus iconogràfics d'altres sants hispànics que, com a companys de l'apòstol, exerciran una milícia combatent front als adversaris de la fe.

A Galícia, tot i que el nacionalisme gallec des de la segona meitat del segle XIX s'ha desvinculat progressivament de la imatge del sant *matamoros*, identificat amb Castella i Espanya, i s'ha inclinat cap a la figura del pelegrí per ser el territori on descansen les seues restes i per tindre, perquè no dir-ho, un caràcter molt més universal, el ben cert és que de la mateixa manera que en els segles anteriors originà el tipus iconogràfic de l'apòstol cavaller, amb l'arribada de la Contrareforma en crearia d'altres davall l'esquema prototípic de l'heroi eqüestre, tot i que amb un grau de difusió molt escàs i en un context historicocultural, el de l'àmbit monàstic (en el cas de sant Rossend i sant Ferran III) i el de la diòcesi de Tui-Vigo (imatge de sant Telm), farcit, com diria el professor Monterroso, d'exaltació militant, nostàlgica i reivindicativa, del seu paper protagonista en el passat en defensa del cristianisme. Tampoc no hem d'oblidar com en aquest territori l'orde monàstic benedictí s'havia encarregat d'enaltir el culte a sant Emilià, per exemple en el magnífic espai escultòric que és San Martí Pinario [Fig. 190; Cat. 124], o com els cistercencs ho havien fet a sant Ramon de Fitero en el monestir de Santa Maria la Real d'Oseira.

### **Sant Rossend com a militar eqüestre, *alter ego* de sant Jaume**

Rudesindus Gutierre (907-977) fou una figura política i religiosa de gran importància en la Galícia del segle X. Fill de Gutierre Menéndez, home de confiança del rei Ordonyo II, i cosí germà de diversos reis, la seua fou una de les famílies de major poder social i econòmic d'aquell temps. Home de gran personalitat, impulsà el monacat en Galícia amb la fundació de diversos monestirs, entre ells el de Celanova en l'any 936, propagà la regla benedictina i expandí el regne asturleonés en competència amb la Còrdova califal. A la inusual edat de díhuit anys ocupà el bisbat de Mondonyedo, el qual posà en ordre, i després de renunciar-hi es retirà al monestir de Celanova que havia fundat anteriorment. Cridat per Sanç I de Lleó perquè s'encarregara de la seua d'Iria Flavia —el seu bisbe Sisnando havia sigut detingut i empresonat per recolzar la causa dels fills d'Ordoni III—, ja durant aquest temps es féu càrrec de la política defensiva davant les amenaces externes dels normands. Es retirà a l'àmbit



monacal quan el seu rival Sisnand recuperà el bisbat d'Iria i tornà a ser nomenat bisbe a la mort d'aquell durant la batalla de Fornelos (968) front als vikings de Gundered, tal i com ja hem vist en el capítol anterior. Una vegada recuperat el lloc al capdavant de la seu d'Iria, la qual ja no abandonaria fins a la mort de Sanç I, quan es retira definitivament al monestir de Celanova, Rossend, com a lloctinent de la corona astur lleonesa, organitzà les tropes gallegues i les posà al servei del comte Gonçal Sánchez, qui vencé els invasors normands i els expulsà del territori.

La font primera per tal de conèixer la seua figura és la *Vita Sancti Rudesindi*, tot i procedir de fonts parcials i poc fiables i allotjar un marcat to hagiogràfic per part del seu biògraf, Ordoño de Celanova.<sup>1190</sup> En ella, Rossend apareix descrit com un personatge singular, volgut per Déu i predestinat a fer grans accions tant en vida com després de mort. De fet, la segona part d'aquesta *Vita* està dedicada als miracles *post-mortem*, alguns dels quals resulten de gran interès per a la configuració de la seua posterior disposició iconogràfica, com ara aquells relatius a punir o castigar a aquells que s'atreviren a profanar el monestir de Celanova o furta qualsevol dels seus béns, actuació més pròpia de l'interès dels propis monjos els quals no estaven disposats a quedar-se de braços creuats davant els poderosos que no respectaven l'heretat de sant Rossend.<sup>1191</sup>

Altres fonts literàries importants que convé conèixer són aquelles publicades pels cronistes de l'orde benedictí, entre ells Yepes (1615, t. V), Heredia (1685, t. II) o Blanco (1738), els quals en un evident to apologètic cedeixen tot el protagonisme de la victòria sobre els normands al sant galleg:

*No solamente hizo el Oficio de sumo Pontífice, sino que también se mostró valeroso Capitán: porque en esta sazón los Normandos [...] saliendo de las partes septentrionales, destruían las Provincias de Europa, y algunas vezes se atrevieron à llegar à España, gobernando San Rosendo el Reyno de Galizia, inducidos de las grandes riquezas y tesoros [...]. Salioles san Rosendo al camino, venciolos: bolvió victorioso, y triunfando à Compostela. Otro semejante suceso tuvo el Santo contra los Moros, que andavan poderosos y pujantes en España, de los cuales alcançò una insigne victoria, como se colige de la Bula de su canonización, en la qual el*

<sup>1190</sup> DÍAZ Y DÍAZ, Manuel C. et al., *Ordoño de Celanova: Vida y Milagros de San Rosendo*, A Coruña, 1990. La primera edició de la *Vita Rudesindi* fou realitzada pels bol·landistes en l'any 1668.

<sup>1191</sup> REYNA PASTOR, "Milagros en Galicia. San Rosendo y Ordoño de Celanova", en *Rudesindus. San Rosendo. Su tiempo y su legado*, Xunta de Galicia, 2009, pàg. 227-238.

*Sumo Pontífice encarece las hazañas que hizo San Rosendo en defensa de Galicia, y Portugal, contra los enemigos de la Fe católica?*<sup>1192</sup>



**Fig. 205.** *Sant Jaume, sant Rossend, sant Emilià i sant Ferran*, Francisco de Castro Canseco, 1697, Celanova, monestir del Salvador, església, retaule major

Efectivament, dins del context de l'orde benedictí és on hem de situar el tipus iconogràfic de sant Rossend com a batallador o *miles Christi*. Sobre la cornisa del *Retaule major* del monestir de Celanova, obra de l'escultor Francisco de Castro Canseco (1697, Celanova, monestir del Salvador, església, retaule major) [Fig. 205; Cat. 139], i custodiant diverses escenes de la infantesa de Jesús, hi advertim d'esquerra a dreta les figures eqüestres de sant Jaume, sant Rossend, sant Emilià de la Cogolla i sant Ferran III, tots ells en arriscada postura com si volguessin eixir-se'n i ampliar les dimensions del retaule mentre desbaraten uns poregosos enemics, dos per cada sant, vestits de manera anacrònica segons la moda del segle

---

<sup>1192</sup> YEPES, A. de, *op. cit.*, Francisco Fernández, Valladolid, 1615, t. V, cap. 1, pàg. 9v. Remarcava González Lopo que aquest to apologètic de la figura victoriosa del sant benedictí no desapareixeria del tot en els segles posteriors, tot i que seria matisada. Així per exemple, el pare Flórez (*España Sagrada*, t. XIX) hi destacaria molt més el paper del comte Gonçal Sánchez en la derrota dels normands, però mantenint la figura del sant per tal de no entrar en contradicció amb les fonts i no rebaixar-li tampoc els mèrits. En la segona meitat del segle XIX, però, el desenvolupament del nacionalisme gallec donaria un nou protagonisme a l'abat de Celanova i el convertiria en una figura simbòlica, model per als contemporanis que encarnava el passat gloriós de Galícia en la seua defensa contra normands i sarraïns. GONZÁLEZ LOPE, Domingo L., "La figura de san Rosendo a través del tiempo: de santo a símbolo", en en *Rudesindus. San Rosendo. Su tiempo y su legado*, Xunta de Galicia, 2009, pàg. 349-358.

XVII i que semblen caure al buit des de les altures en un efecte força teatral i simbòlic,<sup>1193</sup> tal i com ja Mateo de Prado havia exhibit al baldaquí de la catedral compostel·lana. Podem observar com aquesta tradició escultòrica eqüestre barroca serà continuada en aquestes dècades amb nombrosos exemples, com ara el desaparegut sant Jaume cavaller de Pedro de Campo per al Pòrtic Reial de la catedral compostel·lana, el de Miguel de Romai per a la caixa de l'orgue de la mateixa seu o el de Benito Silveira en el grandiloqüent retaule del també benedictí San Martí Pinario traçat per Fernando de Casas Novoa [Fig. 190; Cat. 124], entre d'altres.

En el cas de sant Rossend, el fundador de Celanova és representat com a bisbe, és a dir, amb barret, musseta cordada al pit i alba.<sup>1194</sup> Sembla no portar cap arma a les mans, ja que el sant mai lluità directament tot i que sí dirigí les tropes gallegues contra els normands presentats a les costes del nord peninsular.<sup>1195</sup> El cavall es disposa en corbeta i el sant realitza la maniobra coneguda com *lavade*.

Completen l'àtic amb semblant disposició compositiva les imatges de sant Jaume, sant Emilià i sant Ferran en un clar sentit propagandístic d'exaltació dels sants de l'Orde benedictí i ourensà. Amb tots tres es vincula simbòlicament sant Rossend com a figura alliberadora de Compostel·la front a les amenaces externes, tant normands per mar com musulmans per terra. La relació amb sant Jaume s'estableix en el fet que el fundador de Celanova també fou bisbe d'Iria Flavia (municipi que després cediria el seu lloc a Compostel·la com a seu de la diòcesi), on segons la tradició l'apòstol predicà per primera vegada en Hispània. Amb sant Ferran tenia una relació també prou directa, car ambdós descendien del rei Alfons III, però a més a més, la figura del rei sant fou d'especial veneració per al benedictins, com també veurem al convent de monges de sant Paio de Antealtares, i aquest era considerat com l'alferes de sant Jaume en el combat contra els enemics, títol que també compartia amb l'altre

---

<sup>1193</sup> GARCÍA IGLESIAS, José Manuel, "Francisco de Castro Canseco (ca. 1655-1714), en la actividad artística de Galicia", en *Laboratorio de Arte*, núm. 5, 1992, pàg. 246.

<sup>1194</sup> GONZÁLEZ GARCÍA, Miguel Ángel, "San Rosendo y san Torcuato. Reliquias, tesoro e iconografía", en *Rudesindus. San Rosendo. Su tiempo y su legado*, Xunta de Galicia, 2009, pàg. 279-294 i especialment 291-292. També del mateix autor, GONZÁLEZ GARCÍA, M. A., "San Rosendo de Mondoñedo y Celanova. Notas y catálogo de una iconografía viva", en *Facendo memoria de San Rosendo*, Mondoñedo, 2007, pàg. 229-344.

<sup>1195</sup> Amb aquesta funció de guia de les tropes gallegues contra normands i sarraïns se'l pot veure en el cadiratge del cor del monestir de Celanova en una escena on hi figuren dues fileres de soldats, quatre marxant cap a la dreta en primer terme i altres tres caminant cap a l'esquerra en el segon. D'altra banda, davall la disposició de sant cavaller González García cita els medallons d'un gravat de Gregorio Ferro, els llenços de Miguel Ángel Nieto de Celanova o Martínez Ocaña. GONZÁLEZ GARCÍA, M. A., *op. cit.*, 2009, pàg. 292.

company d'armes de l'apòstol cavaller, el sant i patró benedictí Emilià de la Cogolla, amb el qual sant Rossend també troba la seua correspondència.<sup>1196</sup>

Així doncs, la inclusió dels quatre sants cavallers defineix de manera expressiva el caràcter militant del cenobi benedictí. Tot i que el discurs principal del retaule major, dedicat al Salvador, se centrava en la vida espiritual i en el poder redemptor de Crist, la presència dels *militēs Christi* que derroten l'infidel ultrapassen el sentit contemplatiu de la vida monàstica i l'adapten als nous temps de la Contrareforma, la qual reclama la lluita activa en defensa de la fe. El model d'aquesta lluita serà sant Rossend i els seus companys d'armes, disposats en l'àtic del retaule sobre quatre poderoses columnes salomòniques, disposades com a pilars sobre els quals l'Església es manté en peu. Així doncs, i tal i com ho exposava José M. López Vázquez, els sants guerreres es configuren com a extraordinaris exemples del passat per als temps presents, un moment de renovada croada en els quals els nous infidels, açò és, els protestants, havien de ser combatuts.

D'altra banda, i de la mateixa manera que ja hem apuntat en l'anàlisi iconogràfica dedicada a sant Emilià, cal tenir en compte un aspecte significatiu ja posat en relleu pel professor Monterroso Montero<sup>1197</sup> com és el discurs reivindicatiu que aquestes imatges adquireixen en l'àmbit monàstic, especialment el benedictí, però també, ja ho hem vist, en el mercedari o en l'orde militar de Calatrava, alhora de reclamar un major protagonisme en la vida religiosa, usurpat llavors per ordes religiosos més moderns i dinàmics, com els jesuïtes. Un discurs que tenia com a base de referència el seu passat gloriós i el paper desenvolupat per ells en favor de l'expansió del cristianisme en la península.

## **El rei Ferran III el Sant, alferes de l'apòstol**

Ferran III de Castella i Lleó nasqué l'any 1198 i va morir a Sevilla el 1252. Segons el Réau, es convertí en heroi de la reconquesta i en el sant nacional d'Espanya per les seues victòries contra els moros.<sup>1198</sup> Fou canonitzat pel papa Climent X en l'any 1671, tot i que la pietat popular féu d'ell una figura venerada des d'antic.

---

<sup>1196</sup> LÓPEZ VÁZQUEZ, José Manuel B., "El presbiterio y el coro, la medula de la iglesia monástica benedictina: el caso de Celanova", en *Rudesindus. El legado del santo*, Xunta de Galicia, 2007, pàg. 286-311, especialment 290-292.

<sup>1197</sup> MONTERROSO MONTERO, J., *op. cit.*, 1997, pàg. 485-500.

<sup>1198</sup> RÉAU, Louis, *Iconografía del arte cristiano*, t. 2 / v. 3, ed. Serbal, Barcelona, 2a ed., 2000, pàg. 522-523.

Aquesta canonització provocà la multiplicació de festes i imatges realitzades en el seu honor. Dues ben especials, per representar el rei a cavall enmig de la batalla, són un gravat anònim d'escassa qualitat realitzat el 1676 per al *Memorial* (1679) de Fernando de Saavedra Rivadeneyra, i on el gravador ha utilitzat l'estampa de Diego de Astor publicada a l'obra de Mauro Castellá Ferrer tot substituint la imatge de sant Jaume cavaller per la del rei sant. I l'altre és un gravat també anònim italià de 1680 aparegut a l'obra de Michel Angelo Lavreti titulada *Historia del glorioso D. Ferdinando Terço el Santo* (Nàpols, 1680). En totes dues obres viu la idea de representar el rei sant com un nou sant Jaume cavaller “*saracenum terror*”.<sup>1199</sup>

La representació visual del conqueridor de Còrdova, Sevilla i Jaén, en unió amb la de l'apòstol sant Jaume, la podem veure en l'àmbit benedictí en una escultura realitzada per l'escultor Francisco de Castro Canseco per a l'altar major del convent de monges benedictines de San Paio de Antealtares (1714, Santiago de Compostel·la, església de San Paio de Antealtares, altar major) [Fig. 206; Cat. 140].<sup>1200</sup> L'escultura del rei Ferran III forma *pendant* amb la de sant Jaume cavaller i es configura com el seu alferes en la lluita contra els enemics de la fe. Com hem dit abans, la seua figura fou especialment reverenciada pels benedictins i, en concret per les monges de San Paio, donat el caràcter senyorial d'aquest convent.

Les figures eqüestres de sant Jaume i sant Ferran s'inspiren compositivament en la imatge de l'apòstol del baldaquí de la catedral de Compostel·la, obra de Mateo de Prado (1667), així com també en les de l'anteriorment citat retaule major del Salvador de Celanova (1697), on també s'hi incloïa el rei sant, l'autor de les quals fou el mateix Castro Canseco [Fig. 205; Cat. 139]. A sant Ferran se'l representa sobre un encabritat cavall el qual domina com a símbol d'autoritat i govern. Va vestit amb armadura, gorgera i mantell reial d'ermeni, com és propi de la seua condició reial. Aquesta indumentària és pròpia d'un cavaller cristià del segle XVII i no del XIII, actualització que no respon a desitjos arqueològics sinó més bé a un intent de renovació de la imatge més pròpia de la nova sensibilitat estètica sorgida del Concili de Trento. La imatge del rei sembla brandar una espasa amb la mà dreta, tot i que per raons d'espai potser ha desaparegut. Amb ella figura que ataca els seus enemics, tot i que aquests

<sup>1199</sup> ROTETA, Ana M<sup>a</sup>, “Comentarios sobre un retrato del rey San Fernando atribuido a Diego de Astor”, en Goya, núm. 147, 1998, pàg. 158-160. Citada per RODRÍGUEZ MOYA, Inmaculada, “Fernando III, el Santo. Iconografía de la historia sacra de los reyes de España”, en *Memoria y Olvido de la Historia*, Univ. Jaume I, Castellón de la Plana, 2006, pàg. 99-127.

<sup>1200</sup> FOLGAR DE LA CALLE, M. C., “El retablo barroco gallego”, en *Galicia No Tempo*, Santiago de Compostel·la, 1991, pàg. 210-213, citat per FERNÁNDEZ GRACIA, R., *op. cit.*, 1993, pàg. 318.

tampoc no hi estan. En l'altra mà, en canvi, sosté el globus terraqüi en al·lusió a la seua autoritat i missió conqueridora.



**Fig. 206.** *Ferran III com a militar eqüestre*, Francisco Castro Canseco, 1714, Santiago de Compostel·la, església de San Paio de Antealtares, altar major

Tot i que no és inusual veure sant Ferran representat a cavall en alguna composició narrativa que recorda la conquesta d'alguna ciutat andalusa, el procés de canonització iniciat el 1628 i finalitzat feliçment el 1671 conduí a la configuració d'un tipus iconogràfic característic en què el sant apareixia dempeus i triomfant. Un exemple visual representatiu és el barroc *Sant Ferran triomfant* de Juan Valdés Leal (1673-1674, Jaén, catedral). En aquest cas, el monarca es mostra sobre una estrada armat amb espasa i globus terraqüi trepitjant les despulles militars dels musulmans derrotats a Jaén, turbants, escuts i espases configuren els trofeus del sant. Com en altres representacions semblants, com ara la de Murillo o Herrera el Mozo, dirigeix la seua mirada al cel agraït per la intervenció divina.

Aquesta confiança en la intervenció divina que reafirma els ideals de croada s'expressa a través de les fonts històriques en una devoció i confiança en la Mare de Déu, la imatge de la qual portava en el seu cavall quan intervenia en combat i a la qual demanava la seua

intercessió en les campanyes contra els musulmans. També sant Isidor assistí al monarca en diverses ocasions, el qual se li aparegué en somnis incitant-lo a la conquesta de la ciutat de Sevilla. Contava Lucas de Tui en els *Milagros de san Isidro* (cap. V) que el monarca resà davant el cos del sant a Lleó i li prometé part del botí: “*de lo que ganare, yo daré buena parte, y honrada ración a esta Iglesia*”.<sup>1201</sup> Successos com aquests enalteixen el monarca i el situen en un plànol sobrenatural de diàleg directe amb el fenomen miraculós.

El mateix monarca és considerat com a sant ja des del primer moment. Al *Memorial* redactat pel pare Pineda a l'inici del seu procés de canonització en temps de Felip IV s'aportava la xifra de cent vint-i-quatre autors que ja el nomenaven sant. La font més antiga, la *Primera Crónica General* (caps. 1132-1134), tot continuada per la traducció ampliada de la *Crònica d'Espanya* de l'arquebisbe Jiménez de Rada i pels *Flos Sanctorum* publicats a Sevilla. A partir d'aquestes i sobretot al llarg dels segles XVI i XVII s'elogiarà la seua figura per part de cronistes i poetes que engrandiran la seua figura, tot destacant la *Crònica del Santo rey Don Fernando, tercero...*, impresa a Sevilla el 1526, les *Letanías por el reino de España*, impresa per Monachio de Baviera en 1602, la *Hierusalem Conquistada* de Lope de Vega o la *Vida de San Fernando* del bol·landista Daniel Papebrock.

Aquesta revifada de la imatge triomfant de Ferran III el Sant, rei que aconseguí la unió definitiva de Castella i Lleó i propicià l'avanç de la frontera castellana de manera tan considerable, potser tenia prou a veure amb l'ordre del rei Carles II, dictada com a conseqüència de la seua canonització, perquè es rendira culte al sant rei. D'aquesta manera, es convertia en avantpassat directe de la dinastia llavors regnant<sup>1202</sup> i en un model perfecte en la defensa i propagació del cristianisme per a la resta de monarques. Aquesta defensa del catolicisme i de la recuperació de la unitat territorial perduda amb la vinguda del poder musulmà fou una virtut del monarca sant reiterada pels seus apologistes, com es desprén de les paraules incloses a les *Letanías por el reino de España*: “*San Fernando, rey muy grato a Dios y espanto de los moros*” o en la inscripció que es col·locà en el túmul realitzat en l'any 1629 a Sevilla: “*Santísimo e invictísimo rey: porque, vencida la morisma, conseguida la paz, establecida la religión y formada la republica, restauró a España...*”.<sup>1203</sup> Convertit en cavaller *matamoros* durant l'Edat Moderna, precisament en un context cultural militant i d'exaltació, potser també nostàlgica,

<sup>1201</sup> Citat per CINTAS DEL BOT, Adelaida, *Iconografía del rey San Fernando en la pintura de Sevilla*, Dip. de Sevilla, Sevilla, 1991, pàg. 15-16.

<sup>1202</sup> RODRÍGUEZ LÓPEZ, Ana, “Fernando III el Santo (1217-1252). Evolución historiográfica, canonización y utilización política”, en *Miscel·lània en homenatge al P. Agustí Altisent*, Dip. Tarragona, 1991, pàg. 573-588.

<sup>1203</sup> Citats per CINTAS DEL BOT, A., *op. cit.*, 1991, pàg.28-29.

dels herois lligats al procés expansionista dels regnes cristians peninsulars. El fet de figurar a San Paio de Antealtares com a company d'armes de sant Jaume i en actitud combatent té una evident significació militant i de foment del seu culte per part del clergat, ja que d'aquesta manera reafirmava la seua acció militar en defensa de la fe, com a “rei sant” i alferes de sant Jaume.<sup>1204</sup>

## Sant Telm de Tui com a heroi eqüestre

Pedro González Telm fou un sacerdot dominic nascut a Frómista el 1190 i mort a Compostel·la el 1246. Canonitzat pel papa Benet XIV el 1741, ingressà en l'Orde de sant Doménec, després d'haver exercit com a canonge a la catedral de Palència,<sup>1205</sup> acompanyà com a capellà militar al rei sant Ferran i ocupà posteriorment el priorat del convent de Guimaraes. Confessor del rei, incità aquest a reiniciar la lluita contra els musulmans i l'acompanyà en la campanya de conquesta de Còrdova i Sevilla, tot consagrant algunes mesquites d'aquestes ciutats. Conegut com a patró de navegants, el nostre anàlisi iconogràfic se centra, però, en la seua figura com a sant cavaller.

Amb aquesta disposició iconogràfica, *sant Telm com a heroi eqüestre*, i com a patró de la localitat de Tui i de la seua diòcesi, hi trobem un exemple potser quasi únic a la catedral de Santa Maria, la qual allotja dos espectaculars orgues barrocs, obra de l'escultor Domingo Rodríguez de Pazos (1714-1720). El de l'esquerra, el major, està rematat en la seua part superior per una escultura de sant Telm a cavall derrotant els seus enemics, mentre que el de la dreta, el més menut, es corona amb una figura de sant Jaume, també a cavall mentre amenaça amb l'espasa uns soldats musulmans que cauen al buit.

---

<sup>1204</sup> TORRE FARFÁN, Fernando de, *Fiestas de la S. Iglesia Metropolitana y patriarcal de Sevilla al nuevo culto... del rey S. Fernando el tercero de Castilla y León...*, Sevilla, 1671.

<sup>1205</sup> Tot i que el cavall no forma part de la seua disposició iconogràfica habitual, car és representat amb hàbit dominic sostenint un vaixell i l'anomenat foc de sant Telm, la seua presència al·ludeix al fet que de jove, desfilant per Palència muntat sobre un cavall bellament engalanat, caigué en el fang en entropessar aquesta, provocant les burles i humiliació del poble i la seua decisió d'ingressar en un convent dominic. GALMÉS, Lorenzo, *El bienaventurado Fray Pedro González O.P., San Telmo (estudio histórico-hagiográfico de su vida y su culto)*, ed. San Esteban, 1991. Sobre la seua iconografia: IGLESIAS ALMEIDA, Ernesto, “Sobre el culto e iconografía de San Telmo”, en *Boletín de Estudios del Seminario Fontán Sarmiento*, núm. 13, 1992, pàg. 15-21. També NOVO SÁNCHEZ, Francisco X., “La Vida y Milagros de San Telmo en la sillería del coro de la catedral de Tui”, en *Tui, pasado, presente y futuro*, Dipt. de Pontevedra, 2006, pàg. 201-223.



L'explicació de perquè aquest sant apareix representat a cavall, com a heroi eqüestre, podem relacionar-la amb la seua condició de capellà militar i confessor del rei Ferran III el Sant, el qual també es configura en altres retaules barrocs gallecs com a militar eqüestre. A més a més, el fet de figurar com a company d'armes de sant Jaume en actitud combatent té una evident significació militant –de la mateixa manera que ocorria amb les imatges de sant Emilià i sant Jaume conservades al retaule baldaquí de Sant Martí Pinario o al retaule de Santa Àgueda a Sotillo de la Ribera [Fig. 196; Cat. 125], o de les imatges de sant Ramon de Fitero al monestir de Santa Maria la Real d'Oseira–, ja que d'aquesta manera legitimava sant Telm davall aquesta nova disposició militar en la defensa de la fe en el camí cap a la canonització que aconseguiria vint anys després de realitzat l'orgue.

## 5.- MODELS A EUROPA. PRÉSTECES I PERVIVÈNCIES D'UN TEMA UNIVERSAL

Malgrat que en alguna ocasió s'ha considerat el tema dels sants cavallers com un fenomen d'àmbit exclusivament hispànic, el ben cert és que podem trobar al llarg d'Europa i, en concret a Itàlia, exemples de sants configurats segons les característiques de l'espiritualitat guerrera, amb llegendes i elements significants semblants als de sant Jordi, sant Jaume, sant Emilià, sant Isidor i la resta de personatges fins a ací estudiats. De la mateixa manera que aquests, els sants que anem a veure a continuació també prengueren les armes en defensa de la seua fe i adoptaren *post mortem* un paper heroic militar en algunes batalles de gran transcendència, amb independència de la seua personalitat anterior. De la mateixa manera que els sants cavallers hispànics, la seua llegenda no només fou replegada per les fonts hagiogràfiques sinó que a més gaudiren d'un procés d'heroització eqüestre en el camp de les arts visuals.

Tot prenent aquest model d'espiritualitat guerrera, anem a citar algunes tradicions locals en els quals aquests sants foren venerats per haver intercedit favorablement sobre els seus fidels. És el cas, per exemple, de sant Ladislau d'Hongria, qui s'aparegué miraculosament a les tropes hongareses, o de sant Lambert de Lieja, qui era venerat a Malines per haver rebutjat un atac normand. També podem citar el cas de sant Efisi de Cagliari, màrtir del segle III que fou vist enmig d'una batalla ocorreguda el 1793 i que donà als sards una contundent victòria sobre els francesos; de sant Hilari, qui acudí en ajuda del rei francès Clodoveu,<sup>1206</sup> o de sant

---

<sup>1206</sup> GÓMEZ MORENO, Ángel, *Claves hagiográficas de la literatura española (del Cantar de Mio Cid a Cervantes)*, Iberoamericana ed., Madrid, 2008, pàg. 185.

Casimir, príncep de Polònia, nascut a Cracòvia el 3 d'octubre de 1458 i mort a Vilna el 4 de març de 1484. En el cas d'aquest darrer, cal destacar el seu paper en la propagació de la fe catòlica en lluita contra els heretges hussites i viclefites al centre d'Europa. Una tradició pietosa afirmava que després de mort s'aparegué vestit de roig porpra muntat sobre un cavall blanc per tal de donar el triomf a les seues tropes front al general dels moscovites, Txeremetecae.<sup>1207</sup>

Però detinguem-nos breument en la figura del rei sant Venceslau I de Bohèmia qui, tot i no haver gaudit d'un procés d'heroització eqüestre en el camp de la visualitat, resulta notable per quant que en la narració de la seua llegenda hi trobem els elements significants característics que generalment s'inclouen en altres històries de sants que ajuden en la batalla els seus fidels. Segons narra el continuador de la crònica bohèmia de Cosme, canonge de Praga, sant Venceslau hauria estat vist el 1126 en l'alliberament de la capital bohèmia empaitada llavors pels polonesos, segons algunes fonts, o per les tropes de l'emperador romanogermànic, Lotari III, a la batalla de Chlumec, segons altres:

*Video enim sanctum Wenceslaum sedentem in equo albo et indutum candida veste super cacumen sacrae hastae, pugnans pro nobis.*<sup>1208</sup>

La fama de santedat de Venceslau féu que després de mort sorgiren nombroses llegendes que el descrivien com un portentós cavaller de Crist. Segons la llegenda recollida pel canonge Cosme, durant aquella batalla de Praga, sant Venceslau hauria estat vist al cel muntant un cavall blanc, vestit amb un hàbit blanc i sostenint una llança amb una bandera, elements significants recurrents la simbologia dels quals ja hem treballat en els capítols precedents. Les semblances en l'esquema compositiu utilitzat a l'hora de descriure aquest sant cavaller, del qual com hem dit no coneguem cap representació visual, ha fet que alguns autors consideren que la formació d'aquesta llegenda té alguna cosa a veure amb la popularitat i culte que va gaudir l'apòstol sant Jaume a Bohèmia al llarg del segle XII i XIII així com les peregrinacions que des del centre d'Europa es feren a Compostel·la. Malgrat

---

<sup>1207</sup> ÚZQUIZA RUIZ, Teodoro, *Simbología iconográfica de los Santos*, Lulu.com, 2012, pàg. 106 i BARRIONUEVO, Jerónimo de, *Avisos de don Jerónimo de Barrionuevo (1654-1658)*, ed. Atlas, 1968, pàg. 357.

<sup>1208</sup> *Canonici Wissegrandensis continuatio Cosmae. Fontes Rerum Bohemicarum*, ed. Josef Emler, vol. II, pàg. 204. Citat per KLANICZAY, Gábor, *La royauté sacrée dans le monde chrétien*, París, 1992. Vegeu PALACIOS MARTÍN, Bonifacio, "Imágenes y símbolos del poder real en Aragón", en *XV Congreso de historia de la Corona de Aragón*, tom 1, vol. 1, Diputación General de Aragón, Saragossa, 1993, pàg. 203. També es pot consultar a COSMAE, *Chronicum Bohemorum*, en *Scriptorum Rerum Bohemicarum*, vol. 1, Praga, 1783, pàg. 286.

això, pensem que les evidències resulten excessivament llunyanes com per a parlar d'una influència directa de l'un sobre l'altre i ens inclinem a pensar més en un context històric i polític amenaçat i procliu a la creació d'aquests tipus d'imatges sagrades que participen en la batalla en favors dels seus fidels.

D'altres sants, majoritàriament inscrits dins l'àmbit cultural italià, sí ha arribat a projectar-se visualment una representació heroica eqüestre que els assimila a les imatges dels sants militars bizantins i sants cavallers hispànics en lluita contra els enemics de la seua fe. Paga la pena analitzar-los, tot i que siga breument, per tal de trobar-hi similituds i diferències amb els tipus iconogràfics anteriorment estudiats i extraure'n algunes lectures significatives d'aquest discurs universal de l'espiritualitat guerrera.

### **Visió de sant Ambròs de Milà en la batalla de Parabiago**

Nascut a Tréveris al voltant de l'any 330, aquest fill d'un funcionari romà que governà a les Gàl·lies fou educat a la capital de l'imperi i començà la seua carrera política a Milà com a governador de la província d'Emília-Ligúria. En morir el bisbe arrià Ausenci, fou proclamat bisbe de Milà, tot i que encara era catecumen. En aquesta tasca episcopal fou reconegut tant pel seu caràcter intel·lectual, car està considerat com un dels doctors de l'Església occidental, com pel seu talant guerrer. En aquest darrer aspecte, cal recordar la seua lluita per l'autonomia de l'Església davant del poder polític de l'emperador, caracteritzada pel famós succés en el qual s'enfrontà amb l'emperador Teodosi i li prohibí l'entrada a l'església per la matança de Tessalònica fins que fera pública penitència. També en la seua missió episcopal va mostrar una gran energia a l'hora de lluitar contra els pagans fins desterrar-los de la vida pública romana, així com contra els arrians i altres heretgies.

Com a defensor heroic de l'Església front als seus enemics, la seua llegenda es va engrandir segles després quan al final de l'Edat Mitjana la tradició local el va voler veure combatent a cavall contra els rivals de la ciutat de Milà. Aquesta tradició va tenir la seua plasmació visual en diverses obres, tot i que les més conegudes potser siguen la taula del Mestre de la Pala Sforzesca (ca. 1495, Avinyó, Musée du Petit Palais) [Fig. 207] i el llenç pintat per Figino Giovanni Ambrogio (1590, Milà, Civiche Raccolte d'Arte) [Fig. 208].

La visió de sant Ambròs a la batalla de Milà del Mestre de la Pala Sforzesca traspua amb una certa sensibilitat tardogòtica, reflectida en alguns detalls daurats com ara el flagell, les brides del cavall o les betes de la mitra episcopal, un caràcter agradablement ingenu i exempt de violència en l'acció bèl·lica. En ella podem apreciar els elements significants

característics d'aquest tipus iconogràfic tan peculiar, alguns dels quals resulten evidentment familiars en el tema d'enquadrament dels sants cavallers i altres, en canvi, caracteritzen i individualitzen aquest nou tipus iconogràfic. El sant milanés va abillat amb induments episcopals identificadors com són la túnica de color blanc, la capa pluvial i la mitra. Munta un cavall també blanquíssim amb el qual derrota tres soldats enemics abillats amb robes contemporànies. Darrere del bisbe, una figura anònima, immòbil i inexpressiva, sosté un bàcul crucífer amb les dues mans. Aquesta figura secundària també la trobem en la dinàmica i barroca composició desenvolupada per Figino Giovanni Ambrogio, tot i que amb característiques facials més angèliques i expressives.



**Fig. 207.** *Visió de sant Ambrós de Milà en la batalla de Parabiago*, Mestre de la Pala Sforzesca, ca. 1495, Avinyó, Musée du Petit Palais



**Fig. 208.** *Visió de sant Ambrós de Milà en la batalla de Parabiago*, Figino G. Ambrogio, 1590, Milà, Civiche Raccolte d'Arte

Val a dir que el pintor manierista milanés desenvolupà per a la seua versió del miracle una atrevida i arrabassadora escena en la qual el cavall, vist de tres quarts, alça les seues potes davanteres per tal de desbaratar els enemics que fugen o es protegeixen desfermadament, tot dotant les figures de major sentit teatral i commovedor, una expressivitat i efectisme visual que també hem vist explicitats a les pintures de Pedro de Campaña, Francesc Ribalta o Rizi al tractar el tema de sant Jaume cavaller. En la proposta de Figino, el caràcter triomfal del

sant cavaller resulta evident; la composició, marcada per dos potents diagonals, s'articula a través del cos del cavall en corbeta i els braços oberts dels bisbe que, en el seu gest decidit, enlaira la seua capa pluvial i dota l'escena d'un gran dinamisme.

Com podem apreciar, en una de les mans sosté el bàcul episcopal, mentre que amb l'altra branda un flagell de tres corretges com a arma. Cal advertir com aquest flagell de tres corretges s'ha constituït en les imatges de sant Ambròs com el seu atribut més identificatiu, el significat del qual té molt a veure amb les distintes llegendes i tradicions que se li atribueixen. Així per exemple, contava l'erudit Interián de Ayala, tot seguint a Molanus, però sense massa convicció, “*que en algunas partes suelen pintar á S. Ambrosio con un azote en la mano, de que dá varias razones el mismo Autor. La primera, por su ingenua libertad en hablar, con que ni aun perdonó al Emperador Theodosio; la otra, por haber desterrado enteramente de la Italia á los Arrianos; á la manera que Jesu-Christo habia echado antiguamente del Templo á los que compraban, y vendian. Y la tercera, que acaso es la mas verisimil, en memoria del beneficio que hizo el Santo á los Milanenses, por la victoria que consiguieron el año de 1338. Pero todo esto no está generalmente recibido: y así no es menester detenernos mucho en confirmarlo*”.<sup>1209</sup>

Com hem pogut llegir, la primera de les propostes que justificarien la presència del flagell hauria estat l'enfrontament amb l'emperador romà Teodosi per la matança de Tessalònica, encara que el simbolisme d'aquest no queda de cap mode explicat per cap d'aquests autors. La segona estaria relacionada amb l'origen del santuari de Santa Maria del Monte Varese, fundat segons una antiga tradició pel mateix sant Ambròs després d'haver expulsat d'allí els heretges arrians. Es conta que ell mateix hauria deixat en el lloc de la victòria una estàtua de la Mare de Déu sobre l'altar del santuari. Per a Nicolás Sormani, autor de la història de l'esmentat santuari, fou Galvano Fiamma el primer en descriure el bisbe de Milà armat amb un flagell amb semblant ferotge i guerrer, “quasi banyat en sang arriana”,<sup>1210</sup> tot i que no li donà cap credibilitat a aquesta afirmació i ho justificà amb altres testimonis que feien aliè el sant en totes aquestes hostilitats. Així i tot, aquesta tradició ha tingut la seua projecció visual en algunes manifestacions pictòriques, com ara la miniatura de Cristoforo de Predis inclosa en el frontispici d'un Antifonari renaixentista donat el 1476 pel bisbe Marliani al Santuari del Monte Varese i conservat al Museo Baroffio del Sacro Monte di Varese.

---

<sup>1209</sup> INTERIÁN DE AYALA, Juan, *El pintor cristiano, y erudito, o Tratado de los errores que suelen cometerse freqüentemente en pintar, y esculpir las imágenes sagradas*, Joaquín Ibarra, Madrid, 1782, Tom II, Llibre VIII, cap. 6, pàg. 457.

<sup>1210</sup> SORMANI, Nicolás, *Historia del Santuario de Nuestra Señora del Monte sobre Varese*, Blas Román, 1793, pàg. 10-11.

Reforça l'adscripció del bisbe cavaller muntat sobre un cavall blanc amb el flagell a la mà al cèlebre temple el fet que en el fons de l'escena aparega la representació arquitectònica d'un santuari, i que envoltant la mateixa, una inscripció en llatí explica com aquest expulsà els arrians de Santa Maria del Monte.

La tercera proposta, i per a Ayala la més versemblant, seria la victòria guanyada pels milanesos gràcies a la intervenció providencial del sant al segle XIV. Aquesta batalla a la qual fan referència tots els autors hauria estat la de Parabiago, ocorreguda el 21 de febrer de 1339, enfrontament que tingué com a protagonistes dues faccions dels Visconti per tal de fer-se amb el poder de la Signoria de Milà. Segons la llegenda, en aquesta batalla s'hauria aparegut el sant a cavall recolzant el bàndol d'Assó Visconti front a les tropes de l'emperador Lluís de Baviera. Sormani ho recordava així:

*Se hizo ver en Parabiago entre nubes llevado por un fogoso caballo en acto de destruir y azotar á los enemigos del piadoso Asson Visconti, señor de Milán; lo que se manifiesta en los Breviarios antiguos, donde la lección de Maytines de dicho día cuenta como la ciudad de Milan en memoria de aquella prodigiosa aparición estableció pintar á San Ambrosio á caballo con el azote en la mano.<sup>1211</sup>*

El flagell de tres corretges a la mà, per tant, hauria de simbolitzar, d'una banda la lluita del sant contra els seus principals adversaris en vida, açò és, els pagans, els jueus i els herètics, i amb el qual evocaria, segons Ayala, el record de Crist expulsant els mercaders del temple amb un flagell semblant, i segons altres diferents interpretacions, la defensa de la fe trinitària front als arrians. Per l'altra banda, el flagell simbolitzaria la seua prodigiosa aparició a la batalla de Parabiago en la qual va detindre l'entrada de les tropes imperials a Milà i la defensa d'aquesta ciutat.

Ens trobem d'aquesta manera amb una imatge desenvolupada amb evidents connotacions polític-religioses. Per una banda, la defensa de la fe contra els adversaris herètics i, per l'altra, la defensa dels seus devots contra els invasors de les terres llombardes. En aquesta sentit, l'escena representada per Figino recordaria la de les visions dels herois i campions del Bé que lluiten per l'Església i per la seua principal defensora, la monarquia. Dits herois sagrats, tan presents en l'imaginari col·lectiu mediterrani, es presenten muntats sobre cavalls blanquíssims mentre trepitgen i humilien els adversaris de la fe i la unitat territorial. Amb tot, en alguna ocasió, i de la mateixa manera que hem pogut comprovar en el cas de sant Venceslau, s'ha volgut interpretar la imatge guerrera de sant Ambrós per part d'alguns

---

<sup>1211</sup> SORMANI, N., *op. cit.*, 1793, pàg. 11-12.

autors com una còpia de la llegenda de sant Jaume cavaller. En defensa de l'originalitat de la imatge guerrera de sant Ambròs com a *mataalemanys*, però, volem subratllar la falta d'una dependència directa respecte del tema jacobeu, per quant que ambdues, tot i que responen a una tradició visual comuna, es desenvolupen en contextos geogràfics diferents i presenten uns orígens i unes implicacions simbòliques distintes.

### **Sant Andreu Corsini de Fiesole, patró de Florència i de l'orde carmelita**

Sant Andreu Corsini, bisbe carmelità de la ciutat de Fiesole, nasqué a Florència el 1301 i era membre de la família noble dels Corsini. Tot i que de jove va seguir una vida disbauxada, posteriorment decidí fer-se frare i en 1328 fou ordenat sacerdot. Viatjà a París per reforçar els seus estudis de teologia i anys més tard entrà en la cort papal d'Avinyó. El 1332 fou elegit prior del convent carmelità de Florència i en el 1349 fou nomenat bisbe de Fiesole. Un aspecte de la seua vida que convé destacar fou el seu paper com a pacificador en qualitat de llegat pontifici del papa Urbà V a la ciutat de Bolonya. Allí hagué de desplegar totes les seues habilitats per tal de solucionar conflictes i posar pau entre les diferents faccions ciutadanes que lluitaven per aconseguir el poder. Andreu Corsini va faltar el 6 de gener de 1374. Poc temps després, començà a ser venerat per la seua fama de santedat desplegada ja en vida. Beatificat en el segle XV, fou canonitzat el 22 d'abril de l'any 1629 pel papa Urbà VIII.

La seua imatge heroica començà a ésser desenvolupada i definida precisament en aquest segle XVII, tot després de la seua canonització. La llegenda del miracle atribuït a la seua intercessió es basa en la visió que patiren els florentins durant la batalla d'Anghiari, ocorreguda el 29 de juny del 1440, en la qual s'afirmava que el sant havia estat vist en el cel, espasa en mà, planejant sobre el camp de batalla i animant les tropes del papa Eugeni IV en la defensa del concili ecumènic de Florència contra les tropes milaneses de l'intrús duc Filippo Sforza.<sup>1212</sup>

En el camp de la visualitat, un dels exemples més coneguts d'aquest tipus iconogràfic guerrer és el relleu que decora, juntament amb les escenes de la *Missa de sant Andreu Corsini* i l'*Apoteosi de sant Andreu Corsini*, les parets de la capella de la família Corsini manada construir en el 1675 a la basílica florentina del Carme. Aquests tres relleus foren esculpits en marbre

---

<sup>1212</sup> Sembla que la primera font literària d'aquest tipus iconogràfic, és una *Vita* llatina redactada en l'ambient carmelità cap a la meitat el Quattrocento. CIAPPELLI, G., *Un santo alla battaglia di Anghiari. La 'Vita' e il culto di Andrea Corsini nella Firenze del Rinascimento*, ed. del Galluzzo, Florència, 2007.

entre 1676 i 1683 per Giovan Battista Foggini i estan considerats com els primers exemples d'escultura barroca a la ciutat del riu Arno. L'escena que ara ens ocupa, titulada precisament *Visió de san Andreu Corsini en la batalla d'Anghiari* [Fig. 209], representa una bigarrada i tumultuosa batalla campal en la qual els soldats florentins derroten de manera contundent els seus enemics milanesos en una escena marcada per una pronunciada diagonal i farcida de gran força dinàmica i extremada expressivitat. El dramatisme amb què està concebuda aquesta meitat inferior de l'escena, reforçat pels múltiples escorços dels soldats derrotats als peus de la composició i pels cavalls que sobreixen del marc de l'obra a l'extrem esquerre, contrasten amb la serenitat del registre superior, espai celestial circumdat de núvols per damunt dels merlets de la ciutat alliberada en el qual el sant apareix com un ésser eteri rodejat per diversos angelets que li sostenen la capa pluvial i la mitra.



**Fig. 209.** *Visió de san Andreu Corsini en la batalla d'Anghiari*, Giovan Battista Foggini, 1676-1683, Florència, església del Carne, capella Corsini

Sant Andreu Corsini, revestit amb els induments episcopals i reconegut per una pronunciada calvície, sorgeix sobrevolant els núvols espasa en mà, amenaçant els soldats



milanesos amuntegats i horroritzats davant d'aquesta portentosa visió i vençuts per l'embranchida dels cavallers florentins que sembla que van a expulsar-los dels límits de la composició.

Semblant composició a aquesta però amb menor força expressiva és l'abordada pel relleu tallat en marbre per Agostino Cornacchini entre els anys 1734-1735 i conservat a la basílica de Sant Joan del Laterà de Roma. En aquesta escena trobem novament la divisió entre un espai superior celestial d'on surt el sant abillat amb els induments episcopals i la mitra, armat amb una espasa i rodejat de núvols i àngels, i un espai inferior on es desenvolupa l'enfrontament entre els cavallers florentins i els soldats milanesos. L'efecte teatral de l'aparició del sant de Fiesole es reforça amb els feixos de llum que surten de la seua aureola. Al fons, en la part inferior de la composició, els soldats milanesos fugen atemorits d'aquesta enlluernadora visió. En el centre, mentrestant, es representa la principal acció punitiva, en la qual un soldat a cavall travessa amb la seua llança un soldat d'infanteria que s'amuntega sobre un munt de cossos derrotats.

Si els dos relleus anteriors són exemples del significat polític del sant de Fiesole com a protector dels florentins, dins l'àmbit carmelità cal citar el fresc de la *Visió de sant Andreu Corsini en la batalla d'Anghiari* pintat per Biagio Puccini (1697) sobre la volta de la capella de Sant'Andrea Corsini a l'església de Santa Maria del Carmelo in Traspontina (Roma), en el qual es destaca el seu tarannà bèl·lic, ara però, com a defensor de l'Església i com a sant militant d'aquest orde religiós.

### ***Simbolisme militant de les imatges de sant Andreu Corsini i els seus companys del Carmel a l'església de les Carmelites Descalces de Vélez-Málaga***

En aquest mateix context de l'orde carmelita però ara fora de les fronteres italianes i concretament al municipi malagueny de Vélez-Málaga hi trobem una més que interessant representació militar eqüestre del sant.<sup>1213</sup> Es tracta de la pintura mural realitzada entre 1738

---

<sup>1213</sup> No en són moltes les representacions militars eqüestres de sant Andreu Corsini, i totes elles sempre en l'entorn de l'orde carmelita. Volem per això significar una altra de gran interès, però desapareguda pel seu mateix caràcter efímer, i és aquella que formà part d'un dels altar bastits en la volta general de la processó celebrada el 1638 en commemoració del quart centenari de la conquesta de València per Jaume I. L'altar, alçat front a la porta principal del palau arquebisbal de València i descrit detalladament pel cronista Marco Antonio Ortí, contenia, a més d'un gran nombre de sants carmelites, un quadre de deu pams d'alt i dotze d'ample "con

i 1745 per un pintor anònim granadí per al monestir de Jesús, María i Josep de Carmelites Descalces de Vélez-Málaga [Fig. 210; Cat. 141]. En aquesta composició situada en una de les petxines del temple i decorada de manera teatral en la part superior per un cortinatge roig recollit per angelets, el florentí munta sobre un cavall en corbeta situat de tres quarts. No falta en ella l'enemic derrotat que jau als peus de l'equí i completa l'esquema de la trepitjada triomfal, mentre altres soldats dos tocats amb turbants fugen davant de tan portentós enemic. L'heroi eqüestre va fidelment vestit amb l'hàbit carmelita, tot completant la seua configuració els habituals atributs episcopals, capell i bàcul. Davall de la composició, una cartel·la al·ludeix a la seua mítica participació en la batalla d'Anghiari en defensa dels seus conciutadans: "*San Andrés Corsino Obispo favoreció a los Florentinos. 1440*".

La imatge eqüestre del bisbe de Fiesole és presentada a l'església malagenya amb un evident i intencionat sentit dramàtic i militant. Però no és l'única. Juntament amb aquesta, a les altres tres petxines de la cúpula es descobreixen altres tantes escenes de batalla protagonitzades per sants i religiosos de l'orde carmelità muntats a cavall i derrotant els seus enemics en un interessant programa iconogràfic que, estudiat detalladament per Antonio Manuel Peña Méndez,<sup>1214</sup> resalta l'arrelat esperit de lluita per la fe que es vivia a l'església catòlica contrareformista, en general, i a la comarca de l'Ajarquia, en particular. Són, en concret, les imatges heroiques eqüestres de Pere l'Ermità, Sant Pere Tomàs i fra Domingo de Jesús María.

El primer, assimilat pels carmelites com un dels seus primers membres per haver comandat l'anomenada Croada dels Pobres i per haver pelegrinat als Sants Llocs, fou un predicador francès del segle XI amb orígens certament llegendaris. Després de la desfeta del seu exèrcit a terres turques el 1097, s'afegí amb els supervivents a l'expedició croada dirigida per Godofred de Bouillon a petició del papa Urbà II per a conquerir Jerusalem segons allò manat al Concili de Clermont. Poc se sap de la seua mort, la qual sembla que va ocórrer durant la mateixa presa de Jerusalem el 1099. La darrera notícia que es té de Pere l'Ermità

---

*san Andres Corsino Obispo, armado de todas armas, cubriendolas con el escapulario, puesto sobre un caballo, del modo que aparecio en el ayre socorriendo la ciudad de Florencia, quando se vio mas oprimida de sus enemigos, manifestando con el habito, que era este Santo, el que la socorria*". Vegem la importància en la descripció de la indumentària identificativa de l'orde carmelita i el seu paper militant en front dels enemics. ORTÍ, Marco Antonio, *Siglo Quarto de la conquista de Valencia*, Juan Bautista Marçal, València, 1640, pàg. 31v.

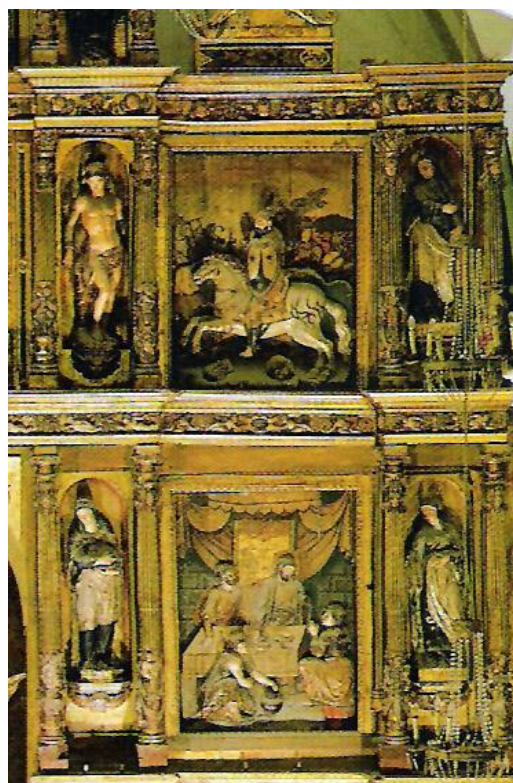
<sup>1214</sup> PEÑA MÉNDEZ, Antonio Manuel, "Acción-contemplación: Sermón carmelitano en torno al doble espíritu del profeta Elías. Lectura iconográfica de la Iglesia de las Carmelitas Descalzas de Vélez-Málaga y sus pintura murales (I)" en *Boletín de Arte*, Univ. de Málaga, núm. 29, 2008, pàg. 173-196.

sembla ser el sermó fet a l'Hort de les Oliveres uns dies abans de la batalla, tot i que altres tradicions han volgut fer reaparèixer el frare anys després.

Com a cavaller de Crist, Pere es representa muntat a cavall, vestit amb hàbit carmelita i recollint un rosari que dos àngels li baixen del cel. Als peus de la cavalcadura jau un enemic vençut, mentre altres dos tocats amb turbants fugen espaordits. El text de la llegenda que figura en la part inferior recorda que “*El Venerable Pedro Hermitaño de el Carmelo Conmovió a los príncipes Cristianos a la conquista de Jerusalén*”.



**Fig. 210.** *Visió de san Andreu Corsini en la batalla d'Anghiari, 1738-1745, Vélez-Málaga, monestir de Jesús, Maria i Josep de Carmelites Descalces*



**Fig. 211.** *Visió de sant Pere Tomàs en la batalla de Xipre, Diego Velasco, 1588-1590, Osuna, convent del Carme, església*

Assimilat també amb la lluita contra els enemics de la fe ens trobem amb la figura eqüestre de sant Pere Tomàs, frare carmelità nascut al segle XIV, arquebisbe de Creta i patriarca llatí de Constantinoble. Com a llegat papal d'Urbà V per a Orient, treballà per tal d'unificar les esglésies catòlica i ortodoxa i amb Pere I de Xipre, a qui coronà com a rei de Jerusalem, participa en la croada contra Alexandria l'octubre de 1365, plaça que poc temps després hagueren d'abandonar per una contraofensiva turca. Precisament a aquesta aventura militar fa referència la cartel·la situada als peus de la composició: “*San Pedro Tomás en la conquista de Chipre. 1365*”. Tornat a Xipre tres mesos després, va emmalaltir i morí al convent carmelita de Famagusta, on les seues restes es veneraren fins que la conquesta turca de l'illa

el 1571 i el terratrèmol de 1753 les feren desaparèixer. Tot i que formalment no ha estat canonitzat, la Santa Seu autoritzà el 1609 la seua festivitat i culte a l'Orde del Carmel.

La composició d'aquest sant eqüestre pintada al convent de les carmelites de Vélez-Málaga no dista molt de la dels seus companys d'armes. Vestit amb l'hàbit carmelita i coronat per un querubí que baixa del cel, aquest frare d'origen francès branda una bastó de comandament tan propi de l'aparell icònic barroc i que l'assimila als generals victoriosos. Als peus del cavall resta un soldat caigut envoltat per les banderes i llances que han deixat els enemics en la seua sobtada fugida.

Tanmateix, una disposició militar eqüestre del francès Pere Tomàs prou semblant a la de Vélez-Málaga és la que podem trobar al magnífic retaule major conservat a l'església del convent del Carme ubicat a la vila d'Osuna i fundat el 7 de desembre de 1557 per Juan Téllez Girón, duc d'Osuna.<sup>1215</sup> El retaule és una obra renaixentista de gran qualitat realitzada per l'arquitecte Juan de Oviedo el Vell en el darrer quart del segle XVI (1588-1590), en la qual també va intervenir en la tasca escultòrica Diego Velasco [Fig. 211; Cat. 142]. La talla que ens interessa, la *Visió de sant Pere Tomàs en la batalla de Xipre*, se situa en la part superior del carrer dret. En ella, per a la representació de sant Pere Tomàs cavalcant al bell mig d'una batalla campal desenvolupada al fons de la composició i on predominen les adargues musulmanes, l'escultor sens dubte tindria present els nombrosos gravats de sant Jaume cavaller que atapeïen els territoris hispànics. Situat de perfil i ocupant la major part de la composició, el carmelita munta un rossí blanquíssim que, en posició de corbeta, sembla deixar enrere dos caps tallats de soldats sarraïns. L'element significant més destacable, però, és l'escut carmelita que branda el sant amb l'evident intenció de clarificar la seua identitat i distingir-la de la de l'apòstol sant Jaume i la resta de sants cavallers.

Tornant a les petxines del convent carmelita de Vélez-Málaga i completant l'esquadra de religiosos al servei de la *Militia Christi*, ens trobem davant fra Domingo de Jesús Maria, religiós aragonés del segle XVI conegut com el "taumaturg", prior de les comunitats carmelites de València, Toledo i Madrid, fundador del seu orde a Roma i col·laborador en l'obra pontifícia *De Propaganda Fide* (1622).<sup>1216</sup> Protagonista en els conflictes polítics i religiosos que desembocaren en la sagnant guerra dels Trenta Anys, se'l recorda per haver animat les tropes de l'emperador del Sacre Imperi Romà Germànic, Ferran II, a lluitar en la batalla de la Mutanya Blanca, ocorreguda el 1620 prop de la ciutat rebel de Praga i que

<sup>1215</sup> RODRÍGUEZ-BUZÓN CALLE, Manuel, *Guía artística de Osuna*, Patronato de Arte de Osuna, Osuna, 1986, pàg. 99-101.

<sup>1216</sup> SANTA TERESA, Pedro de, *Vida, virtudes y obras de Fray Domingo de Jesús María, carmelita descalzo*, 1647.

enfrontà catòlics alemanys i espanyols amb els protestants bohemis. La victòria definitiva dels primers suposà l'entrada de les tropes imperials en la capital bohèmia i el sotmetiment dels rebels protestants. La participació de fra Domingo amb la resta de frares carmelites, tot mostrant una imatge de la Mare de Déu del Carme i exhortant les tropes a entrar en lliça al crit de “Santa Maria”, exemplificava, en paraules d'Antonio M. Peña Méndez,<sup>1217</sup> el model clar de religió de la contrareforma, militant i batallador, al servei de Crist i la Mare de Déu.

La imatge eqüestre del frare aragonés pintada al convent femení de Vélez-Málaga el presenta portant com a arma un crucifix i com a defensa, davall la capa blanca de l'hàbit carmelita, un escapulari amb la imatge de la Mare de Déu del Carme, a la qual se li va atribuir aquella miraculosa victòria catòlica a terres protestants. Tot seguint novament les paraules de Peña Méndez, s'escenifiquen les armes de l'Església militant en aquesta imatge: Crist crucificat és l'espasa i la Mare de Déu la protecció. Dels enemics, en canvi, no hi ha rastre, tan sols els tambors, espases i estendards que han deixat en la seua fugida als peus de l'equí, mentre que al fons s'entreveu la ciutat de Praga que s'acaba de conquerir. La cartel·la al·lusiva presenta l'esmentada escena: *“El Venerable Padre Fray Domingo de Jesús María en la batalla de Praga. 1622”*.

Definitivament, les quatre imatges cavalleresques d'aquest religiosos carmelites convertits en adalids de la lluita contra el Mal i de la defensa de l'ortodòxia catòlica front als heretges i els infidels són un perfecte exemple de l'esperit combatiu al servei de Crist i la seua Església demandat en aquest moment per part de la contrareforma catòlica per tal de vèncer la intimidació de les doctrines protestants al nord d'Europa i l'amenaça turca al Mediterrani. La inclusió d'aquest tipus de programes iconogràfics en espais religiosos com aquest del convent femení de Vélez-Málaga, en territoris on el record del passat musulmà encara estava present, pretenia produir una adequada atmosfera sobrenatural que moguera a la fe als devots i els animara a passar a l'acció, tant en el camp de batalla físic com en el camp de batalla espiritual en la lluita de l'ànima front al pecat, de la mateixa manera que ho havien fet els seus sants patrons en defensa del catolicisme.

### **Madonna delle Milizie, patrona d'Scicli (Sicília)**

Tornant al territori italià i en concret a l'illa de Sicília, el darrer tipus associat a la tipologia militar eqüestre a analitzar en aquest capítol és una peculiar i raríssima imatge de la

---

<sup>1217</sup> PEÑA MÉNDEZ, A. M., *op. cit.*, 2008, pàg. 194.

Mare de Déu a cavall armada amb una espasa: la Mare de Déu de les Milícies. Venerada a la població italiana d'Scicli, aquesta devoció es fonamenta en la festa que s'hi realitza a finals de maig a la plaça d'Itàlia d'Scicli i que consisteix en una representació sacra de la batalla entre normands i sarraïns al final de la qual la Mare de Déu de les Milícies baixa del cel sobre un cavall blanc per salvar els sicilians de l'atac dels seguidors d'Alà.<sup>1218</sup>

La història diu que el 10 de març de 1736 el papa Climent XII decretà que cada any, el dissabte precedent al diumenge de Passió, fóra celebrada solemnement a l'església que dista tres milles dels murs de la ciutat de Scicli la festa en honor a *Sancta Maria Militum*, en record del miracle esdevingut l'any 1091.

Aquest portentós succés va tenir com a protagonistes el cap de l'exèrcit sarraí, l'emir Belcan o Bell Khan,<sup>1219</sup> qui es preparava per a llançar una potent ofensiva contra els normands que poc temps enrere havien conquerit l'illa de Sicília, i el comte Roger d'Altavilla qui, enmig de la batalla ocorreguda en la veïna Donn'alucata i trobant-se en inferioritat numèrica, s'encomanà a la Mare de Déu perquè els ajudara en tan important i decisiu encontre. La llegenda afirmava que la victòria dels cristians esdevingué gràcies a l'aparició sobrenatural de la Mare de Déu sobre un cavall blanc baixant del cel i armada amb una espasa per tal de fer fora els sarraïns i salvar els seus fidels sicilians.

La tradició oral fou recollida i transmesa pels autors del segle XVII. El primer en fer-ho fou Melchiorre Inchofer, el qual advertia que era "*pia tradizione*":

*Una Donna più splendida dell'umana specie, cavalcando un candido cavallo, con vigore attaccò, sconfisse e mise in fuga i barbari atterrendoli e uccidendoli. Nessuno fino ad oggi ha dubitato che Ella fosse la Vergine Madre di Dio.*<sup>1220</sup>

A partir de la narració d'aquest autor, hi escriviren Rocco Pirri, *Sicilia Sacra* (Palermo, 1638-41), el qual ometia la referència a la pia tradició i assenyalava la petjada del cavall sobre la roca on s'ubicaria temps després el santuari de la Verge en record del miracle, i Francesco

---

<sup>1218</sup> L'estudi més complet sobre aquesta llegenda es troba a TRIGILIA, Melchiorre, *La Madonna dei Milici di Scicli. Cristiani e musulmane nella Sicilia del Mille. I più antichi testi in Volgare. Storia, tradizione, fede, civiltà, arte, folklore*, Setim ed., Modica, 1990. Sobre el mateix fenomen també es pot consultar CATAUDELLA, B., *Scicli. Storia e tradizioni*, Catania, 1971.

<sup>1219</sup> Aquest emir Bel Khan sembla ser l'històric Badr al-Gamali, visir d'origen armeni del califa fatimí Maadd al Munstansir, governador d'Acre i home fort a Egipte durant aquest període.

<sup>1220</sup> INCHOFER, Melchiorre, *De epistola B.M.V. ad Messanenses*, Viterbo, 1629, pàg. 349. La traducció a l'italià a partir de l'original en llatí és de TRIGILIA, M., *op. cit.*, 1990, pàg. 141-142.

Buono, *Panegirico della vita, morte e azione illustri di S. Guglielmo eremita* (Palermo, 1652), el primer en incloure en la història la presència del comte Roger d'Altavilla en el camp de batalla, tot prenent com a font Tommaso Fazello, *De rebus siculis decades duae* (Palermo, 1558-60).<sup>1221</sup>

Aquesta tradició fou confirmada pel *Codici Sciclitani*, dues memòries antigues datades el 15 de maig de 1653 que foren trobades i transcrites pel notari Giuseppe Di Lorenzo a l'arxiu del Castello Triquestre d'Scicli l'any 1878. La primera memòria descrivia la visió de la Mare de Déu, anomenada de la Pietat, en ajuda del poble d'Scicli i dels normands contra els sarraïns de l'emir Belcan, desembarcats a la marina de Donnalucata en temps de Quaresma de l'any 1091. La redacció original en l'antiga llengua siciliana ha estat recentment publicada i estudiada pel filòleg Melchiorre Trigilia:

*Anno domini nostri I.XP. MXCI, tempora quadragesime. Vinni in la marina di li Michenchi, ora dicta Donnalucata, lu barbaru Ammiro Balicani Saraxinu cum uno maniu exercitu, per dixtruiri omni quilli fidili xriptiani et la nostra ixula. Et lu barbaru cani nun chi riuxcio, chi lu populo di Xicli si moxi tuctu et si armau et occursi per constringherlo et farilo fuhire a quillo barbaro infidili. Ma videndo lo numiro di li infidilli grandi assai, se prostaro cum la fachia per terra et precando nostro xeniuri I.XP. et la MP [Maria] Vi [Virgine] de la Pietati, che camaru per darichi fortia et coraio per dischiachari li barbari saraxini. Et illico et statim videro in lo chelo una nugola che isplindia ut solis cum dintra la Vi MP cum brandus in dextira et chi rintronava a lu sou populo: 'En adsum, ecce me, civitas mea dilecta, protegam te dextera mea'. Si livaru di terra di un subito, et videro lo exercito di li normandi, ut velociter aquila per aiutarli et uniti tucti si moxiro ut fulminem supra quilli infidili et li distruxero; et fu tali la confuxione et la neghia et lo pavento, che si uxchisero ipsi stixi ut more canis ydrofabi.*<sup>1222</sup>

A partir d'aquesta tradició literària setcentista es basaran la resta d'autors posteriors així com els pintors coetanis. De fet, a l'altar major del santuari on la tradició afirma que succeí

<sup>1221</sup> TRIGILIA, M., *op. cit.*, 1990, pàg. 122.

<sup>1222</sup> TRIGILIA, M., *op. cit.*, 1990, pàg. 17-18: "Any del Nostre Señor 1091, en temps de Quaresma. Vingué en la marina de Micenci, ara nomenada Donnalucata, l'emir Belcan sarraí amb un gran exercit per desbaratar els fidels cristians i la nostra illa, però el bàrbar can no ho aconseguí perquè tot el poble d'Scicli es mogué, s'armà i acudí per tal d'obligar-lo a la fugida; però, veient el gran nombre dels infidels, es postraren en pregària suplicant al Nostre Senyor Jesucrist i la Verge Maria de la Pietat que els donaren forces i ànim per fer fora els sarraïns. En aquell moment veieren un núvol del cel que resplendia com el sol, i dins d'ell la Verge, amb una espasa en la mà dreta, que exhortava el poble dient: 'Ací estic, ciutat estimada, la meua dreta et protegirà'. Llavors s'alçaren de seguida i veieren els soldats de l'exèrcit dels normands acudir com àguiles veloces per ajudar-los, i com un sol es mogueren per fulminar els infidels i derrotar-los. I tal fou la confusió i l'esglai, que es mataren entre ells, com si foren gossos rabiosos". La traducció al valencià és meua.

la batalla i que conserva la petjada del cavall impresa sobre la roca, hi havia un quadre del pintor romà Francesco Pascucci, datat al 1780 i traslladat el 1920 a la Chiesa Madre, l'església de Sant Ignasi d'Scicli, el qual hi fou substituït per un altre del mateix tema del segle XVII [Fig. 212].<sup>1223</sup> Aquest quadre de regular qualitat i llunyana ascendència neoclàssica presenta els elements significants i compositius propis i característics d'aquest tipus iconogràfic, una escena de batalla amb la costa siciliana al fons de la composició, al bell mig de la qual apareix, muntada sobre un cavall d'un color blanquíssim, la Mare de Déu, resplendent com el sol i vestida amb túnica roja i mantell blau. Armada amb l'espasa en la mà dreta, amb la seua acció punitiva desbarata un nombre indeterminat de soldats sarraïns mentre altres escapen davant tan portentosa visió. Al costat de la Verge apareix un guerrer a cavall, amb casc emplomat i armadura a la romana, assimilable al comte Roger d'Altavilla i darrere d'ell corre la resta de l'exèrcit normand armat amb llances i banderoles.



**Fig. 212.** *Visió de la Madonna delle Milizie en la batalla d'Scicli*, Francesco Pascucci, 1780, Scicli, chiesa Madre

L'esmentada escena fou repetida en un bon nombre de composicions datades en torn als segles XVII i XVIII i d'escassa fortuna artística en la seua majoria, en les quals l'única diferència notable és el major o menor desenvolupament narratiu de la batalla entre cristians

---

<sup>1223</sup> TRIGILIA, M., *op. cit.*, 1990, pàg. 167.



i sarraïns. Així doncs, podem citar, entre aquests olis, un conservat a la sagristia de l'església de Santa Maria la Nova d'Scicli (1745) [Fig. 213], on la composició esdevé la representació d'una vertadera batalla campal. També a Scicli podem trobar altres pintures a l'oli del mateix tema a l'església de Sant Bertomeu o al convent de dominics, així com també un fresc de C. Carasi conservat a l'església del Carme. En quasi tots ells destaca en el fons de la composició l'al·lusió al paisatge marítima i a la necessitat de protegir-lo dels atacs sarraïns. Fora d'Scicli cal citar dues pintures, una datada el 1786 i conservada a l'església de Sant Joan de Modica Alta i una altra a l'església de Santa Caterina de Donnalucata, la composició de la qual recorda en molts detalls les pintures siscentistes i setcentistes de *Sant Jaume cavaller*. Un aspecte singular d'aquesta darrera imatge és tanmateix la inscripció que ix dels llavis de la Mare de Déu: "*En adsum Civitas Mea Dilecta*" i que reafirma la voluntat patrocinadora i protectora sobre la ciutat d'Scicli.



**Fig. 213** *Visió de la Madonna delle Milizie en la batalla d'Scicli*, 1745, Scicli, església de Santa Maria la Nova, sagristia

A Scicli es venera també una estàtua de grandària natural, que es conserva a l'església i que representa la Mare de Déu, sobre cavall blanc rampant, coronada i protegida amb cuirassa, amb l'espasa desembainada com atribut [Fig. 214]. Davall l'equí, s'inclouen els musulmans abatuts. Aquesta escultura de caràcter conceptual és la utilitzada durant les celebracions festives que recorden la victòria dels soldats cristians sobre els musulmans i que es porten a terme a finals del mes de maig. A més de la processó de l'estàtua de la Madonna

i la peregrinació a la veïna Donnalucata, un dels moments principals d'aquesta festa és una representació teatral iniciada al segle XIX on s'enfronten en batalla dos grups, un de turcs (o sarraïns) i un altre de cristians (normands). La batalla simulada conclou amb la intervenció miraculosa de la Mare de Déu que, descendint del cel davall una blanca cavalcadura, concedeix la victòria als cristians.

El favor i patrocini de la Verge Maria sobre els prínceps cristians per a obtenir les seues victòries sobre els infidels fou tan gran que el mateix Pedro de Ribadeneyra afirmava categòricament que no hi havia prou amb un llibre sencer (*Flos Sanctorum*, III, pàg. 400) per a incloure-les. Melchiorre Trigilia, no obstant això, a les darreres pàgines del seu treball, recull algunes de les intervencions miraculoses similars a aquesta de Donnalucata protagonitzades per la Mare de Déu i alguns sants. Així, apunta que Ottavio Gaetani, en la seua obra sobre sants sicilians escrita el 1620 i publicada el 1657, inclou la tradició de l'aparició de la Verge al comte Roger durant l'assetjament a Palerm el 1071. Juntament amb aquesta, altres històries afirmaven que també s'aparegué al comte durant l'atac al castell àrab de Ravanusa el 1080 i durant la conquesta de Messina el 1060.<sup>1224</sup>



**Fig. 214.** *Madonna delle Milizie*, s. XVIII?, Scicli, Chiesa Madre

<sup>1224</sup> TRIGILIA, M., *op. cit.*, 1990, pàg. 143-146.

Juntament amb la Verge, les aparicions de sants cavallers a l'illa de Sicília foren força recurrents, sent protagonitzades tant per figures reconegudes com sant Jordi, de qui era un gran devot el comte Roger, com per altres no tan famosos. En el cas de sant Jordi, cal recordar la seua visió portentosa en la coneguda batalla de Cerami narrada per Malaterra i altres autors. En ella, sant Jordi s'hi aparegué amb els atributs croats que ja són coneguts, tot i que algunes tradicions locals, hi volgueren veure també la presència de l'altre sant guerrer, sant Miquel.<sup>1225</sup> Una altra tradició local, en aquest cas, a Caltagirone, festeja sant Jaume en record de la conquesta de la ciutat pel comte Roger el dia 25 de juliol de 1090. Segons P. Gulino, a la dita ciutat afirmen que el sant s'hi aparegué “*su un focoso cavallo bianco, come guerriero alla figura maestosa che con la sinistra levava in alto un labro su cui campeggiava la croce e nella destra stringeva una spada irradiante luce vivissima*”.<sup>1226</sup>

Altres sants menys coneguts amb tradicions pietoses d'àmbit local citats per Trigilia foren sant Julià, qui s'aparegué al comte Roger durant l'assetjament d'Erice el 1080, “*inforcando un destriero candido come neve, vestito di porporina clamide*”; sant Ignasi, qui segons l'hagiògraf bizantí Niceta, fou vist per l'estratega Musulice a la batalla de Caltavuturo l'any 882 sobre un cavall blanc; sant Lluç de Demona, monjo sicilià del segle X que desbaratà un exèrcit musulmà muntat també sobre un radiant cavall blanc i, per últim, sant Olaf, la visió eqüestre del qual es narra a la vida de Harald Hardraada, rei de Noruega vingut a Sicília amb l'exèrcit de Maniace el 1040.<sup>1227</sup>

Com hem pogut observar en aquests exemples concrets localitzats a l'illa italiana, les innumerables visions de sants armats en defensa de la seua fe al llarg de l'espai cultural cristià en general, però també de l'àmbit mediterrani, particularment i principalment com a escenari secular de l'enfrontament entre els cristians i els seus veïns del nord d'Àfrica, ja fóra per la conquesta del territori ja pel control del comerç marítim, ha esdevingut una constant en moltes narracions hagiogràfiques, la major part de les quals ha tingut fins i tot una projecció en el camp de les arts. La creença en els fenòmens sobrenaturals i miraculosos, i la força del recurs a la espiritualitat guerrera ha respost, com s'ha anat comprovant al llarg d'aquestes pàgines, a nombrosos i variats factors, no sempre presents tots ells alhora. Potser la raó d'aquest reclam a la intervenció divina fóra l'esperit de croada contra els musulmans durant l'Edat Mitjana, o l'amenaça de l'armada turca al Mediterrani i a l'est d'Europa, o potser fóra

<sup>1225</sup> TRIGILIA, M., *op. cit.*, 1990, pàg. 147.

<sup>1226</sup> GULINO, P., “Caltagirone”, en *Le tradizioni popolari*, Palermo, 1977, pàg. 287. Citat per TRIGILIA, M., *op. cit.*, 1990, pàg. 149.

<sup>1227</sup> TRIGILIA, M., *op. cit.*, 1990, pàg. 149-150.

la intransigència front a l'enemic herètic durant les guerres de religió que assolaren el centre del continent al llarg de l'Edat Moderna. També han entrat en joc els interessos dels escriptors cortesans per exaltar la protecció del sant cavaller sobre el monarca tot legitimant la seua condició reial i el patronatge de les potències celestials en les seues campanyes de conquesta, així com també els interessos dels escriptors hagiogràfics dels àmbits monàstics hispànics per tal de reclamar privilegis a través del record de l'ajuda miraculosa dels seus sants patrons a la mateixa monarquia. Podem afirmar, doncs, que la transcendència d'aquests sants cavallers de Crist ha estat considerable dins la cultura occidental europea.

**VII**

**ICONES DEL TRIOMF. TESTIMONIS NO SAGRATS DEL  
PROCÉS D'HEROÏTZACIÓ EQÜESTRE**



## **1.- LA IMATGE DE LA VICTÒRIA EQÜESTRE COM A TEMA D'ENQUADRAMENT EN L'ÀMBIT HISPÀNIC**

A la península Ibèrica han estat diverses les imatges que a partir del Renaixement es configuraren com a *miles Christi* seguint el tipus arquetípic del sant cavaller. Com hem vist en els darrers capítols es tracta de diferents manifestacions visuals amb un caràcter simbòlic que en la majoria de les ocasions expressen davall la imatge del cavaller la idea universal de la victòria del Bé front al Mal, mitjançant el senzill esquema compositiu de la trepitjada triomfal i a la manera dels emperadors i reis de l'antiguitat: l'heroi dempeus o a cavall derrota un enemic situat als seus peus. Ara bé, segons els diferents contextos polítics i socials que les han condicionades, aquestes han mostrat una diversitat de significats que han estat analitzats en cadascun dels casos: la supremacia del cristianisme sobre l'islam, de l'ortodòxia catòlica front a les heretgies, de la raó front a la irracionalitat, de la unitat política front a la diversitat, d'un grup social o ètnic sobre un altre, del bon govern front al caos, etc. També la seua representació ha obeït a altres motivacions que han estat tingudes en compte, ja fóra per commemorar una victòria transcendent sobre els enemics, reclamar la protecció del sant sobre la monarquia o, fins i tot, en el cas dels ordes religiosos, recordar amb to nostàlgic i sol·lícit el seu paper històric a través de la imatge del seu patró.

Com hem anat veient, aquest esquema compositiu ha anat adaptant-se sense massa modificacions a les necessitats històrico-socials pròpies de cada moment, tot farcint-lo d'una sèrie de valors polítics i religiosos determinats segons el context cultural que l'ha creat. Aquestes adaptacions, paral·lelismes o préstecs iconogràfics carregats d'espiritualitat guerrera foren aplicades a un bon nombre de sants convertits miraculosament en portentosos herois eqüestres, la major part d'ells orientats en un plànol visual i simbòlic com a *alter egos* de sant Jaume.

De la mateixa manera, el procés d'heroització eqüestre fou aplicat a diferents personatges històrics –monarques, cabdills militars o membres de l'estament nobiliari– no canonitzats, però que destacaren per les virtuts mostrades en vida i que actuaven com a paradigmàtiques en la defensa de la cristiandat front als enemics de la fe. La difusió de la seua memòria, de vegades oscil·lant entre l'exaltació heroica i la canonització sagrada, que no s'arribà a produir en molts d'aquests casos, així com la creació de llegendes favorables, desenvoluparen un esperit afavoridor de la seua exaltació durant l'Edat Moderna en la seua nova condició de *miles Christi* a la manera dels sants cavallers.<sup>1228</sup>

Aquesta transfiguració iconogràfica podia resultar senzilla d'entendre per a grans cabdills militars com ara El Cid o el comte Ferran González,<sup>1229</sup> o per a monarques conqueridors com Jaume I. Però potser resultara més sorprenent que aquests préstecs iconogràfics també afectaren alguns monarques moderns com els Àustries i el primer Borbó, la imatge heroica dels quals s'utilitzà amb manifesta voluntat triomfal, o membres de l'estament eclesiàstic, com els cardenals Cisneros o Mendoza, les imatges dels quals foren rodejades d'aquest aparell icònic triomfalista. En molts dels casos la imatge històrica era hàbilment manipulada en favor d'un discurs nostàlgic, militant i triomfalista, que reclamava l'acció prodigiosa per part d'aquests personatges històrics davant els nous reptes que se'ls presentaven, en altres casos es pretenia exaltar el paper d'aquests en la lluita contra els musulmans com a element constitutiu de la condició de santedat que per a ells es reclamava.

Valga com a exemples el cas de la imatge heroica de l'emperador Carles V, projectada a través del concepte del *miles Christi* com el príncep cristià que lluitava contra les heretgies a Alemanya i contra l'amenaça de l'islam al Mediterrani. L'assimilació a la figura de sant Jaume cavaller el relacionava precisament amb el procés secular d'expansió dels regnes cristians cap al sud, ara però traslladada al nord d'Àfrica i al continent americà i amb la idea d'unitat

---

<sup>1228</sup> ANDRÉS ORDAX, Salvador, "Almanzor vs. Santiago: iconografía del 'miles Christi' ecuestre y su pervivencia en el tiempo", en *Cuando las horas primeras en el milenario de la batalla de Catalañazor*, Univ. Int. Alfonso VIII, Soria, 2004, pàg. 205-213.

<sup>1229</sup> Visions com la narrada per fra Francisco de Berganza en la seua obra *Antigüedades de España* alimentaven la confusió entre el fenomen històric i verídic i l'element sobrenatural i meravellós. Recordem com el frare recontava com la vespra de la batalla de Las Navas de Tolosa foren vistos el comte de Castella Fernán González i el Cid per tal d'advertir el monarca que devia preparar-se per a la lluita. També José Manzano els féu acudir a la batalla en la conquesta de Mèrida: "Oyó azia la Capilla de los Reyes, unes vozes, que dezían: Rey Fernando? A la qual voz respondieron otras: Quien llama? Y luego repitieron las primeras vozes, diciendo estas palabras: El Cid, Ruiz Díaz, y el Conde Fernán González, que vamos á socorrer al Rey Alfonso, que está en conflicto para pelear por la Fé". MANZANO, José, *Vida y portentosos milagros de San Isidro*, Salamanca, 1732, cap. 36, pàg. 200.



territorial i religiosa davall la seua corona imperial. Així, el monarca apareixia representat a la manera dels sants cavallers per tal de simbolitzar-lo com un heroi del seu temps, però també en el seu paper de defensor de la Fe i l'Església com a cavaller i governant, segons l'ideal erasmista, en el qual es considerava la dignitat imperial com la més adequada per defensar i propagar la religió. Com ja hem dit en els capítols precedents, en el camp de la visualitat s'establiren paral·lelismes simbòlics entre les imatges triomfants de sant Jaume cavaller i l'emperador Carles com a defensor de la república cristiana, així com també les d'alguns herois castellans com ara el comte Ferran González o El Cid, els quals serviren precisament de models visuals per a l'exaltació de la imatge de l'emperador durant la seua entrada triomfal en la ciutat de Burgos camí d'A Coruña.<sup>1230</sup>

## 2.- FERRAN GONZÁLEZ, EL PRIMER COMTE DE CASTELLA

Primer comte independent de Castella entre els anys 931 i 970, fou un personatge de gran transcendència per a la identitat “nacional” castellana. Membre de la influent família dels Lara, va tenir un paper destacat a la batalla de Simancas l'any 939, tot convertint-se, a mesura que el seu poder s'incrementava, en una força cada vegada més independent del seu senyor, el rei Ramir II de Lleó. En morir, les seues restes foren soterrades al monestir de San Pedro de Arlanza (Hortigüelas, Burgos) i traslladades posteriorment a l'excol·legiata de San Cosme y San Damián a Covarrubias.

Del comte de Castella Ferran González es conserva al monestir de San Pedro de Arlanza una imatge eqüestre prou deteriorada pel pas del temps que el representa lluitant valentament contra dos soldats sarraïns, els quals han caigut derrotats als peus del cavall (1643, Hortigüela, Burgos, monestir de San Pedro de Arlanza, portalada) [Fig. 215; Cat. 142]. La seua ubicació a la portalada d'accés del cenobi no resulta gens estranya doncs aquest monestir fou una fundació de son pare, el comte Gonçal Ferran, l'any 912, i en ella va ser soterrat el propi comte a la seua mort, ocorreguda l'any 970.

Figura històrica però farcida de llegenda, la seua actuació durant l'Edat Mitjana en defensa de la cristiandat fou destacada, car unificà els comtats castellans i els dotà d'una personalitat particular i diferenciada que prompte es configuraria com un poder a tindre en compte per la monarquia lleonesa. Les seues lluites contra els musulmans en terres del Duero,

---

<sup>1230</sup> CHECA CREMADES, *Fernando, Carlos V y la imagen del héroe en el Renacimiento*, Taurus, Madrid, 1987, pàg. 111.

entre les que destaquen la batalla d'Hacinas, datada per fra Prudencio de Sandoval en *Los cinco Obispos* l'any 931 i que durà tres dies la famosa i llegendària batalla de Simancas (939) contra el califa Abd al-Rahman III, així com també la seua condició de guerrer cristià, contribuïren de manera decisiva a què la seua història es convertira en llegenda i fins i tot que aquesta adoptara un tarannà certament hagiogràfic. En aquest procés, tingueren un important pes composicions literàries laudatòries com ara el *Poema de Fernán González*, obra d'un monjo del monestir de San Pedro de Arlanza del segle XIII, on es cantaven les seues gestes al temps que es transmetia la idea d'un bon comte, lleial, valent i, fins i tot, invencible: “*Quiso Dios al Buen Conde esta gracia hacer, / que moros nin cristianos non pudieron vencer*”, el qual era conscient del seu caràcter messiànic i del seu destí salvífic en la consolidació del territori castellà: “*Cuando entendió que era de Castilla señor, / Alzó a Dios las manos e rogó al Criador*”.<sup>1231</sup> Val a dir que la redacció de l'esmentat *Poema* resultà fonamental per a la configuració posterior de la seua imatge heroica.



**Fig. 215.** *El comte Ferran González derrota els seus enemics*, 1643, Hortigüela, Burgos, monestir de San Pedro de Arlanza, portalada



**Fig. 216.** *El comte Ferran González com a miles Cristi*, 1754, Burgos, Passeig de l'Espolón

<sup>1231</sup> *Poema de Fernán González*, (ed. del R. P. Luciano Serrano, abad de Silos), Junta del Milenio de Castilla, Madrid, 1943, XI, c. 186. DOMÍNGUEZ GARCÍA, Javier, *Memorias del futuro. Ideología y ficción en el símbolo de Santiago apóstol*, Vervuent, Madrid, 2008, pàg. 97.

En l'escultura del monestir de San Pedro de Arlanza, el comte vist armadura i casc amb celada. Per la posició del seu cos possiblement brandaria una llança amb la qual feria un dels soldats enemics. Ambdós elements significants, el seu caràcter guerrer i la llança, eren presents al *Poema de Fernán González*:

*Farás grandes batallas en la gente descreída; / Muchas serán las gentes a quién quitarás la vida; / Cobrarás de la tierra una buena partida; / La sangre de los reyes por ti será vertida. / Non quiero más decirte de toda tu andanza; / Será por todo el mundo temida la tu lanza; / Cuanto que yo te digo ténlo por aseguranza; / Dos veces serás preso, créeme sin dudanza.*<sup>1232</sup>

La imatge eqüestre del comte Ferran González ben bé podria representar la victòria a la batalla de Simancas, llegendària refrega en la qual se li hauria aparegut el monjo Pelaio la vespra anunciant-li que a ella acudirien sant Jaume i sant Emilià per tal d'ajudar-lo, i que ja hem analitzat en l'estudi de la configuració icònica de sant Emilià cavaller i, fins i tot, en l'intent de creació d'un altre sant cavaller en la figura del monjo Pelaio per part del monestir de San Pedro de Arlanza. En la narració de la batalla escrita per fra Gonzalo Arredondo, darrer abat perpetu del monestir d'Arlanza, es veu l'intent per exaltar la fama guerrera del comte, el qual apareix al relat com el gran cabdill militar que es nega a fer les paus amb els moros:

*Quando aquesto vido el conde Ferrand González, comenzó a esforçarlos y él comenzó de pelear muy reciamente e matar a muchos, et alcanço de vn golpe por encima de la cabeça al obispo o alphasquí principal de los moros y acodióle con otro golpe, del qual cayó en tierra muerto.*<sup>1233</sup>

Així doncs, la creació d'una escultura heroica del comte Ferran González, a més de simbolitzar l'agraïment per part del monestir d'Arlanza al seu bon comte i augmentar el prestigi del cenobi per conservar les restes del fundador del comtat de Castella, pretenia convertir la seua figura en un perfecte *alter ego* dels patrons sant Jaume i sant Emilià, els quals també havien destacat en la defensa d'aquelles terres front a l'enemic musulmà.

<sup>1232</sup> *Poema de Fernán González*, op. cit., 1943, XIII, c. 239.

<sup>1233</sup> ARREDONDO, Gonzalo, *Corónica brevemente sacada de los excelentísimos fechos del vienaventurado caballero de gloriosa memoria conde Fernán Gonçales, conquistador de la seta de Mabomad y muy famoso ensalçador de la santa fe catholica...*, 1510, cap. 153. Estudiada a DUTTON, Brian, "Gonzalo de Berceo y la 'Crónica de Fernán González' de Arredondo", en *Berceo*, núm. 73, 1964, pàg. 407-418.

La d'Arlanza, però, no ha estat l'única imatge que s'ha fet del comte davall la condició de *miles Christi*. A banda de la variant iconogràfica com a heroi militar eqüestre, a Burgos poden trobar una escultura configurada mitjançant l'esquema de la trepitjada triomfal, concretament, aquella que es troba al Passeig de l'Espolón des de l'any 1795, ja que en principi fou dissenyada per a decorar la balustrada del Palau d'Orient de Madrid, juntament amb la resta d'escultures dels monarques d'Espanya, segons projecte de fra Martín Sarmiento [Fig. 216, Cat. 143].<sup>1234</sup> En ella, el comte, protegit per una anacrònica armadura de plaques i cobert per un ampli mantell, trepitja el cap d'un enemic mentre alça victoriós la seua espasa com a símbol del poder triomfant, un esquema semblant a l'observat en l'escultura de sant Emilià [Fig. 195; Cat. 129], així com també al de la figura del rei Ferran I de Castella [Cat. 144], tots dos conservats al mateix passeig.

### 3.- RODRIGO DÍAZ DE VIVAR, EL CID CAMPEADOR

Nascut cap a l'any 1049 a Vivar i mort a València en el 1099, la del Cid ha estat considerada una figura de primer ordre, quasi llegendària, en la història dels regnes cristians peninsulars durant l'Edat Mitjana per la seua participació en l'anomenada "reconquesta" amb una activitat bèl·lica independent després del segon desterrament que el portà a conquerir i dominar la ciutat de València, la Balansiya musulmana, des de l'any 1094 fins a la seua mort. D'enorme transcendència tant en l'art com en la literatura la seua figura, de la mateixa manera que l'altre heroi castellà, el comte Ferran González, fou posada com a exemple del concepte de fortalesa per part de l'hagiògraf Alonso de Villegas en el seu *Fructus Sanctorum*:

*Insigne virtud, la cual, con tener asiento en la alma, juntamente da fuerças al cuerpo, y si solamente se halla en el cuerpo y falta su virtud en la alma, no deve llamarse fortaleza, sino fiereza de bestia. Y hállase esta virtud en el que menosprecia el peligro guardando las reglas de recta razón [...]. En este Discurso de Fortaleza se pudieran poner diversos exemplos de reyes, príncipes y cavalleros, que tienen el mundo lleno de sus hazañas y hechos valerosos. Como fue un Bernaldo del Carpio, Rodrigo de Bivar, llamado el Cid Campeador, el Conde Fernán Gonçales, con otros valientes españoles.*<sup>1235</sup>

---

<sup>1234</sup> HERRERO SANZ, M. J., "Programa iconográfico para la decoración escultórica del Palacio Real Nuevo de Madrid", en *Arbor*, núm. 665, 2001, pàg. 29-57.

<sup>1235</sup> VILLEGAS, Alonso de, *Fructus Sanctorum y quinta parte del Flos Sanctorum*, Juan Masselin, Cuenca, 1594, discurs 31, c. 6.

D'altra banda, per la seua condició de campió de Crist fou considerat per alguns autors fins i tot com un sant, així per exemple la *Crónica de España* de mossèn Diego de Valera, i les seues restes tractades com a relíquies.<sup>1236</sup> De fet, davall la condició d'*alter Iacobus*<sup>1237</sup> s'inicià un procés de canonització en el segle XV a iniciativa de l'abat de Cardena dom Pedro del Burgo, reiterat en temps de Felip II amb la redacció d'un Memorial, però que no arribà a prosperar i es diluiria amb el pas del temps.

En el camp de les arts visuals, tot i que la memòria d'El Cid ha gaudit d'una fecunda plasmació icònica, ens interessa l'exaltació de la seua figura com a soldat de Crist.<sup>1238</sup> Un dels exemples més coneguts d'aquest tipus eqüestre triomfal del Cid es troba en l'alt relleu barrocat datat en 1739 i ubicat en la portalada del monestir burgalés de San Pedro de Cardena [Fig. 217; Cat. 145].

L'escultura el representa vençant els seus enemics en batalla en una espècie de sacralització monumental de la seua figura. En el mateix relleu s'inclou una inscripció que

---

<sup>1236</sup> Recorda Gómez Moreno l'olor de santedat que exhalava el seu sepulcre a Cardena quan aquest fou obert l'any 1541, citat per BERGANZA, Francisco, *Antigüedades de España*, Francisco del Hierro, Burgos, 1719, vol. I, pàg. 550b-551a. Veieu GÓMEZ MORENO, Ángel, *Claves bibliográficas de la literatura española (del Cantar del Mio Cid a Cervantes)*, Iberoamericana, Madrid, 2008, pàg. 34. Sobre el culte al Cid, cal citar, entre d'altres, HENRIET, Patrick, "¿Santo u hombre ilustre? En torno al 'culto' del Cid en Cardena", en *El Cid: de la materia épica a las crónicas caballerescas*, Alcalá de Henares, 2002, pàg. 9-119.

<sup>1237</sup> La vinculació del Cid amb sant Jaume es pot rastrejar al mateix *Poema del Mio Cid*, com ja hem posat de manifest en el capítol dedicat a sant Jaume, on també hi hem recollit una llegenda aragonesa que recorda les expedicions militars de Rodrigo Díaz de Vivar per terres del Maestrat, i on es conta que en una ocasió en la qual les tropes del Cid es veieren acorralades per un exèrcit musulmà més fort i més nombrós, al crit habitual de "¡Santiago y cierra España!", l'apòstol aparegué miraculosament cavalcant sobre cavall blanc i brandant un estendard decorat amb una creu roja per tal de donar nous ànims als guerrers cristians i concedir-los la victòria. Per descomptat, com en tantes altres ocasions, quedà com a record de la batalla la petjada de la pota del cavall sobre una roca on posteriorment s'hi alçaria un peiró dedicat a l'apòstol. Recull aquesta pietosa tradició UBIETO ARTEETA, Agustín, *Leyendas para una historia paralela del Aragón medieval*, Inst. Fernando el Católico, Zaragoza, 1999, pàg. 79-80.

<sup>1238</sup> A l'anàlisi de la imatge triomfal del cavaller Rodrigo Díaz de Vivar ha dedicat bona part dels seus estudis el professor Salvador Andrés Ordax, un treball que ha donat com a fruit un bon nombre d'articles que interessa citar: ANDRÉS ORDAX, S. "Almanzor vs. Santiago: Iconografía del miles Christi y su pervivencia en el tiempo", en *Cuando las horas primeras. En el milenario de la batalla de Calatañazor*, 2004, pàg. 191-214; ANDRÉS ORDAX, S., "Exaltación del héroe castellano como miles Christi ecuestre en los monasterios burgaleses: Fernán González y El Cid", en *Miscelánea en honor de Ismael Fernández de la Cuesta*, Los Ángeles, 2005, pàg. 78-86; ANDRÉS ORDAX, S., "Imagen y memoria del Cid Campeador", en *Boletín del Seminario de Estudios de Arte*, núm. 75, 2, 2009, pàg. 247-260 i ANDRÉS ORDAX, S., "Imagen del primer monumento del Cid Campeador", en *Boletín del Seminario de Estudios de Arte*, núm. 77, 2011, pàg. 105-118.

resa: “*Per me reges regnant*”, extreta del *Llibre dels Proverbis* (8, 15) amb una evident intencionalitat històrica i reivindicativa del seu paper conqueridor durant l’Edat Mitjana. Potser aquesta fóra la intenció del cenobi burgalés, el qual havia posat un fort interès per tal de reclamar una major atenció de la monarquia cap a ells. De fet, el monestir va gaudir de gran popularitat en l’Edat Moderna i uns dels seus principals devots foren Felip III i la seua esposa.



**Fig. 217.** *El Cid derrotat als seus enemics*, 1739, Burgos, monestir de San Pedro de Cardena, portalada



**Fig. 218.** *El Cid derrotat als seus enemics*, 1767, H. Santos Alonso, *Historia verdadera y famosa del Cid Campeador, don Rodrigo Diaz de Vivar*

Val a dir que la relació d’aquesta imatge combativa amb el monestir benedictí resulta a totes llums evident, car allí estigueren soterrades les restes del Cid, en l’anomenada precisament Capella del Cid, fins que foren traslladades a la catedral de Burgos. Havien sigut transportades temps enrere des de València quan la seua dona, Jimena Díaz, hagué d’abandonar la ciutat i, des de llavors, començaren a generar-se una sèrie de narracions hagiogràfiques que finalment es configuraren en l’anomenada *Leyenda de Cardena*, el propòsit de la qual era vincular la figura del Cid amb el monestir. De fet, l’exaltació de la seua condició com a *miles Christi* fou una tasca dels mateixos monjos benedictins, i n’estimularen el culte a les seues relíquies, tractant el cavaller com si fóra un sant i promovent d’aquesta manera la seua devoció.

Es buscava, de la mateixa manera que als monestirs de Santa Maria del Puig, San Pedro de Arlanza, San Millán de Yuso, Santa María de Fitero, la col·legiata de San Isidoro de León o, fins i tot, els ordres militars de Sant Jaume, Calatrava i Montesa, de legitimar i reivindicar a través de les imatges victorioses dels seus patrons cavallers l’important paper militant i colonitzador que segles enrere havien prestat els seus membres en favor de la monarquia i de l’Església.

A banda de l'àmbit monàstic, l'èpica i els romancers feren del Cid una figura recordada al llarg de l'Edat Mitjana i, fins i tot, dels segles XV, XVI i XVII. En aquelles cròniques i poemes s'exalçaven els fets d'armes en què va participar fins i tot després de mort, i on s'hi mesclava mite i realitat, com és el cas de la batalla a les portes de València. Un mes abans de l'esmentada batalla, l'heroi va gaudir de la visió de sant Pere, qui li havia d'anunciar la seua propera mort en trenta dies així com el socors de l'apòstol sant Jaume en la batalla el dia següent:

*Ab estes noves estigué posat en gran pensament lo Cid, mas una nit aparexent-li sent Pere, li dix que·s dispongués que dins XXX diez havia de morir, y dix-li com havia de fer per a vençre après de mort a tota aquella morisma, socorrent lo apòstol sant Jaume als seus chrestians.<sup>1239</sup>*



**Fig. 219.** *El Cid derrota els seus enemics*, 1593, *Chronica del famoso cavallero Cid Ruy Díaz Campeador*, portada (detall)

En algunes d'aquelles cròniques i històries de la seua vida s'inclou la representació heroica eqüestre del Cid lluitant al bell mig del camp de batalla a la manera d'un nou sant Jaume *matamoros*. És el cas de la portada de la *Chronica del famoso Cavallero Cid Ruy Díaz Campeador*, publicat a Burgos l'any 1593 per Felip de Junta i Juan Bautista Varesio [Fig. 219; Cat. 146]. Precisament, els elements significants mostrats en dita imatge resulten molt semblants, pràcticament una còpia, d'aquells emprats per a la representació de l'apòstol

<sup>1239</sup> BEUTER, Pere Antoni, *Primera Part de la Història de València*, (ed. a cura de V. J. Escartí), Univ. València, València, 1998, cap. 18, fol. 65v, pàg. 178.

cavaller: cavall blanc disposat de perfil, armadura, espasa i escut, cossos desmembrats dels seus enemics als peus del cavall i, per últim, altres sarraïns fugint davant l'embranchida de l'heroi castellà.

Una altra imatge, de caràcter més conceptual i regust anacrònic la trobem a la portada de l'edició de 1767 de l'obra d'Hilario Santos Alonso, *Historia verdadera y famosa del Cid Campeador, don Rodrigo Díaz de Vivar* [Fig. 218; Cat. 147], biografia que, de la mateixa manera que altres treballs del segle XVIII, volgué recuperar la figura històrica del Cid i esporgar d'ella totes les faules i llegendes.

L'exaltació triomfal del Cid s'extén a altres contextos com el festiu i a territoris on la seua empremta fou especialment poderosa, com és el cas de la ciutat de València. De fet, la seua imatge heroica i victoriosa, un punt sacralitzada com a soldat de Crist i certament exaltadora pel record de la seua victòria sobre els musulmans, fou usada en algunes commemoracions festives celebrades a la ciutat que rememoraven la importància de la seua figura històrica i el paper d'aquest en la defensa del cristianisme. Precisament, durant la processó celebrada el 7 de juny de 1755 amb motiu del tercer centenari de la canonització de sant Vicent Ferrer, fou bastida una imatge eqüestre del Cid batallant amb el musulmans en record de la seua victòria i conquesta de la ciutat: "*Sobre la Puerta del Cid, puesto à cavallo estava Don Rodrigo De Vivar, que este nombre se llamava el mismo Cid Campeador, iva en forma de batalla, que de esta leal Ciudad los Moros desalojava*".<sup>1240</sup>

#### 4.- JAUME I EL CONQUERIDOR COM A CAMPIÓ CRISTIÀ

El rei Jaume I, a qui hem vist lluitant contra els musulmans ajudat miraculosament pel seu patró sant Jordi en aquelles imatges relatives a la batalla del Puig de València i a la conquesta de la medina de Mallorca, també va gaudir d'una devoció professada com a heroi sant pels prodigiosos fets d'armes que va protagonitzar. Aquesta mitificació de la seua figura, encetada després de la seua mort,<sup>1241</sup> i en part potenciada pels seues descendents, tenia com

---

<sup>1240</sup> *Individual noticia de todos los altares, arcos, pintura, adornos, y lo mas exquisito y notable, que havia en la Carrera de la Procesion, y de las iluminaciones en general*, Imprenta de Joseph García, 1755, pàg. 10.

<sup>1241</sup> Narbona Vizcaíno mencionava com la *Crònica de Sant Joan de la Penya* ja parlava de Jaume I com a rei sant predestinat a obrar grans fets providencials o com el 1372 el Consell del Regne de València, a instàncies de Pere el Cerimoniós, ordenà la celebració perpètua de l'aniversari de la seua mort, tot i que aquesta no hi tingué continuïtat. Vegeu *Crònica General de Pere III el Cerimoniós dita comunament Crònica de Sant Joan de la Penya* (ed. a cura d'A. Soberanas Lleó), Alpha, Barcelona, 1961, pàg. 117-126. NARBONA VIZCAÍNO, Rafael, "Héroes,



a objectiu ideològic legitimat i glorificar la Casa d'Aragó. Però el record de les seues grans victòries obtingudes front als musulmans en el camp de batalla, la creació dels regnes cristians de València i Mallorca, la protecció als ordes religiosos o la fundació d'esglésies, monestirs i convents, no foren motius suficients per a la seua canonització, tot i que hi hagué un intent per part de Gaspar Galceran de Castro, comte de Guimerà, iniciat el 1633, que resultà estèril. El record de les seues relacions extramatrimonials i les excomunicacions que rebé acabaren per apartar la seua figura dels altars. Així i tot, la devoció popular a un i altre territori s'ha mantingut al llarg dels segles a través de la literatura, l'art i les festes.

Aquest sentiment fervorós es posà de manifest de manera significativa el 1638 en les celebracions commemoratives de la conquesta del regne de València, especialment en les del quart i cinqué centenari. Tant en l'un com en l'altre s'alçaren al llarg de la volta de la processó altars efímers acompanyats de poesies i jeroglífics, en alguns dels quals hi figuraven elements al·lusius a la victòria de Jaume I sobre els musulmans. En el relat dels festejos del quart centenari, per exemple, el cronista Marco Antonio Ortí descriví detalladament un retaule bastit pels carmelites front a la porta principal del palau arquebisbal on, a més d'incloure-hi un bon nombre de sants de l'orde del Carmel, entre els quals ja s'ha assenyalat la presència de sant Andreu Corsini a cavall, hi figurava en un dels dos altars colaterals, concretament el de la dreta, un simulacre del rei en Jaume “*a cuyas plantas era vitorioso despojo un Turco, y estava el Rey con una espada en la mano*”.<sup>1242</sup> A més d'aquesta manifestació visual, en la mateixa volta de processó, concretament en el Col·legi de Sant Pau regentat pels pares jesuïtes, prop del convent de sant Agustí, i decorant les parets dels tres altars que havien alçat els seus frares s'hi podia veure i llegir, a més de quadres i poesies, un jeroglífic, també reproduït per Ortí, la imatge del qual representava el rei en Jaume abillat amb corona, espasa i escut quadribarrat disposat dempeus sobre una mitja lluna en al·lusió bel·licista a les nombroses victòries que aconseguí sobre els moros.<sup>1243</sup>

Un segle després, el nét de Marco Antonio Ortí, Joseph Vicent Ortí i Mayor, publicà en la crònica de les celebracions de la cinquena centúria de la conquesta de València,

---

tumbas y santos. La conquista en las devociones de Valencia medieval”, en *Saitabi*, núm. 46, 1996, pàg. 299-300. Tanmateix, el cronista Muntaner recordava la tradició establerta tant a Mallorca com a València de celebrar anualment la conquesta de cadascun d'aquests territoris amb misses i pregàries per l'ànima del rei Conqueridor. Vegeu MUNTANER, Ramon, *Crònica* (ed. a cura de V. J. Escartí), Inst. Alfons el Magnànim, València, 1991, vol. I, cap. 28, pàg. 83-84.

<sup>1242</sup> ORTÍ, Marco Antonio, *Siglo Quarto de la conquista de Valencia*, Juan Bautista Marçal, València, 1640, pàg. 32v.

<sup>1243</sup> ORTÍ, M. A., *op. cit.*, 1640, pàg. 67r.

ocorreguda l'any 1738, la imatge gravada per Tomàs Planes i la descripció de l'altar efímer del clergat de Sant Joan del Mercat, en el segon cos del qual hi havia pintat el rei en Jaume “sobre un esférico globo que representava al Mundo, y diversos Moros à sus pies por trofeos”, donant gràcies amb els braços oberts al Pare Etern. Rematant el retaule hi figurava una escultura de la Fama significat que aquells portentosos fets no devien ser oblidats.<sup>1244</sup> En totes aquestes manifestacions visuals i al·legòriques al·lusives al poder militar del monarca es configurava un discurs de la figura del conqueridor en clau contrareformista, tot prenent la idea del campió catòlic *avant la lettre* per tal de servir novament a la croada, aquesta però no tan sols contra els musulmans sinó també contra els terribles protestants.

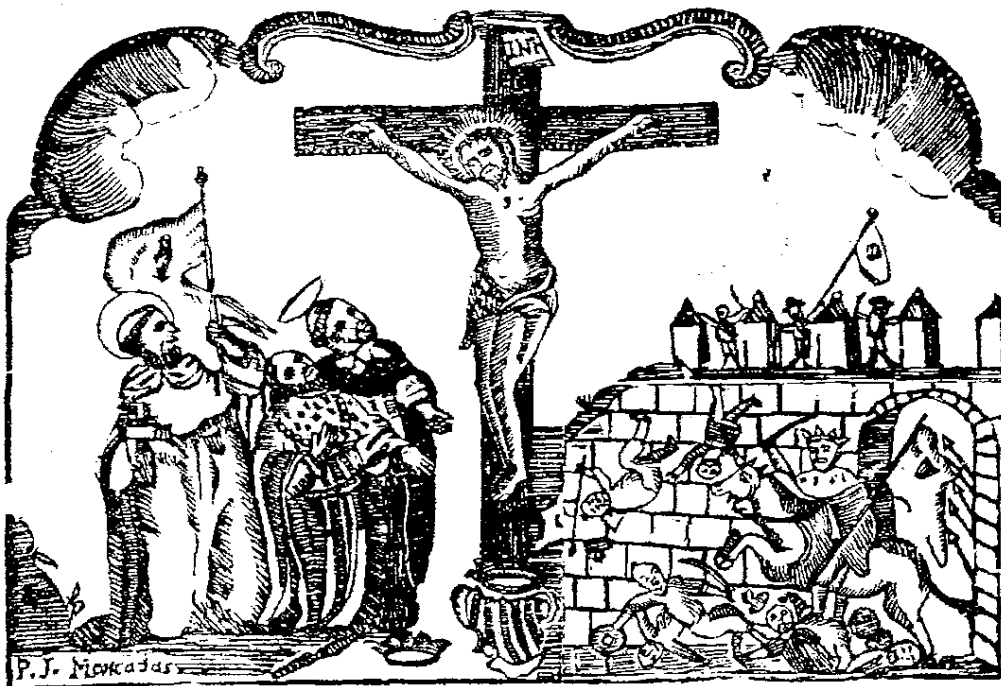


Fig. 220. *Gojos al Crist de la Conquesta*, P. J. Moncada, s. XVIII

A banda d'aquestes imatges conceptuals inserides en un context festiu i contrareformista d'exaltació de la figura del rei Jaume I, la Mare de Déu i els sants valencians com a valedors de la conquesta de la ciutat i regne de València i la derrota amb ella del poder musulmà, volem destacar un altre exemple de la configuració visual del rei Jaume I com a heroi triomfant sobre els enemics en una imatge on es descriu la seua victòria sobre els enemics sarraïns a les portes de la ciutat de Mallorca. Aquesta imatge heroica i victoriosa del

<sup>1244</sup> ORTÍ y MAYOR, Joseph Vicente, *Fiestas Centenarias con que la insigne, noble, leal, y coronada ciudad de Valencia celebrò en el día 9 de Octubre de 1738. La Quinta Centuria de su Christiana Conquista*, Antonio Bordazar, València, 1740, pàg. 195.

monarca es troba en un gravat d'un fulla de *Gojos* del segle XVIII dedicats al *Crist de la Conquesta* realitzat per P. J. Moncada [Fig. 220; Cat. 148]. A la dreta de la composició, s'hi pot veure una escena narrativa certament ingènua però descriptiva on el rei conqueridor muntat a cavall i vestit amb els induments reials, corona i capa d'ermeni, subjecta en una mà una bandera i en l'altra una espasa i, al temps que entra en la medina musulmana per la Porta de Santa Margarida al galop trepitja un munt de soldats sarraïns que l'enfronten per tal de significar la conquesta de la ciutat. Juntament amb aquesta escenificació històrica certament anacrònica, hi figura a la dreta el mateix Jaume I donant gràcies al Crist de la Conquesta –imatge del Crist crucificat concessionària de la victòria cristiana– acompanyat pels sants fundadors de l'Orde de la Mercé, sant Pere Nolasc i sant Ramon de Penyafort, aquest últim amb una banderola amb la imatge de la Mare de Déu que reforça la dimensió religiosa de la imatge devocional.<sup>1245</sup>

## 5.- CARLES II, EL DARRER ÀUSTRIA, A CAVALL

La imatge al·legòrica de Carles II com a cavaller triomfant té la seua exemplificació en una pintura de Luca Giordano (ca. 1694, Madrid, Museu del Prado) [Fig. 221; Cat. 149]<sup>1246</sup> on apareix muntat sobre un cavall disposat en corbata que trepitja una figura derrocada i tocada per un turbant. La composició de Giordano mostra evidents deutes amb els retrats eqüestres de Diego Velázquez però adaptats a la retòrica del darrer barroc. Carles II és mostrat en actitud gallarda, dominant l'encabritat cavall amb una mà mentre amb l'altra subjecta la bengala o bastó de comandament dels exèrcits. Va vestit amb una luxosa armadura a mitjan camí entre la marcialitat i el luxe gràcies als detalls amb què es complementa, com ara la corbata amb llaç roig, el collar de l'Orde del Toisó d'Or i la banda de general. Junt al monarca, un patge graciosament vestit li sosté el casc emplomat.

L'element miraculós i al·legòric se situa sobre l'angle superior esquerre de la composició. Sobre un núvol fortament il·luminat, una figura femenina vestida de blanc acosta un calze i al seu darrere hi trobem un àngel portant una creu. La figura femenina

<sup>1245</sup> VINAS, Agnès i VINAS, Robert, *La conquesta de Mallorca. Textos i documents*, Moll, Palma de Mallorca, 2007.

<sup>1246</sup> RODRIGO RICO, Carmen, "Carlos II a caballo", en *Catálogo de caballos*, pàg. 225-228. També ZAPATA DE LA HOZ, Teresa, "Aspectos simbólicos de las exequias de Carlos V", en *El mundo de Carlos V de la España medieval al siglo de Oro*, Soc. Est. para la Com. de los Centen. de Felipe II y Carlos V, Madrid, 2000, pàg. 209-228.

vestida de blanc procedeix de la *Iconologia* de Cesare Ripa i representa la Fe, tot i que altres autors l'han identificada amb la religió. L'àngel, per la seua banda, és un recurs barroc present en les imatges d'altres sants cavallers, com ara sant Jaume, sant Isidor o sant Ramon de Fitero, el significat del qual seria l'empara i l'alè que el monarca rep des del cel en la seua empresa contra els infidels.



**Fig. 221.** *Carles II a cavall*, Luca Giordano, ca. 1694, Madrid, Museu del Prado

Precisament, la figura abatuda davall les potes del cavall seria un recordatori de l'amenaça turca que llavors s'escampava per l'orient europeu, però també de les victòries aconseguides per l'imperi alemany i els seus aliats. Una d'aquestes victòries, potser la més important, es produí amb l'alliberament de Viena el 1683, esdeveniment que fou notablement celebrat a la cort espanyola amb diferents festejos i publicacions. Potser aquesta pintura,

al·lusiva a la victòria del monarca sobre els enemics de la fe cristiana, simbolitzara també el compromís d'aquest en la defensa de la república catòlica hispànica en moments històrics tan decisius.<sup>1247</sup>

## 6.- EL CAVALLER PERE DE MONTCADA, VENCEDOR DELS MOROS



Fig. 222. *Pietro Moncada vincitore dei Mori*, Giovanni Pietro Novelli, 1637-1638, Palermo, Palau Reial, Sala del duc de Montalto

<sup>1247</sup> Semblant sentit simbòlic és l'adoptat per la imatge de Carles II com a defenedor de l'Eucaristia contra turcs i musulmans, però també contra tots els altres enemics declarats de la fe, com ara cismàtics, heretges, idòlatres, etc., en un llenç titulat Defensa de la Eucaristia amb santa Rosa de Lima (ca. 1671-1700, Lima, Museo Pedro de Osma), en el qual el monarca, vestit a la moda francesa desembeina una espasa amb la intenció d'impedir que uns sarraïns intenten profanar el sagrament eucarístic. Darrere d'ell se situa sant Miquel trepitjant el dimoni, el qual fou declarat patró de la monarquia hispànica en l'any 1679. Vegeu RODRÍGUEZ DE CEBALLOS, Alfonso, "La defensa de la Eucaristía con santa Rosa de Lima", en BÉRCHEZ, Joaquín, *Los siglos de Oro en los Virreinos de América. 1550-1700*, Soc. Est. Para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, Madrid, 1999, pàg. 358-359.

En la veïna illa de Sicília, on les empremtes normanda i catalana havien estat ben fortes, es mantenia el record a aquest tipus de fenòmens sobrenaturals reclamats a l'hora d'enfrontar-se amb els enemics. De fet, és en aquest context que hi trobem una pintura al·legòrica de caràcter glorificador titulada *Pietro Montcada vincitore dei Mori* (1637-1638, Palermo, Palau Reial, Sala del duc de Montalto) [Fig. 222]. L'obra, encomanada per Lluís de Montcada di Paternò, duc de Montalto i virrei de Sicília, al fresquista Giovanni Pietro Novelli, presenta amb evident empremta barroca un discurs celebratiu dels triomfs de la seua històrica i aristocràtica nissaga catalana, integrada en Itàlia i vinculada sense reserves a la monarquia hispànica.<sup>1248</sup> El fresc, en el qual es representa el cavaller Pere de Montcada abillat amb indumentària a la romana i bastó de comandament, mostra l'habitual disposició del genet muntat sobre un encabritat cavall vist de tres quarts en corbeta superant un enemic mig despullat. Al fons, als peus d'un castell assetjat, l'autor s'imagina l'estrèpit d'una típica escena de batalla. El resultat de la composició, en definitiva, és una representació nostàlgica i mitificadora de l'avantpassat del virrei Montcada, legitimadora al mateix temps del poder aconseguït per aquesta família al llarg dels segles gràcies sobretot a la ajuda militar i fidelitat prestada als monarques, les quals es tornaven a oferir simbòlicament a través de l'exposició d'aquest tipus d'imatges.

El protagonista de la composició, Pere de Montcada, resultava el model ideal del triomf i la glòria en el camp de batalla. Fill de Ramon II de Montcada i Mestre del Temple cap a l'any 1275, combaté amb el seu germà Guillem al costat de Jaume I contra els sarraïns de la vall d'Albaida.

El seu cas resulta significatiu del procés de mitificació de personatges medievals durant l'Edat Moderna, el qual adquiria un desenvolupament ideològic distint al de segles enrere, ja fóra per raons que hom ha definit com hagiografia nostàlgica de les llegendes medievals o bé per la voluntat d'emular els sants cavallers, els quals en aquest període barroca, teatralitzant i metafísic, tornaven a esmolar les seues espases davant els nous enemics de la fe. Totes dues raons remetrien, en tot cas, a una mateixa idea, la de reconstruir la idea d'una Monarquia Hispànica victoriosa i conqueridora que, en realitat, feia dècades que havia deixat d'existir.<sup>1249</sup> Dit d'una altra manera, amb aquest tipus d'imatges s'estenia el recurs al record de l'esperit de croada i de confrontació religiosa en un període en què es patia l'amenaça de turcs i protestants. Però tampoc hauríem d'oblidar com a raons de pes la necessitat per part de les

<sup>1248</sup>Per tal de situar aquesta obra en el seu context cultural, vegeu SCALISI, Lina, *La Sicilia dei Montcada: le corti, l'arte e la cultura nei secoli XVI-XVII*, Sanfilippo, Catania, 2006.

<sup>1249</sup> ANDRÉS ORDAX, S., *op. cit.*, 2004, pàg. 205-213.

altes esferes polítiques i religioses de legitimar el seu poder o de mantenir una sèrie de privilegis guanyats segles enrere per part d'institucions militars o eclesiàstiques a través de la seua vinculació amb imatges guerreres de reconegut prestigi dels seus avantpassats, com és el cas de la família Montcada, o dels seus membres fundadors, tal i com hi veurem en els capítols següents.

## 7.- RETRAT EQÜESTRE DE MARTÍN DE MÚJICA

En l'obra de fra Alfonso de Ovalle, *Histórica relación del reino de Chile y de las misiones y ministerio que executa en él la Compañía de Jesús*, publicada a Roma l'any 1646, s'inclouen una sèrie de retrats eqüestres gravats per Carrilano entre els que destaca el de Martín de Mújica y Buitrón, militar basc membre de l'Orde militar de sant Jaume, capità general, governador de Xile entre els anys 1646 i 1649 i president de la seua Reial Audiència. A diferència de la resta de retrats, en afegir l'autor, segurament a instàncies del mateix fra Alfonso de Ovalle, la figura d'un guerrer identificat amb un musulmà vençut als peus del cavall, transformà la imatge de Martín de Mújica en un *alter ego* de l'apòstol cavaller [Fig. 223; Cat. 150].

La representació de l'escena resulta força convencional i no aporta moltes novetats. Així per exemple, el cavall pren com a model formal el de Marcus Curtius de Heinrich Goltzius, mentre que Mújica va vestit amb una armadura contemporània i casc emplomat, creu de l'Orde de sant Jaume al coll, espasa embeïnada i bastó de comandament en una mà. En segon terme, al bell mig del camp de batalla es recrea ingènuament una acció bèl·lica.

Val a dir que la creació d'una imatge heroica eqüestre ara en el context americà, on el record a les imatges i aparicions de l'apòstol *matamoros* era ben poderós, prenia en la figura de Mújica un simbolisme clarament intencionat: de la mateixa manera que l'apòstol havia afavorit en diverses ocasions la victòria als exèrcits cristians, també el cavaller Mújica, reconegut a la inscripció que hi figura a la part superior esquerra com a cavaller de l'Orde de sant Jaume: “*D. Martín de Muxica del habito de santiago*”, es presentava com un campió de la cristiandat. Mújica havia succeït en el càrrec de governador de Xile a Francisco López de Zúñiga, marquès de Baïdes, qui havia aconseguit la pau amb els indis araucans de Xile gràcies a la intervenció taumatúrgica de sant Jaume, i durant el seu manament havia encarnat per a Ovalle el manteniment de la pau aconseguida pel seu predecessor i pel seu patró.<sup>1250</sup> El mateix

---

<sup>1250</sup> Vegeu ELENA ALCALÁ, Luisa, “Histórica relación del reino de Chile y de las misiones y ministerio que executa en él la Compañía de Jesús”, en BÉRCHEZ, J., *op. cit.*, 1999, pàg. 204-206.

Ovalle considerava Mújica “*cavallero de gran valor*”, car era “*muy amigo dela justicia y dela verdad [...] y que en todas las ocasiones, en que se ha ballado, se ha siempre señalado con demostracions de gran valor, que le han dado gran fama, y nombre*”.<sup>1251</sup>



Fig. 223. Retrat eqüestre de Martín de Mújica, 1646, Carrilano, *Histórica relación del reino de Chile...*

## 8.- EL CARDENAL PEDRO GONZÁLEZ DE MENDOZA A CAVALL

Pedro González de Mendoza (1428-1495) fou un dels polítics i eclesiàstics castellans més influents del segle XV. Fill del primer marquès de Santillana, des de ben prompte fou

---

<sup>1251</sup> OVALLE, fray Alonso de, *Histórica relación del reino de Chile y de las misiones y ministerio que executa en él la Compañía de Jesús*, Francisco Cavalli, Roma, 1646, pàg. 322.



destinat a la carrera eclesiàstica, sent educat pel seu oncle, l'arquebisbe Guiterre Álvarez de Toledo. Sempre lleial al rei Enric IV, tot i que primerament recolzà la causa de Joana la Beltraneja, en la segona guerra de successió castellana es constituí en un suport decisiu per a la futura reina Isabel I, tot convertint-se després de la batalla de Toro, en la qual participà, en un dels principals consellers, tant en temes de religió com militars, dels Reis Catòlics. Mort el 1495, deixà com a hereu de tots els seus béns a l'Hospital de la Santa Cruz.

Al llenç pintat per Manuel Peti Vander<sup>1252</sup> (1705, Valladolid, Universitat, Col·legi de Santa Cruz, biblioteca) [Fig. 224; Cat. 151],<sup>1253</sup> en Pedro González de Mendoza, arquebisbe de Toledo i cardenal de la Santa Creu de Jerusalem, es mostra a la manera d'heroi eqüestre amb gran força barroca, muntat sobre cavall blanc amb les potes davanteres alçades en posició de corbeta segons el model formal difós per les imatges prototípiques dels sants cavallers i els retrats àulics.<sup>1254</sup> El model compositiu utilitzat seria el retrat eqüestre de l'emperador Domicià inclòs en la versió dels *Dotze Cèsars* de Suetoni il·lustrada per Jan van der Straat, però el referent més directe que es va utilitzar fou, segons l'anàlisi realitzat pel professor Salvador Andrés Ordax,<sup>1255</sup> el gravat del cardenal Gil de Albornoz.<sup>1256</sup>

---

<sup>1252</sup> Sobre aquest autor, important en l'ambient val·lisoletà del primer terç del segle XVII, vegeu VALDIVIESO GONZÁLEZ, Enrique, *La pintura en Valladolid en el siglo XVII*, Valladolid, 1971.

<sup>1253</sup> El professor Andrés Ordax ha dedicat alguns articles a aquesta imatge on es representa el cardenal Mendoza a cavall seguint el mateix model compositiu del sants cavallers eqüestres. Vegeu ANDRÉS ORDAX, Salvador, "La imagen del cardenal Mendoza", en *La introducción del Renacimiento en España. El Colegio de la Santa Cruz (1491-1991)*, Valladolid, 1992, pàg. 57-60. També ANDRÉS ORDAX, S., "Iconografía y arte del Colegio de Santa Cruz", en *El Colegio de Santa Cruz y su proyección americana (1491-1992)*, Valladolid, 1993, pàg. 30-32 i ANDRÉS ORDAX, S., "El retrato ecuestre de D. Pedro González de Mendoza, cardenal de Santa Cruz", en *Anales de la Historia del Arte. Homenaje al Prof. Dr. D. José M<sup>a</sup> de Azcárate*, núm. 4, Ed. Complutense, Madrid, 1994, pàg. 331-340.

<sup>1254</sup> Sobre la visió emblemàtica del retrat àulic eqüestres, veieu GONZÁLEZ DE ZÁRATE, Jesús, "Velázquez, pintor intelectual. La visión emblemática del retrato áulico", en *Boletín de Arte*, núm. 9, 1988, Univ. de Málaga, pàg. 73-118.

<sup>1255</sup> ANDRÉS ORDAX, S., *op. cit.*, 1992, pàg. 57-60. També ANDRÉS ORDAX, S., *op. cit.*, 1993, pàg. 30-32 i ANDRÉS ORDAX, S., *op. cit.*, 1994, pàg. 331-340.

<sup>1256</sup> Gravat realitzat per Francesco Curti per a il·lustrar una edició sobre la vida del perlat, escrita per Juan Ginés de Sepúlveda i editada el 1612 a Bolonya. El cardenal apareix vestit amb abillament militar cobert pel mantell i esclavina pròpies de la seua condició eclesiàstica. Mostra en la seua mà la bengala com a general dels exèrcits i munta un cavall disposat en corbeta. Però no apareixen enemics abatuts als seus peus, per tant no podem parlar d'una transferència del tema dels *matamoros*. En canvi, la descripció visual d'una batalla en segon terme faria referència al seu paper militar destacat tant a Itàlia, en la recuperació dels Estats Pontificis, com a la península Ibèrica en les batalles del Salado (1340), Algecires (1344) i Gibraltar (1350).



Fig. 224. *El cardenal Pedro González de Mendoza a cavall*, Manuel Peti Vander, 1705, Valladolid, Universitat, Col·legi de Santa Cruz, biblioteca

El cardenal Mendoza vist capa porpra que li cobreix una alba plegada i deixa mostrar la creu de cardenal, mentre que el seu cap va tocat amb capell d'alta ampla. En la seua mà sosté el bastó de comandament que l'identifica com a capità general victoriós dels exèrcits. En primer terme, apareix un alfange i un escut tombats al terra i el penó amb les mitges llunes trepitjat per les potes del cavall. Aquests elements significants pertanyen al bàndol derrotat; així com també els cossos destrossats que resten en segon terme. A la part esquerra de la composició, un musulmà agenollat i humiliat, acompanyat d'un patge, lliura les claus de la ciutat en una safata. Darrere d'ell continuen els elements al·lusius a la seua derrota, cossos morts de soldats sarraïns derrotats en la batalla. En canvi, al fons de la composició apareixen alguns genets cristians victoriosos i la silueta d'una ciutat que acaba de ser guanyada. En el nivell superior, i de la mateixa manera que ocorria amb els exemples visuals de sant Jaume pintats per Rizzi, Carreño o Berdusán, apareixen un àngels que voltegen pel cel, uns sostenint la creu cardenalícia que dona nom al Col·legi i altres l'escut coronat de la família Mendoza.

La representació possiblement al·ludeix a la participació del cardenal Mendoza en ajuda del rei Ferran el Catòlic durant la batalla de Toro, ocorreguda el 1475. Es tractaria novament d'un recurs visual per expressar la victòria del cristianisme sobre els seus enemics, en general, i la d'aquest cardenal-guerrer, en particular. Val a dir que, a més d'aquest esdeveniment, el cardenal Mendoza tingué un paper destacat en la guerra de Granada, tot contribuint amb els seus exèrcits en la presa de Mochín el 1486 i en la de Vélez-Málaga el 1487. A més, la tradició ha volgut veure en ell el primer que va entrar en la ciutat de Granada per prendre possessió d'ella en nom dels Reis Catòlics. Per tant, caldria suposar que l'execució d'aquest retrat eqüestre per a la Biblioteca del Col·legi de la Santa Creu de Valladolid fóra en record d'aquelles accions militars que tanta fama li havien reportat al seu fundador.

El fet de desenvolupar un procés d'heroització eqüestre en la seua imatge tindria a veure, per tant, amb la seua participació en primera línia en defensa de la cristiandat amb resultats positius. Una acció que segles més tard encara seria exaltada i mitificada fins a posarla en relació amb l'element sobrenatural i meravellós recreat en la configuració d'aquest mateix tipus iconogràfic.

La representació sobre un cavall blanc derrotant els enemics és una vegada més una evocació legitimadora i nostàlgica d'un passat "victoriós" que es pretén ressuscitar en temps de canvis i incerteses a la vegada que un recordatori que es pretén incontestable de la unitat de la fe, vertadera i triomfant, sobre la resta d'adversaris, tant passats com presents.

## **9.- VISIÓ DEL CARDENAL CISNEROS EN LA BATALLA D'ORÀ**

Francisco Jiménez de Cisneros va nàixer l'any 1436 a la població de Torrelaguna, des d'on es desplaçaria ja adolescent a la ciutat d'Alcalá de Henares per tal d'estudiar gramàtica. Posteriorment, passaria pel Col·legi de San Bartolomé de Salamanca i, des d'allí, es traslladaria a Roma, on fou ordenat sacerdot. Enfrontat amb l'arquebisbe de Toledo, Alonso Carrillo de Acuña, després del seu retorn d'Itàlia, sofrí una greu crisi espiritual que el portà a entrar en l'orde dels franciscans, tot adoptant des de llavors el nom de Francisco. Gràcies al recolzament de Pedro González de Mendoza, nou arquebisbe de Toledo, Cisneros començà a relacionar-se amb el poder amb la possessió de diferents càrrecs i es guanyà la confiança de la reina Isabel la Catòlica, de qui fou confessor. A la mort del cardenal Mendoza fou nomenat arquebisbe de Toledo en 1495, va assumir la regència de la corona de Castella després de la mort de la reina Isabel i el seu gendre Felip el Bell i, posteriorment i per segona vegada, després de la mort de Ferran el Catòlic. També fou inquisidor general i cardenal en 1507,

càrrecs tots ells que li permeteren participar en primera línia de les decisions polítiques, culturals i religioses més importants del final del regnat dels Reis Catòlics.

Participà de manera activa en la conquesta i ocupació de diferents places situades al nord d'Àfrica, una campanya extrapeninsular emmarcada dins la política expansionista de la Corona de Castella que es duria a terme el 1504. Per evitar recels del mateix Ferran el Catòlic, contribuí a les despeses de l'expedició i s'embarcà en ella amb seixanta-vuit anys complits. Aquesta portentosa i heroica acció –especialment recordada fou la conquesta d'Orà el 1509, ocorreguda huit anys abans de morir–, li aportà gran fama i admiració.

Un aspecte rellevant per al nostre anàlisi fou el procés, finalment fallit, de canonització del cardenal Cisneros, iniciat al segle XVI i XVIII, un procés impulsat i mantingut per la Universitat d'Alcalá de Henares, fundada pel mateix Cisneros. Aquesta causa es perllongà fins al segle XVIII i va constar de tres parts,<sup>1257</sup> la primera entre 1626-1638, la segona al llarg de la segona meitat del segle XVII, promoguda pel franciscà fra Pedro de Quintanilla, autor de diverses obres de caràcter hagiogràfic,<sup>1258</sup> i, per últim, una tercera que s'iniciaria en el 1742.

Cal destacar en aquesta segona fase l'esforç de Quintanilla en la creació i desenvolupament de tota una propaganda hagiogràfica i visual a través de la redacció de diferents tractats i biografies sobre les virtuts i fets del cardenal, en els quals s'inclouen a més gravats amb la seua efígie. Així per exemple, al llibret publicat el 1658 sobre les accions militars de Cisneros al nord d'Àfrica, titolat *Oranum Ximenii virtute catholicum seu De Africano Bello...* s'inclouïa un gravat de Dominique Barrière amb el franciscà dempeus i sostenint un creu, envoltat per una escena de lluita en segon terme amb les muralles d'Orà al fons.<sup>1259</sup> En la part superior uns àngels sostenien una cartel·la amb la inscripció: “*Africanorum terror et religionis catholice propugnatur*”. Aquest tipus iconogràfic pretenia presentar Cisneros com a convertidor d'infidels. Això no obstant, el camí cap a la transformació de la seua imatge en el tipus de cavaller *matamoros* li la deguem al treball realitzat cinc anys abans en *Archetipo de Virtudes*, on recorre a nombrosos testimonis per tal de descriure les intervencions miraculoses del cardenal després de mort als diferents setges soferts pels cristians a la ciutat d'Orà.

---

<sup>1257</sup> Sobre el procés d'aquesta causa i el treball de propaganda hagiogràfica i visual duta a terme vegeu GONZÁLEZ RAMOS, Roberto, “Otros modelos de introducción del arte italiano en la España del siglo XVII: las canonizaciones. El caso cisneriano”, en *Modelos, intercambis i recepció artística (de les rutes marítimes a la navegació en xarxa)*. XV Congrés Nacional d'Història de l'Art, Univ. de les Illes Balears, Palma de Mallorca, 2008, pàg. 397-406.

<sup>1258</sup> Destaquem QUINTANILLA Y MENDOZA, fra Pedro, *Archetipo de Virtudes. Espejo de Prelados el venerable padre, y siervo de Dios F. Francisco Ximénez de Cisneros*, Nicolás Bua, Palermo, 1653.

<sup>1259</sup> GONZÁLEZ RAMOS, R., *op. cit.*, 2008, pàg. 402.

*Allandose los Catolicos en aprieto de perderse ellos, y las plazas invocando al siervo de Dios luego se à Aparecido el Bendito Prelado, despues que murio, muchas vezes, ansi en las murallas en tiempo de sitios, como en la manguardia (sic) de nuestro campo [...] con una espada en la mano [...] y se aparece à cavallo como nuestro Apostol Santiago [...] sobre los muros de Orán con ornamentos pontificales, báculo pastoral [...] con su Abito, y Capelo de Cardenal [...] que tenemos otro Santiago en nuestro Prelado, digno de ser invocado en la guerra, pues [...] es visto muchas vezes en el aire [...] le han visto con su cordón en mano.*<sup>1260</sup>

L'autor resumeix el relat d'aquestes visions dient que era opinió pública i veu comuna, a més de tradició que havia passat de pares a fills, el fet que Cisneros “*haze un milagro continuado en aquellas plazas, apareciendose en defensa suia, unas vezes con Abito de Religioso, otras con el cordon en la mano, ya con Avito, y Capelo de Cardenal, ya como Arçobispo de Pontifical, y báculo Pastoral: otras como Ángel de Parayso con un estoque en la mano, y un santíssimo Christo en la otra, y que se puede invocar en España como segundo Santiago della*”.<sup>1261</sup>

Tal i com s'hi pot observar, sobrevola el dubte a l'hora de consolidar els atributs o elements significants que identificaran el tipus iconogràfic eqüestre de Francisco Jiménez de Cisneros a causa de la multiplicitat de càrrecs que el cardenal, arquebisbe de Toledo i membre de l'orde franciscà va ostentar en vida, tots ells igual de vàlids en el moment de descriure la seua figura militant. D'altra banda, sí que existeix una clara convicció de titular-lo com a segon sant Jaume en la seua condició de defensor i patró dels cristians que habitaven les places castellanes del nord d'Àfrica, territori conquistat i dirigit en vida pel mateix cardenal.

De fet, en els tractats hagiogràfics d'aquest moment se li recordava la conquesta d'Orà com un mèrit molt proper al fet miraculós. En la *Vida y motivos de la comun aclamación de Santo del Venerable Siervo de Dios don Fray Francisco Ximénez de Cisneros*, publicada per Pedro Fernández del Pulgar el 1673, el cronista i canonge castellà, redactà una elogiosa defensa de les virtuts i fets heroics atribuïts al cardenal Cisneros no només en vida, sinó també després de mort, en la qual no rebutjava la presència del fenomen miraculós. Així, en la narració de la conquesta d'Orà no dubtà en assenyalar la intervenció de l'ajuda providencial per a la victòria dels cristians:

<sup>1260</sup> QUINTANILLA Y MENDOZA, P., *op. cit.*, 1653, Llibre IV, cap. 17, c. 4, pàg. 315-316.

<sup>1261</sup> *Ibidem*.

*En la conquista de Orán fue muy señalado el favor que Dios hizo a su siervo, pues en el mayor calor de la batalla se vió descender una nube oscura que embaraçò a los Moros, y ocasionò la victoria a los Christianos.*<sup>1262</sup>

El dia abans de la batalla, continuava narrant el cronista, es va sentir rugir els lleons i altres animals, impacients per la tardança en la victòria cristiana i pel desig de menjar carn sarraïna. També van veure descendir corbs i voltors amb la intenció de traure'ls els ulls, senyal que fou interpretada com a anunci del triomf, i també aparegueren dos arcs de sant Martí en el, donant a entendre que Déu estava amb els seus. Quan no era per aquestes senyals divines, el cronista afirmava més endavant que la miraculosa victòria i conquesta d'Orà esdevingué per la intercessió del cardenal, gràcies a les seues persistents oracions davant Déu.

Però més important per a la creació d'una autèntica disposició guerrera del venerable Cisneros fou el relat dels miracles realitzats per ell després de mort, car des de que havia ocorregut aquesta, els cristians de les places ocupades al nord d'Àfrica el tenien per protector i patró, amb tanta devoció que reconeixien que no sols en vida els havia afavorit sinó també després de mort, i amb tal finalitat exposava el cronista una sèrie de miracles com a exemple dels seus mereixements i les intercessions fetes davant Déu perquè s'obraren tals meravelles. En aquesta exposició en defensa de la causa per a la canonització del cardenal Cisneros, tant Quintanilla com després Fernández del Pulgar recorregueren a la general invocació al franciscà feta en aquestes places africanes per tal de socórrer els seus devots, sobretot en les situacions on els africans pretenien atacar o envair-los. En aquells moments, Cisneros apareixia com un *alter ego* de sant Jaume cavaller lluitant contra els enemics:

*... las mas vezes aparece el Siervo de Dios, segun Santiago destas Plazas, peleando contra los barbaros, defendiendo el exercito Catolico, y le han visto assi Moros, como Christianos en el aire, y a cauallo, va con habito de Religioso y el cordon en la mano, ya con habito y Capelo de Cardenal, ya con baston de General vestido de Pontifical, y và con un Santo Christo en la mano izquierda, y en la derecha ha una espada.*<sup>1263</sup>

Amb la creació de la llegenda d'una visió miraculosa del venerable arquebisbe i confessor de la reina, la seua figura s'incorporava al ja extens corpus taumatúrgic de la historiografia castellana, tot mantenint els recursos literaris constituïts segles enrere. Els

---

<sup>1262</sup> FERNÁNDEZ DEL PULGAR, Pedro, *Vida y motivos de la comun aclamación de Santo del Venerable Siervo de Dios don Fray Francisco Ximénez de Cisneros*, Viuda de Melchor Alegre, Madrid, 1673, paràgraf XII, c. 15, pàg. 165.

<sup>1263</sup> FERNÁNDEZ DEL PULGAR, P., *op. cit.*, 1673, paràgraf XII, c. 23, pàg. 168.

elements integradors d'aquest tipus iconogràfic heroic estaven presents, ja que tant Quintanilla com Fernández del Pulgar presentaven Cisneros com un nou sant Jaume, “*Segundo Santiago*”, lluitant des de l'aire i muntat a cavall, una imatge que no resultaria estranya als seus lectors si atenem al nombre de sants imaginats davall aquesta disposició des de l'Edat Mitjana i la multiplicació de les seues llegendes i visions sobrenaturals difoses a partir dels segles XVII i XVIII.

La imatge guerrera del cardenal Cisneros recorria, de la mateixa manera que en el cas dels herois militars eqüestres anteriors, a l'esquema compositiu del cavaller *matamoros*: genet heroic muntat sobre un cavall blanc que derrota els enemics, i a la seua simbologia: expressar la condició militant i victoriosa del cavaller sobre els enemics de la fe i legitimar el seu paper militar i defensor de l'Església a través de les armes.

La visió o aparició primera certa fou durant el setge musulmà de la ciutat d'Orà ocorreguda l'any 1563 entre els mesos d'abril i juny. Els cristians assetjats, envaïts per la por i la desesperació, demanaren l'assistència al venerable cardenal, el qual fou vist sobrevolar les muralles acompanyat per la Mare de Déu:

*Se aparecio el Venerable Cardenal D. Fray Francisco Ximenez de Cisneros, sobre las murallas, y en el ayre defendiendo la entrada à los enemigos. Unos dizzen con una espada en la mano derecha, y un Crucifijo en la otra, bestido del Abito de N. P. Fr. Francisco. Otros que a su lado tenia una señora vestida de blanco, que tienen por Maria Santissima. Todos que era el Venerable cardenal Cisneros el que se aparecio.*<sup>1264</sup>

Per tal de donar-li versemblança al miracle, Quintanilla incorporava tots aquells autors i testimonis que pogueren confirmar-lo, tot i les vacil·lacions a l'hora de descriure els elements i la indumentària amb què havia estat vist. Però per legitimar aquestes revelacions miraculoses, el cardenal Cisneros és vist no només havia de ser vist pels seus fidels, els cristians d'Orà, sinó també pels seus enemics, un recurs literari gens original car ja havia estat utilitzat per a altres visions miraculoses de sants cavallers. Fernández del Pulgar reutilitzà aquest recurs més endavant en narrar una batalla ocorreguda el 1606 amb victòria dels cristians, tot i ser-ne molts menys, gràcies no només a la valentia dels soldats sinó a la intervenció de Cisneros, ajudat per la Mare de Déu, els quals foren també vistos pels musulmans: “*Vieron los Moros al gran Conquistador Don Fray Francisco Ximenez de Cisneros, con su habito de S. Francisco, acompañado de la Reyna de los Ángeles*”.<sup>1265</sup>

<sup>1264</sup> QUINTANILLA Y MENDOZA, P., *op. cit.*, 1653, Llibre IV, cap. XVIII, c. 2, pàg. 320.

<sup>1265</sup> FERNÁNDEZ DEL PULGAR, P., *op. cit.*, 1673, paràgraf XII, c. 38, pàg. 172.

L'evolució i configuració final del tipus iconogràfic guerrer del cardenal Cisneros es completava amb dos miracles més, localitzats en els anys 1634 i 1636 i en els que es descrivien els atributs amb què s'havia d'associar la seua nova imatge triomfal: cavall blanc, hàbit franciscà, capell cardenalici i bastó de general o espasa en una de les mans.

En el 1634, contava el cronista que el governador Antonio de Zúñiga, marquès de Flores de Àvila, eixí a lluitar contra els moros al riu Habra abans de la matinada. S'alçà una boira obscura i tempestuosa i els cristians es trobaren confusos i perduts, sent atacats violentament pels musulmans. Davant de tan greu perill, s'encomanaren a Déu, demanant la intercessió de la Mare de Déu del Remei i del venerable Cisneros, i en aquell punt "*vieron, que milagrosamente se quito la niebla, y quedo claro el dia, y un Religioso de S. Francisco en un cavallo blanco y con baston de General en la mano, y que entresacava los Christianos, y beria, y matava muchos Moros*".<sup>1266</sup> En l'altre miracle, el de 1636, les tropes del marquès de Flores de Àvila també es van veure afavorides gràcies a la intervenció sobrenatural del cardenal front als enemics: "*Vino al socorro Don Fr. Francisco Ximenez de Cisneros en un cavallo blanco y vestido de su habito de S. Francisco, y con el Capelo de Cardenal, y una espada en la mano, hazia en los Moros gran destrozo, hiriendo y matando; vencieron los Catolicos con tal patrocinio*".<sup>1267</sup>

Quintanilla inclouria encara una visió més localitzada el 1463 en la qual Cisneros hauria defensat altra vegada la ciutat d'Orà en ocasió d'un nou setge. En aquesta ocasió el venerable hauria estat vist per un soldat que feia guàrdia en l'alcassaba, afirmant posteriorment que el personatge aparegut era un frare franciscà amb un bastó de comandament en la mà.<sup>1268</sup>

Configurada ja la tipologia guerrera del cardenal Cisneros i presentats ja uns mèrits més que suficients per a aconseguir la canonització, quedava tan sols plasmar aquesta de manera visual, darrer pas que sols arribaria a terme i sembla que de manera molt tímida en comptades ocasions, com ara amb l'execució d'una escultura inclosa en un altar efímer alçat davant l'antic convent franciscà de Jesús de la ciutat de València amb motiu de les festes del cinqué centenari de la conquesta de València.

Aquella imatge seria posteriorment xilografada per Joan Baptista Ravanals, gravador valencià alumne d'Evarist Muñoz, i inclosa a l'obra *Quinta Centuria* de Josep Vicente Ortí y Mayor, publicada el 1740 [Fig. 225; Cat. 152],<sup>1269</sup> curiosament dos anys abans d'iniciar-se la tercera fase o intent de canonització del cardenal Cisneros.

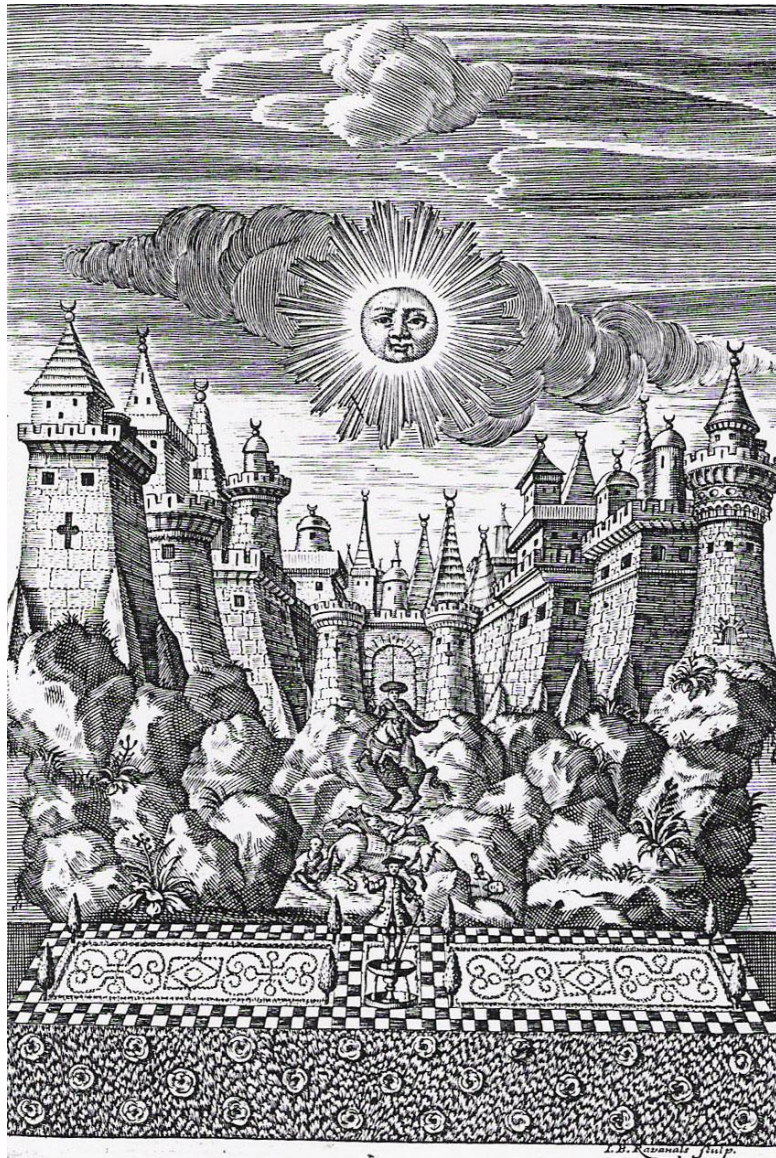
<sup>1266</sup> FERNÁNDEZ DEL PULGAR, P., *op. cit.*, 1673, paràgraf XII, c. 43, pàg. 174.

<sup>1267</sup> FERNÁNDEZ DEL PULGAR, P., *op. cit.*, 1673, paràgraf XII, c. 45, pàg. 175.

<sup>1268</sup> QUINTANILLA Y MENDOZA, P., *op. cit.*, 1653, Llibre IV, cap. XXI, c. 3, pàg. 340.

<sup>1269</sup> ORTÍ Y MAYOR, J. V., *op. cit.*, 1740, pàg. 154-155.





**Fig. 225.** *Visió del cardenal Cisneros en la batalla d'Orà*, Joan Baptista Ravanals, 1740, *Fiestas Centenarias con que ... Valencia celebrò... la Quinta Centuria de su Christiana Conquista*

La imatge arquetípica del cavaller triomfant, ara davall la figura del venerable franciscà inclosa a l'altar efímer de l'antic convent de Jesús, fou descrita a l'obra d'Ortí davall la fórmula següent:

*Su frontis era una perspectiva, dibujadas en ella algunas Torres, y Castillos que representavan la Fortaleza de Oran, siguiendo el segundo, y tercer tramo la lontananza de la obra, en cuyo plan campeava heroyicamente gloriosa una valiente Estatua de cuerpo entero de el Eminentissimo, y Venerable Cardenal Don Fray Francisco Ximenez de Cisneros à cavallo, con varios Moros à sus pies por victorioso trofeo.<sup>1270</sup>*

<sup>1270</sup> *Ibidem.*

Sobre els murs de la ciutat d'Orà, graciosament imaginada a l'altar efímer amb diverses torres coronades amb mitges llunes, lluià un sol enorme en record del miraculós succés ocorregut durant la conquesta de la ciutat, quan a petició del cardenal, i actuant com un nou Josué, el Sol va detindre el seu curs unes hores per tal de perllongar la batalla i aconseguir per als cristians la victòria definitiva sobre la ciutat africana:<sup>1271</sup> “*El remate de este frontispicio le cerrava un Sol que se movia con rayos encontrados, por ilustre memoria de el prodigioso suceso de parar su curso el Sol en la Christiana expedición de Oran*”.

La manifestació visual més evident del procés d'heroització eqüestre del cardenal Cisneros és per tant aquesta escultura efímera gravada per Ravanals en la qual hi trobem els atributs característics ja assenyalats per Fernández del Pulgar: cavall blanc, hàbit de sant Francesc, capell cardenalici, bastó de comandament i una sèrie de musulmans vestits a la turca amb els seus cavalls abatuts davall les potes del rossí muntat per Cisneros. Tot i que l'estampa no representava la llegendària batalla, en la seua formulació més conceptual evocava gràficament aquelles visions narrades per Fernández del Pulgar un segle enrere i l'aproximava, a través de l'aparell icònic guerrer, a la imatge d'un nou sant cavaller. El prestigi militar de Cisneros i la important repercussió que tingueren les seues victòries en vida i els miracles aconseguits després de mort en defensa de la república cristiana front als enemics de religió, foren mèrits novament posats sobre la taula pels seus defensors per tal d'aconseguir els favors de la seua canonització.

## **10.- FRA MIQUEL FABRA, UN *MILES CHRISTI* DOMINIC COM A *ALTER EGO* DE SANT JORDI**

El dominic Miquel de Fabra ha estat una de les figures cabdals en la història de la conquesta dels regnes de Mallorca i València i, com a confessor i capellà del rei Jaume I, gaudí d'una gran influència en la cort aragonesa. Natural d'Eguet (Cerdanya)<sup>1272</sup> –algunes font històriques afirmaven que havia nascut a Castella–,<sup>1273</sup> fou un dels primers seguidors del

---

<sup>1271</sup> D'aquest miracle atribuït a Cisneros hi ha constància visual en un quadre conservat a la Universitat Complutense de Madrid. Vegeu GONZÁLEZ RAMOS, R., *op. cit.*, 2008, pàg. 404.

<sup>1272</sup> PUYOL SAFONT, Agustín, *Hijos ilustres de Cerdaña*, Tipografía La Académica, Barcelona, 1896, pàg. 37.

<sup>1273</sup> DIAGO, Francesc, *Historia de la Provincia de Aragón de la orden de Predicadores, desde su origen y principio hasta el año de mil y seiscientos: dividida en dos libros*, Sebastián de Cormellas, Barcelona, 1599, Llibre 2, cap. 45, pàg. 157v, tot seguint a Hernando del Pulgar, en el capítol dedicat a Miquel Fabra, CASTILLO, Hernando del, *Primera*

fundador de l'orde de predicadors, Sant Domènec de Guzmán. Viatjà a Tolosa de Llenguadoc, on hi predicà als heretges càtars i, gràcies als seus coneixements de teologia – fou el primer professor de l'orde–, fou enviat a París el 1217 a fundar el convent de Sant Jaume i, posteriorment, a Barcelona el 1221, on hi esdevingué confessor de Jaume I. Gràcies a aquesta estreta relació, participà en les conquestes de Mallorca el 1229 i València el 1238, on s'hi dedicà a la conversió d'infidels i a la fundació de convents dominics en aquelles terres concedides pel rei.<sup>1274</sup> Després de la seua mort i a causa de la seua fama de santedat i alguns fenòmens lluminosos ocorreguts sobre la seua tomba, les seues restes foren traslladades a l'església del convent.<sup>1275</sup> Desapareguda aquesta església, les seues restes descansen hui en la basílica de Sant Vicent Ferrer de la mateixa ciutat i actual convent de Predicadors.

Fill d'una família noble a la seua població natal, deixà fama de santedat fins al punt que, tot i no ser beatificat solemnement, va gaudir de culte públic i se li van erigir altars. La seua gran fama en segles posteriors procedia no només de la seua condició com a fundador, teòleg i benaventurat, sinó també de la seua participació directa en les conquestes de Mallorca i València, fins al punt d'assegurar-li a Jaume I la victòria.<sup>1276</sup> La seua intervenció decisiva en la victòria sobre la Madina Mayurqa ha estat un recurs recurrent en la seua historiografia fins al punt de ser la base per a la creació de la seua imatge heroica en l'Edat Moderna com veurem seguidament.

Així ho exposava, per exemple, el cronista dominicà Francesc Diago, qui prenia com a testimoni indirecte dels fets el mateix monarca Jaume I, al qual “*no fue posible que dexasse de llegar a sus oydos lo que aviendose convertido despues de la conquista de Mallorca algunos Moros captivos, hombres ancianos y nobles entre ellos, tratando como se avia conquistado, dezian que santa Maria y fray Miguel la avian ganado*”.<sup>1277</sup> Alguns anys després, el cronista Juan López, tot prenent com a testimoni directe un company dominic de Fabra en aquells temps, repetiria aquesta història: “*Uno de los primeros predicadores (de Mallorca) fue el siervo de Dios fray Miguel de Bedbraçar, que fue uno de los Moros que después de la conquista se convirtieron y bautizaron [...] tomó el habito de la Orden, y*

---

*parte de la Historia general de Santo Domingo, y de su Orden de Predicadores*, Francisco Sánchez, Madrid, 1584, Llibre I, cap. 28, pàg. 55.

<sup>1274</sup> Precisament, el convent de predicadors de Sant Domènec de València fou precisament una fundació seua. La primera pedra fou posada per Jaume I el 14 d'abril de 1239 i en ell Fabra seria el seu prior fins a la seua mort, ocorreguda l'any 1248.

<sup>1275</sup> NARBONA VIZCAÍNO, R., *op. cit.*, 1996, pàg. 293-319 i especialment 298.

<sup>1276</sup> PUYOL SAFONT, A., *op. cit.*, 1896, pàg. 37.

<sup>1277</sup> DIAGO, F., *op. cit.*, 1599, Llibre 2, cap. 44, pàg. 155v.

*solía dezir, hablando de la conquista de Mallorca, que Santa María y fray Miguel de Fabra la avian ganado*”.<sup>1278</sup>

La font primera d'aquesta història es trobava, i així ho assenyala el mateix Diago més endavant, a la traducció al llatí del *Llibre dels Fets* realitzada per fra Pere Marsili el 1313, traducció feta per encàrrec del rei Jaume II, nét del primer Jaume. Potser que les intencions de Marsili, qui demanà una còpia de l'obra al monarca destinada al convent de predicadors de Mallorca perquè la llegiren el darrer dia de l'any durant la Festa de l'Estendard, no foren altres que farcir de llegenda la història de la conquesta de Mallorca per tal d'augmentar el protagonisme i la fama de santedat del seu fundador fra Miquel de Fabra i, per extensió, de la importància dels frares predicadors en la cristianització de l'illa:

*Senes sarraceni captivi, et multi de primis facti neophiti, qui in insula postea remanserunt, quos nos vidimus, interrogati de captione terrae dicere consueverant. Maria et Michael caeperunt Maioricam.*<sup>1279</sup>

El dominic Francesc Diago, segles després, justificaria aquesta llegendària història tot dient que havia estat obra de Miquel Fabra la conquesta de Mallorca perquè el monarca “*sabia que devia tanto la victoria de Mallorca a la orden de Predicadores*”, ja que havia fet vot de fundar en València un convent si obtenia la victòria: “*Porque el Christiano que haze voto o promesa a algun santo para alcanzar por sus meritos lo que mucho dessea, al santo sue despues de Dios atribuyrlo quando el le haze merced dello [...] el Rey don Iayme hizo voto de fundar en ella un convento de la orden de Predicadores si Dios le dava victoria*”.<sup>1280</sup> La força llegendària de la intervenció decidida de fra Miquel Fabra en la conquesta de la medina mallorquina fou tanta que encara en el segle XIX es creia en ella i es repetia a l'hora de narrar la crònica d'aquells fets.<sup>1281</sup>

---

<sup>1278</sup> LÓPEZ, Juan, *Quinta Parte de la Historia de Santo Domingo y de su Orden de Predicadores*, Juan Rueda, Valladolid, 1622, Llibre 2, cap. 15, pàg. 121v.

<sup>1279</sup> Traduït per Diago de la manera següent: “*Los Moros viejos captivos y muchos de los primeros nuevamente convertidos, que despues se quedaron en la Isla, a los quales vimos nosotros, interrogados de la toma de la tierra tenian costumbre de dezir. Maria y fray Miguel ganaron a Mallorca*”. DIAGO, F., *op. cit.*, 1599, Llibre 2, cap. 45, pàg. 158r.

<sup>1280</sup> DIAGO, F., *op. cit.*, 1599, Llibre 2, cap. 44, pàg. 155r-155v.

<sup>1281</sup> Així ho feren, per exemple, tot seguint la *Crònica* de Marsili i la *Crònica* de Diago, J. Dameto en la seua *Historia General del Reino de Mallorca* o Fernando Fulgosio en la seua participació a la *Crònica de España* amb el volum dedicat a les illes. Aquest darrer contava que: “*Después de invocar á Dios y á su Madre invocaban el nombre de Fray Miguel, y asegura Marsilio, que cuando él mismo preguntaba a los moros cautivos que habían quedado en Mallorca y á los conversos ó cristianos nuevos qué les parecia de la conquista, solian decir que Maria y Miguel (esto es Fray Miguel) habían ganado la isla*”. FULGOSIO, Fernando, *Crònica de las Islas Baleares*, en *Crònica de España*, Rubio, Grilo y Vitturi, Madrid,

Hi trobem, per tant, els inicis de la creació literària d'una figura guerrera –recordem que Fabra era fill de nobles– amb gran fama de santedat i comandament entre l'exèrcit, tal i com recordava Diago, tot seguint les paraules de Baltasar Sorio i d'Hernando del Castillo: “*Era el bendito fray Miguel tan respectado de los soldados que como a religiosos los gobernava y madava con superioridad. Muchas vezes no pudiendo los capitanes a voz y amenazas, ni el mismo Rey con su presencia y ruegos, moverlos para los assaltos [...] el era el que lo podia sin réplica [...]. Y llegava a tanto este respecto y devocion que despues de Dios y de nuestra Señora era mas llamado y invocado de todos, y el exercito tenia mas vezes su nombre en la boca que el de otro qualquier santo*”.<sup>1282</sup> Tant era invocat en vida, segons el cronista dominic, que ben bé podia competir en fama amb l'altre sant conqueridor d'Aragó i de la ciutat de Mallorca, el cavaller sant Jordi, o, fins i tot, amb l'arcàngel sant Miquel, el qual, segons contenen algunes llegendes mallorquines fou qui realment s'aparegué lluitant amb els cristians durant l'assalt a la ciutat.

Seguint aquesta tradició, quedaria justificada la invocació de l'antiga mesquita major de Madina Mayurqa –hui església de Sant Miquel segons alguns historiadors–, davall la titularitat de l'arcàngel. Altres autors afirmen en canvi, que la invocació a l'arcàngel es deuria al seu epònim Miquel de Fabra, qui va ajudar al rei el moment més decisiu de la conquesta de la medina, fet que li motivà a posar el príncep dels exèrcits celestials com a titular de l'església.<sup>1283</sup>

Però tot i les invocacions i la voluntat per transformar en miraculós un fenomen com la victòria sobre Mallorca gràcies als esforços de fra Miquel i, tot i posar-lo a l'altura de les intervencions providencials dels sants en batalla, aquell triomf personal sobre Mallorca no era suficient per a elevar-lo a la categoria d'aparició sobrenatural. El següent pas per a convertir en santa la figura del fundador del convent de dominics de València i en transcendental la participació dels seus frares en la conquesta de la ciutat era precisament fer-lo partícip d'un fet d'armes miraculós mitjançant la seua inclusió en una visió sorprenent i extraordinària.

L'ocasió, precisament, ens l'aporta Baltasar Sorio (1457-1457), figura rellevant de l'Orde de predicadors a València i Catalunya durant la primera meitat del segle XVI: “*effulgens*

---

1870, Part IV, cap. 4, pàg. 63. També DAMETO, J., MUT, V. i ALEMANY, G., *Historia General del Reino de Mallorca*, vol. 1, 2<sup>a</sup> ed, Juan Guasp i Pasqual, Palma de Mallorca, 1840, pàg. 283.

<sup>1282</sup> DIAGO, F., *op. cit.*, 1599, Llibre 2, cap. 45, pàg. 157v-158r. De l'obra de l'historiador dominic Hernando del Pulgar, abans citat (Llibre I, cap. 28, pàg. 55), es féu edició a València per Pere Patrici Mei l'any 1587, la qual segurament serví de base per al treball de Diago.

<sup>1283</sup> ALOMAR i CANYELLES, Antoni I., *L'Estendard. La festa nacional més antiga d'Europa*, ed. Documenta Balear, Palma de Mallorca, 1998, pàg. 76, nota 84.

*prodigiis, visus est per aera, cum gladio evaginato, in habitu Ordinis incedens et magnam agarenorum stragem faciens, pugnantibus Christi fidelibus parta victoria; agnitus es ab hostibus illum se vidisse per aera cum nudo ense, asserentibus pluribus eorum vulneratis, aliisque peremptis*”.<sup>1284</sup> El dominic Diago a l’hora de narrar la visió de fra Miquel volant pels aires i matant els musulmans de la ciutat de València, seguirà la relació de Sorió i fra Hernando del Castillo, tot recordant que, advertit de les meravelles ocorregudes a Mallorca, el rei Jaume I decidí portar amb ell el frare dominic amb ànim de mamprendre la conquesta. De fet, la seua participació fou tan portentosa que el fenomen taumatúrgic no es féu esperar:

*El santo fray Miguel de Fabra fue visto de los Moros en el ayre con el habito de la orden y espada en la mano, haciendo matança en ellos en las escaramuças que los nuestros tenían con ellos.*<sup>1285</sup>

Diago intentà justificar la visió miraculosa amb el fet que algun religiós de l’orde dominic entrara en la ciutat davant l’exèrcit amb un estendard, i li confirmà aquesta suposició la crònica de Beuter, on es deia que l’estendard portava en una cara la imatge de Crist crucificat i en l’altra la de la Mare de Déu i que la persona ben bé poguera haver estat fra Berenguer de Castellbisbal, company de fra Miquel de Fabra a Mallorca i candidat a la dignitat episcopal de València. En el capítol següent de la seua crònica, sobre la figura del venerable dominic, tornà a repetir el miracle de la visió en la conquesta de València, tot seguint les paraules de l’historiador dominic Hernando del Castillo, i, per a donar legitimitat al fenomen taumatúrgic, no dubtà en utilitzar novament el conegut recurs de la confessió d’uns testimonis tan poc sospitosos de credulitat com els mateixos musulmans:

---

<sup>1284</sup> Baltasar Sorió fou mestre en teologia a València (1501) i escriptor apològic dominicà. La seua al·lusió a Fabra, escrita entre 1516 i 1522, es troba a SORIÓ, Balthasar, *De viris illustribus Provinciae Aragoniae Ordinis Praedicatorum*, (ed. a cura de J. M. Garganta), Inst. Alfons el Magnànim, València, 1950, cap. IV. *De beato Michaelae a Fabra*, pàg. 47-48.

<sup>1285</sup> DIAGO, F., *op. cit.*, 1599, Llibre 2, cap. 44, pàg. 155v. En la seua fonamental crònica sobre el Regne de València, Diago recupera la tradició aportada per Sorió i Hernando del Castillo de la participació de Fabra en la conquesta de València: “Y puesto acá, es cosa maravillosa la que del nos cuentan los Maestros fray Balthasar Sorion, y fray Hernando del Castillo, que en las escaramuças que los Moros de Valencia tenían con los nuestros, le vieron muchas vezes en el ayre con el habito de su Orden y espada en la mano, haciendo en ellos gran matança”. DIAGO, Francisco, *Anales del Reyno de Valencia, que corre desde su población, después del diluvio hasta la muerte del Rey don Jaime I el Conquistador*, Pedro Patricio Mey, València, 1613, Llibre VII, cap. 23, pàg. 313.

*En las escaramuças que los Moros de Valencia tenían con los nuestros le vían muchas vezes en el ayre con habito de su orden y espada en la mano, haziendo en ellos gran matança. Y despues de rendido el lugar, muchos Moros cautivos le conocieron y contavan lo que avian visto.*<sup>1286</sup>

Aquesta llegendària i taumatúrgica intervenció del fundador del convent dels dominics a València fou repetida posteriorment en totes aquelles cròniques de l'orde de predicadors per tal de donar sentit èpic a la conquesta i evangelització del territori per part dels frares mendicants, així com una justificació nostàlgica dels terrenys i possessions obtingudes i donades pel rei Jaume I gràcies a les accions providencialistes del seu fundador: “*Fuesse, pues, por este motivo, ó por lo mucho que los Frayles Predicadores trabajaron en esta Conquista, pues los mimos Moros viendo al Santo Fray Miguel de Fabra, publicaron ser el mismo, que se apareció en el Ayre con una espada, y peleó contra los que defendian la Ciudad, y salian à escaramuzar fuera de ella. El Rey determinó se fundasse Convento de la Orden de Predicadores. A este fin concedió al Santo Fray Miguel de Fabra el Palacio del Rey Zaben*”.<sup>1287</sup>

La veneració que se li professava al dominic, tot i no haver sigut gratificada amb la incorporació al panteó dels sants a través de la seua sacralització a Roma, va quedar inserta en la memòria secular valenciana com a protagonista de la campanya providencial de conquesta de la ciutat i regne, no sols entre el poble pla sinó també entre el clergat regular dominic gràcies al treball continu per part dels frares predicadors en recordar aquella fenomenal fita.

Un cas interessant que explica clarament aquella tasca reivindicativa i nostàlgica la trobem en les festes celebrades el 1638 en commemoració del quart centenari de la conquesta de València, recollides i narrades pel notari Marco Antonio Ortí i Ballester a la crònica titulada *Siglo Quarto de la Conquista de Valencia*.<sup>1288</sup> Els frares dominics alçaren per a aquella ocasió un gran altar<sup>1289</sup> situat en la plaça dels Caixers en el qual figurava una imatge de la Mare de Déu del Roser rodejada per sants de l'orde ubicats en els seus respectius nínxols, detalladament descrits pel cronista. A més, en la mateixa plaça penjaven cortines amb retrats de religiosos dominics. Però l'element més original i efectista, destinat a l'admiració i sorpresa de tots els

<sup>1286</sup> DIAGO, F., *op. cit.*, 1599, Llibre 2, cap. 45, pàg. 158r.

<sup>1287</sup> MEDRANO, fra Manuel Joseph, *Historia de la Provincia de España, de la Orden de Predicadores. Primera Parte*, Herederos de Antonio Gonçales de Reyes, Madrid, 1727, Llibre V, cap. 17, c. 120-121, pàg. 291.

<sup>1288</sup> ORTÍ, M. A., *op. cit.*, 1640, pàg. 52r-60v.

<sup>1289</sup> Per a un anàlisi dels altars alçats en aquella ocasió i el seu simbolisme, vegeu ALEJOS MORÁN, Asunción, “Jeroglíficos marianos en el ‘Siglo Quarto de la conquista de Valencia’”, en *Literatura emblemática hispánica. Actas del I Simposio Internacional*, Univ. A Coruña, A Coruña, 1996, pàg. 277-292 i especialment 278.

qui el contemplaren, fou l'aparició en el transcurs de la processó, i davant de les autoritats allí presents: arquebisbe, virrei, justícia i jurats, d'una figura amb aspecte ancià volant pels aires que representava el pare Miquel Fabra tal i com havia estat vist en les conquestes de València i Mallorca: “*Y por la tarde quando llegaron alli siguiendo la Procecion el Arçobispo y Virrey, y el Iusticia y Iurados con la Bandera, se aparecio en el ayre un venerable anciano, vestido de Religioso de aquella Orden, que representava la figura del Padre Fray Miguel de Fabra fundador del Convento de Valencia, con un Rosario en la mano izquierda, y una espada en la derecha, como le vieron muchas vezes en el ayre peleando en las conquistas de Mallorca y Valencia*”.<sup>1290</sup>

El figurant, a continuació, va recitar un poema cantant les seues glòries i la gratitud que la ciutat de València li devia, a ell, als frares del convent i a la resta de sants dominics, per la seua decisiva participació en la victòria cristiana: “*y con voz alta, y muy clara recitò este Romance. [...] Esta espada vencedora / fue rayo contra los Moros, / en quien hizo tanta rota, / que hoy dia la llora triste / el Príncipe de las sombras. / Fray Miguel de Fabra soy, / origen por quien hoy gozas / el Convento mas ilustre, / la casa mas portentosa*”.<sup>1291</sup> Finalment, clavat en la base de l'altar, hi figurava un altre romanç escrit en valencià destinat a la gent comuna –mínima concessió a la llengua natural del regne en un temps on la cort dels ducs de Calabria influïen poderosament en la seua castellanització–, i que amb to sorneguer i patriòtic humiliava els vençuts i exaltava el frare victoriós: “*y encara que innumerables / eren los Moros, que importa, / si era frare Miquel, Angel? / En una y altra ocasio / tots los Infels confessaren, / que jugant molt be una espasa / baixà Fabra per los ayres. / [...] / Quil vera de aquesta chuzma / tallar caps, braços, y cames, / com un llaurador que sega / alfals pera ferne garbes*”.<sup>1292</sup>

El pas final per a la configuració d'un tipus iconogràfic heroic fou la plasmació visual del sant en una representació conceptual del dominic volant pels aires espasa en mà, tal i com ho narren les fonts literàries siscentistes. Històricament, el venerable Fabra havia estat representat en dues miniatures pintades als marges en la còpia de 1380 del *Llibre dels Fets* de fra Pere Marsili (Ms. 1734, Barcelona, Biblioteca de Catalunya), una al foli 41r, acompanyat per Berenguer de Castellbisbal, futur bisbe de Girona, tots dos figurats com els primers dominics en entrar en Mallorca, i una altra al foli 33v, representat amb un llibre a la mà. Així mateix, al foli 109v del manuscrit de la *Crònica* de Marsili (còdex 40, Palma de Mallorca, Arxiu del Regne) Fabra apareix rebent les claus de l'Almudaina de mans de Jaume I per tal de

<sup>1290</sup> ORTÍ, M. A., *op. cit.*, 1640, pàg. 57r-57v.

<sup>1291</sup> ORTÍ, M. A., *op. cit.*, 1640, pàg. 57v.

<sup>1292</sup> ORTÍ, M. A., *op. cit.*, 1640, pàg. 58v-59.



guardar-hi el tresor aconseguit en la conquesta.<sup>1293</sup> Això no obstant, cap d'aquestes imatges no pertanyen al tipus iconogràfic estudiat.



**Fig. 226.** *Visió de sant Jordi i el beat Miquel Fabra en la conquesta de Mallorca* (detall), Honorat Massot (atribuïda), s. XVII, Mallorca, Casa dels Jurats

Les primeres manifestacions visuals de les quals tenim notícia són dues pintures del segle XVII molt semblants en la composició —és difícil dir quina de les dues obres seria l'original—, titulades *Visió de sant Jordi i el beat Miquel Fabra en la conquesta de València* i ja citades en el capítol dedicat a sant Jordi. Una d'elles, atribuïda al pintor Honorat Massot [Fig. 226; Cat. 153], for realitzada per a la Casa dels Jurats de Palma de Mallorca i l'altra, conservada actualment a la Societat Arqueològica Lul·liana [Fig. 227; Cat. 154], seria originària probablement de l'antic convent de Sant Doménec. La inclusió del venerable dominic en ambdues composicions lluitant al costat del monarca i en santa competència amb el cavaller capadocia troba la seua raó de ser en el protagonisme destacat que va tenir el confessor del rei durant la conquesta de la Madina Mayurqa, així com en l'interés per recrear l'epopeia d'aquesta per part dels homes del segle XVII i exaltar la intervenció divina per tal de donar-li major transcendència simbòlica a la conquesta cristiana.

<sup>1293</sup> VINAS, A. i VINAS, R., *op. cit.*, 2007, pàg. 222-223.



**Fig. 227.** *Visió de sant Jordi i Miquel Fabra en la conquesta de Mallorca* (detall), s. XVII, Mallorca, Societat Arqueològica Lul·liana (fotografia: Miquel Àngel Capellà Galmés)

De fet, com ja hem indicat anteriorment en parlar de la significació de sant Jordi en aquesta obra, la presència de Miquel Fabra en el llenç pintat per a la Casa dels Jurats, confirmada per el testimoni d'una crònica del 1700: “*Assi lo atestiguan todos al verle en la casa de la Universidad, y Reyno pintado sobre la Ciudad en su conquista volando por los ayres con la espada*”,<sup>1294</sup> esdevenia una reivindicació dels personatges il·lustres i dels moments històrics del regne de Mallorca per part dels jurats que regien la Universitat de Palma i una manera de connectar la seua tasca executiva amb un passat cristià gloriós.

---

<sup>1294</sup> GONZÁLEZ, Antonio, *Vida, hechos y admirables ejercicios de virtud del V.P.F. Julián Font y Roche ó Roig de la religión del grande patriarca Santo Domingo y el real convento é isla de Mallorca*, Estampa del Real Convento, Palma de Mallorca, 1702, pròleg.

D'altra banda, en la pintura conservada a la Societat Arqueològica Lul·liana, la representació del rei Jaume I, sant Jordi, l'estendard i les muralles de la medina és semblant, però destaca de manera més evident la figura del pare Miquel Fabra, car fou el fundador d'aquest convent.

En totes dues obres els principals elements significants que configuren el seu tipus iconogràfic com a *miles Christi* han sigut inclosos, açò és, la presència del venerable volant pels aires, l'hàbit dominic que l'identifica com a membre del seu orde religiós i l'espasa amb la qual desbarata les tropes musulmanes que jauen a terra.



**Fig. 228.** *Visió de fra Miquel Fabra en la conquesta de València*, Joan Baptista Ravanals, 1740, *Fiestas Centenarias con que ... Valencia celebrò... la Quinta Centuria de su Christiana Conquista*

En el segle següent, semblant representació del venerable dominic, ara però de manera aïllada, fou aquella apareguda en un altar efímer bastit pels frares del convent de Sant Doménec i situat en la carrera de la processó celebrada el 1738 en commemoració del cinqué centenari de la conquesta de la ciutat de València [Fig. 228; Cat. 155]. Aquest retaule estava format per un cos central decorat amb les figures de sant Vicent Ferrer i sant Lluís Bertran sostenint una representació de la ciutat de València emmurallada i sobre aquesta la figura de la Mare de Déu del Roser. En els diferents carrers del retaule i rematant la cornisa es distribuïen un bon nombre d'efígies de sants i venerables pertanyents a l'orde dominic,

situant-se en la part més alta del conjunt una figura de sant Doménec. Formant el timpà de l'altar, s'havia pintat amb tremp una representació del venerable Miquel de Fabra volant pels aires amb l'espasa en mà i atacant els enemics, en reconeixement de la seua portentosa participació en la conquesta de València, de la qual es complien llavors cinc segles. Copiat pel gravador Tomàs Planes i descrit per Josep Vicent Ortí i Mayor a la *Quinta Centuria*, la seua inclusió al retaule s'exposava d'aquesta manera:

*En el remate, ò difinicion campeava una arrogante pintura (como que iba con sus alas trepando el ayre) de el Venerable Padre Fray Miguel de Fabra, Fundador de este Real, y exemplarissimo Convento de Predicadores de Valencia, y Confessor de el Rey Don Jayme, que con un desnudo acero, que empuñava su diestra, postrava à sus pies por triunfo algunos Moros, en alusion gloriosa de que estos le vieron en la forma referida, haciendo sangriento estrago de sus infieles vidas en las escaramuzas que tuvieron con los Christianos quando el sitio de Valencia; y à lo lexos se descubria pintada esta Ciudad, que para expresar la mucha parte que en su santa Conquista tuvo este invencible Adalid, se puso sobre la diadema, ò remata de el Altar aquel verso de el Eclesiastico capitulo 48. v. 24. Contrivit illos Angelus Domini, tan proprio de el intento, como digno de esta accion.<sup>1295</sup>*

Vegem definitivament configurat de manera gràfica el tipus iconogràfic del venerable amb els atributs esmentats, tant a Mallorca com a València: l'hàbit dominic per a ressaltar la importància d'aquesta frares en la victòria sobre els musulmans; la utilització de l'espasa com a recurs del poder de la creu i el triomf de la religió cristiana sobre els seus enemics, i la humiliació d'aquests al situar-los als seus peus. A més d'aquest conjunt destinat a l'exaltació secular de la conquesta cristiana, adornaven la carrera de la processó en aquest punt una sèrie de poesies i romanços que l'autor de la crònica inclogué en el seua llibre i en els quals es narraven els portentosos fets de l'orde dominic i s'exaltava la figura del seua venerable fundador a València, tot comparant-lo en poder amb el seu homònim l'arcàngel sant Miquel:

*... Campeon invencible, cuya mayo / la Espada rige en impetu glorioso / contra el torpe Esquadron Mahometano / [...] / Si el Principe Miguel allà en el Cielo / precipita los Angeles traidores; / acà de otro Miguel ardiente el zelo / Moros derriba, quando vibra ardores.<sup>1296</sup>*

...

<sup>1295</sup> ORTÍ Y MAYOR, J. V., *op. cit.*, 1740, pàg. 106.

<sup>1296</sup> ORTÍ Y MAYOR, J. V., *op. cit.*, 1740, pàg. 111.

*En cuyo famoso sitio, / Fray Miguel de Fabra, era / el General que animava / la belicosa palestra:  
/ Pues por los aires volando, / con su espada aventurera, / causava grandes estragos / en las tropas  
Agarenas.*<sup>1297</sup>

La seua imatge triomfal encara pogué ser presentada com a element constitutiu de la seua santedat i com a expressiu dels favors que els membres d'aquell orde religiós havien prestat a la monarquia en les decoracions pictòriques que el convent de Sant Doménech de València realitzà en la seua façana durant la visita del rei Carles IV i la seua esposa realitzaren a València. Per tal de poder “acreditar la gratitud y fidelidad que el Convento les ha procurado corresponder”, en la part esquerra de la façana de la porteria s'havia penjat una imatge de València auxiliada pel V. P. Fr. Miquel de Fabra, fundador del convent. En ella apareixia pintada València, figurada com una donzella lligada amb cadenes a un turó i amb el cap alçat implorant l'ajuda del venerable Fabra, un moro que tenia agafada la cadena amb una mà mentre que amb l'altra intentava guarir la ferida que el valerós frare li havia fet amb la seua espasa i, per últim, el mateix Fabra, que es descobria volant en la part superior en acte de lluitar contra els musulmans.<sup>1298</sup>

En definitiva, un exemple més, potenciat tant des de l'estament polític, Jurats de Mallorca, com eclesiàstic, orde dominic, de reclamacions històriques pels serveis militars i religiosos prestats durant la conquesta cristiana, i de voluntat propagandística i exaltació catòlica per tal d'augmentar el prestigi de la pròpia institució a través del record visual i literari de les accions portentoses d'una figura històrica de renom, ací a més inclosa dins d'un context festiu glorificador i mistificador del passat com foren les celebracions de la Festa de l'Estendard i de la Conquesta cristiana de València.

## **11.- FRA DIEGO DE PORRES, LA CONTINUACIÓ DE LA *MILITIA CHRISTI* AL PERÚ**

Aquesta relació dels fets d'armes amb el fenomen sobrenatural arribà també a l'orde mercedari a través d'un dels seus frares tot destacant el seu paper prominent en la conquesta d'Amèrica. Comptat i debatut, el professor Zuriaga presentava en aquest sentit un llenç anònim del segle XVIII conservat en la porteria del convent de la Mercé de Cuzco (Perú) on

<sup>1297</sup> ORTÍ Y MAYOR, J. V., *op. cit.*, 1740, pàg. 119.

<sup>1298</sup> *Continuación de la Relacion succincta de los adornos de la carrera que previno esta Ciudad a la venida de SS. MM. y AA. y algunas otras decoraciones que merecieron particular atención*, Imprenta del Diario de Valencia, València, 1802, pàg. 5.

es relata la *Conquesta de Santa Cruz de la Sierra, als indis Chiribuanos*, i que té com a protagonista al frare Diego de Porres [Fig. 229; Cat. 156].

Aquest Diego de Porres fou un antic soldat convertit en evangelitzador i exemple ideal d'espiritualitat guerrera. Ordenat sacerdot en l'any 1538, se n'anà al Perú en 1586 com a vicari provincial i participà com a soldat en la seua conquesta, any en què prendria l'hàbit de la Mercé.<sup>1299</sup>

El llenç pren com a font literària la història narrada per fra Gabriel Téllez, més conegut com Tirso de Molina, a la seua *Historia General de la Orden de Nuestra Señora de las Mercedes*, sobre els fets ocorreguts a la ciutat de Santa Cruz de la Sierra, província de Cuzco, en temps del governador Lorenzo de Figueroa. Aclaparat per l'amenaça dels indis *chiribuanos*, demanà consell als seus capitans i, entre ells, al principal, el pare fra Diego de Porres, persona que, per la seua santedat, saviesa i experiència en la milícia, era respectada i obeïda. Porres animà el governador amb paraules enceses i l'encaminà cap a l'acció militar, tot dirigint ell mateix les tropes i carregant el primer contra els seus enemics armat tan sols amb una pica unida a un crucifix i encomanant-se a la Mare de Déu de la Mercé i a l'apòstol sant Jaume.

*No empero nuestro fray Diego insigne, antes atando una sábana en el extremo de una pica y encajando sobre el yerro un deboto Crucifijo, solo y sin más armas que su fe y sus oraciones —¿pero, qué mejores que éstas?—, acometió a los bárbaros que, festivos y gozosos, dividían la presa [...] y acercándose a ellos les decía a voces: Fugite, partes adversae, vicit Leo de tribu Iuda, radix David, vicit Maria de Mercede, vicit Apostolus, protector Hispaniarum.*<sup>1300</sup>

L'element miraculós esdevingué tant quan les fletxes llançades pels indis tornaren cap a ells causant multitud de ferides i mortaldat com quan l'escomesa del frare mercedari, llançat tot sol contra els seus adversaris, fou acompanyada per una multitud de cavallers vestits amb l'hàbit del seu orde baixant dels núvols sobre cavalls blancs:

---

<sup>1299</sup> Sobre la vida de Porres, vegeu BARRIGA, Víctor, *Mercedarios ilustres en el Perú II: el padre fray Diego de Porres, misionero insigne del Perú y Santa Cruz de la Sierra, siglo XVI*, vol. II, La Colmena, Arequipa, 1949, pàg. 139-156. ALARCÓN BEJARANO, Eleuterio, "Fray Diego de Porres, insigne mercedario misionero del siglo XVI", en *Analecta Mercedaria*, núm. 13, 1994, pàg. 133-152 i VÁZQUEZ, Luis, "Evangelización pacificadora de los Mercedarios durante la Conquista del Perú", en *Estudios Humanísticos. Historia*, núm. 5, 2006, pàg. 71-92.

<sup>1300</sup> TIRSO DE MOLINA, *Historia General de la Orden de Nuestra Señora de las Mercedes*, Madrid, 1639 (ed. a cura de M. Penedo Rey), Provincia de la Merced de Castilla, Madrid, 1974, vol. II, pàg. 107-109.

*Dispararon luego con bestiales agazaras, una tempestad sin número de flechas, pero volviendo Dios por sí mismo y por su alférez hizo que, retrocediendo el ímpeto contra quien las arrojaba causase en ellos mortandades; prodigiosas; buyeron al asombro de tan célebre milagro.*

*Esta maravilla, afirmando de ella los esclavos indios que, apenas dispararon sus sabetas, quando innumerable multitud de caballeros, vestidos de el mismo modo que aquel fraile, blancos y con nuestro escudo al pecho cada uno, sobre cavallos cándidos, vajaron de las nubes y hicieron el estrago que no pudieran quantos españoles el Pirú tiene.*

*Ay información auténtica de este celestial suceso, testigos los soldados todos, los viejos y mujeres que se apercebían al chuchillo y los bárbaros mesmos.<sup>1301</sup>*



**Fig. 229.** *Visió de fra Diego de Porres en la batalla de Santa Cruz de la Sierra, s. XVII, Cuzco, convent de la Mercé*

L'escena de la batalla representada en la porteria del convent de la Mercé de Cuzco i que segueix de manera fidel les fonts literàries està articulada a través d'una composició dividida en dos nivells, l'inferior inclou la batalla entre els soldats cristians, armats amb llances, cascs amb plomes i armadures certament anacròniques, i el indígenes *chiribuanos*, vistososament vestits i llançant fletxes als castellans. En el bàndol cristià destaca la presència del fraire mercedari Diego de Porres a l'avantguarda, a cavall, vestit amb l'hàbit mercedari i brandant una llança rematada pel Crucificat, una visió iconogràfica que, en paraules del mateix Zuriaga, recorda la del mateix sant Jordi, patró aquest de l'orde religiós a València,

<sup>1301</sup> *Ibidem*. Continúen aquest miracle SALMERÓN, fra Marcos, *Recuerdos históricos y políticos de los servicios que los generales y varones ilustres de la religión de nuestra Señora de la Merced*, Chrisostomo Garriz, Valencia, 1646 i MONDRAGÓN, *Crónica de la Orden de la Merced en América*, Lima, 1750.

investint els enemics a la famosa batalla del Puig.<sup>1302</sup> Als peus del cavall del venerable frare hi figura una mitra. L'element miraculós de les fletxes llançades pels indis i retornades cap a ells també s'inclou a la pintura, les conseqüències del qual s'hi poden apreciar en el gran nombre d'indis caiguts al terra. La batalla es desenvolupa també en el segon terme, mentre que en el nivell superior es representa la visió miraculosa d'una multitud de cavallers celestials, amb característiques angèliques, vestits amb l'hàbit del seu orde i armats amb llances que baixen dels núvols sobre cavalls blancs per destrossar els soldats enemics.

Una vegada més, s'invocava i es feia intervindre l'element sobrenatural en ajuda dels cristians mitjançant l'aparició d'un estol celestial, del qual eren testimonis tant els cristians com els seus enemics, prova tangible de què Déu estava del seu costat. De la mateixa manera que en les victòries narrades per l'Antic Testament o en les batalles dels croats a Terra Santa, una milícia angèlica, muntada sobre cavalls blancs i vestida amb lluentes armadures, venia amb la força de les armes celestials un enemic poderós que superava en nombre l'exèrcit cristià. El recurs visual a la participació de l'element taumatúrgic en la guerra, a través de la presència d'éssers angèlics invencibles que acudien per ordre del Senyor davant la pressura que tenien de la seua ajuda els soldats cristians, contribuïa una vegada més a reafirmar la necessitat del combat en la defensa i expansió de la fe i els beneficis que la confiança en aquest tipus de fenòmens sobrenaturals tenia en una mentalitat combativa farcida d'espiritualitat guerrera que no s'esgota amb el pas dels segles.

---

<sup>1302</sup> ZURIAGA SENENT, Vicent Francesc, *La imagen devocional en la Orden de Nuestra Señora de la Merced: tradición, formación, continuidad y variantes*, tesi doctoral dirigida per R. García Mahiques i V. Mínguez, Univ. de València, 2004, pàg. 462-464. També ZURIAGA, V., "De la imagen del rescate a la imagen de la liberación: iconografía mercedaria en América", en BROSETA, S., *Las ciudades y la guerra. 1750-1898*, vol. 2, Univ. Jaume I, 2002, pàg. 559-580.



## **VII**

### **A MANERA DE CONCLUSIÓ: L'ESPIRITUALITAT GUERRERA I LA FUNCIO DELS CAVALLERS SANTS**



## **1.- L'ESPIRITUALITAT GUERRERA HISPANA A LA LLUM DE L'UNIVERS CRISTIÀ**

En l'art cristià el tema del cavaller sant ha gaudit d'una gran popularitat com a model superior de virtuts en la seua lluita contra el mal. La cristianització de l'heroi victoriós, present ja en les civilitzacions antigues, tingué en l'àmbit mediterrani, i especialment en els territoris peninsulars, un paper important a causa de l'enfrontament secular amb l'islam. Certament, l'estudi que hem presentat s'ha centrat principalment en el món hispànic com a àmbit d'anàlisi i interpretació, però també hem acudit als seus arrels buscant les implicacions que aquest tema ha pogut tindre a l'àmbit europeu. A manera de conclusió, presentem aquest capítol interpretatiu a la llum de consideracions més universals sobre el concepte del cavaller sant i les implicacions d'aquest en la justificació i sacralització de la guerra en l'univers cristià.

Al llarg de les pàgines d'aquest treball hem pogut anar observant com les imatges simbòliques de sants cavallers vistos en batalla o que trepitgen un enemic abatut s'ha configurat al llarg de la història de l'art cristià com una continuació d'un tema d'enquadrament essencial i recurrent en la història de la humanitat com ha estat el de la lluita, o millor dit, la victòria, del Bé i el Mal. L'esquema compositiu repetit de manera habitual en aquestes representacions visuals està basat en la trepitjada triomfal on l'heroi vencedor se situa dempeus o a cavall sobre un enemic humà o zoomòrfic (ja siga en forma de drac o dimoni), situat davall els seus peus: "*omnia sub pedibus*" (VERG. *Aen* VII, 100).

Al capítol primer hem assenyalat com aquestes han estat, en realitat, una adaptació d'un recurs compositiu ja aplicat per diverses civilitzacions de l'Antiguitat, com ara Mesopotàmia i Egipte. Valga com a exemple l'estela de Naram-Sim o el relleu de Tutmosis III esclafant els enemics en un dels pilons del temple de Karnak. Posteriorment, l'Antiguitat clàssica adoptà

aquesta configuració visual en tipus iconogràfics com els d'Alexandre el Gran a cavall victoriós en la batalla d'Issos (*Mosaïc de la casa del Faune*, s. I dC, Nàpols, Museu Arqueològic), difós a través de monedes i medalles, i posteriorment seguits per l'aparell icònic imperial romà a partir del segle II i continuats per les imatges victorioses dels emperadors romans cristians. Posteriorment, les imatges d'aquests emperadors genets allancejant una serp o un enemic incloses en monedes o medalles commemoratives foren adoptades per la cultura popular i el genet es convertiria en els sants cristians Salomó i Sisinni als segles IV i V a Egipte, Síria i Àsia Menor, i, posteriorment, ja en l'àmbit bizantí en els sants cavallers Teodor, Jordi, Demetri i Mercuri. De totes elles, tan sols la de sant Jordi tindria una forta repercussió a l'àmbit occidental, gràcies al contacte dels cavallers croats amb Terra Santa a partir del segle XI. D'aquesta manera l'esquema compositiu de la trepitjada triomfal eqüestre es transmetia a nous contextos culturals on gaudiria d'un gran èxit, tot relacionant-se formalment però també simbòlicament amb altres continuïtats visuals que representaven la idea de triomf sobre l'enemic en les figures de Crist, la Mare de Déu o els sants evangelitzadors victoriosos sobre el drac o sobre el dimoni. D'altra banda, en l'Edat Mitjana sorgiren altres tipus iconogràfics d'enorme transcendència a la península Ibèrica. Al mite de sant Jaume cavaller s'hi sumarien posteriorment les llegendes de visions en el camp de batalla dels sants Emilià, Isidor, Ramon de Fitero, un recurs textual i visual també detectable a la península Itàlica i l'illa de Sicília, i que tindria la seua continuïtat visual i màxim apogeu en les figures victorioses eqüestres de diversos cavallers, monarques, frares i cardenals a l'Espanya del segle XVII.

Recordem com la imatge de la trepitjada triomfal troba el seu fonament literari en la idea de l'enfrontament dualista entre conceptes contraris com ara les virtuts i els vicis, la llum i les tenebres o el Bé i el Mal, combat que fou replegat per Prudenci a l'obra *Psychomachia*, tot prenent com a referent alguns dels passatges de les Sagrades Escripures on s'exemplificava la victòria de Déu sobre els seus enemics: "Espera que faça dels enemics l'escambell dels teus peus" (Sal 110, 1); "Déu haurà posat tots els enemics davall els seus peus" (1Cor 15, 25) o "Xafaràs lleopards i escurçons, passaràs sobre lleons i sobre dracs" (Sal 91, 13), posteriorment reinterpretat en clau novotestamentària: "Vos he donat poder de xafar serps i alacrans i de vèncer tota la potència de l'enemic" (Lc 10, 19), amb la significació de la victòria de Crist sobre Satanàs, el seu enemic, recordada més endavant per sant Pau: "I el Déu de la pau esclafarà ben prompte Satanàs davall dels vostres peus!" (Rm 16, 20).

La identificació posterior de l'enemic amb l'adversari musulmà es féu patent en un bon nombre de llegendes i tipus iconogràfics que anaven farcint tot un imaginari d'evident eficàcia per a animar als diferents estaments a mantenir la fe en la victòria de la seua religió. Al combat

espiritual contra el dimoni se li sumava la lluita contra els enemics de religió, la qual es revestia d'elements miraculosos que al·ludien a la pròpia intervenció divina. Déu enviava els seus soldats, com antigament havia enviat els seus àngels, en forma de sants cavallers que dirigien la victòria de l'exèrcit cristià contra els seus adversaris. L'enemic abatut s'assimilava al culpable, al pecador. En canvi, l'heroi victoriós en la batalla ascendia a la categoria de sant. Què va ocórrer, per tant, perquè aquella religió en origen no violenta eliminara el principi cristià d'amor universal cap al proïsme i el substituïra pel combat i la raó de les armes com a via heroica de superació del mal i de la mort?

### **La continuïtat dels conceptes *miles Christi* i guerra justa des del Baix imperi romà**

En els seus orígens, el cristianisme es presentava com una religió pacifista i antimilitar que condemnava l'ús de les armes i predicava el rebuig a la violència. No hi havia espai per a l'enfrontament militar. El perdó i l'amor al proïsme s'estenia fins i tot als enemics i, de fet, l'ús de la violència per a castigar els malvats havia estat prohibida pel mateix Jesús qui, a l'*Evangelí de sant Mateu*, sentenciava: “tots els qui empunyen l'espasa, per l'espasa moriran” (Mt 26, 52), afirmant d'aquesta manera que el poder d'administrar justícia estava sols reservat a Déu.

A imitació del seu mestre, qui mai es va defensar violentament front als insults i les vexacions patides, els primers cristians havien de guanyar la salvació per mitjà del martiri, sense combat ni enfrontament, tot acceptant el cruel destí sense oposar cap tipus de resistència. Amb el seu sacrifici passarien a engrossir les files de l'exèrcit celestial de Crist. Tanmateix, el concepte de *miles Christi* tenia en els seus inicis un sentit netament moral, doncs feia referència als màrtirs que, per haver-se negat a obeir l'emperador romà i rebutjar la milícia d'aquest món, donaven la seua vida per Crist i aconseguien la victòria de la vida eterna en un enfrontament pacífic front al paganisme. Aquesta era encara una *militia* no violenta, militant, però no militar.<sup>1303</sup>

La condició de cristià, doncs, era incompatible amb la professió militar, fonamentalment per dos motius: la prohibició de matar i la negació a jurar fidelitat a

---

<sup>1303</sup> FLORI, Jean, *Guerra santa, yihad, cruzada. Violencia y religión en el cristianismo y el islam*, Univ. de Granada i Univ. de València, Granada, 2004 (tít. orig. *Guerre sainte, yihad, croisade. Violence et religion dans le christianisme et l'islam*, ed. Du Seuil, 2002), pàg. 15-31.

l'emperador romà, considerat per la religió romana com un déu en vida. Així doncs, la primitiva comunitat cristiana entrava en conflicte amb la llei romana i la seua negativa a adorar l'emperador i allistar-se en l'exèrcit romà comportà que tot el poder repressiu de l'imperi caiguera sobre ella.

Què va passar perquè segles més tard aquells pacífics soldats de Crist que abominaven de les armes es convertiren en vertaders guerrers? Perquè el seu inicial rebuig cap a tot tipus de violència es convertí en una sacralització de la guerra on el Bé i el Mal s'enfrontaven directament en el camp de batalla? En aquest llarg procés el medievalista Jean Flori destacava tres factors principals que caldria tindre en compte per poder comprendre-ho: el combat espiritual contra el paganisme, la protecció de l'Església romana front als atacs dels nous bàrbars (normands i musulmans) als segles VIII i IX i la demonització d'aquests, considerats terribles en la seua ferocitat i crueltat.<sup>1304</sup> A aquests tres factors podríem afegir-ne un quart i definitiu element d'aproximació o relació de l'Església amb el llenguatge marcial, el del recordatori de la presència de sants protectors al costat del soldat per tal d'ajudar-lo en el combat.

Però abans que tot açò ocorreguera, en els primers temps predominava el llenguatge de la pau. Recordem com alguns autors del segle III, com ara Tertulià, Orígenes,<sup>1305</sup> Ciprià, Lactanci,<sup>1306</sup> etc., emfasitzaren aquest missatge antibel·licista presentant la guerra com el pitjor dels sacrilegis que un cristià podia cometre. És més, relacionaven el servei militar amb pràctiques idolàtriques on s'exaltava la figura de l'emperador i les divinitats paganes.<sup>1307</sup> Per a Sulpici Sever<sup>1308</sup> i Paulí de Nola renunciar a les armes era considerat com un acte molt recomanable per assolir la perfecció de la vida en sentit cristià.<sup>1309</sup> No obstant això, ¿era del

---

<sup>1304</sup> FLORI, Jean, *La guerra santa. La formación de la idea de cruzada en el Occidente cristiano*, ed. Trotta - Univ. de Granada, Madrid, 2003, pàg. 44.

<sup>1305</sup> Orígenes defensava que els cristians foren eximits del servei militar i que foren els pagans els qui s'encarregaren de la defensa de l'imperi. ORÍGENES, *Contra Cels*, 8, 73. Citat per LINARES, Lidwine, *Les saints matamores en Espagne, au Moyen Age et au Siècle d'Or (XIIème-XVIIème Siècles). Histoire et représentations*, Université Toulouse le Mirail - Toulouse II, tesi doctoral dirigida per Claude Chauchadis, 2008, pàg. 86-87.

<sup>1306</sup> Per a Lactanci, matar un hombre devia ser considerat sempre com un acte criminal. LACTANCI, *De Div. Instit.*, 6, 20. Citat per LINARES, L., *op. cit.*, 2008, pàg. 87.

<sup>1307</sup> CARCELÉN HERNÁNDEZ, F. J., "Aproximación a las concepciones militarista y antimilitarista del cristianismo primitivo", en *Antigüedad y Cristianismo*, vol. XIV, Universidad de Murcia, 1997, pàg. 167.

<sup>1308</sup> En la seua Vida de sant Martí, del segle IV, posa en boca d'aquest: "No puc servir per les armes, sóc cristià" o "Sóc el soldat de Crist, no m'està permès de combatre". SULPICIUS SEVERUS, *Vita Sancti Martini*, (ed. de J. Fontaine, París, 1967), vol. I, cap. 2, 3, pàg. 260.

<sup>1309</sup> CONTAMINE, Philippe, *La guerra en la Edad Media*, Labor, Barcelona, 1984, pàg. 332.

tot certa i absoluta aquesta postura? Alguns autors com Carcelén Hernández han subratllat que aquests posicionaments no foren ni molt menys inamovibles, sinó que fins i tot arribaven a ser contradictoris, ja que si bé eren contraris a la lluita armada, reconeixien la seua necessitat i, a més, es mostraven tolerants amb aquesta quan es feia en favor de l'Església, en nom de Déu o davall la bandera dels emperadors cristians del Baix imperi.

Però, ¿què deien les fonts canòniques? Quin era el seu paper? En el cas del Nou Testament val a dir que no hi havia un judici desfavorable cap a la guerra ni tampoc cap a l'ofici dels soldats, considerat com quelcom normal i legítim. Tan sols hi existeix una opinió contrària a la violència privada e individual, front a la qual no s'havia d'usar l'espasa sinó posar l'altra galta. Molt encertadament, l'estudiós de la cavalleria a l'Edat Mitja, Philippe Contamine, recordava la recomanació de sant Joan Baptista als soldats de no fer servir la violència, no presentar falses denúncies per fer diners i acontentar-se amb la seua paga (Lc 3, 14). D'altra banda, l'alabança de Crist a la fe del centurió (Mt 8, 5-13), així com la conversió del centurió Corneli, al qui Pere considerava com un igual (Ac 10, 22; 10,26 i 10, 34) o la *Carta de sant Pau als Hebreus*, on no hi havia cap judici desfavorable al voltant de les antigues guerres protagonitzades pel poble d'Israel (He 7, 1 i 11, 34),<sup>1310</sup> eren alguns exemples destacats de la no condemna a l'ofici militar

I en el cas de l'Antic Testament? Ocorria el mateix? Doncs, a diferència del Nou, aquest estava ple d'accions violentes, guerres i fets d'armes protagonitzats pels patriarques del poble d'Israel on, fins i tot, en alguns dels casos s'arribava a veure amb bons ulls l'extermini total i brutal de l'enemic. Però, en prendre com a model de vida alguna d'aquestes postures al voltant de la consideració de la guerra i confrontar-les amb el cinqué manament, aquell que deia “No mataràs” (De 5, 17), ¿no resultaven contradictoris per als fidels aquests relats veterotestamentaris? I amb el missatge de pau transmés per Jesús? Com es conciliava l'antiga llei del Talió (Ex 21, 24; Lv 24, 20 i Dt 19, 21) i la nova del Perdó?<sup>1311</sup> I quina posició prenién les autoritats eclesiàstiques a l'hora d'interpretar les Escriptures? Podem afirmar, tal i com ho va fer García Fitz, que els missatges continguts en la lectura de les Escriptures el mateix podien servir per a condemnar l'ús de les armes que per a beneir o santificar les confrontacions bèl·liques?<sup>1312</sup> De fet, alguns autors com sant Agustí trobaren en l'Antic

<sup>1310</sup> CONTAMINE, Ph., *op. cit.*, 1984, pàg. 332.

<sup>1311</sup> “Ja sabeu que es va dir: Ull per ull i dent per dent. Doncs jo vos dic: No vos hi torneu, contra el qui vos fa mal. Si algú et pega a la galta dreta, para-li també l'altra” (Mt 5, 38-39).

<sup>1312</sup> GARCÍA FITZ, F., *La Edad Media. Guerra e ideología. Justificaciones religiosas y jurídicas*, Sílex, Madrid, 2003, pàg. 92, citat per LINARES, L., *op. cit.*, 2008, pàg. 73.

Testament guerres justes que eren volgudes i fins i tot dirigides per la voluntat de Déu, –on ell mateix apareixia revestit amb les seues armes:

S’ha posat la justícia per cuirassa i per casc, la salvació. S’ha vestit amb la túnica del càstig, s’ha embolcallat de zel com d’un mantell. Qui l’haurà feta, la pagarà: la fúria del Senyor escometrà els adversaris, els seus enemics ho pagaran (Is 59, 17).

Aquesta cita d’Isaïes reveladora d’un esperit marcial fou recollida posteriorment pel *Llibre de la Saviesa*, tot recordant la recompensa dels justos:

La dreta del Senyor els protegirà, el braç del Senyor els farà d’escut. Ell es vestirà de zel per a combatre, armarà la creació per a atacar els enemics; es posarà la cuirassa de la justícia, i com a casc, el juí imparcial; prendrà l’escut invencible de la santedat, empunyarà l’espasa tallant del seu enuig. El món sencer lluitarà al seu costat contra els insensats. Els núvols, com un arc tensat, tiraran els llamps cap al blanc amb punteria; com ballestes, dispararan furients el granís (Sv 5, 16-22).

En tots aquells enfrontaments, tal i com ho recordava el salmista, Déu estava al costat del seu poble i el defenia de la injustícia dels seus enemics:

Acusa, Senyor, els qui m’acusen, combat contra els qui em combaten; agafa l’escut i el broquer, alça’t, vine a ajudar-me! Empunya la llança, barra el pas als qui em persegueixen (Sl 35, 1-3).

Segons aquestes fonts, la sacralització de la guerra procedia del mateix Déu. El Totpoderós era presentat com un guerrer invencible. Cal recordar com Moisés, en la eixida d’Egipte, entonà un càntic on recordava com la força de Jahvé –“La teua dreta, Senyor, és forta i gloriosa” (Ex 15, 6)– havia destruït els exèrcits del faraó (Ex 15, 4-7) i la resta de pobles tremolaven només en sentir el seu nom (Ex 15, 14-16), perquè “El Senyor és un gran guerrer” (Ex 15, 3). Aquest cant es podria comparar amb les paraules rebudes de Déu que Jeremies envià a Sedecies –“Jo mateix combatré contra vosaltres amb mà forta i amb braç poderós”– i també amb aquells passatges on es recordava que amb el seu poder destruïa les armes dels seus enemics (Sl 46, 10 i 76,4 i Jdt 9,7). Fins i tot, en alguns altres llocs es revelava com un eficaç estratega, tal i com li ho va fer saber a David:



No els ataqués de cara. Els encerclaràs pel darrere i cauràs damunt d'ells des del terme de Becaïm. Quan sentes un soroll que passes als cims de Becaïm, afanya't a atacar; serà senyal que el Senyor haurà eixit davant de tu per derrotar els filisteus (2Sa 5, 23-24).

Jahvé era també escut i cuirassa (Sl 91, 4) dels fidels, utilitzava la seua espasa i afavoria els qui confiaven en ell. Les seues armes eren poderoses, però cal advertir que espiritualitzades, no materials.

La retòrica militant present a diferents llocs de l'Antic Testament, i que autors com sant Agustí posarien posteriorment en relleu, tingué també un gran ressò al *Llibre de l'Apocalipsi*. La tradició militar jueva en la que bevia el cristianisme, estava present a la visió preparatòria que Joan va tenir en el seu exili a l'illa de Patmos (Ap 1, 12; 2, 12 i 19, 15): al fill de l'home li eixia de la boca una espasa esmolada de dos talls amb la qual derrotava els pobles. Aquesta imatge fou compartida per sant Pau a la *Carta als Hebreus* (He 4, 12), la qual ja fou citada per Isaïes en el seu cant segon: "Ha fet dels meus llavis una espasa tallant" (Is 49, 2). La imatge d'un cavaller sobre un cavall blanc brandant un arc, al qual li donaven una corona i sorgia com a vencedor camí de la victòria, possiblement en referència al mateix Crist (Ap 6, 2), fou una altra de les imatges marcial presents a l'Apocalipsi, així com també la lluita de l'arcàngel amb el drac. De fet, a banda de Jahvé i Jesucrist, altres combatents sacralitzats a les Sagrades Escripures i, en especial a l'*Apocalipsi*, foren els àngels, els quals formaven un autèntic exèrcit celestial, amb el seu cabdill, sant Miquel, al capdavant, enfrontats amb la bèstia (Ap 12, 7). La seua lluita contra el maligne també era espiritual, com ho recordava el tractadista Interián de Ayala:

*Nos consta bastante por la Escritura haber peleado valerosamente el Arcangel S. Miguel por la gloria, y magestad de Dios; bien que esta pelea no fué corporal (que esta no la hay, ni pudo haberla entre Espíritus), sino espiritual, é intelectual.*<sup>1313</sup>

Sant Miquel fou el model perfecte illaç d'unió entre els àngels i els sants combatents. En aquestes figures alades, protectores del poble elegit, les imatges dels sants guerrers trobaren una font significativa per a la seua configuració icònica.

---

<sup>1313</sup> INTERIÁN DE AYALA, Juan, *El pintor cristiano, y erudito, o Tratado de los errores que suelen cometerse freqüentemente en pintar, y esculpir las imágenes sagradas*, Joaquín Ibarra, Madrid, 1782, tom I, Llibre II, cap. 6, 2, pàg. 135.

En la consolidació de la retòrica marcial i militant a les Sagrades Escriptures –absent però als quatre Evangelis– i la seua incorporació al vocabulari cristià és a sant Pau a qui li devem un paper important. Fill de la tradició grecorromana –era un jueu hel·lenitzat que havia adquirit la ciutadania romana–, el de Tars mostrà en diverses ocasions una preferència clara pel discurs de caràcter bel·licista propi d’una societat tan militaritzada com la romana. Com a erudit del judaisme dins de la branca dels fariseus, es féu ressò de la tradició veterotestamentària i aportà exemples d’homes virtuosos de l’Antic Testament –Gedeó, Barac, Samsó, Jefté, David, Samuel i els profetes–, els quals, revestits per la fe, feren coses extraordinàries i aconseguiren poderoses victòries: “per la fe, sotmeteren reialmes [...] foren valents en el combat, feren fugir exèrcits enemics” (He 11, 33-34).<sup>1314</sup>

A moltes de les seues cartes, Pau defensava l’acció predicadora com una autèntica *militia Christi* i exhortava els cristians a brandar les armes: “Despullem-nos, per tant, de les obres de la fosca i revestim-nos de l’armadura de la llum” (Rm 13, 12). Insistia en què la lluita del batejat no era una batalla terrenal sinó espiritual, tot indicant que la seua força provenia de Déu: “prou coneixem la mesura i el límit que Déu ens ha assignat” (2Co 10, 13). En la *Primera Carta a Timoteu*, per exemple, recomanava a aquest que militara primer com a esforçat guerrer: “lliura el bon combat, amb fe i amb consciència recta” (1Tm 1, 18),<sup>1315</sup> i més endavant com a vertader soldat de Crist: “Suporta amb mi els sofriments com un bon soldat de Jesucrist” (2Tm 2, 3), tot deixant de banda les passions terrenals i vivint una vida d’acció a favor de l’evangeli de Crist. Aquesta dedicació era comparada amb un combat on se li demanava que hi posara totes les seues forces, un servei desinteressat comparable al del soldat, l’atleta o el llaurador, els quals a la fi del seu treball veien recompensat el seu esforç. L’exemple de l’atleta, el qual s’havia d’abstenir de molts vicis i comoditats per guanyar la corona, apareixia també a la *Primera Carta als Corintis* (1Co 9, 25).

El sentit de mobilització del soldat de Crist estava present en molts altres moments: “Lliura el noble combat de la fe i aconseguix la vida eterna a què has estat cridat” (1Tm 6, 12), així com també el servei abnegat a Jesucrist: “constants també quan brandem les armes de la justícia per atacar o per defendre’ns” (2Co 6, 7). El mateix apòstol es mostrava en altres ocasions com un atleta que s’esforçava per guanyar una corona que no es mustiaria mai: “Jo còrrer, però no sense una meta; combat donant punyades, però no a l’aire” (1Co 9, 26), o

<sup>1314</sup> BALOIRA BÉRTOLO, M. A. i BALOIRA VILLAR, A., “El concepto, la vivencia y adherencias de la ‘Militia Christi’ en la liturgia hispánica”, en *Compostellanum. Sección de estudios jacobeos*, vol. 37, núm. 3-4, Santiago de Compostel·la, 1992, pàg. 354-355.

<sup>1315</sup> BALOIRA BÉRTOLO, M. A. i BALOIRA VILLAR, A., *op. cit.*, 1992, pàg. 354-355.

com un esforçat soldat que havia lluitat en nombroses batalles: “He lliurat un bon combat, he acabat la carrera, he conservat la fe. I des d’ara tinc reservada la corona de la justícia” (2Tm 4, 7-8). En un altre lloc nomenava un col·laborador seu, Epafrodit, com a company en el combat (Fl 2, 25), però el seu, torna a dir-ho, era un combat espiritual:

És cert que som homes, però no llitem de manera purament humana. Les armes del nostre combat no són d’origen humà, i reben de Déu la força per a destruir fortaleses; amb elles destruïm raonaments faloços i altiveses de tota classe que s’alcen contra el coneixement de Déu (2Co 10, 3-5).

La concepció místico-iconogràfica d’aquest combat espiritual quedà novament reflectida quan sant Pau detalla minuciosament les armes dels soldats, ara armes cristianes de gran significat espiritual, que en certa manera recollien les profecies d’Isaïes (Is 59, 17) i el *Llibre de la Saviesa* de Salomó (Sv 5, 16-22), represes després a la *Primera Carta al Tessalonicencs* (1Te 5, 8):

Revestiu-vos amb l’armadura que Déu vos dóna per a poder fer front als atacs astuts del diable. Perquè no ens toca lluitar contra realitats humanes, sinó contra les potències i les autoritats, contra els qui dominen aquest món de tenebres, contra els esperits malignes que són a les regions celestials. Poseu-vos l’armadura que Déu vos dóna i així, en aquell dia dolent, sereu capaços de resistir i de mantenir-vos fermes fins a la victòria total. Estiguedu a punt, doncs! Poseu-vos el cinturó de la veritat, revestiu-vos amb la cuirassa de la justícia, estiguedu ben calçats, a punt per a anunciar l’evangeli de la pau. Poseu-vos sobretot l’escut de la fe, capaç d’apagar tots els dards encesos del Maligne. Preneu el casc de la salvació, i l’espasa de l’Esperit, que és la paraula de Déu (Ef 6, 11-17).

A banda de sant Pau, altres autors que utilitzaren aquest llenguatge foren, per exemple, sant Jeroni, qui en certa ocasió féu referència al context de lluita espiritual contra el pecat en què es trobaven els cristians: “*Los cristianos se encuentran rodeados de grandes escuadrones de enemigos, todo el entorno les es hostil*” (*Epist.* 22, 3).<sup>1316</sup> També Tertulià féu servir la terminologia militar i el concepte de milícia per parlar de la vida dels cristians. De la mateixa manera que sant Pau, les armes dels fidels havien de ser espirituals, ja que no lluitaven contra éssers de carn i ós, sinó que les havien d’emprar per oposar-se a les temptacions terrenals i al dimoni (*De Orat.* 29, 3). El seu deixeble cartaginés, Ciprià, va recórrer a aquesta tesi i no es quedà enrere a

<sup>1316</sup> BALOIRA BÉRTOLO, M. i BALOIRA VILLA, A., *op. cit.*, 1992, pàg. 354-355.

l'hora de recordar el màrtir, el perseguit i torturat per defensar la fe de Crist com un autèntic *miles Christi* (Cypr., *Epist.* 39, 2). Tots ells formarien una cànvida cohort reconeguda per Crist com a soldats seus (Cypr., *Laps.* 2).<sup>1317</sup>

Per la seua banda, sant Agustí, en la seua obra *De civitate Dei*, al·ludia a la dicotomia establerta entre els conceptes de guerra justa i injusta.<sup>1318</sup> En el seus escrits desenvolupà una sèrie d'idees doctrinals on justificava i recolzava qualsevol tipus d'acció agressiva quan es tractava de castigar la violació d'algun dret adquirit per l'Església. És clar que reconeixia que tota guerra era sempre una desgràcia, però aquesta resultava un mal menor necessari per tal d'evitar infortunis majors. I la justificació davant l'esperit pacifista que havia caracteritzat els ensenyaments de Jesús i el cristianisme dels primers temps, la trobem en la fusió del pensament ciceronià<sup>1319</sup> i els ensenyaments de l'Antic Testament.<sup>1320</sup> Segons citava Contamine<sup>1321</sup> i recolliren Wesler i altres autors, per a sant Agustí la guerra era un mitjà lícit per a restablir la pau, combatre els enemics de l'Església i venjar les injustícies, sempre que el mòbil fóra un objectiu moral i la intenció recta. S'evitava així d'infringir el cinqué manament. També afirmava que la responsabilitat moral de dita acció corresponia a l'autoritat pública, sempre i quan la decisió d'eixa autoritat no contravinguera els manaments de Déu. Influïda pel pensament veterotestamentari s'identificava l'imperi amb el regne de Déu, i s'obligava al cristià a defensar-lo, és més, es presentaven els enemics de l'imperi com als enemics de Déu. Tanmateix, continuava citant Wesler que el criteri del bisbe d'Hipona ampliava d'aquesta manera la teoria ciceroniana: “*No sólo la recuperación de bienes robados y la reparación de un mal padecido justifican una guerra, sino que, en la visión de Agustín, el mantenimiento y la defensa del orden moral y el castigo de los malvados como tales constituyen un fin aceptable de la misma. Combatir a los herejes y someter a los pueblos paganos por medio de la violencia son conductas moralmente justificadas, con tal que se proceda con recta intención*”.<sup>1322</sup>

Es buscava d'alguna manera conciliar el servei militar obligatori dins l'imperi amb la forma de vida cristiana basada en el perdó i la pau. De fet, per a Eusebi de Cesarea el cristià

---

<sup>1317</sup> *Ibidem*.

<sup>1318</sup> CARCELÉN HERNÁNDEZ, F. J., *op. cit.*, 1997, pàg. 162.

<sup>1319</sup> Per a Ciceró la guerra era justa i legítima quan era defensiva, es feia en ajuda d'un aliat o tenia com a objectiu restaurar la justícia. CICERÓ, *Dels Deures*, 9. Citat per LINARES, L., *op. cit.*, 2008, pàg. 88.

<sup>1320</sup> FLORI, J., *op. cit.*, 2003, pàg. 38.

<sup>1321</sup> CONTAMINE, Ph., *op. cit.*, 1984, pàg. 333.

<sup>1322</sup> WESLER, A. G., “La cristiandad y los otros. La teoría medieval de la guerra santa y de la guerra justa”, en *Concilium*, XXIV, II, núm. 220, Madrid, 1988, pàg. 466-467. Citat per CARCELÉN HERNÁNDEZ, F. J., *op. cit.*, 1997, pàg. 162.

devia defensar la pau fins i tot amb les armes. En aquesta lenta i progressiva evolució cap a una acceptació i posterior justificació de la guerra, sant Ambròs de Milà, segons va recollir Contamine,<sup>1323</sup> fou el primer dels Pares de l'Església que legitimà l'ús de les armes en defensa del territori cristià enfront de les invasions germàniques. Utilitzà aquest concepte ciceronià – com ja ho havia fet sant Agustí – en un sentit netament cristià, com una lluita justa contra les forces enemigues paganes.

Cal advertir que en el discurs de sant Ambròs hi havia una prohibició per als clergues. Mentre els laics havien de lluitar per a defensar la *ciutat terrestre* en la milícia del Cèsar, el clergat havia de protegir la *ciutat celeste* dins la milícia de Crist, però sense portar armes ni espases.<sup>1324</sup> En la separació entre laics i clergues després de la cristianització de l'Imperi Romà hom ha vist una evolució en el terme *miles Christi*. Els clergues passaren a ser els encarregats de la defensa espiritual contra el dimoni amb les úniques armes de la pregària, tal i com sant Pau entenia la vida cristiana: com un combat interior contra les forces del mal. Així doncs, aquests foren considerats com els autèntics soldats de Crist, i en contraposició hi trobaríem els laics, que romanien om a *militia saeculi*.<sup>1325</sup> El concepte de *miles Christi*, però, encara allotjaria alguns significats més, el d'autèntics guerrers que havien de combatre físicament per la defensa de l'Església.

## La cristianització d'un imperi militar o la militarització de l'Església?

Un important punt d'inflexió en la història del cristianisme, però també en la del mateix Imperi Romà, és la coneguda batalla del Pont Milvi, narrada per Lactanci i Eusebi de Cesarea i en la qual els historiadors cristians atribuïren la victòria de l'emperador Constantí a la intervenció divina (Lactanci, *De Mortibus Persecutorum*, 44 i Eusebi, *Vita Constantini*, 28-31). Les inicials reserves de l'Església cristiana cap a la guerra canviaren després de la revelació rebuda per Constantí, la qual li assegurava la victòria si lluitava per la creu. A partir de llavors, l'Església es mostraria favorable a la participació dels cristians en la guerra i la cultura militar romana s'integraria com a part substancial de la vida cristiana.

En el segle IV la conversió de Constantí suposà que la *milita Christi* no sols passaria a ser una força de caràcter espiritual, primer factor citat per Flori, sinó també un exèrcit de

<sup>1323</sup> CONTAMINE, Ph., *op. cit.*, 1984, pàg. 332.

<sup>1324</sup> LINARES, L., *op. cit.*, 2008, pàg. 88.

<sup>1325</sup> FLORI, J., *op. cit.*, 2004, pàg. 43.

soldats cristians en el sentit exacte del terme. Davall el concepte *miles Christi* podríem incloure tots aquells guerrers que, amb la força de les armes materials, defensaven el cristianisme. Les circumstàncies polítiques i socials del Baix Imperi –conflictivitat, guerres, invasions, fanatisme, angoixes, buit espiritual, etc.– no sols havien fet canviar l'actitud doctrinal de l'Església front a la guerra, però també el seu discurs. En un principi, la integració del cristianisme en el sistema estatal imperial féu que es passara de la condemna rotunda de l'ús de l'espasa, on fins i tot matar un enemic en el curs d'un combat constituïa un pecat,<sup>1326</sup> a una actitud tolerant amb els soldats del seu temps i amb la guerra de caràcter defensiu. És a dir, hi existia una acceptació de la participació dels cristians en l'exèrcit i, finalment, una exaltació dels mateixos en la seua nova condició de soldats de Déu. També de la seua violència des del moment en què els emperadors romans cristians els integraren dins la maquinària militar.<sup>1327</sup>

Precisament, quan durant el concili d'Arlés de l'any 353 es proclamà l'edicte pel qual s'excloïa del servei militar tots aquells que encara practicaren ritus pagans, s'estava sancionant de manera oficial la cristianització de la legió. En el 380 Teodosi I convertia el cristianisme en religió oficial de l'imperi i en el 416 s'imposaven els símbols cristians en les armes dels soldats. La majestuosa àguila imperial que havia coronat els invencibles estendards de les legions romanes passava a ser substituïda per l'humil però no per això menys poderós *labarum* format per les dues inicials de la paraula grega *Christos*.<sup>1328</sup>

L'aliança entre l'Església i els poders temporals quedava segellada en aquells temps de necessitat. A partir de llavors, la comunitat cristiana no sols deixava de ser perseguida, sinó que es convertia en la religió oficial, amb el seu pontífex al capdavant, el qual, una vegada enfonsat l'imperi i destituït l'emperador d'Occident, apareixia revestit amb tota la parafernàlia dels poders mundans però també amb el simbolisme mític i gloriós dels antics cèsars, tot convertint la institució eclesiàstica en una vertadera *Ecclesia triumphans*.<sup>1329</sup>

Ara, però, tocava protegir-se dels atacs dels pobles bàrbars que amenaçaven l'estabilitat no ja de l'imperi romà sinó de l'imperi cristià. El saqueig de Roma el 410 suposà un

<sup>1326</sup> VAUCHEZ, André, *La espiritualidad del occidente medieval*, 3ª ed., Cátedra, Madrid, 2001, pàg. 60.

<sup>1327</sup> Un exemple d'aquesta evolució en el segle IV és la introducció en l'Església del costum de demanar per l'exèrcit en les seues oracions. CARCELÉN HERNÁNDEZ, F. J., *op. cit.*, 1997, pàg. 167.

<sup>1328</sup> CARCELÉN HERNÁNDEZ, F. J., *op. cit.*, 1997, pàg. 169. També CONTAMINE, Ph., *op. cit.*, 1984, pàg. 332, qui recull un escrit de sant Ambròs de Milà relatiu a aquesta substitució: “*Convierte, Señor, y levanta los estandartes hacia tu fe. He aquí que no son las águilas militares ni el vuelo de los pájaros quienes conducen los ejércitos, sino, Señor Jesús, tu nombre y el culto que se te rinde*”. La substitució dels estendards del Cèsar per l'ensenyà de la creu està present també a PRUDENCI, *Perist.* 1, 34. Citat per LINARES, L., *op. cit.*, 2008, pàg. 84.

<sup>1329</sup> CARCELÉN HERNÁNDEZ, F. J., *op. cit.*, 1997, pàg. 167.

esdeveniment traumàtic. La guerra es veia com a necessària i justa per tal de defensar la fe de Crist.

És aquest el segon factor citat per Flori: la protecció de l'Església romana i els seus béns. En aquesta justificació de la guerra defensiva tingué molt a veure l'ascens del cristianisme com a religió d'estat, però també i de manera lenta la convivència i influència dels costums i cultura guerrera dels pobles germànics assentats a l'imperi. D'altra banda, la necessitat de protegir ja no sols l'esperit de l'amenaça de les forces del mal, sinó també l'obligació de salvaguardar físicament els béns materials que l'Església havia aconseguit en el seu ascens com a poder terrenal passava a ser tinguda en compte.

Tots els fidels eren considerats soldats de Déu i la guerra era justificada pels teòlegs, així com la mort de l'enemic pagà en combat, la qual ja no comportava cap falta greu.<sup>1330</sup> Per a sant Agustí, un dels autors que més va aportar a la doctrina de l'Església per tal de justificar el recurs a les armes, el soldat que matava un enemic en la batalla era innocent, bé perquè la guerra estava inspirada en una finalitat justa, estava declarada per l'autoritat legítima o no existien sentiments d'odi ni interessos personals. Això no obstant, la institució eclesiàstica encara era sensible al problema de la participació de clergues en la guerra. De fet, el Primer Concili de Toledo, celebrat entre els anys 397 i 400, admetia que els cristians pogueren participar en la guerra, si bé aquells que ho feren no podrien ascendir a la categoria de diaca, tal i com ho defensava el seu cànon VIII. Per la seua banda, el Concili de Calcedònia celebrat l'any 451 prohibia la participació de clergues i monjos en l'exèrcit. Cal dir que aquest tipus de prohibicions encara perviuen en temps de Carlemany –Contamine cita la primera Capítular general de cap a l'any 769 on es prohibeix de forma absoluta la participació de clergues en la guerra, excepte aquells elegits per celebrar la missa durant la campanya i portar les relíquies al camp de batalla–. Però no sempre foren respectades. El mateix Contamine, en el seu estudi clàssic sobre la guerra en l'Edat Mitjana, aportava un bon nombre d'exemples d'aquest tipus. La relació entre la jerarquia eclesiàstica i la guerra comportà la suavització d'aquestes prohibicions i a la vegada la sublimació dels valors guerrers. Així doncs, la convivència de l'Església, i en concret del Papat, amb l'amenaça de nous pobles guerrers, com ara els llombards i, més tard, els sarraïns, provocà noves reaccions front a aquesta realitat. L'ús de les armes en defensa de l'Església romana tindria com a premi el perdó dels pecats, així ho afirmava en un escrit de l'any 753 el papa Esteve II, i fins i tot la salvació eterna, tal i com afirmà un segle més tard Lleó IV.<sup>1331</sup>

<sup>1330</sup> CARCELÉN HERNÁNDEZ, F. J., *op. cit.*, 1997, pàg. 161-178.

<sup>1331</sup> CONTAMINE, Ph., *op. cit.*, 1984, pàg. 339

En l'evolució de la concepció de la guerra, la institució eclesiàstica a l'Edat Mitjana en distingirà entre dos tipus: les justes i les injustes. Però, ¿què fa que una guerra siga justa? En el segle XII el monjo i jurista Gracià es preguntava si fer la guerra era pecat. En el seu famós *Decret*,<sup>1332</sup> redactat entre 1140 i 1142, hi trobem la resposta. No, no era pecat. En la causa 23, l'escolàstic afirmava que es podia agradar a Déu a través de l'ofici de les armes i que la missió del soldat era estar al servei dels interessos públics.

Com ja ho havia deixat escrit sant Agustí, encara que la guerra fora injusta, el soldat no pecava perquè seguia ordres, i en tot cas el pecat correspondria al príncep que ordenara la guerra. Sobre les condicions perquè una guerra fóra justa, Gracià, i posteriorment Rufí, a la seua *Summa Decretorum*, proposaven una sèrie de raons en funció de qui la declarara, qui la duguera a terme i contra qui. Així doncs, aquesta havia de ser decretada per matindre la pau i l'ordre, tenir una finalitat defensiva i ser declarada per l'autoritat legítima.<sup>1333</sup> Un segle després, aquestes raons foren reformulades per Laurenci Hispanus i Joan Teutonicus en cinc criteris clàssics segons la persona, l'objecte, la causa, l'esperit i l'autoritat, i finalment per sant Raimon de Penyafort, qui li donà la definitiva difusió, trobant-se encara ressons en el segle XIV en l'obra de l'italià Pere Baldo d'Ubaldis.<sup>1334</sup>

Tanmateix, en aquests dos tipus de guerres, la justa i la injusta, es distingia si l'acció comesa en elles era constitutiva de pecat o no i quin procediment s'havia de seguir per a la seua remissió en el cas en què ho fóra. Si era una guerra injusta, l'homicida devia ser castigat severament, i si era una guerra defensiva i legítima, una lleugera penitència esborrava el pecat comés. Aquesta situació, segons Contamine, s'apartava una mica de la teoria de sant Agustí d'Hipona perquè la idea de servei militar obligatori s'havia anat difuminant amb el pas dels segles. Sorgí llavors tot un sistema de penitències rigoroses i objectives per a tot aquell que vessara la sang d'un enemic. D'aquest sistema de càstigs, Contamine en recull alguns exemples trobats a penitencials anglosaxons on s'estableixen diferents penediments per a tots aquells que mataren un enemic, com ara no freqüentar l'església durant un termini de temps concret, practicar el dejú, prendre la comunió després de la penitència, etc.<sup>1335</sup>

<sup>1332</sup> GRACIÀ, *Decretum*, PL 187, part 2ª, causa XXIII, col. 1159-1166.

<sup>1333</sup> ALVARADO PLANAS, Javier, "Del pacifismo a la guerra santa: el origen del monacato militar en el occidente cristiano", en *La guerra en la Edad Media*, Logroño, 2007, pàg. 303-320.

<sup>1334</sup> CONTAMINE, Ph., *op. cit.*, 1984, pàg. 352-353.

<sup>1335</sup> CONTAMINE, Ph., *op. cit.*, 1984, pàg. 334-337.



## La sacralització de la guerra. El contacte amb l'univers musulmà

Com hem dit, al final del Baix Imperi la cristianització d'aquest suposà una important valoració de la funció guerrera, tal i com havia estat tradicional en un poble guerrer com era el romà. L'al·lusió a l'heroisme en el combat, el valor del guerrer o el prestigi de la institució militar, entre d'altres, feren que el vocabulari militar articulava una part del llenguatge cristià. També la cristianització dels pobles germànics, caracteritzats pel seu valor i força en la guerra, en contribuï poderosament. Més endavant, durant l'Alta Edat Mitjana i coincidint amb el moment de les invasions normandes primer, i amb el xoc violent amb la cultura islàmica després, es passà en la literatura patristica d'una justificació de la guerra a la seua sacralització. En aquell context, la jerarquia eclesiàstica es va veure obligada a fer front a les noves amenaces exalçant el valor de l'espasa com a arma de defensa. La voluntat per recuperar els territoris i béns perduts injustament front a aquests pobles els portà a reprendre la davantera proclamant que les guerres no només podien ser justes sinó també sagrades si aquestes tenien com a objectiu mantenir la pau i la justícia.

A partir dels segles VII i VIII, l'islam es va convertir en el més important oponent que trobaren els cristians. Res ja no seria igual. El contacte, ja fóra violent o no, els obligà a repensar la seua pròpia identitat com a poble.<sup>1336</sup> És sabut que l'islam havia conegut un procés de sacralització de la guerra davall el terme conegut com a *jihad*. Però tot i que Mahoma ja havia utilitzat la violència armada per a aconseguir els seus objectius, no va ser fins els segles X i XI, tal i com apuntava J. Flori, que no es va teoritzar sobre ell. Potser per influència d'aquesta nova religió, que des dels seus orígens admetia i recolzava l'ús de la violència i la guerra, el combat dels soldats de Déu adquirí connotacions de guerra legítima.<sup>1337</sup> Els enemics pagans havien deixat de ser els antics creients politeistes del món antic, tot donant pas als nous "aliats" del dimoni assimilats amb els sarraïns i contra els quals es veia inevitable la confrontació armada en la pugna per l'hegemonia del Mediterrani i de l'Europa sencera. Especial importància en la lluita contra aquests nous rivals constituïren els testimonis dels pontífexs Lleó IV i Joan VIII. Precisament, aquest últim exposava en una carta dirigida al

---

<sup>1336</sup> PETTI BALBI, Giovanna, "Lotte antisaracene e 'militia Christi' in ambito iberico", en *'Militia Christi' e Crociata nei secoli XI-XIII. Atti della undecima settimana internazionale di studio*, vol. XIII, Milà, 1992, pàg. 519-545.

<sup>1337</sup> Aquesta tesi ha estat defensada històricament per, entre d'altres, Américo Castro, a *La realidad histórica de España*, així com també rebutada recentment per GONZÁLEZ JIMÉNEZ, Manuel, "Sobre la ideología de la reconquista: realidades y tópicos", en *Memoria, mito y realidad en la historia medieval. XIII Semana de Estudios Medievales*, Nájera, 2003, pàg. 151-170.

monarca asturià Alfons III, durant el Concili d'Oviedo del 872, la idea de la lluita contra els enemics de la fe:

*Nos asimismo como vos, glorioso rey, somos apretados por los paganos; pero el Omnipotente Dios nos concede de ellos triunfo. Por tanto rogamos a vuestra caridad, no dejes de enviarnos algunos provechosos y buenos moriscos con sus armas y caballos, a los cuales los españoles llaman alfaraces, para que recibidos, alabemos a Dios, os demos las gracias, y por el que los trujere, os remuneremos de las bendiciones de san Pedro.*<sup>1338</sup>

Després de quasi mils anys de cristianisme, la sacralització de la guerra havia arribat a un punt gens menyspreable. Així per exemple, durant l'imperi carolingi, moment en què s'havia posat de manifest l'intent de reconstrucció de l'antiga Roma per part dels seus emperadors, l'acció guerrera mampresa per aquests havia adquirit un caràcter sacre,<sup>1339</sup> o dit amb altres paraules, la consagració de la guerra habilitava els monarques per defensar l'Església. En aquest punt la cristianització i ritualització de la guerra era un fenomen ja evident. Diferents costums i elements guerrers, alguns d'origen germànic, com ara la cerimònia d'iniciació a les armes, foren cristianitzades per l'Església mitjançant diferents ritus de benedicció. Vauchez assenyalava com en el *Pontifical romano-germànic*, un ritual litúrgic compost a Magúncia a mitjans del segle X, es trobava un cerimonial de benedicció de l'espasa i la llança, així com una oració per a tots aquells que anaven al combat. Tot rebent la investidura segons el cerimonial litúrgic com un sagrament religiós, el guerrer es comprometia a comportar-se com autèntic *miles Christi* i la cavalleria esdevenia la forma cristiana d'entendre la condició militar del soldat.<sup>1340</sup> Els seus protectors principals eren també sants cavallers. Sant Jordi, sant Maurici o sant Sebastià eren sovint invocats pels bisbes per tal que beneïren els soldats recentment armats cavallers i les seues armes. També els crits de guerra i les aclamacions a aquells en la batalla eren un fenomen habitual i no digam les visions de senyals o sants al bell mig de la batalla, recordada a través de les nombroses llegendes sorgides al llarg de l'Edat Mitjana i que han perdurat posteriorment.

De la mateixa manera que la justificació i sacralització de la guerra havia evolucionat durant aquest primer mil·lenni, també el concepte de *miles Christi* havia canviat en la seua significació. Si en els primers segles del cristianisme la idea de soldats de Crist es referia

---

<sup>1338</sup> Citat a SÁNCHEZ PRIETO, Ana Belén, *Guerra y guerreros en España, según las fuentes canónicas de la Edad Media*, Estado Mayor del Ejército, Madrid, 1990, pàg. 59.

<sup>1339</sup> FLORI, J., *op. cit.*, 2003, pàg. 29.

<sup>1340</sup> VAUCHEZ, A., *op. cit.*, 2001, pàg. 60.

solament als màrtirs de la fe, i posteriorment als monjos que abandonaven la vida laica per servir Déu, els quals tenien prohibit dur armes o anar al combat tot defenent-se de l'enemic de la forma que ho hauria fet Jesús, en els segles X i XI, en canvi, el terme fou utilitzat per referir-se als guerrers, i en concret als croats, tot desenvolupant-se el seu significat a obres de referència com la *Vida de sant Gerard d'Aurillac*, d'Odó de Cluny, on es presentava aquest com el model del bon cavaller cristià, el qual deixava poder i riqueses per servir Déu, o també el *Liber de Vita Christiana* de Bonizó de Sutri, on s'establien les normes i valors definidors del nou concepte de *miles Christi*.

L'oposició inicial al principi de l'Alta Edat Mitjana a la participació de clergues en el servei militar s'havia relaxat. Tot i que encara no podien participar físicament en la guerra, – aquesta activitat era pròpia d'un altre estament, els *bellatores*–, almenys podien resar per la victòria de l'exèrcit, tal i com recull el cànon III del Concili de Mèrida de l'any 666:

*Manda el santo concilio que cuantas veces cualquier causa le hiciere [al rei Rescesvint] salir en campaña contra sus enemigos, cada uno de nosotros observará en su iglesia las siguientes normas: que todos los días, según regla conveniente, se ofrezca el Sacrificio a Dios omnipotente por su seguridad, la de sus súbditos y la de su ejército, y se pida el auxilio del divino poder para que el Señor conserve la vida de todos, y el omnipotente Dios conceda la victoria al rey.*<sup>1341</sup>

La violència de la societat feudal es traslladava al context religiós i de la mateixa manera que l'estat monàstic influïa sobre l'estament militar en un desig de lluita contra les forces del mal, la religiositat de l'època s'impregnà de l'impuls violent de nobles i cavallers.<sup>1342</sup> En aquest sentit Església i estament militar es trobaven cada vegada més a prop. Joan de Salisbury, per exemple, afirmava el 1159 que la milícia no era autèntica si no estava al servei de la religió, i que era el mateix Déu qui elegia els seus soldats. Per a Contamine,<sup>1343</sup> la fundació de l'Orde del Temple durant el Concili de Troyes el 1128, influïda i validada per sant Bernat de Claravall, consolidà teològicament aquesta nova realitat que unia la vida monàstica i la vida militar: el cavaller al servei de Déu. Un servei que apareixia reflectit a la mateixa Regla de l'Orde del Temple:

<sup>1341</sup> SÁNCHEZ PRIETO, A. B., *op. cit.*, 1990, pàg. 70.

<sup>1342</sup> VAUCHEZ, A., *op. cit.*, 2001, pàg. 91-92.

<sup>1343</sup> CONTAMINE, Ph., *op. cit.*, 1984, pàg. 94.

*La caballería debe ser admitida en la religión y así la religión armada por la caballería debe progresar y matar a los enemigos sin pecado.*<sup>1344</sup>

Sant Bernat de Claravall, al *Liber ad Milites Templi. De Laude Novae Militiae* dirigit al primer Mestre de l'Orde, n'Hug de Payens, aplicà la mateixa consideració de soldats de Crist als templers que als croats. Es tractava de fer una valoració d'aquells guerrers laics que defensaven l'Església enfront els senyors i cavallers que basaven les seues activitats en el pillatge o el saqueig. L'anomenada *militia saeculi* o cavalleria profana era doblement condemnada per sant Bernat, perquè o bé mataven i per tant incorrien en pecat, o bé eren matats i com no s'havien pogut preparar per a la mort, es condemnaven per a l'eternitat.

Tot i semblar, a primera vista, una unió anti-natura, com la definirà el medievalista Jean Flori, sant Bernat intuïa la necessitat d'introduir la noció de cavalleria i els seus valors en l'estament eclesiàstic: noblesa, valentia, perfecció, lleialtat i, al mateix temps, integrar la cavalleria en la vida cristiana, dotant-la dels valors de la vida ascètica: rigor, desinterès pels béns materials i humilitat. O dit d'unes altres paraules, aprofitar la conjunció de la força espiritual que els monjos havien desenvolupat per a lluitar contra els vicis i les seduccions del maligne –recordem les imatges conceptuals de sants victoriosos dempeus sobre el dimoni davall la fórmula compositiva de la trepitjada triomfal–, i la força física que els homes laics posaven en pràctica en la lluita contra un enemic corporal.

Sant Bernat, segons l'idealisme de l'orde cistercenc, però també i segons han aportat recentment alguns autors per influència del pensament islàmic,<sup>1345</sup> considerava la guerra, fins i tot la guerra ofensiva, com un combat just, ja que era duta a terme en nom de Crist i els seus objectius eren bons i legítims, com ara la defensa de l'Església i la victòria sobre els enemics de la creu de Crist. Sols a través de la força de les armes es podria impedir que el poder islàmic oprimira els fidels i els justos.<sup>1346</sup> Per això, animava els cavallers cristians a procurar-se armes d'acer i bons cavalls per llançar-se com a lleons contra l'enemic.<sup>1347</sup> De fet, sant Bernat perdonava el cavaller si aquest matava el seu enemic en la batalla, ja que la lluita s'havia fet per Crist –“el cavaller quan mata, actua per a Crist”–, per tant la seua acció era

---

<sup>1344</sup> Citat per SÁNCHEZ PRIETO, A. B., *op. cit.*, 1990, pàg. 73.

<sup>1345</sup> ALVARADO PLANAS, J., *op. cit.*, 2007, pàg. 303-320.

<sup>1346</sup> CONTAMINE, Ph., *op. cit.*, 1984, pàg. 95.

<sup>1347</sup> AZCÁRATE, J. M., “Las órdenes militares y el arte”, en *El arte y las órdenes militares*, Comité Español de Historia de Arte, Cáceres, 1985, pàg. 28.

gloriosa i no criminal.<sup>1348</sup> No hi havia pecat en ella i no se'l podia considerar un homicida, sinó com deia el de Claravall, un *malicida*. Tampoc n'hi havia pecat si moria en el combat:

*Los caballeros de Cristo luchan en las batallas de su señor con seguridad, sin temer haber pecado al matar a un enemigo, sin temer sus propias muertes, pues nada que tenga que ver con la muerte o con morir, cuando se hace por Cristo, contiene acto criminal alguno, sino más bien merece gloriosa recompensa. En verdad, el que toma la muerte de un enemigo como acto de venganza hallará consolación en su posición como soldado de Cristo. El soldado de Cristo mata con seguridad y muere con más seguridad. No sin causa lleva él la espada. Él es el instrumento de Dios para castigar a los malvados y defender a los justos. De hecho, cuando mata malvados no es homicida sino malicida y será considerado ejecutor legal de Cristo.*<sup>1349</sup>

L'ideal dels templers, mogut per l'esperit cistercenc i sotmès doblement a la disciplina militar i a la disciplina de la regla, gaudí, segons alguns autors,<sup>1350</sup> d'un notable èxit entre la noblesa. Però aquest èxit estigué també vinculat amb les Croades i el desig de beneficis que se'n derivaven d'aquesta. De fet, la tasca inicial de protecció dels pelegrins que anaven a Terra Santa derivà en una missió militar de lluita contra els infidels i de control del territori, destacant especialment a partir de la segona croada. Per altra banda, després d'aprova la Regla els templers s'expandiren ràpidament per una bona part del territori europeu donant pas a un gran enriquiment de l'Orde. La seua fama, èxit i popularitat féu que molts poders laics i eclesiàstics veieren amb bons ulls la fundació de nous ordres militars per dur a terme la lluita contra els sarraïns i contra els pagans, com fou el cas de l'Orde Teutònic al Bàltic o, en el context de la península Ibèrica, els Ordes de Calatrava (1158), Sant Jaume (1170), Avis (1170), Alcántara (1177), Sant Jordi d'Alfama (1201) i Montesa (1317) que, inspirades en l'esperit cistercenc, açò es transformat de *militia saeculi* en *militia Christi*, havien de complir amb la defensa de la cristiandat i el combat els enemics de la fe.<sup>1351</sup>

<sup>1348</sup> NÚÑEZ RODRÍGUEZ, Manuel, "La guerra es mala, pero conviene, dado que es ineludible (Iconografía del cruzado y el milite), en *Boletín del Museo e Instituto 'Camón Aznar'*, Zaragoza, núm. 62, 1995, pàg. 82.

<sup>1349</sup> BERNAT DE CLARAVALL, *Liber ad Milites Templi. De Laude Novae Militiae*, citat per SÁNCHEZ PRIETO, A. B., *op. cit.*, 1990, pàg. 74.

<sup>1350</sup> Altres autors, com ara G. Duby, però, opinen que la implantació del Cister entre la cavalleria va ser mínima, car aquests es trobaven massa atrets pels plaers del món. Si bé alguns cavallers se sentiren atrets per les paraules de sant Bernat i volgueren vincular-se a l'espiritualitat cistercenca, cada vegada en foren menys, tot i que també, cal advertir-ho, aquesta ajudà a civilitzar la cavalleria. DUBY, G., *San Bernardo y el arte cisterciense. El nacimiento del Gótico*, Madrid, 1981, pàg. 136.

<sup>1351</sup> La consagració dels frares a l'exercici de la guerra en defensa de la cristiandat queda explicitada en la mateixa Regla de l'Orde de Calatrava: "*Mucho aprobamos vuestro loable propóstico, con el cual convertidos de la Cavalleria, ó milicia*

## La influència de les Croades en la sacralització de la guerra

Un aspecte fonamental i transcendental en la configuració de la idea de la guerra sagrada i en el desenvolupament del culte cap als sants cavallers el trobem en l'aparició de les croades,<sup>1352</sup> les quals dotaren de contingut ideològic l'acció de la cavalleria en nom de Déu. La guerra destinada a recuperar els Llocs Sants de mans dels enemics de la fe cristiana fou invocada pel Papat i considerada des d'aleshores com una obra santa.<sup>1353</sup> Aquesta idea de guerra santa, tot i que apareix en una etapa tan tardana, és un concepte que havia anat germinant temps enrere. Gregori VII, per exemple, tot i que no s'expressà mai en termes de croada, sí que havia desenvolupat una certa idea d'aquesta. Això no obstant, la primera referència evident apareixia citada a l'obra *Dei Gesta per Francos* (1109) escrita per Guibert de Nogent. Segons aquest autor, Déu hauria instituit guerres santes perquè els cavallers i el poble que els seguia, en comptes de matar-se entre ells a imitació dels antics pagans, poguera trobar en aquelles un mitjà per a la seua salvació.<sup>1354</sup>

De fet, amb motiu del concili celebrat a Clermont-Ferrand l'any 1095, el papa Urbà II féu una crida als cristians d'Occident per tal d'anar a Orient a ajudar els seus germans de religió oprimits pels musulmans. L'expedició tenia com a destinació Terra Santa i per alliberar-la seria necessari brandar les armes, un fet a totes llums horrible, però la recompensa del qual seria la indulgència plena. La predicació d'Urbà II enfervorí els cristians, sobretot el poble i la petita noblesa, i conferí a l'ús de les armes un caràcter religiós i de restauració dels cristianisme en un territori que portava quatre-cents anys davall domini de l'islam.

La idea d'una guerra santa resultava atractiva per a una massa que respongué a la crida i que s'uní en un exèrcit cristià europeu davall el comandament espiritual del Papat. Al combat per la fe i la conquesta de territoris i botins, s'unia l'acte de reparació penitencial. La promesa de la remissió dels pecats i de la salvació de l'ànima per a tots aquells cristians que combateren

---

*del mundo a la de Christo determinasteis combatir los enemigos de la Fee*". RADES Y ANDRADA, fra Francisco de, *Catalogo de las obligaciones que los comendadores, caballeros, y cavalleria de Calatrava tienen en razon de su avito, y Profesion...*, Juan de Ayala, Toledo, 1571.

<sup>1352</sup> L'estudi clàssic per excel·lència en aquesta sentit és el d'ERDMANN, Carl, *The origin of the Idea of Crusade*, Princeton University Press, Princeton, 1977.

<sup>1353</sup> De fet, segons sostenen Flori i altres especialistes, la condició necessària per considerar la sacralització de la guerra és que aquesta estiguera dirigida per una autoritat religiosa.

<sup>1354</sup> NOGENT, G. de, *Dei Gesta per Francos*, Hygens, Turnhout, Brepols, 1996, pàg. 87. Citat per LINARES, L., *op. cit.*, 2008, pàg. 96.

contra els sarraïns es convertí en una espècie de nova teologia de l'acció armada basada en la lleialtat, el coratge, el respecte cap als dèbils i la submissió a l'Església fins al martiri.<sup>1355</sup>

Segons Vauchez és probable que entre les capes populars que participaren a la Primera Croada es difonguera la creença quasi messiànica de què l'arribada del regne promés als humils era imminent i que la seua comesa era preparar dita vinguda lluitant contra el mal encarnat en els seus enemics de fe. Mitjançant el combat armat, el guerrer croat guanyaria el cel, una aspiració realment difícil d'obtindre d'una altra manera per a un laic. Amb això l'Església aconseguia diferents objectius. Per una banda, la recuperació dels Llocs Sagrats, d'altra la canalització d'una violència estructural inherent a la societat feudal i, per últim, el reforçament del seu poder organitzatiu dins la jerarquitzada piràmide de dita societat feudal.<sup>1356</sup>

En aquest sentit, per a Lidwine Linares, la finalitat de la guerra santa no seria únicament la lluita contra l'islam, encara que sí la més important, sinó que també hi influïrien altres objectius: la defensa del patrimoni eclesiàstic contra les agressions dels senyors, la lluita contra els opositors a les reformes papals, contra els moviments herètics i cismàtics, etc.<sup>1357</sup>

En el cas de les croades el grau de sacralització de la guerra fou màxim. Per a Linares tots els ingredients de la guerra santa hi eren reunits: estava recomanada per una autoritat espiritual, en aquesta cas el Papa; es duia a terme contra els infidels i els combatents rebien a canvi recompenses espirituals. La diferència amb l'antic concepte de guerra justa és que aquesta guerra santa és feia pel perdó dels pecats. D'aquesta manera ho va fer saber l'autor de la *Crònica anònima de la Primera Croada* als seus lectors: els morts en el combat guanyaren el martiri, pujaren al cel i es revestiren amb els vestits blancs dels màrtirs.<sup>1358</sup> Es recuperava així la significació original del terme *miles Christi*, el martiri del qual s'equiparava amb la mort en la Croada. Però aquesta era també un camí penitencial, una peregrinació a Jerusalem on el premi es trobava en la remissió dels pecats. La promesa de retribucions espirituals al final del camí era una prova més de la santedat d'aquestes empreses guerreres, ja present temps enrere en el dit procés sacralitzador de la guerra.

---

<sup>1355</sup> PETTI BALBI, G., *op. cit.*, 1992, pàg. 519-545.

<sup>1356</sup> VAUCHEZ, A., *op. cit.*, 2011, pàg. 90-92.

<sup>1357</sup> LINARES, L., *op. cit.*, 2008, pàg. 99.

<sup>1358</sup> *Chronique Anonyme de la Première Croisade* (ed. i trad. A. Matignon), Arléa, París, 1992, pàg. 83-84. Citat per LINARES, L., *op. cit.*, 2008, pàg. 101.

En efecte, el papa Lleó IV, en una carta dirigida als francs l'any 853 afirmava que el regne dels cels estaria obert als fidels morts en defensa de la cristiandat.<sup>1359</sup> En el mateix sentit i també destinat als francs es dirigia el papa Joan VIII el 878 en prometre el perdó dels seus pecats a aquells que defensaren la Santa Església de Déu.<sup>1360</sup> Per la seua banda, Lleó IX prometé als cristians que lluitaven contra els normands a Civitate el 1053 que aquells que moriren es convertiren en màrtirs. I pocs anys després, concretament el 1074, el papa Gregori VII, en una carta dirigida a l'emperador Enric IV, prometia la vida eterna no sols als qui moriren en la batalla sinó també a tota la resta de guerrers que hi participaren.<sup>1361</sup>

Vist des del punt de vista simbòlic, l'acció alliberadora de Jerusalem i els seus voltants de mans musulmanes per part dels croats presentava un imaginari altament relacionable amb la fita llegendària de la victòria cristianitzada del cavaller sobre la bèstia. També hi assistim a una estreta col·laboració dels cavallers croats amb l'element sobrenatural. Tal i com recordava García Fitz, sants i arcàngels ja feia temps que ajudaven l'Església i aquesta a la vegada havia reconegut llargament aquesta dita celestial. En el marc de les croades, però, les intervencions sobrenaturals es feren més freqüents.<sup>1362</sup> En la conquesta de diferents ciutats musulmanes per part dels croats en el seu camí cap a Jerusalem, l'ajuda divina es presentava sovint en forma de visions de sants guerrers que intervenien en el combat acompanyats d'estols celestials revestits amb armadures enlluernadores, muntats sobre cavalls blanquíssims i brandant també banderes blanques guarnides amb l'ensenya de Crist. La visió a la batalla de Dorilea en seria un cas paradigmàtic. També en aquell context es revelaria la providència en troballes meravelloses com la de la Llança Sagrada, gràcies a la qual els croats haurien conquerit Antioquia. En resum, aquests fets es poden relacionar amb les tesis d'Àngel Canellas, qui afirmava que totes aquestes manifestacions meravelloses constituïen un poderós revulsiu per al cristianisme en un context mil·lenarista i convuls. El mil·lenni aproximava l'Anticrist i el pelegrí buscava que el final dels temps el sorprenguera en el mateix Jerusalem. Es feia precís arribar-hi per a salvar-se, i aquest acte de fe, que era la pròpia peregrinació, no admetia l'acceptació del martiri, pel que era lícit matar en defensa pròpia. S'havia creat una nova religió, la de la croada. L'escatologia cristiana renovaria el significat de la creu constantiniana, símbol de predestinació i victòria. En les batalles apareixien exèrcits celestials

<sup>1359</sup> LLEÓ IV, *Epistolae et decretae*. Citat per LINARES, L., *op. cit.*, 2008, pàg. 100.

<sup>1360</sup> MGH, *Epistolae VII*, pàg. 126. Citat per ALVARADO PLANAS, J., *op. cit.*, 2007, pàg. 303-320.

<sup>1361</sup> FLORI, J., *op. cit.*, 2004, pàg. 228-229. L'ús de les armes és considerat per Gregori VII com a expressió de la *militia Christi*.

<sup>1362</sup> GARCÍA FITZ, F., *op. cit.*, 2003, pàg. 172-173.



i cavallers vencedors que portaven la creu per estendard.<sup>1363</sup> Victòries portentoses, inexplicablement aconseguïdes en terreny hostil, que de cap altra manera s'hagueren pogut produir contra un enemic tan poderós i cruel de no haver comptat amb l'ajuda de la mà divina a través del seus intercessors, els cavallers sants i els àngels del cel. Les seues miraculoses intervencions en els moments més decisius serien contades a les cròniques i els Cantars de Gesta, difonent per tota Europa aquestes meravelles i movent a l'allistament a més cavallers en la defensa dels Sants Llocs.

### **Fer front a un enemic comú. La demonització com a estratègia**

Segons el medievalista Jean Flori, el tercer factor de sacralització de la guerra havia estat la demonització de l'adversari. En un altre lloc del seu estudi,<sup>1364</sup> hom pot trobar dues formes diferents de combat sacralitzat: per una banda, una forma positiva, és a dir, mitjançant l'exaltació i glorificació d'una causa considerada justa i sagrada; i per una altra, una forma negativa com és la demonització de l'enemic dins d'una mentalitat reduccionista i maniquea, dimensió negativa del contrincant enfortida amb el pas dels segles fins a convertir-se en la base d'una intolerància doctrinal que ha anat augmentant el seu caràcter repulsiu en tota classe de manifestacions literàries i visuals. D'aquesta manera, l'enemic, principalment musulmà, però també indígena, heretge, protestant o, fins i tot, ateu, segons l'època en la qual ens situem, no era tan sols un adversari de religió sinó també un rival polític que calia eliminar<sup>1365</sup> perquè desafiava la unitat político-religiosa de la comunitat.

La religió de pau dels primers temps que considerava germans la resta d'éssers humans havia convertit els diferents en enemics mortals. De fet, la política que es va imposar al llarg de l'Edat Mitjana i Moderna per part de l'Església i les autoritats terrenals —ací no es poden fer distincions—, fou la de l'acció persuasiva per la força de les armes, tot deixant de costat la possibilitat del diàleg i la conversió. Cal advertir, però, que no totes les veus seguiren aquesta tendència. Contra la percepció de l'islam com una cultura bel·ligerant i propensa a la violència, Ramon Llull oposà l'actitud del cristià que havia d'enfrontar-se a ella amb la força de les armes espirituals, tot prenent com a referència les paraules de sant Pau en la seua carta

---

<sup>1363</sup> CANELLAS LÓPEZ, Ángel, "Leyenda, culto y patronazgo en Aragón del señor san Jorge, mártir y caballero", en *J. Zurita. Cuadernos de historia*, núm. 19-20, 1966-1967, pàg. 12.

<sup>1364</sup> FLORI, J., *op. cit.*, 2003, pàg. 221-222.

<sup>1365</sup> NÚÑEZ RODRÍGUEZ, M., *op. cit.*, 1995, pàg. 73-75.

als Efesis (Ef 6, 11-17). En el seu *Llibre de les Meravelles* (I, 129), tot i que era de l'opinió que la lluita espiritual i la lluita corporal havien de complementar-se advocà per la primera front a la segona, subordinant aquesta al discurs racional, tal i com afirmà també al *Tractatus de modo convertendi infideles* (cap. 349), on deixava clar que era més important discutir amb els infidels i posar-se d'acord amb ells mitjançant les dignitats de Déu i les raons necessàries, que no guerrear amb ells enfrontant-se amb l'espasa corporal.<sup>1366</sup>

No obstant això, l'actitud general en la lluita contra el mahometà es justificà i considerà com un suprem acte de fe. Per posar alguns exemples, l'autor dels *Hechos del Condestable don Miguel Lucas de Iranzo*, qualificà els combats del protagonista de la seua biografia com un “*santo ejercicio*”,<sup>1367</sup> la *Gran Crònica d'Alfons XI* o el *Poema d'Almeria* referiren les victòries del Salado<sup>1368</sup> i Las Navas de Tolosa<sup>1369</sup> com una “santa batalla” o una guerra santa, respectivament, mentre que en la literatura valenciana del segle XVII es parlava de l'enfrontament amb els moriscos com una “bona guerra”.<sup>1370</sup>

Per a Giovanna Petti Balbi, aquestes visió del mahometà com a enemic total foren causades per motivacions més bé polítiques que no religioses, tot i que també, afavorides per la consciència de front comú en defensa d'una *universitas* cristiana front a un univers mahometà, però també nodrides pels impulsos presents en l'espiritualitat del seu temps.<sup>1371</sup>

---

<sup>1366</sup> FIDORA, Alexander, “El significado de las armas en Ramón Llull”, en *Jaime I, rey y caballero*, Gen. Val., Valencia, 2008, pàg. 83-89.

<sup>1367</sup> RODRÍGUEZ MOLINA, José, “Santos guerreros en la frontera”, en *Historia, tradiciones y leyendas en la frontera. IV Estudios de Frontera. Homenaje a Don Enrique Toral y Peñaranda*, Dipt. Provincial de Jaén, Jaén, 2002, pàg. 449.

<sup>1368</sup> *Gran Crònica de Alfonso XI*, (ed. de D. Catalán, Madrid, 1976), vol. II, citada per GARCÍA DÍAZ, Isabel, “La política caballeresca de Alfonso XI”, en *Miscelánea medieval murciana*, núm. 11, 1984, pàg. 131.

<sup>1369</sup> SEBASTIÁN, Santiago, *Iconografía medieval*, ed. Etor, Donostia, 1988, pàg. 462.

<sup>1370</sup> PARDO MOLERO, Juan Francisco, *La guerra de Espadán (1526). Una cruzada en la Valencia del Renacimiento*, Ayto. Segorbe, Segorbe, 2000, pàg. 9.

<sup>1371</sup> Per a Petti Balbi caldria tindre present les diferents motivacions que configurarien aquesta consciència de *militia*: aspiracions i comportaments col·lectius d'aquells que participaren en aquestes empreses; la política del Papat en l'Edat Mitjana per tal d'augmentar el seu poder temporal, en particular dels pontífex Alexandre II i Gregori VII; i fins i tot, la intervenció conscient i medidora dels cronistes, que dotaven les accions militars d'un to èpic i providencialista amb empremtes de guerra santa i croada. PETTI BALBI, G., *op. cit.*, 1992, pàg. 519-545.

El llenguatge negatiu projectat contra el musulmà en l'art resulta evident, tot arribant a la creació de vertaders estereotips iconogràfics.<sup>1372</sup> Les imatges dels botxins dels màrtirs cristians, ja foren romans o jueus, en els retaules medievals vestien d'una manera diferent a l'esperada. De fet, apareixen transformats en musulmans, no només en la seua indumentària sinó fins i tot en els trets del seu rostre i en el color de la seua pell. Representaven, per tant, de la mateixa manera que els àngels rebels derrotats per sant Miquel i els seus guerres, tot allò oposat al Bé i, conseqüentment, al cristianisme. Així doncs, aquestes imatges foren usades per discriminar, ridiculitzar i humiliar els musulmans com a membres exclosos de la comunitat cristiana, de la mateixa manera en què foren usades les seues imatges derrotades davall les blanques potes dels cavalls dels sants cavallers.

En la literatura, per la seua banda, el vocabulari emprat a les cròniques i documents medievals i moderns és revelador d'aquesta visió del contrari: sarraí, moro, pagà, ismaelita, agarè, pèrfid, enemic de la creu, impiu, incrèdul o infidel, eren alguns del adjectius pejoratius amb què es referien als mahometans. En canvi, tal i com afirma Lidwine Linares, el terme per designar el seu natural adversari no era polític, ni geogràfic ni racial, sinó tan sols religiós: el de cristià.<sup>1373</sup> Front a l'alteritat de l'enemic l'eterna essència cristiana. Aquesta demonització del musulmà es pot observar en molts textos i en diferents èpoques. En un poema pisà, citat per G. Salia, on es narra la victòria cristiana el 1087 sobre els musulmans a Mahdia, es descriu el rei musulmà Tamin com un drac cruelíssim semblant a l'Anticrist.<sup>1374</sup> Adb al-Rahman, per la seua banda, fou considerat pel Berceo com un "*mortal enemigo de todos los cristianos*".<sup>1375</sup> En les *Cántigas* d'Alfons X el Savi, en canvi, s'assignava al conjunt dels musulmans el paper de vagabunds, lletjos, cruels i més negres que Satanàs, referència aquesta última que es repetia al *Poema de Fernán González*: "*Mas feos que Satán con todo su convento / cuando sale del infierno sucio e*

---

<sup>1372</sup> Sobre l'anàlisi d'estereotips iconogràfics centrats en el judaisme i l'islam, vegeu l'article de MORENO BASCUÑANA, Mar, "El vestido musulmán medieval: ¿una moda o un elementos de discriminación?", en GARCÍA MAHÍQUES, R. i ZURIAGA SENENT, V., *Imagen y Cultura*, vol. 2, Generalitat Valenciana, Gandia, 2008, pàg. 1159-1168. Sobre la precisió d'aquest concepte en l'estratègia iconològica vegeu GARCÍA MAHÍQUES, Rafael, *Iconografía e Iconología. Cuestión de método*, vol. 2, Encuentro, Madrid, 2009, pàg. 49-52.

<sup>1373</sup> LINARES, L., *op. cit.*, 2008,, pàg. 122.

<sup>1374</sup> SALIA, A., "Il carne pisano sull'impresa contro i Sarraceni del 1087", en *Studi di Filologia Romanza offerti a Silvio Pellegrini*, 1971, pp. 565-627, citat per FLORI, J., *op. cit.*, 2003, pàg. 290.

<sup>1375</sup> TUY, Lucas, *Milagros de San Isidoro* (traducció de J. de Robles, 1525, transcripció i notes de J. Pérez Llamazares, 1947, introducció d'A. Viñayo), Univ. – Cátedra de San Isidoro, León, 1992, cap. IX, pàg. 135.

*carboniento*".<sup>1376</sup> En el *Privilegi dels Vots de sant Emilià* conservat a Simancas se'ls anomena "*torpes viles perros*".<sup>1377</sup> La discriminació, ridiculització i menyspreu cap al diferent no sols es dirigia al conjunt de la comunitat i els seus líders, sinó també cap a la seua religió, trepitjada pel bisbe Lluc de Tui en considerar-la: "*endiablada y pestilencial doctrina de Maboma, que la mayor parte del mundo ha inficionado por los pecados de las gentes*".

Alguns jeroglífics publicats en les festes quadricentenàries de la conquesta de la ciutat de València per Jaume I mantenien aquesta demonització de l'enemic tot convertint els musulmans en la Hidra<sup>1378</sup> vençuda per Hèrcules (Jeroglífic XXXIX) o el temible drac que vigilava el Jardí de les Hespèrides, també derrotat per aquest heroi (Jeroglífic XXXX). Ambdós jeroglífics declaraven, a través del símil mitològic, el record del triomf de la religió cristiana i la felicitat de la conquesta del regne de València pel rei conqueridor i "*la total extinción de la Morisma de este Reyno*".<sup>1379</sup> Aquest símil fou també utilitzat per elogiar els fets heroics de Cisneros: "*Hercules serafico de España, cortó la Hydra en Africa [...]. Su fortaleza dio terror a los Phytones*".<sup>1380</sup>

Semblant identificació dels musulmans amb els monstres mitològics es féu en un dels arcs de triomf alçats l'any 1701 en Madrid per festejar l'entrada del monarca Felip V. En ell apareixia Perseu vençant el drac, comparat amb un sarraí, l'explicació simbòlica del qual quedava definida al llibre explicatiu de dita entrada:

*Pintóse la fábula de Andrómeda y Perseo, y el dragón con una media luna en cabeza, que la viene a devorar, y esta letra: Tu diestra eclipse a la luna, / Pues ya de Ceuta el deseo / Te espera el mejor Perseo.*

<sup>1376</sup> *Poema de Fernán González*, (ed. del R. P. Luciano Serrano, abad de Silos), Junta del Milenio de Castilla, Madrid, 1943, XVIII, c. 384.

<sup>1377</sup> *Privilegi de Ferran González o dels Vots de sant Emilià*, Archivo General de Simancas, Patronato Real, lligall 58, fol 4v-9v.

<sup>1378</sup> La demonització de l'enemic transformat en monstre mitològic és un aspecte que no només ha afectat els musulmans sinó també el protestantisme, les religions indígenes o fins i tot i més recentment el comunisme. Valga com a exemple per a aquest últim la carta pastoral del bisbe Marcelino Olaechea del 6 d'agost de 1936: "*El marxismo o comunismo es hidra de siete cabezas, síntesis de todas herejías*". MONTERO, A., *Historia de la persecución religiosa en España*, Madrid, 1961, pàg. 682-686.

<sup>1379</sup> ORTÍ, Marco Antonio, *Siglo Quarto de la conquista de Valencia*, Juan Bautista Marçal, València, 1640, pàg. 86r-86v.

<sup>1380</sup> FERNÁNDEZ DEL PULGAR, Pedro, *Vida y motivos de la comun aclamación de Santo del Venerable Siervo de Dios don Fray Francisco Ximénez de Cisneros*, Viuda de Melchor Alegre, Madrid, 1673, Elogi, s. n.

*Es el dragón pérfido moro, que procurando cobrar feudo, tiene oprimida la belleza de la mejor Andrómeda de África; y siendo aquel Perseo Gentil (o Fabuloso) espera deste verdadero Perseo su libertad.*<sup>1381</sup>

Val a dir que en tots aquests exemples, la retòrica barroca recorre ací al símbol de l'entitat malèfica monstruosa. El drac, símbol del mal per a la tradició cristiana es converteix en aquest jeroglífic en una al·legoria de l'islam: “*Es el dragón el pérfido Moro*”, i Felip V, com a nou Perseu, és qui alliberarà els territoris del nord de l'Àfrica, assimilats a Andròmeda, de les urpes del monstre. La imatge divinitzada del Borbó serà codificada per a transmetre l'essència sobrenatural de la seua fita, l'alliberació de les terres africanes de mans dels seus enemics de religió. L'assimilació de monstres mitològics amb els enemics de la religió cristiana, però, no sols afectà els musulmans. Així mateix, també els heretges eren comparats en diverses ocasions amb un monstre que calia eliminar i purificar amb el poder del foc. En aquest sentit, assenyalava Covarrubias en el seu *Tesoro de la Lengua Castellana* (Madrid, 1611) aquesta identificació dels heretge amb la figura de la hidra:

*Por esta serpiente hidra entiendo yo la heregía, y los hereges por los bivoreznos; deven ser consumidos con fuego antes que destruyan la tierra. Que si en Alemania huviera la diligencia y zelo en la religión que hay en España, no se entendiera la hidra luterana con el orage de sus bivoreznos; porque ya que presumiera de enclocarse con el fuego que les pegara la Santa Inquisición les salieran güeros los buevos.*<sup>1382</sup>

---

<sup>1381</sup> *Relación de la... entrada de... Felipe V en Madrid*, Madrid, 1700. Una altra versió d'aquest fragment: “*Es el dragón pérfido moro, que procurando cobrar feudo, tiene oprimida la belleza de la mejor Andrómeda de África; y siendo aquel Perseo Gentil (o Fabuloso) espera deste verdadero Perseo ser rescatada; y así sufre anhelitos de aquel dragón, que intenta colocar su luna en el regío zodiaco del león*”, apareix citat per GIRARLD-BOUNGERMINO, Céline, “Santos y héroes en la propaganda borbónica. De la Coronación de Felipe V a la Guerra de Sucesión”, en *Homenaje a Henri Guerreiro. La hagiografía entre historia y literatura en la España de la Edad Media y del Siglo de Oro*, Universidad de Navarra, 2005, pàg. 662.

<sup>1382</sup> Felip V representat com a vencedor del drac es pot veure en un llenç atribuït a Felipe de Silva titulat *Felip V, Maria Luïsa de Saboya i el príncep Lluís combaten l'heretgia* (s. XVIII, Aranjuez, Palau Reial), on el monarca, acompanyat pel seu fill i hereu i la reina, dona mort un drac que trepitja copons, sagrades formes, crucifixos i missals, i que ha començat a ser consumit pel foc. Segons Morán Turina, que ha estudiat la l'aparell icònic triomfalista de Felip V, el quadre esmentat es constituïa en element de propaganda política que polaritzava la idea de la lluita del Bé contra el Mal, representant Felip V el paper del Bé, defensor de la religió i renovador de la monarquia i els bons costums, mentre que el drac simbolitzava l'arxiduc Carles d'Àustria i les seues tropes, irreligioses, heretges i mantenidores dels vicis i la mala gestió del govern que havia acompanyat els darrers Àustries. MORÁN TURINA, José Miguel, “Felipe V y la guerra. La iconografía del primer Borbón”, en *Cuadernos de Arte e Iconografía*, vol. 1, núm. 1, 1988, pàg. 187-200.

L'assimilació del musulmà com a imatge del Mal es pot rastrejar també al teatre popular, en concret a les representacions conegudes com “*pastoradas*” o “*pastorales*”, estudiades per Caro Baroja,<sup>1383</sup> i en les quals el paper dels bons correspon als cristians, mentre que els “roïns” són els turcs o moros. També en les festes de Moros i Cristians queda patent aquesta assimilació, on els vencedors són sempre els cristians, en molts dels casos ajudats pels cavallers sant Jordi, sant Jaume o sant Miquel. En el seu estudi sobre les festes populars d'estiu, el mateix Caro Baroja aportava un sermó predicat per en Justo Armengol el dia 25 de juliol, festivitat de sant Jaume, de l'any 1616 a la capella de la Mare de Déu del Pilar de Saragossa, recollit per Basilio Sebastián Castellanos de Losada, el qual citava una festa de Moros i Cristians on es representava l'aparició del cavaller sant Jaume per tal de concedir la victòria als cristians i on el record de la victòria de l'emperador Constantí gràcies al signe de la creu es feia patent una vegada més:

*Hace pocos días que leí en un antiguo códice de la biblioteca del monasterio de Poblet, escrito en lengua lemosina, que para mejor obsequiar los aragoneses a Jaime II el día de San Jaime, se presentaron a la Corte sus criados vestidos unos de moros y otros de cristianos, y que tramando campal pelea en el patio del alcázar del rey, salieron al campo que le cercaba, en donde en un castillo levantado sobre un tablado, se dieron sendas cuchilladas hasta que, apareciendo en un brioso caballo blanco un capitán de la guardia vestido de San Jaime, se puso de parte de los cristianos, y acuchillando a los moros, éstos se rindieron de rodillas a sus pies. Que entonces el capitán que hacía de santo tomó de la mano de su escudero una banderita de tela blanca y seda, en que estaba pintada una cruz encarnada con este letrero: In hoc signo vinces, y presentándola a los moros, éstos se echaron en tierra y pidieron misericordia y ser recibidos en el gremio de los cristianos.*<sup>1384</sup>

Fet i fet, el domini militar, econòmic i cultural dels regnes hispànics sobre els adversaris musulmans al llarg dels segles creà un sentiment de superioritat en els seus habitants que es va veure reflectit en els tipus iconogràfics dels cavallers *matamoros*. En ells quedà plasmada de manera estereotipada la imatge pejorativa i demonitzadora dels vençuts creada segles enrere i que perduraria fins i tot amb l'arribada del segle XX. Així per exemple, els *Gojos a la Mare de Déu dels Desemparats*, compostos pel prevere Manuel Martínez Bondía i publicats per Navarro Cabanes en gener del 1923, es configuren com un exercici poètic que actualitza un tema recurrent de manera secular: l'enfrontament contra el musulmà. Escrits per a la coronació canònica de la Mare de Déu dels Desemparats l'any 1923, la seua composició coincidí amb

<sup>1383</sup> CARO BAROJA, Julio, *El estío festivo. Fiestas populares del verano*, 2ª ed., Círculo de lectores, Barcelona, 1992, pàg. 149-151.

<sup>1384</sup> CARO BAROJA, J., *op. cit.*, 1992, pàg. 142.

el moment més crític de la guerra que mantenia Espanya contra el Marroc. I així, de la mateixa manera que l'emperador Carles V combaté contra Barbarroja i Solimà al nord d'Àfrica, ara la dictadura de Primo de Rivera trobava poetes que excitaven el sentiment popular contra el moro.

*Sigau sempre Capitana / De tots aquells militars / Que en defensa de la pàtria / Derramen la seua sang / Defenen el nostre honor / Contra el pervers mahometà.*

## **Els sants militars, adalils celestials per a la *militia Christi***

S'ha dit en moltes ocasions que els segles X i XI es caracteritzen per un culte exacerbant cap als sants i les seues relíquies. En el seu vessant profilàctic, aquesta iniciativa discursiva es farcí d'una enorme càrrega de significació marcial. La comunitat cristiana no estava sola davant el perill de l'enemic. En el seu socors simbòlic, podien acudir els sants protectors, els quals no sols s'acontentaven en alleugerir espiritualment les penes dels seus fidels, sinó que a més, no dubtaven en utilitzar la força per derrotar el Mal físic. El naixent culte cap als sants militaritzats, la condició guerrera dels quals recordava la de sant Miquel i els estols celestials, feren que aquestes intervencions miraculoses i marcialment practicades en alguns casos pels sants patrons d'alguns monestirs –ells mateix eren els encarregats de protegir les terres, els edificis, béns i tot aquell que hi residia– constituïrien una sacralització de la violència en benefici de la institució eclesiàstica com a poder terrenal emparentat alhora amb la resta de poders polítics, si no és que l'exercia ella mateix.<sup>1385</sup> Valga com a exemple el relat afegit per Adeleri a Adrevald de Fleury, i citat per Jean Flori, on es narra com en l'any 878 sant Benet combaté a favor de l'abat Hug de Fleury contra els normands. En ell es diu que quan l'abat Hug estava a Borgonya, i davant un atac normand, el comte d'Auxerre va animar els seus soldats promentent-los que sant Benet hi aniria a ajudar-los. Després de la victòria, el mateix cabdill donà testimoni personal de l'acompliment d'aquella promesa tot dient:

Jo he vist sant Benet. M'ha protegit durant tot el combat, subjectant amb la seua mà esquerra les regnes del meu cavall, m'ha guiat i preservat; en la seua mà dreta portava una porra amb la qual ha abatut i mort nombrosos enemics.<sup>1386</sup>

<sup>1385</sup> FLORI, J., *op. cit.*, 2003, pàg. 99.

<sup>1386</sup> ADREVALDO DE FLEURY, *Miracula sancti Benedicti*, I, cap. 41, pàg. 86-89. Afegit d'Adeleri després de 1005. Citat per FLORI, J., *op. cit.*, 2003, pàg. 271.

En el cas concret dels sants cavallers, les llegendes miraculoses de les seues intervencions i imatges conceptuals posteriors expressaven els valors generals de la lluita contra les forces del mal i el sacrifici del soldat fins a la mort, en una guerra amb connotacions divinals i finalitat religiosa, tot exhortant els homes a esforçar-se cap a ideals cada volta més sublims. Aquesta idea de santedat militar englobava precisament en la seua concepció els significats d'ambdós termes, per una banda la virtut i la puresa demostrada pels sants en el seu combat espiritual contra el dimoni i, per l'altra, el valor i la milícia, l'honor i la glòria en l'exercici de les armes en defensa de la cristiandat per part dels soldats, termes que a primera vista podrien semblar contradictoris però que es fusionaren com a model per a la cavalleria en els tipus iconogràfics dels sants guerrers.<sup>1387</sup>

En l'imaginari col·lectiu, sant Miquel, com a cap i príncep de la milícia celestial, fou un prototip paradigmàtic. El combat bíblic contra el drac-dimoni i els àngels rebels constituí un referent canònic valuósíssim en la justificació de la guerra terrenal contra el mal. L'arcàngel guerrer es presentava espasa en mà com "el cap de l'exèrcit del Senyor" (Js 5, 14), el capità dels "estols celestials" que assisteixen el Senyor (1Re 22, 19) i que tenia com a missió protegir el poble d'Israel (Da 12, 1) i, per extensió, de l'Església<sup>1388</sup> i el poble cristià. El seu ric i variat corpus icònic, com a àngel i sant, pesador d'ànimes i psicopomp, cap dels exèrcits celestes i *arxiestratega*, el féu una figura de primer ordre, tant al context europeu oriental com a l'occidental, sent un dels sants més importants i populars del cristianisme. Davall la seua protecció es posaren no només les capes populars de la societat cristiana sinó també les més altes. El mateix Carlemany el considerà com a protector dels seus territoris, una atenció que el féu assolir la categoria de sant nacional francès. Però no fou l'única, també els anglesos, els normands i els pobles germànics el veneraren com a patró dels seus territoris i gents.

Durant l'Edat Mitjana els sants cavallers gaudiren d'un estatus especial, els estendards militars tenien representades imatges de sant Jordi, sant Miquel, sant Isidor i altres sants

---

<sup>1387</sup> Lidwine Linares, a la seua tesi sobre les fonts literàries dels sants cavallers hispànics, aporta l'escassa bibliografia clàssica que s'ha produït al voltant del concepte dels sants militars: PROFILLET, Abbé, *Les saints militaires, martyrologe, vies et notices*, 6 vols., Retaux-Bray, París, 1891 i DELEHAYE, Hyppolite, *Les légendes grecques des saints militaires*, Arno Press, Nova York, 1975. De més recent publicació és el treball de CORVISIER, André, *Les saints militaires*, Honoré Champion, París, 2006, una exhaustiva obra on recull i comptabilitza un ingent nombre de sants militars, particularment els dels primers segles. Vegeu LINARES, L., *op. cit.*, 2008.

<sup>1388</sup> Simbolitzada en la dona que espera un fill, que és a la vegada representació de la Verge, del passatge de l'*Apocalipsi de sant Joan* (Ap 12, 9).



guerrers.<sup>1389</sup> Per posar un parell d'exemples podem referir la notícia de la *Crònica* del rei Joan II en la qual es parla del Penó de sant Isidor: “*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*”.<sup>1390</sup> La imatge de l'arcàngel, per la seua banda, onejà en els estendards dels emperadors germànics Odó i Enric II en la seua lluita contra els hongaresos. En aquesta sentit és important també com en la benedicció de les banderes dels exèrcits reials s'invocava la seua presència al front de les legions celestes.<sup>1391</sup> Per la seua banda, en el cas de les cerimònies de benedicció de les banderes, val a dir que aquestes tingueren sempre una especial importància pel grau de simbolisme que hi comportaven. Eren objectes sacres i disposaven d'un cerimonial propi.<sup>1392</sup> Per exemple, la donació de la bandera d'un sant abans del combat sacralitzava aquest, ja que significava la protecció celestial concedida als soldats que s'alineaven davall d'ella i la creença ferma en la victòria concedida per Déu a aquells que la portaren. Tanmateix, en les oracions de protecció de les banderes que acompanyaven els exèrcits es reclamava la protecció divina al mateix temps que la voluntat de suscitar el temor en els seus enemics.

Els primers sants militars –Jordi, Teodor, Mercuri, Demetri, etc.– tenien uns orígens orientals i d'aquests un bon nombre, per no dir tots, foren víctimes de les grans persecucions dels emperadors Dioclecià, Maximià o Julià. Herbers advertia com en els inicis del seu culte, els mèrits que se'ls adjudicaven no tenien cap relació amb el combat, sinó que aquests guerrers aconseguiren l'estima dels seus fidels pel seu martiri en defensa de la religió. L'actitud habitual d'aquests soldats màrtirs dels primers temps era prou característica: el soldat renegava de la milícia, rebutjava els antics ídols o es negava a servir l'emperador. Amb el seu martiri, però, passava a convertir-se en soldat de Crist. Al segle VII, tot i que la lluita contra els enemics de l'imperi bizantí no era encara digna de mèrit per part de l'Església, la presència de l'ajuda celestial era ja més que evident. Passat el temps, i vist que el martiri en vida no podia ser imitat fàcilment, es va desenvolupar un nou paper per als sants guerrers més acord amb les necessitats defensives dels temps: el de comandants dels exèrcits –sant Jordi, per

---

<sup>1389</sup> BENGTON, Jonathan, “Saint George and the formation of English Nationalism”, en *Journal of Medieval Modern Studies*, núm. 2, vol. 27, 1997, pàg. 319-320.

<sup>1390</sup> *Crònica de Juan II*, cap. XXX, pàg. 328-329, en *Crònica de los Reyes de Castilla*, (ed. de C. Rossell), vol. 2, Madrid, 1953.

<sup>1391</sup> FLORI, J., *op. cit.*, 2003, pàg. 55.

<sup>1392</sup> Des de temps antics, l'Església va comptar amb cants solemnes com el *Vexilla Regis*, atribuït a Venanci Fortunato, bisbe de Poitiers al segle VI. FERNÁNDEZ, Etelvina, “Héroes y arquetipos en la iconografía medieval”, en *Cuadernos del Cemyr*, núm. 1, 1994, pàg. 28.

exemple, fou considerat patró protector de l'imperi des del segle VIII i patró dels exèrcits imperials bizantins des del segle XI. Com a models de vida per als combatents bizantins, aquest veieren en la guerra una nova forma de martiri.<sup>1393</sup> A diferència dels primers segles, els sants guerrers bizantins gaudien d'una especial devoció gràcies a les seues activitats militars.<sup>1394</sup>

La progressiva militarització dels sants féu que alguns deixaren de ser simples màrtirs civils per tal de convertir-se en soldats, mentre que altres passaren de soldats rasos a generals. Segons Bravo García, tot i que les dates i etapes d'aquesta evolució no resulten clares, la militarització dels sants correu en paral·lel amb la progressiva militarització de l'imperi bizantí en l'època dels emperadors Comnens.<sup>1395</sup> En molts dels casos foren els hagiògrafs els qui s'encarregaren de reconstruir tot un passat militar per a aquests màrtirs.<sup>1396</sup> I el mateix veiem en les seues representacions visuals. Tot i que les escenes més importants d'aquestes *Vides* encara eren les relatives al seu martiri, en la seua iconografia, per contra, destacaven més els atributs caracteritzadors com a sants militars (espasa, escut, cuirassa, etc.). Com ja hem vist en els capítols precedents, els sants militars eren representats amb aspecte vigorós i rostres joves i de gran bellesa, però sense mostrar emocions, per tal d'inspirar la idea del poder físic i la solidesa moral com a símbol de perfecció. Els sants militars, de la mateixa manera que els cavallers medievals, es configuraven com un tipus superior d'home. Sovint eren representats en parella, com a companys de guerra o germans d'armes, tot reflectint l'ajuda mútua que els cavallers cristians s'havien de prestar en el camp de batalla. El seu color era el blanc (2 Mac 11, 6-22), símbol de puresa (Ap 19, 14) i de la victòria de la llum sobre les tenebres, color propi de les milícies celestials que acompanyaven el capità sant Miquel. Per altra banda, la presència del cavall, ja ho hem dit, representava un estatus superior, el del cavaller i el control sobre aquesta exemplificava la seua autoritat i poder. A més el color blanc de la cavalcadura recordava la condició sagrada del genet. Fins i tot les armes també tenien un significat espiritual, així l'espasa s'assimilava a la creu, i la creu roja en concret recordava el seu sentit triomfal: "*In hoc signo vinces*". Per això es mostrava sobre el pit dels cavallers croats.

---

<sup>1393</sup> HERBERS, Klaus, *Política y veneración de santos en la Península Ibérica. Desarrollo del Santiago político*, 2ª ed., Fundación Cultural Rutas del Románico, Poio, 2006, pàg. 70.

<sup>1394</sup> LINARES, L., *op. cit.*, 2008, pàg. 105.

<sup>1395</sup> BRAVO GARCÍA, Antonio, "El héroe bizantino", en *CEMYR*, núm. 1, 1994, pàg. 101-142.

<sup>1396</sup> La condició social del sant prèvia al seu martiri tingué cada vegada més importància per als hagiògrafs. Aquests buscaven un llinatge il·lustre o certa noblesa dins la jerarquia militar. La necessitat de voler millorar la vida i la carrera del sant es veu clarament en el desdoblament del sant Teodor en dos personatges ben distints, l'*Estratilat* i el *Tiró*. Sobre aquesta qüestió vegeu LINARES, L., *op. cit.*, 2008, pàg. 81.

En definitiva, un esquema compositiu i un conjunt d'elements significants posats al servei de la idea d'espiritualitat guerrera que reeixia en diferents contextos culturals i històrics.

Precisament, la proliferació de sants militars en un context tan concret com el bizantí al llarg de l'Edat Mitjana ha estat sòlidament interpretat en base a la necessitat de defensar l'imperi front a agressions externes a les fronteres per part de pobles pagans i musulmans com també front a les heretgies internes que el desestabilitzaven. Bizanci, considerada com una Nova Jerusalem, tal i com ho ha posat de manifesta Christopher Walter, es veia a si mateixa com un territori afavorit per la Providència, la qual enviava els seus soldats celestials per salvaguardar-la de la mateixa manera que antigament havia enviat els seus àngels per tal de socórrer el poble d'Israel.

De tots els sants orientals, el *megalomàrtir* sant Jordi<sup>1397</sup> és potser el més famós i popular, tant a Orient com a Occident, i la seua figura ha inspirat un bon nombre de llegendes i devocions.<sup>1398</sup> De soldat romà passà a ser soldat de Déu després de sofrir innumerables martiris,<sup>1399</sup> combaté contra el terrible drac, protegint la princesa d'una mort segura, en la que potser siga la narració més famosa que ha protagonitzat i, amb aquesta defensa de la princesa es convertí per mitjà de l'al·legoria en protector de l'Església front del maligne i dels seus perseguidors i en alliberador del paganisme a la manera dels bisbes *sauròctons*. Posteriorment, fou convertit en el campió de la cavalleria cristiana front els musulmans en innumerables batalles sorgides a totes bandes del Mediterrani, i hui en dia la seua llegenda encara continua viva com a patró de nombrosos pobles i nacions.

Considerats com a símbols de protecció de la religió vertadera front a la resta de creences, però també com a elements legitimadors de la conquesta d'un territori, les històries de visions d'aquests sants convertits en guerrers foren en altres ocasions utilitzades per a

---

<sup>1397</sup> Segons Manuel Núñez Rodríguez, la tradició cristiana dels primers temps cercà un paral·lelisme entre l'heroi clàssic i el màrtir cristià per tal de fixar els valors del segon. Això ho féu per exemple Tertulià, qui reclamava al cristià que féra per Déu el mateix que l'heroi per la humanitat, per tal que els pagans reconegueren que aquests màrtirs cristians eren tan dignes d'admiració com els antics herois clàssics. Vid. NÚÑEZ RODRÍGUEZ, M., *op. cit.*, 1995, pàg. 78-79.

<sup>1398</sup> “*Sa renommée s’est répandue dans toutes les parties du monde chrétien; l’Orient et l’Occident l’ont célébré avec enthousiasme, en prose et en vers, dans tous leurs idiomes, et la littérature qui s’est inspirée des combats du grand martyr*”. DELEHAYE, H., *op. cit.*, 1975, pàg. 45.

<sup>1399</sup> A la seua tesi, Lidwine Linares es plantejava si es podia considerar la carrera militar com una preparació per al futur martiri i la seua resposta resultava afirmativa, ja que dotava el sant d'una sèrie de característiques exemplificadores, com ara fidelitat i resistència. El combat material fou substituït per un combat espiritual, exemplificat en el martiri. Els sants refusaven les armes materials i tota classe de violència per mamprendre un combat espiritual, sense armes, per Crist. LINARES, L., *op. cit.*, 2008, pàg. 83.

justificar la conservació del poder temporal de reis i emperadors, així com també del béns materials de l'Església, així com de l'ús de l'acció violenta per a aconseguir tal finalitat. Així per exemple, Bernat d'Angers, per tal d'explicar els excessos marcial d'un prior de Conqués en la defensa de les terres pertanyents a l'abadia, va recórrer a la història de sant Mercuri, lliurat després de mort a la violenta execució de l'apòstata emperador Julià per ordre divina: “¿Acaso no leemos que la apostasía del César Juliano fue castigada por el mártir san Mercurio, ya muerto, el cual taladró a dicho emperador con su lanza? Aquel que resucitó a este santo para castigar a su enemigo bien ha podido armar a nuestro monje para la defensa de su iglesia”.<sup>1400</sup> Com afirmava Jean Flori, la violència dels sants sacralitzava la violència dels cristians i la dirigia contra els enemics de l'Església. El mateix Flori n'aportava un bon nombre d'exemples més, com el de santa Fe de Conques, els quals no són pas anecdòtics sinó més bé generals.<sup>1401</sup>

També l'Església ha utilitzat de manera recurrent les imatges de sants que agafaren les armes per tal de defensar els interessos de la institució. Un exemple visual tardà d'aquesta ajuda providencial l'exemplifica el fresc pintat per Rafael entre 1513 i 1514 amb l'escena de *L'encontre entre Lleó el Gran i Atila*, obra ubicada a l'anomenada Sala d'Heliodor, als Museus Vaticans de Roma. En ella, s'inclouen en la part superior de la composició les figures de sant Pere i sant Pau, volant pels aires, i brandant les respectives espases davant l'atònita mirada del cabdill dels huns. El mateix assumpte fou representat per Alessandro Algardi en un relleu de marbre concebut per a la capella de Sant Lleó a la basílica de Sant Pere Vaticà. El sentit simbòlic d'aquest, amb el papa Lleó I detenint Atila i el seu exèrcit davant els murs de la ciutat de Roma, és el mateix que l'anterior: demostrar l'alliberament i independència dels Estats Pontificis davant els seus enemics.

Notem també com, a més de la legitimació d'una conquesta o la defensa del patrimoni reial o eclesiàstic, les històries dels sants orientals Jordi, Teodor, Mercuri o Demetri, acabaren configurant-se com a exemple de vida per a molts cavallers. En les seues figures s'unien dos conceptes o models de vida considerats en origen com antagònics: el del sant i el del guerrer. No obstant això, i com hem vist en el cas de pensadors com sant Bernat de Claraval, la formació de la idea de guerra santa va conduir indefectiblement a la unió d'ambdós. En aquest sentit, en el pensament medieval l'esperit cavalleresc va afectar tots els àmbits de la vida, fins i tot el religiós. L'arquetip del cavaller heroic –un patró hagiogràfic-heroic quallat en la llegenda i imatge d'Alexandre el Gran– s'assimilà al del cavaller sant, el qual pren part

<sup>1400</sup> BERNAT D'ANGERS, *Liber miraculorum sancte fidis*, Llibre I, cap. 26, Alphonse Picard, París, 1896, pàg. 68. Citat per FLORI, J., *op. cit.*, 2003.

<sup>1401</sup> FLORI, J., *op. cit.*, 2004, pàg. 185-187.

activa en la batalla. La creu s'unia amb l'espasa –tal i com s'assenyalava per a la creu de l'Orde de sant Jaume–, els sants agafaren l'espasa, i els hagiògrafs recolliren aquesta idea, tot representant, tal i com afirma Fernando Baños Vallejo, la santedat com una vertadera batalla espiritual contra les temptacions i els vicis, però també com una lluita real contra els enemics del cristianisme. La *militia Christi*, enriquida amb nous significats, funcionà com a ideal d'evangelització guerrera. El sant, influït per aquest esperit cavalleresc, es convertia en heroi en triomfar en la batalla, i l'heroi prenia com a model les vides dels sants, car no es podia entendre un heroi o un cavaller que no fóra heroi cristià o cavaller de Crist.<sup>1402</sup> És el cas paradigmàtic de sant Jordi, el cavaller sant per excel·lència, i la seua lluita contra el drac, bèstia mitològica utilitzada en clau emblemàtica per ressaltar el valor de la lluita contra el mal, representat pel dimoni-Satanàs,<sup>1403</sup> o la victòria de sant Miquel o Crist ressuscitat sobre aquest com a exposició simbòlica del triomf del cristià sobre el pecat i la mort.

També el combat real es revestiria de llenguatge simbòlic i prompte es farciria de amb elements miraculosos i taumatúrgics que revelaven la presència de l'ajuda divina a través de la intervenció directa del sant a l'avantguarda de les tropes cristianes. Aquestes imatges, narrades en multitud d'ocasions i recordades en altres tantes manifestacions visuals, allotjaven una gran varietat de continguts polisèmics que al llarg d'aquest estudi hem intentat desgranar. Les seues implicacions en les societats que les van crear també foren d'allò més diverses.

## **Els cavallers sants a la península Ibèrica, patrons de l'Església i la Monarquia**

En aquesta darrer capítol paga la pena recordar com les intervencions dels sants guerrers en multitud d'enfrontaments militars a la península Ibèrica foren llargament valoritzades tant pels hagiògrafs com pels cronistes àulics, la majoria d'ells sempre disposats a integrar el fenomen sobrenatural dins dels seus relats.<sup>1404</sup> Certament, el món occidental

---

<sup>1402</sup> BAÑOS VALLEJO, Fernando, *Las vidas de santos en la literatura medieval española*, Laberinto, Madrid, 2003, pàg. 66-67.

<sup>1403</sup> NÚÑEZ RODRÍGUEZ, M., *op. cit.*, 1995, pàg. 78.

<sup>1404</sup> Sobre les mútues influències entre literatura hagiogràfica i llegendes heroiques cavalleresques vegeu l'estudi de GÓMEZ MORENO, Ángel, *Claves hagiográficas de la literatura española (del Cantar de Mio Cid a Cervantes)*, Iberoamericana, Madrid, 2008.

mediterrani, i especialment l'hispànic, s'omplí de narracions i imatges amb els sants guerrers com a protagonistes destacats.

La consideració del combat contra els musulmans com una espècie de guerra santa es va desenvolupar a la península Ibèrica com una eina poderosa en la presa de consciència de la seua pròpia idiosincràsia com a poble hereu de l'antic regne visigòtic, però també d'un ecumenisme cristià front a un enemic comú.<sup>1405</sup> Alguns autors, com per exemple Javier Alvarado, han posat el punt d'atenció en el paper del Papat en aquell moment, potser recelós de l'exclusiva direcció secular de la conquesta peninsular cap al sud i interessat en obtenir un cert protagonisme en aquesta lluita que era també religiosa. Alguns exemples d'aquesta influència, especialment en el regne d'Aragó, foren les instruccions del papa Alexandre II al clergat aragonés per recolzar l'expedició a Barbastro el 1064 o les indulgències concedides pel papa Urbà II el 1089 a aquells que combateren a Tarragona per la defensa de la cristiandat contra l'islam.<sup>1406</sup>

Precisament en aquest moment, ho hem vist en capítols anteriors, es reclamava el patronatge de sant Jaume i es difonien les primeres tradicions sobre l'adjudicació d'Espanya per part de Déu a l'apòstol per a la seua evangelització.<sup>1407</sup> Es buscava, com hem dit, la recuperació de la unitat territorial i religiosa perduda amb els visigots, i les llegendes de visions de cavallers en el combat es difongueren i actuaren com a elements catalitzadors d'aquesta unitat. El record de la seua imatge o el crit del seu nom engrescava els guerrers cristians en la batalla, els quals dipositaven en ells la seua confiança en la victòria i en l'eliminació física de l'enemic.

Sant Jordi, sant Jaume i la resta de sants guerrers es configuraren dins la visualitat cristiana com un sistema simbòlic de representació heroica de la força de la unitat cristiana triomfant sobre els seus enemics. Com a símbols sagrats, la seua influència fou fonamental en la configuració d'una sensibilitat religiosa sacralitzadora de la lluita armada que trobava en aquestes figures providencials un poderós aliat.

Expressió evident i estereotipada de la teologia de la victòria amb connotacions èpiques i quasi novel·lesques, la visualització d'aquestes imatges se singularitzà en una sèrie d'elements significants semblants, com ara la forta espasa o la poderosa llança, la lluenta armadura o les blanquíssimes vestimentes, l'invencible cavall blanc o els espaordits enemics, abatuts i destrossats. Recordem doncs com la indumentària simbolitzava la puresa del sant i

---

<sup>1405</sup> PETTI BALBI, G., *op. cit.*, 1992, pàg. 519-545.

<sup>1406</sup> ALVARADO PLANAS, J., *op. cit.*, 2007, pàg. 303-320.

<sup>1407</sup> RODRÍGUEZ MOLINA, J., *op. cit.*, 2002, pàg. 450-451.

el contacte directe amb la providència, els grup d'enemics derrotats a les potes del cavall, aterrits o, fins i tot, escapçats, es configuraven com a record de la seua humiliació i submissió, i voluntat de destrucció com a representants del mal. Per descomptat, la blanca cavalcadura era el símbol que conferia a les seues imatges l'aura d'autoritat i poder, amb voluntat d'emfasitzar tan elevats objectius. Com ja s'ha dit en altres ocasions, la imatge a cavall era sinònim de manya i heroïcitat en el camp de batalla. En el camp de la visualitat, aquest adoptava una posició en corbeta com a símbol de força i domini sobre l'animal i consegüentment de triomf de l'heroi sagrat sobre els enemics, victòria que encara s'explicitava més enèrgicament amb la presència d'aquests davall les potes de l'animal mitjançant l'esquema formal de la trepitjada triomfal.

El sant, convertit en cavaller heroic èpic i triomfant, era el defensor i alhora representant de la civilització cristiana militant, autoglorificada en la seua victòria sobre l'enemic. Front al caos i el desordre, representats en la figura dels enemics que fugien espaordits, restaven esquarterats o mostraven gestos horroritzats, el cavaller cristià exemplificava l'ordre. La seua era una violència "reglada", políticament i moralment útil. Representava el sentit de superioritat del col·lectiu cristià front a la resta de minories ètniques, ideològiques o religioses. En paraules de Salvador Andrés Ordax, la imatge del sant cavaller representava la cristiandat lluitant contra els seus enemics. Com a *miles Christi*, el cavaller cristià convertit en heroi sacralitzat, era sublimat com a cavaller diví, individualitzat en una figura enlluernadora i sagrada.<sup>1408</sup> Com a figura situada al servei d'una missió especial, apoteòsica i amb connotacions morals, se l'involucreva en la defensa dels valors cristians mitjançant la força de les armes. Però també estava al servei del poder temporal, i per això participava imaginàriament en la recuperació del territori perdut i en el reforçament de la institució monàrquica a través del seu patrocini,<sup>1409</sup> no dubtant aquesta en barrejar religió i llegenda per tal de consolidar el seu estament i el patrimoni reial. Per a Yarza Luaces, la narració i plasmació visual de les seues visions en batalles difícils contra l'islam formaren part, en el cas del context hispànic, del propi procés històric de formació dels regnes cristians: "*se trata de convertir en santos caballeros y protectores a quienes disfrutaban de una verdadera popularidad e*

---

<sup>1408</sup> ANDRÉS ORDAX, Salvador, "Almanzor vs. Santiago: iconografía del 'miles Christi' ecuestre y su pervivencia en el tiempo", en *Cuando las horas primeras: en el milenario de la batalla de Catalaño*, Universidad Internacional Alfonso VIII, Soria, 2004, pàg. 192-193.

<sup>1409</sup> Aquest reforçament de les monarquies peninsulars es veurà recolzat per una sèrie de cròniques imparcials, la major part d'elles promogudes per la pròpia institució, que no dubtaran en veure els monarques com autèntics campions de Crist i les campanyes militars per ells mampreses com autèntiques guerres santes volgudes per Déu.

*involucrarlos en la importante empresa político-militar que significa la guerra de hostigamiento contra los musulmanes?*<sup>1410</sup>

En el camp de les idees, aquestes campanyes seculars contra l'infidel islàmic foren assimilades a un context de croada, un altre punt d'inflexió important en la sacralització de la guerra contra l'infidel. Si la invasió musulmana de la península havia estat vista per l'Església com un càstig diví, la seua recuperació per a la civilització cristiana era considerada com una revenja –així ho exposaren les cròniques asturianes–<sup>1411</sup> i com un camí de salvació que institucionalitzava i sacralitzava la violència marcial per a tal finalitat. Amb aquesta finalitat, alguns Papes concediren indulgències als guerrers que participaren en les guerres de la península Ibèrica semblants a les dels croats que combatien a Jerusalem. Fins i tot abans de la Primera Croada, papes com l'abans citat Alexandre II animaven els guerrers a combatre contra els musulmans<sup>1412</sup> amb la promesa de concedir la remissió dels pecats. En una carta dirigida el 1066 al bisbe de Narbona, el pontífex afirmava que participar en una guerra útil per a l'Església representava una reparació penitencial amb un valor semblant al d'una peregrinació o una almoïna. Així, els cavallers francs enviats per Cluny a lluitar contra els musulmans a la península es beneficiaren del perdó de les penes imposades pels pecats comesos.<sup>1413</sup> Finalment, Calixt II, en un cànon promulgat durant el Concili del Laterà de 1123, declarà oficialment el caràcter de croada d'aquesta i hi concedí els mateixos privilegis a tots aquells que lluitaren tant a la croada a Terra Santa com a la de la península Ibèrica.<sup>1414</sup> En el mateix sentit cal recordar com en el 1125, en el concili celebrat a Compostel·la pel famós bisbe Gelmírez, es féu una crida a la croada contra l'infidel semblant a la realitzada per Urbà II a Clermont-Ferrand trenta anys abans. Convocats en nom de l'apòstol sant Jaume,

---

<sup>1410</sup> YARZA LUACES, Joaquín, “El santo después de la muerte en la Baja Edad Media Hispana”, en *La idea y el sentimiento de la muerte en la historia y en el arte de la Edad Media (II)*, Univ. de Santiago de Compostela, Santiago de Compostel·la, 1992, pàg. 101-111.

<sup>1411</sup> NÚÑEZ RODRÍGUEZ, M., *op. cit.*, 1995, pàg. 72.

<sup>1412</sup> GARCÍA DE VALDEAVELLANO, Luis, *Historia de España: de los orígenes a la Baja Edad Media*, 2ª part, Revista de Occidente, Madrid, 1963, pàg. 289, citat per NÚÑEZ RODRÍGUEZ, M., *op. cit.*, 1995, pàg. 71.

<sup>1413</sup> NÚÑEZ RODRÍGUEZ, M., *op. cit.*, 1995, pàg. 86-87.

<sup>1414</sup> La idea de croada santa apareix en el *Poema d'Almeria*, text inclòs al final de la crònica de l'emperador Alfons VII, *Chronica Adefhonsi Imperatoris*, en intercalar la participació del bisbes de Toledo i Lleó en la batalla “*desenvainada la doble espada divina y corporal*”, l'absolució dels pecats als guerrers que hi participen “*los absuelven de sus culpas*” i la participació simbòlica dels sants guerrers: “*recibido la bendición de Santiago*”. CASTRO GUIASOLA, Florentino, *El cantar de la conquista de Almería por Alfonso VII: un poema hispano-latino del siglo XIII*, Inst. de Estudios Almerienses, Almeria, 1992, pàg. 73.



es cridava a les armes tot seguint l'exemple dels soldats de Crist, no només per tal de recuperar el territori perdut sinó també com un mitjà de salvació personal:

*Abandonemos por lo tanto las obras de las tinieblas y el yugo insoportable del diablo, practicando actos de justicia, y tomando todos unánimemente las armas de la luz, siguiendo el precepto del Apóstol, y a imitación de los soldados de Cristo y de los hijos fieles de la Iglesia, que con muchos trabajos y grande efusión de sangre se abrieron paso hasta Jerusalén, convirtámonos nosotros en soldados de Cristo; y aniquilados que sean sus peores enemigos, los sarracenos.*<sup>1415</sup>

En el cas de la península Ibèrica, el context de croada contra l'islam que es vivia en temps medievals el feia molt semblant al d'Orient i, per això, resulta fàcil establir una comparació entre els sants cavallers bizantins i els sants cavallers hispànics, els quals són reclamats com a patrons protectors dels exèrcits cristians i paladins contra els enemics de la fe. Amb condicionants semblants als viscuts pels croats a Orient, l'imaginari col·lectiu hispànic es va veure farcit de visions d'àngels i sants que acudien en ajuda dels defensors de la fe de Crist. Si a la famosa batalla de Dorilea es contava com havia estat vist descendir de les muntanyes un nombre incomputable de guerrers muntats sobre cavalls blancs precedits de blancs estendards i comandats per sant Jordi, sant Mercuri i sant Demetri, semblant prodigi es descriuria una vegada i una altra, ara però, a sòl hispànic, ja fora a Clavijo, Simancas, Baeza, Osca o El Puig.

Amb esquemes compositius i valors simbòlics molt semblants hem anat descrivint les llegendes i imatges de sant Emilià, qui participà a les batalles de Simancas i Hazinas. Sant Isidor de Sevilla, bisbe d'època visigòtica aparegut a la batalla de Baeza. També hem analitzat el cas de sant Ramon de Fitero, fundador de l'orde militar de Calatrava. Tots ells foren assimilats, *post mortem*, a guerrers defensors de la unitat catòlica en torn a la victoriosa idea de l'espiritualitat guerrera.

Aquests nous sants cavallers, tingueren o no un passat militar en vida, foren convertits en baluards de la croada front a l'islam pels seus devots i pels ordes religiosos, però també pels diferents monarques peninsulars, els quals anaren creant el seu propi *miles Christi* en un procés de legitimació de les respectives corones al temps que es configurava la naixent personalitat del cadascun dels regnes. En un context, el medieval, en què la guerra era un aspecte quotidià, resultava lògic que trobem els sants intervenint en els més importants

---

<sup>1415</sup> *Historia Compostelana* (ed. d'E. Falque Rey), ed. Akal, Madrid, 1994, pàg. 454. També SÁNCHEZ PRIETO, A. B., *op. cit.*, 1990, pàg. 138 i DOMÍNGUEZ GARCÍA, J., *op. cit.*, 2008, pàg. 74.

enfrontaments al costat dels soldats cristians. Monarquia i Església posaven en ells les seues esperances de futur davant l'amenaça de l'enemic. Per tant, és lògic pensar que la protecció dels territoris fóra encarregada a ells.

Per descomptat, juntament amb l'Església, un dels estaments que més se'n beneficià de la proliferació de sants cavallers en batalla fou l'estament monàrquic. Al llarg de tota Europa, els monarques començaren a adoptar aquests sants militars perquè els protegiren espiritualment, tot conferint una dimensió política al fenomen. Els sants guerrers, ho hem dit abans, no sols hi intervenien simbòlicament quan es tractava de protegir l'Església i els seus interessos, sinó que aquesta ajuda sobrenatural estava destinada també a la monarquia en la defensa no sols de la seua persona sinó també de la seua nissaga, soldats i territoris. Aquesta protecció donava prestigi a la corona i al territori al situar el monarca, ho hem dit anteriorment, en un plànol sobrenatural de diàleg directe amb la divinitat.

D'altra banda, l'assumpció del patrocini d'algun sant militar en un enfrontament decisiu prestigiava i legitimava la institució. Aquesta virtut intercessora no sols la podia desenvolupar un sant cavaller sinó també i, amb major raó, el mateix Jesucrist. Vegem l'exemple en el cas de la llegenda sorgida en el segle XIV on es narrava com el rei de Portugal, Alfons Enriques, hauria gaudit de la visió del Crucificat rodejat per àngels prèvia a la famosa batalla d'Ourique.<sup>1416</sup> Ocorreguda el 25 de juliol de 1139, dia de la festa de sant Jaume i, per tant, també relacionable amb el sant *matamoros* per excel·lència, aquesta transcendental victòria esdevingué fonamental com a mite fundacional de gran valor en l'imaginari col·lectiu del nou regne de Portugal. La idea del miracle propiciat abans o durant una batalla decisiva, tantes vegades analitzada al llarg d'aquest treball i que, com ja s'ha dit, es crea a imitació de la famosa visió de Constantí prèvia a la seua victòria front al seu rival Majenci a la batalla del Pont Milvi, serví en aquesta ocasió per a justificar la legitimitat i independència del regne de Portugal sobre la Corona de Castella.

Les explicacions de les victòries cristianes mitjançant la visió de sants protectors i signes sagrats com la creu han estat d'allò més diverses. La visió de la creu, per exemple, serví a alguns cronistes per a justificar la victòria dels cristians a la batalla de las Navas de Tolosa. Altres cròniques, com ara la del rei Alfons III d'Astúries recordaven la intervenció de la Mare de Déu en la defensa de Covadonga, tal i com faria després en tantes altres batalles. Una altre exemple d'aquest paper de Maria com a guerra invicta el trobem en la conquesta de València,

---

<sup>1416</sup> Amb la llegenda de la visió miraculosa d'Alfons Enriques a la batalla d'Ourique com a tema volem aportar una pintura de Domingos Sequeira, titulada precisament *Miracle d'Ourique*, realitzada el 1793 i conservada al Musée Louis-Philippe du Château d'Eu (França).

sobre la que un sonet setcentista recordava: “*Que el ser del Rey don Jaime conquistada [...] merced fue de la Virgen, no su espada*”.<sup>1417</sup> Així doncs, en la defensa de la fe i del territori cronistes i hagiògrafs involucraren un bon nombre de sants segons el seu interès. A més dels ja citats al llarg del nostre estudi volem aportar alguns altres exemples, com és el cas de sant Sever, màrtir català que aparegué muntat sobre cavall blanc i vestit amb brillants armadures en la batalla de Taler contra els normands (982),<sup>1418</sup> victòria que mogué el duc Guillem I a fundar el monestir de Sant Sever a Gascunya, o el de sant Doménec de Guzman i sant Pere Nolasc els quals, enviats per Déu a la manera de nous Diòscurs i amb l'espasa en la mà, ajudaren el noble Simó IV de Montfort en la seua lluita contra els càtars a la batalla de Muret (1213).<sup>1419</sup> També és pot ressenyar la visió de san Fèlix durant el setge de la ciutat italiana de Nola narrada pel cronista mercedari Felipe Guimerán: “*Tenian ciertos enemigos cercada la Ciudad de Nola en Campania, y los vezinos della puestos en extrema congoxa, però en lo mas estrecho del cerco aparecio el glorioso S. Felix confessor, natural de aquella Ciudad, el qual los libro con estrago terrible, y matança de los enemigos. Y fue la aparicion tan patente y publica, que la vio poco menos de toda la Ciudad. Assi lo escribe S. Agustin [Liber de cura pro mortuis genera] de quien lo tomo Canisio, y otros*”.<sup>1420</sup>

La justificació de la participació dels sants cavallers i el paper del seu culte foren importants en la configuració de la imatge mítica de la monarquia, com hem dit, interessada en integrar el fenomen sobrenatural en el seu discurs polític. En el capítol corresponent a la iconografia de sant Jaume hem pogut veure com es reconeixia en documents reials dels segles IX i XI com moltes de les victòries militars aconseguides pels monarques astur-lleonesos ho havien estat gràcies a la seua ajuda. Els mateix Reis Catòlics, tot seguint aquesta tradició, l'havien titulat com a “*lux e Patrón de las Españas, espejo e guiador de los Reyes dellas*” com a símbol de la seua estreta relació com a intercessor i patrocinator especial en la lluita contra els musulmans. Aquesta unió sagrada entre tron i fe es va ampliar i legitimar encara més amb els Àustries, moment durant el qual aquelles victòries militars de les tropes hispàniques s'estenien per mig món, tot perpetuant-se la tradició protectora de l'apòstol sobre l'estament monàrquic.

---

<sup>1417</sup> ORTÍ, M. A., *op. cit.*, 1640, pàg. 96v. Citat en ALEJOS MORÁN, Asunción, “Jeroglíficos marianos en el ‘Siglo Cuarto de la conquista de Valencia’”, en *Literatura emblemática hispánica. Actas del I Simposio Internacional*, Univ. A Coruña, A Coruña, 1996, pàg. 280.

<sup>1418</sup> FLORI, J., *op. cit.*, 2003, p. 188 i GARCÍA FITZ, F., *op. cit.*, 2003, pàg. 139.

<sup>1419</sup> GÓMEZ MORENO, Á., *op. cit.*, 2008, pàg. 185.

<sup>1420</sup> GUIMERÁN, Felipe, *Breve historia de Nuestra Señora de la Merced...*, Herederos de Juan Navarro, València, 1592, cap. 18, pàg. 95-96.

De la mateixa manera que els emperadors bizantins, els monarques peninsulars encomanaven la seua protecció militar a sants guerrers de reconegut prestigi. Si els antics reis de la monarquia lleonesa havien elegit per patró sant Jaume a la famosa batalla de Clavijo, una altra tradició llegendària afirmava que sant Emilià protegia els castellans, atés el record de la seua visió a les batalles en ajuda del comte Ferran González. Per la seua banda, els aragonesos elegiren com a patró sant Jordi per la seua decisiva ajuda a Osca, Mallorca, València i Alcoi.<sup>1421</sup> Aquesta relació entre la monarquia i el fenomen miraculós no es restringí, però, a l'Edat Mitjana. L'articulació d'un imaginari marcial en el discurs mític de la (re)conquesta del territori peninsular per part dels diferents regnes cristians s'allargà segles després de la pròpia conquesta cristiana, tot mantenint intacta la seua capacitat simbòlica d'una "teologia de la victòria". Valga com a exemple l'explicació de l'autor de la relació de les festes cinc-centenàries de la conquesta de València, Ortí i Mayor, sobre el poder intercessor dels sants en els fets d'armes en parlar de l'ajuda rebuda del cel per part de Jaume I el Conqueridor: "*Fue animado aquel generoso Principe del aliento que le infundió un San Miguel Arcangel, Capitan General de las Milicias del Dios de los exercitos, en cuya vispera se rindiò esta Ciudad; de un San Jorge Martir, Protector insigne de las Armas Catolicas, y en particular de las de Aragon [...] y en fin fue animado del Angel Custodio de esta Ciudad, y de tantos otros Santos, que [...] estaban noche, y dia clamando à las puertas de la Divina Misericordia por su libertad*".<sup>1422</sup>

Amb aquest exemple setcentista recuperem un element de l'autoritat del discurs polític d'aquestes imatges sagrades que, com afirmava el professor Javier Domínguez en parlar de l'enfortiment del culte de sant Jaume en Hispània,<sup>1423</sup> tan sols es mantenia si remetia a la sacralització de l'espai. Dit en altres paraules, la creació d'un esperit providencialista, la mitificació d'un espai geogràfic i la participació d'elements sagrats com ara els cavallers sants, no sols justificaven sinó que a més sacralitzaven l'ús de la violència guerrera en favor de la recuperació d'un territori, i legitimaven el seu control per part de la monarquia. Junt amb això, tal i com afirmava el mateix Javier Domínguez, defensaven encaridament el

---

<sup>1421</sup> Recordem la devoció que el rei Pere el Cerimoniós sentia cap al sant guerrer i l'afany per propagar el seu culte entre el seu poble mitjançant la fundació de confraries, el bastiment de capelles i l'encomanda de retaules amb la seua imatge.

<sup>1422</sup> ORTÍ y MAYOR, Joseph Vicente, *Fiestas Centenarias con que la insigne, noble, leal, y coronada ciudad de Valencia celebrò en el dia 9 de Octubre de 1738. La Quinta Centuria de su Christiana Conquista*, Antonio Bordazar, València, 1740, pàg. 266-267.

<sup>1423</sup> DOMÍNGUEZ GARCÍA, Javier, *Memorias del futuro. Ideología y ficción en el símbolo de Santiago apóstol*, Vervuert, Madrid, 2008, pàg. 68.

recobrament d'aquest territori en un marc jurídic-eclesiàstic que centrifugava en torn de l'Església catòlica i la Monarquia Hispànica.

La figura escatològica de sant Jaume cavaller, difosa a través dels relats de la victòria a Coïmbra i Clavijo i de les imatges en pedra, fusta o llenç, representava la idea del seu poder intercessor en favor de la monarquia lleonesa, primer, i castellana, després. Per la seua banda, el monarques aragonesos atribuïren les seues victòries a la protecció de sant Jordi. La seua portentosa intervenció a la batalla d'Alcoraç el 1096, narrada a la *Crònica de Sant Joan de la Penya*, estava farcida d'elements referents a la historiografia croada. Juntament amb aquesta, les diferents participacions en moments tan fonamentals com les conquestes de Mallorca o la de València, el convertiren en el patró de la Corona, i la seua imatge victoriosa sobre els musulmans es difongué a través de retaules, estampes, històries i celebracions festives.

Certament, la propaganda política monàrquica se sustentà de manera habitual en aquestes imatges, i la idea de triomf cristià que allotjaven recorregueren en nombroses ocasions. El significat potencial que aquestes manifestacions victorioses sobre el Mal tenia fou prompte percebut per la institució. El monarca desitjava que la seua imatge estiguera associada a la de l'heroi eqüestre vencedor dels seus enemics, i aquesta relació no s'esgota en l'Edat Mitjana, sinó que també es manté i reforça poderosament en la Moderna, com hem vist en els exemples de Carles V,<sup>1424</sup> Felip II, Carles II o Felip V.<sup>1425</sup> Una fita important en aquest camí conjunt la marca el regnat dels Reis Catòlics, sobretot en la seua relació amb sant Jaume, el qual fou convertit en un eficient element tutelar per a la configuració de la imatge del poder de la Corona. A partir de l'Edat Moderna, convertit ja en patró "*lux et gloria*" de la monarquia hispànica i protector dels seus exèrcits, la imatge guerrera de l'apòstol comportà noves i variades implicacions ideològiques, les quals hem intentat exposar en aquest estudi. Desplaçats la resta de sants guerrers pel fet que l'apòstol fou el primer en haver predicat a Hispània així com també pel poder econòmic i demogràfic de Castella sobre la resta de territoris, la consideració del Zebedeu com a patró únic de les Espanyes i com a infal·lible

---

<sup>1424</sup> Identificat amb el tipus iconogràfic del sant *matamoros* en el quadre de Cornelis Corneliszoon van Haarlem conservat al Worcester Museum of Art (Worcester, USA), o en el baix relleu de la façana de l'església de Santiago a Almeria (1552), on el rostre de sant Jaume està realitzat seguint les faccions de l'emperador. CHECA CREMADES, Fernando, *Carlos V. La imagen del poder en el Renacimiento*, ed. El Viso, Madrid, 1999.

<sup>1425</sup> Aquest últim representat com a l'apòstol sant Jaume en un llenç conservat al Museu Nacional d'Art de La Paz (Bolívia).

guerrer eclipsà els portents de la resta de companys, inclòs sant Jordi.<sup>1426</sup> La seua empremta quedà visible en el gran nombre de manifestacions visuals, tant en pintura com en escultura com en gravats, així com també en la literatura.

La multiplicació de les llegendes i les seues representacions visuals durant l'Edat Moderna exposen una vinculació dels sants cavallers o *matamoros* no només amb la monarquia sinó també amb nombroses institucions religioses de les quals foren membres, fundadors o patrons. Més enllà de la simple representació psicomàquica d'una batalla en la qual els herois cristians adopten el paper de vencedors front al Mal, al llarg dels capítols anteriors hem pogut advertir altres significats importants a l'hora d'encarar la complexitat d'aquestes imatges. El punt de la partida per a algunes d'elles ha estat segons alguns autors l'apropiació de les donacions i ofrenes corresponents al botí de guerra guanyat en batalla per part de les seues respectives institucions religioses.

Tanmateix, en el camp de les idees, els seus patrons celestials participaren simbòlicament com un soldat més en el procés militar expansionista, colonitzador i evangelitzador que caracteritza la societat feudal europea. Per part d'altres autors, l'interès hauria sigut més bé el reforçament de la unitat religiosa en aquells territoris recentment conquerits. Allò cert en totes aquestes reconfiguracions marcials de la figura del sant tant en l'Edat Mitjana com en la Moderna jau una inclinació per atraure al seu favor el poder d'una figura sacralitzada de renom per tal d'augmentar el propi prestigi tant de la institució monàrquica com religiosa. De fet, una vegada acabada la conquesta cristiana peninsular, hi assistim a un moment en el qual restava conservar la memòria i, fins i tot, reclamar-la si es considerava que s'havien oblidat per part de la institució monàrquica els serveis militars prestats i l'important paper colonitzador i evangelitzador que aquestes havien tingut en el passat. Tanmateix, es reclamava no sols una recompensa econòmica sinó també moral amb la reivindicació d'un passat gloriós davant la força dinàmica de les noves sensibilitats religioses que hi anaven sorgint. La força icònica dels sants cavallers torna en aquest context a posar-se en relleu a través de la literatura i la visualitat per tal de mostrar amb esperit militant el poder taumatúrgic d'aquests i els portents pels quals van ser protagonistes en el passat en defensa del territori i de la comunitat cristiana.

Aquesta relació dels fets d'armes amb el fenomen sobrenatural que també s'ha pogut observar en alguns personatges no canonitzats i relacionats amb distintes institucions

---

<sup>1426</sup> Sobre la significació de la presència d'imatges de sants cavallers en parella, vegeu OLIVARES TORRES, Enric, "Imágenes de caballeros santos representados en pareja. Un refuerzo de la idea de espiritualidad guerrera", en GARCÍA MAHÍQUES, R. i ZURIAGA SENENT, V., *op. cit.*, 2008, pàg. 1207-1225.

religioses, com ara els cardenals Mendoza i Cisneros o els frares Miquel Fabra o Diego de Porres. Amb adalils tan portentosos com aquests, els cristians es troben confortats i segurs en la lluita. Principis catequístics basats en el llenguatge militar que uneix la creu amb l'espasa estimularen la lluita contra els enemics tant en la defensa dels territoris cristians com en les aventures de conquesta, conversió i colonització, primer en l'àmbit mediterrani i peninsular i, després, a Amèrica i el Nord d'Àfrica, com una continuació "lògica" de la croada hispànica contra l'islam. Tal i com afirmava Javier Domínguez en parlar dels castellans protagonistes del *Poema de Fernán González*, els cristians continuaren buscant Déu no en la pau espiritual sinó en la mortífera espasa dels sants cavallers.<sup>1427</sup>

Més que una simple creença de caràcter profilàctic envoltada per l'heroïcitat d'un fet d'armes i la victòria humiliant sobre l'enemic, les noves imatges i llegendes dels sants guerrers, patrons de la monarquia i dels més variats ordes religiosos, transcendiren al camp de la política. Els antics i nous combatents de la fe no sols defensaren els seus devots en la lluita en el camp de batalla, sinó que a més foren els promotors de la república cristiana hispànica en el seu llarg camí cap a la consolidació de l'Estat modern a través de la unitat política i religiosa en els diferents territoris distribuïts per Europa, Àfrica i Amèrica. Com a icones portadores de la idea d'espiritualitat guerrera, la seua imatge participa amb caràcter providencialista en el procés militar expansionista i evangelitzador d'aquests territoris.

D'altra banda, com a paradigmes i adalils de l'Església militant, els fidels trobaren en els sants militars una força poderosa que es creia capaç de vèncer l'amenaça mediterrània procedent de l'imperi turc-otomà, per una banda, i l'heretgia protestant del nord d'Europa, per l'altra. Política i religió restaven unides en unes imatges carregades de simbologia militant que al·ludien encara a la idea d'una monarquia victoriosa i conquistadora fins i tot en moments de crisi econòmica, militar i espiritual.

Durant l'Edat Mitjana i Moderna, però també amb posterioritat –podríem dir que fins a l'arribada del Concili Vaticà II i no en tots els casos– aquesta mentalitat combativa i violenta envers el diferent i basada en la força de les armes va afectar certament la predicació, la qual fou assimilada en moltes ocasions a un fet d'armes i va mantenir en molts casos la idea de croada per a unir indissolublement la força espiritual de la creu i el poder material de l'espasa. Fet i fet, aquesta es considerava com la millor guia per a conduir l'enemic cap a la pau cristiana, és a dir, per a la seua conversió, tal i com s'expressà en alguns jeroglífics com ara un que il·lustra el llibre de Fernando de la Torre Farfán sobre les festes celebrades a Sevilla amb motiu de la canonització del rei Ferran III en 1671: *Fiestas de la S. Iglesia Metropolitana y*

---

<sup>1427</sup> DOMÍNGUEZ GARCÍA, J., *op. cit.*, 2008, pàg. 97.

*Patriarcal de Sevilla. Al nuevo culto del señor Rey S. Fernando el tercero de Castilla y León...*, una espasa que il·lumina un camí i un musulmà que gràcies a la llum pot accedir-hi: “*Rayo ardiente fue la espada; / però al moro le convino / para acertar el camino*”.<sup>1428</sup>

Per sort, no sempre tots els autors seguiren aquest discurs combatiu, molt foren d'allò més crítics, com ara el pare Mariana i, fins i tot, n'hi hagueren que se'n va riu d'aquestes creences. És el cas del cèlebre humanista Erasme de Rotterdam, qui al seu *Elogi de la Follia* denuncià amb expressives i corrosives paraules la hipocresia de l'Església que proclamava els ideals evangèlics a través de l'espasa i condemnà els intents d'aquesta d'usar la força de les armes per combatre l'heretgia en comptes de la persuasió: “*De este modo, el intérprete del pensamiento divino hace salir a los apóstoles bien pertrechados de lanzas, ballestas, bondas y bombardas a predicar al Crucificado*”.<sup>1429</sup>

Ja per acabar, recordem com als segles XIX i XX es continua articulant un sentit identitari a través d'aquestes manifestacions visuals amb les qual la societat o almenys una part se sent reconeguda, i així, mentre que la imatge de sant Jordi vencedor del drac era utilitzada a Catalunya per a configurar la personalitat nacional del territori i es converteix en símbol d'un discurs nacionalista reivindicador d'un passat gloriós, com ho demostren la proliferació en aquest moment d'imatges com ara les de la façana i pati del Palau de la Generalitat de Catalunya o el relleu de la façana de la Casa Amatller de Barcelona, l'ús també particularista i propagandístic de la imatge guerrera de sant Jaume, convertit en solemne patró d'Espanya i símbol de la seua essència nacional-catòlica, féu que aquest fóra alhora reclutat com a arma ideològica contra els “nous” enemics polític-religiosos per part de les forces reaccionàries: liberals reformadors, ateus, comunistes, etc.

D'aquesta manera s'exaltava la figura de l'apòstol guerrer com a defensor de la unitat política i religiosa d'Espanya i se li reclamava la seua providencial intervenció tant contra els rebels a la corona com contra tots aquells que atacaven el catolicisme o, dit amb unes altres paraules, contra el poder polític establert.

Malauradament, en aquests casos, i de la mateixa manera que en els segles precedents, tal i com s'ha pogut observar al llarg d'aquestes pàgines, el discurs visual i literari de la intolerància cap a l'adversari –religiós o ideològic– però també de la por i el rebuig cap al

---

<sup>1428</sup> Citat per CINTAS DEL BOT, Adelaida, *Iconografía del rey San Fernando en la pintura de Sevilla*, Dip. de Sevilla, Sevilla, 1991, pàg. 43.

<sup>1429</sup> ERASME DE ROTTERDAM, *Elogi de la follia*, cap. LXIV. Citat per PARDO MOLERO, J. F., *op. cit.*, 2000, pàg. 9.



diferent,<sup>1430</sup> cap a l'altre en definitiva, s'imposava una vegada i una altra sobre el diàleg, el multiculturalisme i la tolerància, i projectava una imatge demonitzadora sobre aquests nous enemics de la mateixa manera que segles enrere s'havia fet sobre l'imaginari musulmà.

Amb tot, seria un error degradar aquestes manifestacions artístiques i amagar-les de la vista dels fidels, tal i com en alguna ocasió s'ha fet. Per contra, l'estudi d'aquests tipus iconogràfics en la seua continuació i variació en el temps des que sorgí la primera representació d'un vencedor situat sobre un vençut i es multiplicà en innumerables variants i significats es fa més que necessària. Tot i la ideologia intolerant i subjugadora, a més d'esbiaixada, que allotgen en la majoria de casos a l'hora de representar de manera reduïda, senzilla i fàcil aquell concepte universal de la lluita del Bé i el Mal, amb el triomfa del primer, i on el vencedor és considerat el Bo i el vençut el Dolent, cal recordar com totes aquestes imatges formen part de la història cultural d'occident i d'alguna manera ens ajuden a comprendre part de la naturalesa humana, car en la majoria dels casos transcendeixen el camp de les arts i penetren en el món de les idees, la política i la història, tot i que aquesta quasi sempre l'hagen escrit els de dalt.

---

<sup>1430</sup> NÚÑEZ RODRÍGUEZ, M., *op. cit.*, 1995, pàg. 72-73.



## **LLISTAT D'IL·LUSTRACIONS**



- Fig. 1.** *La Virtut derrota el Vici*, monestir de Sant Cugat
- Fig. 2.** *Horus vencent la serp Apofis*, s. V aC, Khargha, Temple d'Ibis
- Fig. 3.** *Teseu mata el Minotaure*, Aisó, ca. 420-410 aC, Madrid, Museu Arqueològic Nacional
- Fig. 4.** *Teseu mata el Minotaure*, s. I dC, Nàpols, Museu Arqueològic
- Fig. 5.** *Estela de Naram Sin o de la Victòria*, 2.250 aC, París, Museu del Louvre
- Fig. 6.** *El general Abul Asair és enviat a l'emperador Constantí VII*, Joan Scilitza, *Historia bizantina*, fol. 136r, ss. XII-XIII, Madrid, Biblioteca Nacional
- Fig. 7.** *Florència triomfa sobre Pisa*, Giambologna, 1555, Florència, Museu Bargello
- Fig. 8.** *Abura Mazda trepitja el cos d'Abriman*, s. III dC, Naqsh-i Rostam
- Fig. 9.** *Sarcòfag d'Alexandre el Gran (detall)*, s. IV aC, Istanbul, Museu Arqueològic
- Fig. 10.** *Alexandre el Gran a cavall*, s. I dC, Nàpols, Museu Arqueològic
- Fig. 11.** *Alexandre el Gran a la batalla d'Issos*, s. I dC, Nàpols, Museu Arqueològic
- Fig. 12.** *Déu traci equestre*, s. III dC
- Fig. 13.** *Estela funerària de Titus Flavius Bassus*, s. I dC, Colònia, Römisch-Germanisches Museum
- Fig. 14.** *Moneda de Constantí Spes Publica*, 327 dC
- Fig. 15.** *Moneda de Constanci II debellator hostium*, 352-357
- Fig. 16.** *Horus cavaller combat Seth*, s. IV dC, París, Museu del Louvre
- Fig. 17.** *Crist victoriós sobre el lleó i la serp*, s. VI, Ravenna, Capella arquebisbal
- Fig. 18.** *Crist victoriós sobre el lleó i la serp*, ca. 800, Oxford, Bodleian Library
- Fig. 19.** *Liber matutinalis*, 1206-1225, Munich, Bayerische Staatsbibliothek, fol. 14v
- Fig. 20.** *Crist ressuscitat vencedor sobre el dimoni*, *Speculum Humanae Salvationis*
- Fig. 21.** *Guerrer triomfant que allanceja una serp*, s. X, fol. 134v, Girona, catedral, tresor, ms. 7

- Fig. 22.** *Santa Margarita. Predel·la de les Santes*, Vicent Macip, 1506, València, Museu de BB.AA.
- Fig. 23.-** *Triomf de sant Tomàs d'Aquino*, Filippino Lippi, 1480, Roma, església de Santa Maria sopra Minerva, capella Caraffa
- Fig. 24.** Herrera el Vell, *Comentariū in Summam Theologiae S. Thomae*, 1623
- Fig. 25.** *Sant Teodor, a cavall, allanceja la serp*, s. V, Tunícia, Museu de Susa
- Fig. 26.** *Sant Teodor, a cavall, allanceja la serp*, s. XI, Göreme, Església de Yilanli
- Fig. 27.** *Sant Teodor i sant Jordi*, s. XI, Gülsehir, Karsi Kilise
- Fig. 28.** *Sant Teodor, descavalcat, combat el drac*, s. XV, Atenes, Museu Bizantí i Cristià
- Fig. 29.** *Sant Teodor, descavalcat, combat el drac*, 1742, Francesco Bologna, Venècia, església de Sant Tomàs
- Fig. 30.** *Sant Demetri allanceja i descavalca el voivoda búlgar Kalojan*, escola Stroganov, s. XVI-XVII, Moscou, Galeria Tretiakov
- Fig. 31.** *Sant Demetri expulsa el saltamarges eslaus fora de Tessalònica*, s. XIV, Kosovo, monestir Dečani
- Fig. 32.** *Sant Demetri*, 1290, Manuel Panselinos, Mont Athos, església Protaton
- Fig. 33.** *Sant Demetri*, 1550-1620, Scarsellino, Boston, Fine Arts Museum
- Fig. 34.** *Sant Jordi i sant Demetri vencen, respectivament, el drac i el tsar Kalojan*, s. XII, San Vito dei Normanni, església de San Biaggio
- Fig. 35.** *Sant Mercuri*, s. XIII, Manuel Panselinos, Mont Athos, església Protaton
- Fig. 36.** *Sant Mercuri eqüestre allanceja i derrota Julià l'Apòstata*, El Caire, església de Sant Mercuri
- Fig. 37.** *Sant Mercuri eqüestre allanceja i derrota Julià l'Apòstata*, s. XV, Seminara, església de la Madonna dei Poveri
- Fig. 38.** *Sant Mercuri eqüestre allanceja i derrota Julià l'Apòstata*, s. XVIII, Toro, església de Sant Salvador
- Fig. 39.** *La Mort de Julià l'Apòstata*, s. XVII, Luca Giordano, El Escorial, Casa del Príncep
- Fig. 40.** *Sant Sisinni allanceja el dimoni Alabasdria*, s. VI-VII, Bawit, monestir de Sant Apol·lo
- Fig. 41.** *Salomó allanceja un dimoni femení*, s. IV-V, París, Biblioteca Nacional Francesa Cabinet des Médailles, inv. Schlumberger 382
- Fig. 42.** *Sant Miquel a cavall venç el dimoni*, s. XVIII, Varsòvia, Muzeum Narodowe
- Fig. 43.** *Sant Miquel triomfa sobre el drac*, s. XIII, Museu de Leipzig
- Fig. 44.** *Sant Miquel triomfa sobre el drac*, s. XII, catedral de Le Puy-en-Velay
- Fig. 45.** *Sant Miquel triomfa sobre el drac*, s. XII, Segòvia, església de San Miguel
- Fig. 46.** *Sant Miquel triomfa sobre el drac*, s. XII, Los Ausines (Burgos), església de San Quirce
- Fig. 47.** *Sant Miquel triomfa sobre el drac*, 1140-1150, Charente, portalada de Saint-Michel-d'Entraygues
- Fig. 48.** *Sant Miquel triomfa sobre el drac*, s. XII, Turienzo de los Caballeros (León), església de San Juan Bautista
- Fig. 49.** *Sant Miquel triomfa sobre el drac*, Frontal dels Arcàngels, ca. 1220-1250, Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya

- Fig. 50.** *Sant Miquel combat el dimoni*, Juan de la Abadía, ca. 1486, Madrid, Museu Lázaro Galdiano
- Fig. 51.** *Sant Miquel combat el dimoni*, Retaule de l'Eucaristia, Joan Reixach, 1444, Sogorb, Museu diocesà
- Fig. 52.** *Sant Miquel combat el dimoni*, Bartolomé Bermejo, 1468, Londres, National Gallery
- Fig. 53.** *Sant Miquel combat el dimoni*, Juan de Flandes, 1500-1510, Salamanca, Museu catedralici
- Fig. 54.** *Sant Miquel combat el dimoni*, Paolo da San Leocadio, 1490-1505, Oriola, Museu diocesà
- Fig. 55.** *Sant Miquel combat el drac*, Miquel Alcanyís, ca. 1420, Nova York, Metropolitan Museum
- Fig. 56.** *Sant Miquel combat el dimoni*, Blasco de Grañén, ca. 1440, Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya
- Fig. 57.** *Sant Miquel combat amb el drac*, Antonio i Piero Pollaiolo, 1460-1500, Florència, Museu Bardini
- Fig. 58.** *Sant Miquel combat el dimoni*, Jaume Ferrer II, 1451-1454, Lleida, La Paeria
- Fig. 59.** *Sant Miquel combat el drac*, Jaume Mateu, ca. 1420, València, Museu de Belles Arts
- Fig. 60.** *Sant Miquel combat el drac*, 1370, Sot de Ferrer, església de la Immaculada
- Fig. 61.** *Sant Miquel combat el drac*, Retaule de Sant Miquel, Mestre de Puixmarín, 1415-1420, Múrcia, Museu diocesà
- Fig. 62.** *Sant Miquel combat el drac*, 1418, Joan Mates, Barcelona, MNAC
- Fig. 63.** *Sant Miquel combat el drac*, Mestre de Zafra, 1490-1500, Madrid, Museo Nacional del Prado
- Fig. 64.** *Sant Miquel combat el dimoni*, Miguel Ximénez, 1475-1480, Madrid, Museo Nacional del Prado
- Fig. 65.** *Sant Miquel combat el dimoni*, Bernat Serra, 1429, Vilafranca del Cid, església de Santa Maria Magdalena
- Fig. 66.** *Sant Miquel combat el dimoni*, Gonçal Peris, ca. 1420, Edimburg, National Gallery
- Fig. 67.** *Sant Miquel combat amb el dimoni*, Joan de Joanes, ca. 1550, Múrcia, Museo de BB.AA.
- Fig. 68.** *Sant Miquel combat el dimoni*, Francesco Pagano, 1492, Nàpols, Museo Nazionale di Capodimonte
- Fig. 69.** *Sant Miquel combat el dimoni*, Mestre de la Porciúncula, 1475-1500, Castelló de la Plana, Museu de Belles Arts
- Fig. 70.** *Sant Miquel combat amb el dimoni*, 1494, Pere Girard, Vic, Museu
- Fig. 71.** *Sant Miquel combat el dimoni*, Josse Lieferinxe, ca. 1500, Avignon, Musée du Petit Palais
- Fig. 72.** *Sant Miquel combat el drac*, Rafael, 1504, París, Museu del Louvre
- Fig. 73.** *Sant Miquel derrota l'àngel caigut*, Rafael, 1518, París, Museu del Louvre
- Fig. 74.** *Sant Miquel derrota l'àngel caigut*, Luis Juárez, ca. 1615, Mèxic, Pinacoteca Virreinal de San Diego

- Fig. 75.** *Sant Miquel derrota l'àngel caigut*, atribuït a Juan Fernández Navarrete el Mudo, 1565, Briones, església de Sant Miquel
- Fig. 76.** *Sant Miquel derrota l'àngel caigut*, Claudio Coello, 1660, Houston, The Sarah Campbell Blaffer Foundation
- Fig. 77.** *Sant Miquel derrota l'àngel caigut*, Hieronymus Wierix, 1584
- Fig. 78.** *Sant Miquel derrota l'àngel caigut*, Joan Sarinyena, 1602, València, parròquia de la Santa Creu
- Fig. 79.** *Sant Miquel derrota l'àngel caigut*, obrador de Rubens, 1622, Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza
- Fig. 80.** *Sant Miquel derrota l'àngel caigut*, Vicent Castelló, 1629, València, Ajuntament
- Fig. 81.** *Sant Miquel combat el drac*, 1700-1750, Ezcaray (La Rioja), Ermita Nuestra Señora de Allende
- Fig. 82.** *Sant Miquel derrota l'àngel caigut*, Luca Giordano, 1655, Viena, Kunsthistorisches Museum
- Fig. 83.** *Sant Miquel derrota l'àngel caigut*, 1636, Guido Reni, Roma, església de Santa Maria della Concezione
- Fig. 84.** *Sant Miquel derrota l'àngel caigut*, Juan Valdés Leal, 1654-1656, Madrid, Museo Nacional del Prado
- Fig. 85.** *Sant Miquel derrota l'àngel caigut*, Lorenzo Lotto, 1550, Loreto, Museu della Santa Casa del Palazzo Apostolico
- Fig. 86.** *Sant Miquel derrota l'àngel caigut*, Luca Giordano, 1657, Chiaia, església dell'Ascensione
- Fig. 87.** *Visió de sant Miquel en la batalla de Manfredònia*, Retaule de sant Miquel de Cruilles, Lluís Borrassà, 1416, Girona, Museu d'Art
- Fig. 88.** *Visió de sant Miquel en la batalla de Manfredònia*, Bernat Martorell, 1435- 1440, Tarragona, Museu Diocesà
- Fig. 89.** *Visió de sant Miquel en la batalla de Manfredònia*, Mestre de Sigüenza (Juan Peralta?), 1415-46, procedent de la catedral de Sigüenza
- Fig. 90.** *Visió de sant Miquel en la batalla de Manfredònia*, Joan de Joanes, ca. 1555, València, església de Sant Pere màrtir i Sant Nicolau
- Fig. 91.** *Visió de sant Miquel en la batalla de Manfredònia*, Carlo Cignani, 1675-1700, Bologna, monestir de San Michele in Bosco
- Fig. 92.** *Sant Miquel defensa l'illa de Procida de l'atac sarraí*, Nicola Russo, 1690, Procida, abadia de Sant Miquel
- Fig. 93.** *Sant Miquel triomfa sobre el drac*, Lluís Borrassà, 1416, Girona, Museu d'Art
- Fig. 94.** *Sant Miquel triomfa sobre el drac*, Piero della Francesca, 1454-1469, Londres, National Gallery
- Fig. 95.** *Sant Miquel combat amb el dimoni* (detall), Dosso Dossi i Battista Lutteri, 1534, Parma, Galleria Nazionale
- Fig. 96.** *Sant Miquel derrota l'àngel caigut*, Bonifaci de' Pitati, ca. 1530, Venècia, Chiesa dei santi Giovanni e Paolo
- Fig. 97.** *Sant Miquel derrota l'àngel caigut*, Cristóbal Vela Cobo, 1631, Córdova, Museu de BB.AA.



- Fig. 98.** *Sant Jordi a cavall combat amb el drac*, ss. V-VI dC., París, Museu del Louvre
- Fig. 99.** *Sant Jordi a cavall combat amb el drac*, s. XI, Göreme, Església de Yılanlı o de la Serp, capella de Sant Basili
- Fig. 100.** *Sant Jordi a cavall combat amb el drac*, Mestre Niccolò, ca. 1135, Ferrara, catedral, portalada
- Fig. 101.** *Sant Jordi a cavall combat amb el drac*, Altichiero da Zevio, 2a meitat del s. XIV, Verona, església de Sant Zenó
- Fig. 102.** *Sant Jordi a cavall combat amb el drac*, Vitale da Bologna, 1330-1335, Bolonya, Pinacoteca Nazionale
- Fig. 103.** *Sant Jordi a cavall combat amb el drac*, Francesc Comes, 1392-1415, Palma de Mallorca, Museu de Mallorca
- Fig. 104.** *Sant Jordi a cavall combat amb el drac*, Marçal de Sas, 1400-1420, Londres, Victoria and Albert Museum
- Fig. 105.** *Sant Jordi combat amb el drac*, Mestre de Xèrica, ca. 1440, Xèrica, església parroquial
- Fig. 106.** *Sant Jordi combat amb el drac*, Bernat Martorell, ca. 1435, Chicago, Art Institute
- Fig. 107.** *Sant Jordi combat amb el drac*, Pere Niçard, 1468-1470, Palma de Mallorca, Museu Diocesà
- Fig. 108.** *Sant Jordi combat amb el drac*, Jaume Ferrer II, 1444-1447, Lleida, La Paeria
- Fig. 109.** *Sant Jordi combat amb el drac*, Paolo Ucello, ca. 1456, Londres, National Gallery
- Fig. 110.** *Sant Jordi combat amb el drac*, Rafael, 1505, Washington, National Gallery of Art
- Fig. 111.** *Sant Jordi combat amb el drac*, Pedro de Campaña, 1557, Sevilla, església de Santa Ana
- Fig. 112.** *Sant Jordi combat amb el drac*, Peter Paul Rubens, 1606-1608, Madrid, Museu del Prado
- Fig. 113.** *Sant Jordi combat amb el drac*, Tintoretto, 1555-1558, Londres, National Gallery
- Fig. 114.** *Sant Jordi combat amb el drac*, Joan Sarinyena, 1607, València, Palau de la Generalitat
- Fig. 115.** *Sant Jordi combat amb el drac*, Mattia Preti, 1655-1658, La Valetta, cocatedral de Sant Joan, capella d'Aragó i Navarra
- Fig. 116.** *Sant Jordi i Sant Vicent* (detall), Claudio Sánchez Coello, 1581, San Lorenzo de El Escorial, monestir
- Fig. 117.** *Sant Jordi i el drac*, Pedro Roldán, 1670-1675, Sevilla, Hospital de la Caridad
- Fig. 118.** *Visió de sant Jordi en la batalla del Puig*, Retaule del Centenar de la Ploma, Marçal de Sas, 1400-1420, Londres, Victoria and Albert Museum
- Fig. 119.** *Visió de sant Jordi en la batalla del Puig*, Mestre de Xèrica, 1440, Xèrica, església parroquial
- Fig. 120.** *Lloes e Goigs a la Verge Maria* (detall), s. XVI
- Fig. 121.** *Gojos a la Mare de Déu del Puig* (detall), s. XVII
- Fig. 122.** *Visió de sant Jordi a la batalla del Puig*, ca. 1608, procedent del retaule major del Reial Monestir de Santa Maria del Puig (desaparegut)
- Fig. 123.** *Visió de sant Jordi en la conquesta de Mallorca*, Rafael Mòger, 1468-1470, Mallorca, Museu Diocesà
- Fig. 124.** *Visió de sant Jordi en la conquesta de Mallorca* (detall), s. XVII, Mallorca, Casa dels Jurats

**Fig. 125.** *Visió de sant Jordi en la batalla d'Alcoraç*, Retaule de Sant Jordi, Jerónimo Martínez, 1524-1525, Terol, església del Salvador de la Merced

**Fig. 126.** *Visió de sant Jordi en la batalla d'Alcoraç*, Retaule de Sant Jordi, Juan Miguel de Orlens, ca. 1595, Osca, ermita de sant Jordi

**Fig. 127.** *Visió de sant Jordi en la batalla d'Alcoraç*, s. XVIII, Osca, basílica de Sant Llorenç

**Fig. 128.** *Visió de sant Jordi en la batalla d'Alcoraç*, Martín Coronas, s. XIX, Osca, Ajuntament

**Fig. 129.** *Visió de sant Jordi durant el setge d'Alcoi*, Antonio Pascual y Abad, 1845

**Fig. 130.** *Visió de sant Jordi durant el setge d'Alcoi*, Francisco Laporta Valor, 1874, Alcoi, Museu de la Festa

**Fig. 131.** *Sant Jordi combat amb el drac o Sant Jordi de la Transició*, s. XIX, Alcoi, Museu de la Festa

**Fig. 132.** *Sant Jordi, patró d'Aragó*, s. XVIII

**Fig. 133.** *El valerosíssim màrtir sant Jordi*, s. XVIII, F. Abadal, Manresa

**Fig. 134.** *Visió de sant Jordi en la batalla del Puig*, s. XVIII, València, Almodí

**Fig. 135.** *Visió de sant Jaume pel bisbe Esteve*, Francesc Ribalta, 1603-1610, Algemesí, església de Sant Jaume (desaparegut)

**Fig. 136.** *Visió de sant Jaume pel bisbe Esteve*, Diego Jiménez el Joven, 1656, Logroño, església de Santiago el Real

**Fig. 137.** *Visió de sant Jaume cavaller*, 1220-1240, Santiago de Compostel·la, Catedral, Claustre

**Fig. 138.** *Sant Jaume dempens trepitja un enemic*, P. Rodríguez, J. Vela i M. Martínez, 1589, Villacastín, església de San Sebastián

**Fig. 139.** *Visió de sant Jaume en la batalla de Clavijo*, León Picardo, 1514-1530, Burgos, Museo diocesano del retablo

**Fig. 140.** *Visió de sant Jaume cavaller*, ca. 1330, Salamanca, Universidad, Biblioteca General, Ms. 2631

**Fig. 141.** *Visió de sant Jaume a la batalla de Clavijo*, J. Gambino i J. Ferreiro, 1774-1776, Santiago de Compostel·la, Palau Raxoi

**Fig. 142.** *Alfons IX a cavall*, s. XIII, Santiago de Compostel·la, *Tumb A*

**Fig. 143.** *Visió de sant Jaume a la batalla de Clavijo*, Alonso Berruguete, 1565, Càceres, església de Santiago

**Fig. 144.** *Visió de sant Jaume cavaller*, ca. 1326, Santiago de Compostel·la, catedral, *Tumbo B*, fol. 2v

**Fig. 145.** *Tumbo Menor de Castilla*, ca. 1236, Madrid, Arxiu Històric Nacional, códex 1046, fol. 15r

**Fig. 146.** *Visió de sant Jaume en la batalla de Clavijo*, Altichiero da Zevio, ca. 1379-1384, Pàdua, basílica de Sant Antoni, capella de sant Jaume

**Fig. 147.** *Visió de sant Jaume en la batalla de Clavijo*, Juan de Flandes, ca. 1500, Madrid, Fundación Lázaro Galdiano

**Fig. 148.** *Visió de sant Jaume en la batalla de Clavijo*, Martín de Soria, ca. 1500, Madrid, Fundación Lázaro Galdiano

- Fig. 149.** *Visió de sant Jaume en la batalla de Clavijo*, Paolo de San Leocadio, 1513-1518, Vila-real, església de Sant Jaume
- Fig. 150.** *Visió de sant Jaume en la batalla de Clavijo*, 1555, Sevilla, catedral, capella del mariscal Diego Caballero
- Fig. 151.** *Visió de sant Jaume en la batalla de Clavijo*, Francesc Ribalta, 1603, Algemesí, església de Sant Jaume apòstol
- Fig. 152.** *Visió de sant Jaume en la batalla de Clavijo*, Mateo Pérez de Alesio, 1587, Sevilla, església de Santiago de la Espada
- Fig. 153.** *Regla y establecimientos de la Orden y cavallería del glorioso Santiago*, Pedro de Villafranca y Malagón, 1655
- Fig. 154.** *Visió de sant Jaume en la batalla de Clavijo*, Francisco Rizi, 1660-1670, Madrid, església de Santiago
- Fig. 155.** *Visió de sant Jaume en la batalla de Clavijo*, Francisco Rizi, 1670-1672, Uclés, monestir de Santiago, altar major
- Fig. 156.** *Visió de sant Jaume en la batalla de Clavijo*, Luca Giordano, 1695, Madrid, convent de Comendadoras
- Fig. 157.** *Visió de sant Jaume en la batalla de Clavijo*, Antonio González Ruiz, meitat del segle XVIII, Uclés, monestir de Santiago
- Fig. 158.** *Visió de sant Jaume cavaller*, Alonso de Mena, ca. 1640, Granada, catedral
- Fig. 159.** *Visió de sant Jaume cavaller*, Mateo del Prado, 1667, Santiago de Compostel·la, catedral, baldaquí
- Fig. 160.** *Visió de sant Jaume en la batalla de Clavijo*, Giambattista Tiepòlo, 1749, Budapest, Museu de BB. AA.
- Fig. 161.** *Visió de sant Jaume en la batalla de Clavijo* (esbós), Corrado Giaquinto, 1755-1757, Madrid, Museu Nacional del Prado
- Fig. 162.** *Visió de sant Jaume en la defensa de Santiago de Xile*, 1646, Alonso de Ovalle, *Histórica relación del reino de Chile*
- Fig. 163.** *Visió de sant Jaume mataindis*, ca. 1610, Miguel Mauricio (atr.), Mèxic D. F., església de Santiago Tlatelolco
- Fig. 164.** *Visió de sant Jaume mataindis*, princ. s. XVI, Guamán Poma de Ayala, *Nueva Corónica y buen gobierno*
- Fig. 165.** *Visió de sant Jaume en la batalla de Clavijo*, Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos, ca. 1679, Bogotà, catedral de Santa Fe
- Fig. 166.** *Visió de sant Jaume en la batalla de Clavijo*, José Casado del Alisal, 1885, Madrid, església de San Francisco el Grande, capella de Santiago
- Fig. 167.** *Santiago el Grande*, Salvador Dalí, 1957, Fredericton, Beaverbrook Art Gallery
- Fig. 168.** *Visió de sant Jaume en la batalla de Clavijo*, 1400-1500, Segòvia, alcàsser
- Fig. 169.** *Sant Jaume cavaller, sant Francesc i un cavaller de Santiago* (detall), Marcos de Orozco, Santiago de Compostel·la, Museo das Peregrinacions
- Fig. 170.** *Visió de sant Jaume en la batalla de Clavijo*, Diego de Astor, 1610, Mauro Castellá Ferrer, *Historia del apòstol Santiago*

- Fig. 171.** *Visió de sant Jaume en la batalla de Clavijo*, 1665, Vicente Berdusán, Funes, església parroquial
- Fig. 172.** *El apóstol Santiago favorece a los castellanos y persigue a los indios*, 1728, Antonio de Herrera, *Historia general de los Hechos de los Castellanos...*
- Fig. 173.** *Regla y stablecimientos de la caualleria de Sanctiago del Espada*, Francisco Sánchez, 1577, El Escorial
- Fig. 174.** *Visió de sant Jaume en la batalla de Clavijo* (detall), Vicente Carducho, 1605, Barcelona, Capitanía General
- Fig. 175.** *Visió de sant Jaume cavaller*, 1482-1502, *Rimado de la conquista de Granada*, França, Chantilly, Biblioteca del Museu Condé
- Fig. 176.** *Apoteosi de sant Jaume el Major*, 2a meitat s. XVII, Antonio de Pereda, Madrid, Museo de las Comendadoras de Santiago
- Fig. 177.** *Al·legoria de la Monarquia*, Diego de Astor, 1622, *Monarquía de España*, Dr. Salazar de Mendoza
- Fig. 178.** *Al·legoria de la Monarquia*, Jean de Courbes, 1630, *Capilla Real*, Vicencio Tortoreti
- Fig. 179.** *Sant Jaume, patró d'Espanya*, 1628, *Proposición y Discurso...*
- Fig. 180.** *El santo Ángel patrono de España*, J. Nicolau, final s. XIX
- Fig. 181.** *Visió de sant Jaume cavaller*, José Gambino, 1770, Santiago de Compostel·la, catedral
- Fig. 182.** *Visió de sant Emilià en la batalla de Simancas*, Herman Panneels, 1643, Martín Martínez, *Apología por N.P.S. Millán de la Cogolla, Patrón de las Españas*
- Fig. 183.** *Visió de sant Emilià a la batalla de Simancas*, Juan Rizzi, 1655, San Millán de la Cogolla, monestir de Yuso, retaule major
- Fig. 184.** *Visió de sant Emilià en la batalla de Simancas*, Diego de Lizárraga, 1661-1665, San Millán de la Cogolla, monestir de Yuso, portalada
- Fig. 185.** *Visió de Sant Emilià en la batalla de Simancas*, Sebastián de Llanos Valdés, 2a meitat del s. XVII, Sevilla, catedral, església del Salvador
- Fig. 186.** *Visió de sant Emilià a la batalla de Simancas*, José Bejés, 2a meitat del segle XVIII, San Millán de la Cogolla, monestir de Yuso, claustre alt
- Fig. 187.** *Visió de sant Emilià a la batalla d'Hacinas*, José Bejés, 2a meitat del segle XVIII, San Millán de la Cogolla, monestir de Yuso, claustre alt
- Fig. 188.** *Visió de sant Emilià en la batalla*, Bartolomé Román, ca. 1644, San Millán de la Cogolla, monestir de Yuso, trascor de l'església
- Fig. 189.** *Visió de sant Emilià en la batalla*, Bartolomé Román, s. XVII, San Millán de la Cogolla, monestir de Yuso, sagristia
- Fig. 190.** *Visió de sant Emilià en la batalla*, Miguel de Romai, 1730-1733, Santiago de Compostel·la, monestir de Sant Martí Pinario
- Fig. 191.** *Visió de sant Emilià en la batalla d'Oria*, Pedro Camacho Felices, 2a meitat s. XVII, Lorca, col·legiata de San Patricio
- Fig. 192.** *Sant Emilià com a miles Christi*, Hermann Panneels, 1643, *Apología de N.P.S. Millán de la Cogolla, patrón de las Españas*
- Fig. 193.** *Sant Emilià dempeus triomfa sobre els seus enemics*, Diego de Lizárraga, 1642, San Millán de la Cogolla, monestir de Yuso, església, portalada

- Fig. 194.** *Sant Emilià dempeus triomfa sobre els seus enemics*, San Millán de la Cogolla, Museu del monestir
- Fig. 195.** *Sant Emilià dempeus triomfa sobre els seus enemics*, 1788, Burgos, passeig d'El Espolón
- Fig. 196.** *Sant Jaume i sant Emilià com a companys d'armes*, retaule major de Santa Àgueda, 1778, Sotillo de la Ribera, església parroquial
- Fig. 197.** *Penó de Baeza*, ca. 1350-1375, Lleó, Museu de la Real Colegiata Basílica de San Isidoro
- Fig. 198.** *Visió de sant Isidor en la batalla de Baeza*, Antonio i Pedro de Valladolid, s. 1732, Lleó, Real Colegiata de San Isidoro, *Puerta del Cordero*
- Fig. 199.** *Visió de sant Isidor en la batalla de Baeza*, Juan Bernabé Palomino, 1730, José Manzano, *Vida y portentosos milagros... de San Isidoro, arzobispo de Sevilla*
- Fig. 200.** *Visió de sant Ramon de Fitero com a militar eqüestre*, Miguel Jacinto Meléndez, 1725-1730, Calahorra, església de San Andrés
- Fig. 201.** *Visió de sant Ramon de Fitero com a militar eqüestre*, meitat s. XVIII, Barrio de San Felices, convent de San Felices de Amaya
- Fig. 202.** *Sant Ramon de Fitero com a militar eqüestre*, José Gambino, 1753-1756, Oseira, monestir de Santa María la Real, creuer
- Fig. 203.** *Sant Ramon de Fitero com a miles Christi*, José Benito Churriguera, 1720-1723, Madrid, Calatraves, retaule major
- Fig. 204.** *Sant Ramon de Fitero com a miles Christi*, Matías de Irala, 1725, Madrid, Calatraves
- Fig. 205.** *Sant Jaume, sant Rosend, sant Emilià i sant Ferran*, Francisco de Castro Canseco, 1697, Celanova, monestir del Salvador, església, retaule major
- Fig. 206.** *Ferran III com a militar eqüestre*, Francisco Castro Canseco, 1714, Santiago de Compostel·la, església de San Paio de Antealtares, altar major
- Fig. 207.** *Visió de sant Ambròs de Milà en la batalla de Parabiago*, Mestre de la Pala Sforzesca, ca. 1495, Avinyó, Musée du Petit Palais
- Fig. 208.** *Visió de sant Ambròs de Milà en la batalla de Parabiago*, Figino Giovanni Ambrogio, 1590, Milà, Civiche Raccolte d'Arte
- Fig. 209.** *Visió de san Andreu Corsini en la batalla d'Anghiari*, Giovan Battista Foggini, 1676-1683, Florència, església del Carme, capella Corsini
- Fig. 210.** *Visió de san Andreu Corsini en la batalla d'Anghiari*, 1738-1745, Vélez-Málaga, monestir de Jesús, Maria i Josep de Carmelites Descalces
- Fig. 211.** *Visió de sant Pere Tomàs en la batalla de Xipre*, Diego Velasco, 1588-1590, Osuna, convent del Carme, església
- Fig. 212.** *Visió de la Madonna delle Milizie en la batalla d'Scicli*, Francesco Pascucci, 1780, Scicli, chiesa Madre
- Fig. 213.** *Visió de la Madonna delle Milizie en la batalla d'Scicli*, 1745, Scicli, església de Santa Maria la Nova, sacristia
- Fig. 214.** *Madonna delle Milizie*, s. XVIII?, Scicli, Chiesa Madre
- Fig. 215.** *El comte Ferran González derrota els seus enemics*, ca. 1643, Hortigüela, Burgos, monestir de San Pedro de Arlanza, portalada
- Fig. 216.** *El comte Ferran González com a miles Christi*, 1754, Burgos, Passeig de l'Espolón

**Fig. 217.** *El Cid derrota els seus enemics*, 1739, Burgos, monestir de San Pedro de Cardeña, portalada

**Fig. 218.** *El Cid derrota els seus enemics*, 1767, H. Santos Alonso, *Historia verdadera y famosa del Cid Campeador, don Rodrigo Díaz de Vivar*

**Fig. 219.** *El Cid derrota els seus enemics*, 1593, *Chronica del famoso cavallero Cid Ruy Díaz Campeador*, portada (detall)

**Fig. 220.** *Gojos al Crist de la Conquesta*, P. J. Moncada, s. XVIII

**Fig. 221.** *Carles II a cavall*, Luca Giordano, ca. 1694, Madrid, Museu del Prado

**Fig. 222.** *Pietro Moncada vincitore dei Mori*, Giovanni Pietro Novelli, 1637-1638, Palermo, Palau Reial, Sala del duc de Montalto

**Fig. 223.** *Retrat eqüestre de Martín de Mújica*, 1646, Carrilano, *Histórica relación del reino de Chile...*

**Fig. 224.** *El cardenal Pedro González de Mendoza a cavall*, Manuel Peti Vander, 1705, Valladolid, Universitat, Col·legi de Santa Cruz, biblioteca

**Fig. 225.** *Visió del cardenal Cisneros en la batalla d'Orà*, Joan Baptista Ravanals, 1740, *Fiestas Centenarias con que ... Valencia celebrò... la Quinta Centuria de su Christiana Conquista*

**Fig. 226.** *Visió de sant Jordi i el beat Miquel Fabra en la conquesta de Mallorca* (detall), Honorat Massot (atribuïda), s. XVII, Mallorca, Casa dels Jurats

**Fig. 227.** *Visió de sant Jordi i Miquel Fabra en la conquesta de Mallorca* (detall), s. XVII, Mallorca, Societat Arqueològica Lul·liana

**Fig. 228.** *Visió de fra Miquel Fabra en la conquesta de València*, Joan Baptista Ravanals, 1740, *Fiestas Centenarias con que ... Valencia celebrò... la Quinta Centuria de su Christiana Conquista*

**Fig. 229.** *Visió de fra Diego de Porres en la batalla de Santa Cruz de la Sierra*, s. XVII, Cuzco, convent de la Mercé

## **FONTS LITERÀRIES**





- ACOSTA, José de, *Historia natural y moral de las Indias occidentales*, Sevilla, 1590 (Historia 16, Madrid, 1986).
- ADREVALDO DE FLEURY, *Miracula sancti Benedicti*, I, cap. 41.
- ALDANA, Francisco de, *Poesías* (ed. a cura d'E. L. Rivers), Espasa-Calpe, Madrid, 1966.
- ALFONSO X, *Las siete partidas del rey don Alfonso el Sabio cotejadas con varios códices antiguos por la Real Academia de la Historia*, Imprenta Real, Madrid, 1807.
- ARANDO Y MAZUELO, Francisco, *Sermón en la festividad de la traslación del gloriosísimo apóstol Santiago*, Salamanca, 1648.
- ARCIPRESTE DE TALAVERA, *Vida de San Ildefonso y San Isidoro*, 1444 (ed. J. Madoz), Madrid, Espasa-Calpe, 1962.
- ARREDONDO, Gonzalo, *Corónica brevemente sacada de los excelentísimos fechos del vienaventurado caballero de gloriosa memoria conde Fernán Gonçales, conquistador de la seta de Mabomad y muy famoso ensalzador de la santa fe catholica...*, 1510.
- AYNSA DE TRIARTE, Diego de, *Fundación, excelencias, grandezas, y cosas memorables de la antiquísima ciudad de Huesca*, Pedro Cabarte, Huesca, 1619 (ed. fac. Ayto. Huesca, 1987).
- BARRIONUEVO, Jerónimo de, *Avisos de don Jerónimo de Barrionuevo (1654-1658)*, ed. Atlas, 1968.
- BELLORI, G. P., *Le vite de' pittori, scultori e architetti moderni*, 1672 (ed. a cura d'E. Borea), Torino, 1976.
- BERCEO, Gonzalo de, *Vida de San Millán de la Cogolla*, Llibre III.
- BERNAT D'ANGERS, *Liber miraculorum sancte fidis*, Alphonse Picard, París, 1896.
- BERNAT DE CLARAVAL, *Liber ad Milites Templi. De Laude Novae Militiae*
- BETANZOS, Juan de, *Suma y narración de los incas*, Cuzco, 1551 (Atlas, Madrid, 1987).
- BEUTER, Pere Antoni, *Primera part de la Història de València*, València, 1538 (ed. a cura de V. J. Escartí), Universitat de València, València, 1998.
- BEUTER, Pere Antoni, *Segunda Parte de la Corónica de Valencia*, Pedro Patricio Mey, València, 1604 (ed. a cura de V. J. Escartí), Gen. Val., València, 1995.
- BLEDA, Jaime, *Quatrocientos milagros, y muchas alabanzas de la Santa Cruz: con unos tratados de las cosas más notables desta divina señal*, Pedro Patricio Mey, Valencia, 1600.
- BLEDA, Jaume, *Corónica de los moros en España*, Felipe Mey, València, 1618, (ed. fac. Bibl. Val. - Aj. València - Univ. València, 2001).
- BOYL, Francisco, *N.S. del Puche, camara angelical de María Santísima...*, Silvestre Esparsa, València, 1618.

CALDERÓN, Antonio i PARDO VILLAROEEL, Jerónimo, *Excellencias y primacias del Apóstol Santiago el Mayor, único Patrón de España, y Capitán General de las Armas Cathólicas*, Gerónimo Rodríguez, Madrid, 1658.

*Cantar de Mio Cid*, (ed. a cura d'A. Montaner Frutos), Crítica, Barcelona, 1993.

CARBONELL, Pere Miquel, *Cròniques d'Espanya*, Barcelona, 1547 (ed. a cura d'A. Alcoberro), vol. 1, ed. Barcino, Barcelona, 1997.

CARBONELL, Vicente, *Célebre centuria que consagró la Ilustre y Real Villa de Alcoy a honor y culto del Soberano Sacramento del Altar (que sea siempre alabado) en el año 1668*, Alcoy, 1672 (ed. fac. a cura de R. Coloma, Caja de Ahorros de Alicante, Alacant, 1976).

CARDUCHO, Vicente, *Diálogos de la Pintura. Su defensa, origen, esencia, definición, modos y diferencias*, Francisco Martínez, Madrid, 1633 (ed. a cura de F. Calvo Serraller), ed. Turner, Madrid, 1979.

CASTELLÁ FERRER, Mauro, *Historia del apóstol de Iesus Christo Santiago Zebedeo patrón y capitán general de las Españas*, Imprenta de Alonso Marín de Balboa, Madrid, 1610.

CASTILLO, Hernando del, *Primera parte de la Historia general de Santo Domingo, y de su Orden de Predicadores*, Francisco Sánchez, Madrid, 1584.

CERVANTES, Miguel de, *Segunda parte del Ingenioso Caballero Don Quijote de la Mancha*, tom II, 21ª ed., Cátedra, Madrid, 2000.

*Chronique Anonyme de la Première Croisade* (ed. i trad. A. Matignon), Arléa, París, 1992.

CICERÓ, *Dels Deures*, 9.

COLLADO DE RUETE, Manuel, *Insinuación de las grandezas de San Miguel, y de sus famosos santuarios en los reynos de España, Francia, Portugal, Nápoles y las Indias*, Hereds. de Francisco del Hierro, Madrid, 1760.

COMMENO, Anna, *La Alexiada*, ca. 1148 (ed. a cura de E. Díaz Rolando, 1989).

CÓRDOVA Y SALINA, Diego de, *Coronica de la religiosissima Provincia de los Doze Apóstoles de Perú ...*, G. L. de Herrera, 1651 (Washington, 1957).

*Crónica de Don Álvaro de Luna, condestable de Castilla, Maestro de Santiago* (ed. a cura de J. de Mata Carriazo), Espasa-Calpe, Madrid, 1940.

*Crónica de Juan II*, cap. XXX, en *Crónica de los Reyes de Castilla*, (ed. de C. Rossell), vol. 2, Madrid, 1953.

*Crónica de Pere III el Cerimoniós* (ed. a cura d'A. Cortadellas), ed. 62, Barcelona, 1a ed, 1995.

*Crónica del emperador Alfonso VIII* (ed. i trad. de M. Pérez González), Universidad de León, Lleó, 1997.

*Crònica General de Pere III el Cerimoniós dita comunament Crònica de Sant Joan de la Penya* (ed. a cura d'A. Soberanas Lleó), Alpha, Barcelona, 1961.

*Crónica navarro-aragonesa o Crónica de los Estados peninsulares* (ed. a cura d'A. Ubieto Arteta), Universidad de Granada, 1955.

*Curial e Güelfa* (ed. a cura de M. Gustà), ed. 62, 5a ed., Barcelona, 1998.

DAMETO, J., MUT, V. i ALEMANY, G., *Historia General del Reino de Mallorca*, vol. 1, 2ª ed, Juan Guasp i Pasqual, Palma de Mallorca, 1840.

DE BYE, Cornelius, *Acta Sanctorum. Octobris IV*, Brussel·les, 1780.

*Defensa de la única protecció y Patronazgo de las Españas perteneciente al Glorioso Apóstol Santiago el Mayor, que su apostólica Iglesia dio a la Magestad del Rey, nuestro Señor*, ed. Antonio de Aldemunde, Santiago, 1644.

DESCLOT, Bernat, *Crònica* (ed. a cura de M. Coll i Alentorn), ed. 62, 3a ed., Barcelona, 1999.

DIAGO, Francesc, *Historia de la Provincia de Aragón de la orden de Predicadores, desde su origen y principio hasta el año de mil y seiscientos: dividida en dos libros*, Sebastián de Cormellas, Barcelona, 1599.

DIAGO, Francisco, *Anales del Reyno de Valencia, que corre desde su población, después del diluvio hasta la muerte del Rey don Jaime el Conquistador*, Pedro Patricio Mey, València, 1613.

DÍAZ DEL CASTILLO, Bernal, *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, Historia 16, Madrid, 1984.

*Diffiniciones de la Orden y cavalleria de Calatrava conforme al Capitulo general celebrado en Madrid año de MDCLII*, Diego de la Carrera, Madrid, 1661.

DORMER, Diego José, *Inscripciones latinas a los retratos de los reyes de Sobrarbe, Condes antiguos, y Reyes de Aragón, puestos en la Sala Real de la Diputación de la ciudad de Zaragoza...*, Herederos de Diego Dormer, Saragossa, 1680.

DURÁN, Fr. Agustín, *Sermón predicado en el real monasterio de Santispiritus de Salamanca en el tercer domingo de Cuaresma, en la fiesta que celebró del patronato de Santiago*, Salamanca, 1630.

EIJO GARAY, Leopoldo, *Novena al Santo Ángel Custodio de España*, imprenta de Enrique Teodoro, Madrid, 1917.

EIXIMENIS, Francesc, *De Sant Miquel Arcàngel* (intr. y notas Curt J. Wittlin), Curial, Barcelona, 1983.

ERASME DE ROTTERDAM, *Elogi de la follia*, 1509, cap. LXIV.

ESCOLANO, Gaspar, *Década primera de la historia de la insigne y coronada Ciudad y Reyno de Valencia, València*, Pedro Patricio Mey, València, 1610.

ESPÍRITU SANTO, Francisco del, *Sermón que el día de la aparición del invictísimo S. Miguel Arcángel...*, Joseph Gómez de los Cubos, Salamanca, 1660.

EUSEBI DE CESAREA, *Historia Eclesiástica* (ed. i trad. d'A. Velasco-Delgado), 2a ed., Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 2001.

EUSEBI DE CESAREA, *Vita Constantini*.

FERNÁNDEZ DE OVIEDO, Gonzalo, *Historia General y Natural de las Indias*, Llibre XXXIII, cap. 47, BAE, Madrid, 1959.

FERNÁNDEZ DEL PULGAR, Pedro, *Vida y motivos de la comun aclamación de Santo del Venerable Siervo de Dios don Fray Francisco Ximénez de Cisneros*, Viuda de Melchor Alegre, Madrid, 1673.

FERNÁNDEZ SAAVEDRA, P. José, *Sermón en defensa del patronato del único patrón de las Españas, Santiago*, Santiago de Compostela, 1629.

FIGUERA, Gaspar de la, *Vida, martirio, reliquias, templos, milagros, apariciones i excelencias del insigne mártir i esforzado Capitan de Christo San Jorge...*, València, 1738.

FLORENCIA, Francisco de, *Narración de la maravillosa aparición que hizo el Arcángel San Miguel a Diego Lázaro de San Francisco*, (intr. i notes de L. Nava Rodríguez), Diócesis de Tlaxcala, Mèxic, 1992.

FRESNEDA, Francisco Javier, *Panegírico militar al glorioso apóstol y patrón único de las Españas, Santiago, en el día de su fiesta*.

FULGOSIO, Fernando, *Crónica de las Islas Baleares*, en *Crónica de España*, Rubio, Grilo y Vitturi, Madrid, 1870.

GÁNDARA, Felipe de la, *El Cisne Occidental canta las palmas, y triunfos eclesiásticos de Galicia ganados por sus hijos insignes, Santos, Varones Ilustres, y Ilustrísimos Mártires, Pontífices, Virgenes, Confesores, Doctores, y Escritores que los han merecido en la Iglesia Militante para Reinar con Dios en la Triunfante*, Julián de Paredes, Madrid, 1678.

GÁNDARA, Felipe de, *Armas y triunfos. Hechos heroicos de los hijos de Galicia*, Pablo de Val, Madrid, 1662.

GARCÍA, F., *El primer ministro de Dios, san Miguel Arcángel, consagrado a la emperatriz de los Cielos y de la tierra María, Madre de Dios*, Juan García Infançon, Madrid, 1684.

GARCILASO DE LA VEGA, *Comentarios reales*, BAE, Madrid, 1960.

GARIBAY Y ZAMALLOA, Esteban de, *Los cuarenta libros del compendio historial de las chónicas y universal historia de todos los reinos de España*, vol. I, Sebastián de Cormellas, Barcelona, 1628.

*Gesta francorum et aliorum Hierosolymitanorum: The Deeds of the Franks and other Pilgrims to Jerusalem* (ed. i trad. de HILL, R. M.), Oxford, 1962.

GÓMEZ MIEDES, Bernardino, *La historia del muy alto e invencible rey Don Iayme de Aragón, primero deste nombre, llamado el Conquistador*, Viuda de Pedro de Huete, València, 1584.

GONZÁLEZ, Antonio, *Vida, hechos y admirables ejercicios de virtud del V.P.F. Julián Font y Roche ó Roig de la religión del grande patriarca Santo Domingo y el real convento é isla de Mallorca*, Estampa del Real Convento, Palma de Mallorca, 1702.

GONZALO DE BERCEO, *Obras Completas. I. La vida de San Millán de la Cogolla*, (ed. a cura de B. Dutton), 2a ed., Tamesis Books, Londres, 1984.

GORDEJUELA, Hipólito, *Montesa ilustrada origen, fundación, principios, institutos, casos, progresos, iuridicion, derechos, priuilegios, preeminencias ... de la ... Religión militar de N. S. Santa Maria de Montesa y San Jorge de Alfama*, Geronymo Vilagrassa, Valencia, 1669.

*Gran Crónica de Alfonso XI*, (ed. de D. Catalán, Madrid, 1976), vol. II

GREGORI DE NISA, *De sancto Theodoro*.

GUIMERÁN, Felipe, *Breve historia de Nuestra Señora de la Merced...*, Herederos de Juan Navarro, València, 1592.

*Hechos del Condestable Don Miguel Lucas de Iranzo* (ed. de Carriazo Arroquia), Juan de Mata, Madrid, 1940.

HENRY, arxidiaca de Huntingdon, *Historia anglorum*, Henry Savile, 1596 (ed. de D. Greenway), Oxford University Press, 1996.

HERCE JIMÉNEZ, Miguel, *Prueba evidente de la predicación del Apóstol Santiago el Mayor en los Reinos de España*, Alonso de Paredes, Madrid, 1648.

HEREDIA, A., *Vida de los Santos bienaventurados y personas venerables de la sagrada religión de nuestro padre San Benito, patriarca de religiosos*, Francisco Sanz, Madrid, 1686.

HERÓDOTO, *Los nueve libros de la Historia*, Ed. elaleph.com, 2000.

HERRERA Y TORDESILLAS, Antonio de, *Historia general de los Hechos de los Castellanos en las Islas y Tierra Firme del mar Océano que llaman Islas Occidentales*, vol. III, Juan Bautista Verdussen, Anvers, 1728.

*Histoire Anonyme de la Première Croisade* (ed. i trad. BRÉHIER, L.), Belles Lettres, París, 1964.

*Historia Compostelana* (ed. d'E. Falque Rey), ed. Akal, Madrid, 1994.

*Historia de la conquista de la Nueva Galicia, escrita por el licenciado d. Matías de la Mota Padilla en 1742*, (ed. J. M. Sandoval), Imprenta del Gobierno en Palacio, México, 1870.

*Historia de la Corona de Aragón. (La más antigua de la que se tiene noticia). Conocida generalmente con el nombre de San Juan de la Peña. Parte aragonesa* (ed. a cura de T. Ximénez de Embún), Zaragoza, Imprenta del Hospicio, 1876.

*Historia de la Santa A. M. iglesia de Santiago de Compostela*, II, núm. XVII, Imprenta Seminario Conciliar, Santiago de Compostela, 1899.

*Historia Silense*, (ed. crítica de Dom J. Pérez de Urbel i A. González Ruiz-Zorrilla), CSIC, Madrid, 1959.

HUIDOBRO Y SERNA, Luciano, *Las peregrinaciones jacobeanas*, 3 vols., Instituto de España, Madrid, 1949-1951.

ILLESCAS, Gonzalo de, *Historia pontifical y catholica, en la qual se contienen las vidas y hechos notables de todos los Summos Pontífices romanos...*, Domingo de Portonarijs Ursino, Saragossa, 1583.

INCHOFER, Melchiorre, *De epistola B.M.V. ad Messanenses*, Viterbo, 1629.

INTERIÁN DE AYALA, Juan, *El pintor christiano y erudito, o Tratado de los errores que suelen cometerse frecuentemente en pintar, y esculpir las imágenes sagradas*, Joaquín Ibarra, Madrid, 1782.

- Ioannis Scylitzæ synopsis historiarum*, ed. J. Thurn, Berlín - Nova York.
- JAUME I, *Crònica o Llibre dels Feits* (ed. a cura de F. Soldevilla), ed. 62, 4a ed., Barcelona, 2000.
- JIMÉNEZ DE RADA, Rodrigo, *Historia de los hechos de España* (intr. i notes Juan Fernández Valverde), Alianza ed., Madrid, 1989.
- JORDI CEDRENIUS, *Historia*, Bonn.
- LACTANCI, *De Div. Instit.*, 6, 20.
- Liber de Apparitione Sanctis Michaelis in Monte Gargano* (publicat a *Culte et pèlerinages à Saint Michel en Occident. Les trois monts dédiés à l'archange*, École Française de Rome, Roma, 2003.
- Liber Sancti Iacobi. Codex Calixtinus* (trad. al castellà de A. Moralejo, C. Torres, J. Feo i reed. de X. Carro Otero), Xunta de Galicia, A Coruña, 1999.
- Libro de Fernán González* (ed a cura d'I. López Guil), CSIC, Madrid, 2001.
- LLEÓ DIACA, *Historia*, Bonn.
- LLEÓ IV, *Epistolae et decretae*.
- LLULL, Ramon, *Llibre de l'Orde de Cavalleria* (ed. a cura d'A. Soler i Llopart), Barcino, Barcelona, 1988.
- LÓPEZ DE GÓMARA, F., *Historia General de las Indias*, Juan Steelfio, Anvers, 1554.
- LÓPEZ DE GÓMARA, Francisco, *La Conquista de México. Segunda parte de la Chronica general de las Indias, que trata de la conquista de México*, Guillermo de Millis, Medina del Campo, 1553 (Red ed., Barcelona, 2011).
- LÓPEZ, Juan, *Quinta Parte de la Historia de Santo Domingo y de su Orden de Predicadores*, Juan Rueda, Valladolid, 1622.
- MALATERRA, Geoffrey, *The Deeds of Count Roger of Calabria and Sicily and of his brother Duke Robert Guiscard* (ed. Kenneth Baxler Wolf), University of Michigan, 2005.
- MALATERRA, Godofredo, *De rebus gestis Rogerii Calabriae et Siciliae Comitis, et Roberti Guiscardi Ducis, fratris ejus* (ed. Ernesto Pontieri), Bologna, 1927-1928.
- MANEIKIS KNIAZZEH, Ch. S. i NEUGAARD, E. J., *Vides de Sants Rosselloneses*, vol. 3, Rafael Dalmau ed., Barcelona, 1977.
- MANRIQUE, A., *Cisterciensium seu Verius Ecclesiasticorum annalium a conducto Cistercio*, vol. II, Lugduni, 1642.
- MANZANO, José, *Vida y portentosos milagros del glorioso San Isidoro, arzobispo de Sevilla, y egregio doctor...*, Eugenio García de Honorato y San Miguel, Salamanca, 1732.
- MARIANA, Juan de, *Historia de España, última edición aumentada...*, Francisco Oliva, Barcelona, 1839.
- MARIÑO DE LOBERA, Pedro, *Crónica del reino de Chile*, Atlas, Madrid, 1960.
- MARQUÉS DE SANTILLANA, *Poesías Completas. I* (ed. a cura de M. Durán), Clásicos Castalia, Madrid, 1989.
- MARSILI, Pere, *Crònica* (ed. a cura de J. M. Quadrado, *Historia de la conquista de Mallorca*, 1850).
- MARSILI, Pere, *La crònica latina de Jaime I* (ed. a cura de M<sup>a</sup> D. Martínez San Pedro), Almería, 1984.
- MARTÍ DE LLEÓ, *Sermo de sancto Michele* (PL 209, 41 i 45).
- MARTÍNEZ, Martín, *Apología por NPS Millán de la Cogolla, patrón de las Españas*, 2a ed., Madrid, 1643.
- MARTORELL, Joanot i GALBA, Martí Joan de, *Tirant lo Blanc I* (ed. a cura de M. Riquer), ed. 62, 11a ed., Barcelona, 2000.
- MEDRANO, fra Manuel Joseph, *Historia de la Provincia de España, de la Orden de Predicadores. Primera Parte*, Herederos de Antonio Gonçalves de Reyes, Madrid, 1727.
- MGH, *Epistolae VII*.

- MILLARES, A., *Historia general de las Islas Canarias*, 1847.
- MANZANO, José, *Vida y portentosos milagros de San Isidro*, Eugenio García Honorato, Salamanca, 1732.
- MOLANUS, J., *Traité des saintes images* (intr. i notes F. Boespflug, O. Christin i B. Tassel), Les Éditions du Cerf, París, 1996.
- MOLANUS, *Traité des saintes images* (ed. a cura de F. Boespflug *et al.*), Les Éditions du Cerf, París, 1996.
- Monumenta Germaniae Historica: Scriptores Rerum Langobardicarum et Italicarum, Saeculi VI-IX*, Hannover, 1878 (BHL 5936).
- MORALES, Ambrosio de, *Viaje a los reinos de León y Galicia y principado de Asturias*, Biblioteca popular asturiana, Madrid, 1765, reed. Oviedo, 1977.
- MUNTANER, Ramon, *Crònica* (ed. a cura de V. J. Escartó), Institució Alfons el Magnànim, València, 1991.
- NIEREMBERG, Juan Eusebio, *Devoción, y patrocinio del Patrón de la Iglesia, y de los dominios de España, el glorioso arcángel San Miguel*, ed. Francisco de Robles, Madrid, 1643.
- NOGENT, G. de, *Dei Gesta per Francos*, Hygens, Turnhout, Brepols, 1996.
- NÚÑEZ DE LA PEÑA, Juan, *Conquista y antigüedades de las islas de la Gran Canaria ...*, Madrid, 1676.
- OJEA GALLEGO, Hernando de, *Historia del glorioso apóstol Santiago, Patron de España: de su venida a ella, y de las grandezas de su Iglesia, y Orden Militar*, Luis Sánchez, Madrid, 1615.
- ORÍGENES, *Contra Cels*, 8, 73.
- ORTÍ y MAYOR, Joseph Vicente, *Fiestas Centenarias con que la insigne, noble, leal, y coronada ciudad de Valencia celebrò en el dia 9 de Octubre de 1738. La Quinta Centuria de su Christiana Conquista*, Antonio Bordazar, València, 1740.
- ORTÍ, Marco Antonio, *Siglo Quarto de la conquista de Valencia*, Juan Bautista Marçal, València, 1640.
- OVALLE, fray Alonso de, *Histórica relación del reino de Chile y de las misiones y ministerio que executa en él la Compañía de Jesús*, Francisco Cavalli, Roma, 1646.
- PACHECO, Francisco, *El arte de la pintura*, (ed. a cura de B. Bassegoda i Hugas), Cátedra, Madrid, 1990.
- PÉREZ DE HITTA, Ginés, *Historia de los bandos de Zegrías y Abenzerrajes*, imprenta de Antonio Antolínez, Lisboa, 1603 (ed. de P. Blanchard-Demouge), Universidad de Granada, Granada, 1999.
- PÉREZ GUZMÁN, Fernán, *Comiença la Cronica del Serenissimo rey don Juan el Segundo deste nombre...*, Diego Jiménez, Sevilla, 1543.
- Poema de Diyenís Akritas*, G, VI, 694-701.
- Poema de Fernan González*, (ed. de M. Á. Muro Munilla), Instit. de Estudios Gallegos, Logroño, 1994.
- Poema de Fernán González*, (ed. del R. P. Luciano Serrano, abad de Silos), Junta del Milenio de Castilla, Madrid, 1943.
- POMA DE AYALA, Felipe Guamán, *Nueva Coronica y buen gobierno*, vol. 1, Biblioteca Ayacucho, Caracas, 1980.
- PRADES, Jayme, *Historia de la adoración y uso de las santas imágenes y de la imagen de la Fuente de la Salud*, Felipe Mey, València, 1596.
- Primera Crónica General. Estoria de España que mandó componer Alfonso el Sabio...*, (ed. R. Menéndez Pidal), Bailly-Bailliere e hijos ed., Madrid, 1906.
- Privilegio de Fernán González o de los Votos de san Millán*, Archivo General de Simancas, Patronato Real, lligall 58.

*Privilegio de los Votos de Cuéllar*. GONZALO DE BERCEO, *Obras Completas. I. La vida de San Millán de la Cogolla* (ed. de B. Dutton), 2a ed., Tamesis Books, Londres, 1984.

PRUDENCI, *Perist.* 1, 34.

PUIGPARDINES, Berenguer de, *Sumari d'Espanya*, (ed. a cura de J. Iborra), Universitat de València, València, 2000.

QUEVEDO, Francisco de, *Obras Completas*, vol. I, Aguilar, Madrid, 1974.

QUINTANILLA Y MENDOZA, fra Pedro, *Archetypo de Virtudes. Espejo de Prelados el venerable padre, y siervo de Dios F. Francisco Ximénez de Cisneros*, Nicolás Bua, Palermo, 1653.

RADES Y ANDRADA, fra Francisco de, *Catalogo de las obligaciones que los comendadores, cavalleros, y cavalleria de Calatrava tienen en razon de su avito, y Profesion...*, Juan de Ayala, Toledo, 1571.

RIBADENEYRA, Pedro de, *Flos sanctorum de la vida de los Santos*, Joachin Ibarra, Madrid, 1761.

ROBERT EL MONJO, *History of the First Crusade. Historia Hierosolymitana* (ed. de C. Sweetenham), Ashgate, Londres, 2005.

RODRÍGUEZ DE ALMELA, Diego, *Compilación de los milagros de Santiago*, (ed. de J. Torres Fontes, Tip. Suc. de Nogués, Murcia, 1946).

RODRÍGUEZ MOYA, Inmaculada, “Fernando III, el Santo. Iconografía de la historia sacra de los reyes de España”, en *Memoria y Olvido de la Historia*, Univ. Jaume I, Castellón de la Plana, 2006, pàg. 99-127.

ROIG, Jaume, *Espill o Llibre de les dones* (ed. a cura de M. Gustà), ed. 62, 5a ed., Barcelona, 1998.

RUIZ DE VERGARA Y ÁLAVA, F., *Regla y establecimientos de la Orden de la Cavalleria del glorioso Apóstol Santiago, Patrón de las Spañas, con la historia del origen y principio della*, Domingo García Morrás, Madrid, 1655.

RUIZ NAVARRO, Pedro, en *Colección de Documentos inéditos para la historia del Perú*, Madrid, 1917.

RUPERT DE DEUTZ, *In Apocalypsim*, Llibre VII, cap. 12 (PL 169, 1052-1053).

SALMERÓN, fra Marcos, *Recuerdos históricos y políticos de los servicios que los generales y varones ilustres de la religión de nuestra Señora de la Merced*, Chrisostomo Garriz, Valencia, 1646.

SANDOVAL, fray Prudencio de, *Primera parte de las fundaciones de San Benito*, Madrid, 1601.

SANT ALBERT EL GRAN, *De Animal.*, XXIII, 24.

SANTA TERESA, Pedro de, *Vida, virtudes y obras de Fray Domingo de Jesús María, carmelita descalzo*, 1647.

SANTIAGO, fray P., *Sermón en la traslación del maestro apóstol y capitán de las Españas, Santiago*, Madrid, 1663.

SARMIENTO, Martín, *Sistema de adornos del Palacio Real de Madrid* (ed. J. Barrientos i C. Herrero), Soc. Estatal de Conmemoraciones Culturales, Madrid, 2002.

SOLÍS, Antonio, *Historia de la conquista de Méjico*, Madrid, 1684 (Espasa-Calpe, 1970).

SORIÓ, Balthasar, *De viris illustribus Provinciae Aragoniae Ordinis Praedicatorum*, (ed. a cura de J. M. Garganta), Inst. Alfons el Magnánim, València, 1950.

SORMANI, Nicolás, *Historia del Santuario de Nuestra Señora del Monte sobre Vares*, Blas Román, 1793.

*Speculum Humanae Salvationis* (ed. fac. de la 1a part del ms. Vit. 25-7, Madrid, Biblioteca Nacional), Edilán, Madrid, 2000.

SUÁREZ DE PERALTA, Juan, *Tratado del descubrimiento de las Indias*, Conaculta, Mèxic, 1990.

SULPICIOUS SEVERUS, *Vita Sancti Martini*, (ed. de J. Fontaine, París, 1967).

TAPIA, Andrés de, *Relación de algunas cosas...*, en DÍAZ, J.; TAPIA, A.; VÁZQUEZ DE TAPIA, B. i AGUILAR, F., *La conquista de Tenochtitlan*, (ed. Germán Vázquez), Historia 16, Madrid, 1998.

- TEODORET DE CIR, *Historia ecclesiastica* (PG 82, 1252).
- TIRSO DE MOLINA, *Historia General de la Orden de Nuestra Señora de las Mercedes*, Madrid, 1639 (ed. a cura de M. Penedo Rey), Provincia de la Merced de Castilla, Madrid, 1974.
- TORQUEMADA, Juan de, *Monarquía Indiana*, Sevilla, 1615 (UNAM, Mèxic, 1975).
- TORRE FARFÁN, Fernando de, *Fiestas de la S. Iglesia Metropolitana y patriarcal de Sevilla al nuevo culto... del rey S. Fernando el tercero de Castilla y León...*, Sevilla, 1671.
- TOVAR, Severo de, *Memorial dado a la Católica Magestad del Rey nuestro Señor don Felipe III sobre la invocacion y devocion del glorioso Arcángel San Miguel Capitán General de los exércitos del Cielo*, Juan Sánchez, Madrid, 1643.
- TUDEBODUS, Petrus, *Historia de Hierosolymitano itinere* (ed. de J. H. Hill i L. L. Hill), Philadelphia, 1974 (PL 155).
- TUY, Lucas de, *Chronicon Mundi* (ed. d'O. Valdés García, tesi doctoral, Universitat de Salamanca, Salamanca, 1996).
- TUY, Lucas de, *Crónica de España*, (ed. de J. Puyol), Real Academia de la Historia, Madrid, 1926.
- TUY, Lucas de, *Milagros de San Isidoro* (trad. de J. de Robles, 1525, transcrip. i notes de J. Pérez Llamazares, 1947, intr. d'A. Viñayo), Univ. de León - Cátedra de San Isidoro, León, 1992.
- VAGAD, Gauberto Fabricio, *Coronica de Aragón*, Saragossa, Paulo Hurus, 1499 (intr. M<sup>a</sup> C. Oscástegui Gros), Cortes de Aragón, Zaragoza, 1996.
- VARAZZE, Iacopo da, *Flos Sanctorum novamen stampat, corregit y ben examinat per lo reverent mossén Cathalunya, afegides certes vides que fins ací no eren*, Jorge Costilla, València, 1514.
- VASARI, Giorgio, *Las Vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue hasta nuestros tiempos*, Cátedra, Madrid, 2002.
- VÁZQUEZ DE TAPIA, Bernardino, *Relación de méritos y servicios...*, en DÍAZ, J.; TAPIA, A.; VÁZQUEZ DE TAPIA, B. i AGUILAR, F., *La conquista de Tenochtitlan*, (ed. Germán Vázquez), Historia 16, Madrid, 1998.
- VEGA, Pedro de, *Flos Sactorum*, Sevilla, 1572.
- VIANA, Antonio de, *Antigüedades de las Islas afortunadas de la Gran Canaria, conquista de Tenerife, y aparición de la santa imagen de Candelaria*, vol. II, cant VII, Sevilla, 1604, pàg. 223-224 (ed. a cura de CIORANESCU, A., *Conquista de Tenerife*, 2 vol., Ed. Interinsular Canaria, Santa Cruz de Tenerife, 1986).
- VIERA Y CLAVIJO, Joseph de, *Noticias de la Historia General de las Islas Canarias*, vol. I, 1766.
- VILLEGAS, Alonso de, *Flos sanctorum. Historia general de la vida, y hechos de Jesu-Christo, Dios, y Señor Nuestro, y de los santos de que reza, y hace fiesta la iglesia católica* (1578), Isidro Aguasvivas, Barcelona, 1794.
- VILLEGAS, Alonso de, *Fructus Sanctorum y Quinta Parte del Flos Sanctorum* (ed. José Aragüés Aldaz), Imprenta de Juan Masselin, Cuenca, 1594.
- VORÁGINE, Santiago de la [VARAZZE, Iacopo da], *La Leyenda Dorada*, vol. 2, ed. Alianza, Madrid, 2000.
- XIMENA JURADO, Martín de, *Catálogo de los obispos de las iglesias Cathedrales de la Diócesis de Jaén, y Annales Eclesiásticos de este obispado*, Domingo García y Morras, Madrid, 1865.
- YEPES, Antonio, *Coronica General de la Orden de San Benito*, vol. I, Univ. Ntra. Sra. la Real de Irache, Navarra, 1609 i vol. V, Francisco Fernández, Valladolid, 1615.
- ZONARAS, *Epitomae historiarum*, XVII, 3, Bonn.
- ZURITA, Gerónimo, *Anales de la Corona de Aragón* (ed. a cura d'A. Ubieto Arteta i L. Ballesteros), València, 1968.



## **BIBLIOGRAFIA ESPECÍFICA**



AINAUD DE LASARTE, J. M., “San Jorge, mito y leyenda”, en *Historia y Vida*, núm. 169, 1982, pàg. 4-26.

ALCOY, Rosa, “El ‘descensus ad infernos’ de Santa Margarita”, en *D’Art*, núm. 12, Barcelona, 1986, pàg. 127-157.

-----, *San Jorge y la princesa. Diálogos de la pintura del siglo XV en Cataluña y Aragón*, Universitat de Barcelona, Barcelona, 2004.

ALMELA VIVES, Francisco, “El sermón de San Vicente Ferrer acerca de San Jorge”, en *Valencia. Suplemento de Levante*, 22 d’abril de 1960.

ALOMAR i CANYELLES, Antoni I., *L’Estendard. La festa nacional més antiga d’Europa*, ed. Documenta Balear, Palma de Mallorca, 1998.

ALÓS-MONER, Ramón d’, “El patronatge de Sant Jordi”, en *Butlletí del Centre Excursionista de Catalunya*, maig 1916, núm. 256, pàg. 120-125 i 176-184.

-----, *Sant Jordi. Patró de Catalunya*, Barcino, Barcelona, 1926.

ALVARADO PLANAS, Javier, “Del pacifismo a la guerra santa: el origen del monacato militar en el occidente cristiano”, en *La guerra en la Edad Media*, Logroño, 2007, pàg. 303-320.

ÁLVAREZ MARTÍNEZ, M<sup>a</sup> Soledad, “El camino francés y el desarrollo de la iconografía jacobea en la Edad Media asturiana”, en *Los Caminos y el Arte. Actas del VI CEHA*, t. III, 1986, pàg. 45-60.

AMADES, Joan, “Leyendas de San Jorge”, en *San Jorge. Revista trimestral de la Excelentísima Diputación de Barcelona*, núm. 11, juliol 1953, pàg. 18-19.

ANDRÉS ORDAX, Salvador, “La imagen del cardenal Mendoza”, en *La introducción del Renacimiento en España. El Colegio de la Santa Cruz (1491-1991)*, Valladolid, 1992, pàg. 23-60.

-----, “Iconografía y arte del Colegio de Santa Cruz”, en *El Colegio de Santa Cruz y su proyección americana (1491-1992)*, Valladolid, 1993.

----, “El retrato ecuestre de D. Pedro González de Mendoza, cardenal de Santa Cruz”, en *Anales de la Historia del Arte. Homenaje al Prof. Dr. D. José M<sup>a</sup> de Azcárate*, núm. 4, Ed. Complutense, Madrid, 1994, pàg. 331-340.

-----, “Almanzor vs. Santiago: iconografía del ‘miles Christi’ ecuestre y su pervivencia en el tiempo”, en *Cuando las horas primeras en el milenario de la batalla de Catalañoçor*, Univ. Int. Alfonso VIII, Soria, 2004, pàg. 191-214.

-----, “Exaltación del héroe castellano como miles Christi ecuestre en los monasterios burgaleses: Fernán González y El Cid”, en *Miscelánea en honor de Ismael Fernández de la Cuesta*, Los Ángeles, 2005, pàg. 78-86.

-----, “Imagen y memoria del Cid Campeador”, en *Boletín del Seminario de Estudios de Arte*, núm. 75, 2, 2009, pàg. 247-260.

-----, “Imagen del primer monumento del Cid Campeador”, en *Boletín del Seminario de Estudios de Arte*, núm. 77, 2011, pàg. 105-118.

ANGLÈS, Higiní, “L'ordre de Sant Jordi durant el segle XIII-XIV i la devoció dels reis d'Aragó al sant cavaller”, en *Miscel·lània Fontseré*, ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1961, pàg. 41-65.

ANGUERA, Pere, “Sant Jordi, patró de Catalunya”, en *Estudis d'Història agrària*, núm. 17, 2004, pàg. 67-76.

APRAIZ, A., “La representación del caballero en las iglesias de los Caminos de Santiago”, en *Archivo Español de Arte*, núm. 46, 1941, pàg. 384-396.

AQUINO, Carolina, *El gran libro de la mitología*, Libsa, Madrid, 2007.

ARAGONÉS ESTELLA, Esperanza, “El mal, imaginado por el Gótico”, en *Príncipe de Viana*, núm. 225, 2002, pàg. 7-81.

ARAYA, Guillermo, “El dioscurismo de Santiago de España según A. Castro”, en *Bulletin Hispanique*, tomo 80, núm. 3-4, 1978, pàg. 292-302.

AUFRAY, Janine, “Santiago matamoros y el Cid Campeador”, en *IV Congreso internacional de asociaciones jacobeanas*, 1997, pàg. 275-288.

AVRIL, François, “Interpretations symboliques du combat de saint Michel et du dragon”, en *Millénaire monastique du Mont Saint Michel. III. Culte de saint Michel et pèlerinages*, Bibliothèque d'histoire et d'archéologie chrétienne, Paris, 1971, pàg. 39-52.

AZCÁRATE, J. M., “Las órdenes militares y el arte”, en *El arte y las órdenes militares*, Comité Español de Historia de Arte, Cáceres, 1985, pàg. 27-31.

AZCÁRATE, Pilar et al., “Volver a nacer: historia e identidad en los monasterios de Arlanza, San Millán y Silos (siglos XII-XIII)”, en *Cahiers d'études hispaniques médiévales*, núm. 29, 2006, pàg. 359-394.

BÁEZ MACÍAS, Eduardo, *El arcángel San Miguel, su patrocinio, la ermita en el Santo Desierto de Cuajimalpa y el santuario de Tlaxcala*, UNAM, Mèxic, 1979.

BALOIRA BÉRTOLO, M. A. i BALOIRA VILLAR, A., “El concepto, la vivencia y adherencias de la ‘Militia Christi’ en la liturgia hispánica”, en *Compostellanum. Sección de estudios jacobeanos*, vol. 37, núm. 3-4, Santiago de Compostella, 1992, pàg. 341-371.

BALSA DE LA VEGA, Rafael, “El apóstol Santiago ante el arte”, en *Boletín de la Real Academia Gallega*, núm. 40, 1910, pàg. 77-84.

BANGO TORVISO, Isidro, *El camino de Santiago*, Espasa-Calpe, Madrid, 1993.

BAÑOS VALLEJO, Fernando, *Las vidas de santos en la literatura medieval española*, ed. Laberinto, Madrid, 2003.

BARAUT i OBIOLS, Cebrià, “Els orígens del culte de sant Jordi a Catalunya (segles IX i XI)”, en *Escriptors d'avui, escriptors d'aquí*, núm. 3, 1999, pàg. 7-17.

BARKAI, Ron, *Cristianos y musulmanes en la España medieval (el enemigo en el espejo)*, Rialp, Madrid, 1984.

BARRIGA, Víctor, *Mercedarios ilustres en el Perú II: el padre fray Diego de Porres, misionero insigne del Perú y Santa Cruz de la Sierra, siglo XVI*, vol. II, La Colmena, Arequipa, 1949

BELLI D'ELIA, Pina, “Il toro, la montagna, il vescovo. Considerazioni su un tema iconografico”, en *Culto e Insediamenti micaelici nell'Italia meridionale fra tarda Antichità e Medioevo*, Edipuglia, Bari, 1994, pàg. 575-618.

-----, “L'iconographie de saint Michel au Mont Gargan”, en BOUET, P., OTRANTO, G. i VAUCHEZ, A., *Culte et pèlerinages à Saint Michel en Occident. Les trois Monts dédiés à l'archange*, Roma, 2003, pàg. 523-530.

- BENGTSON, Jonathan, "Saint George and the Formation of English Nationalism", en *Journal of Medieval Studies*, núm. 2, vol. 27, 1997, pàg. 317-340.
- BERENGUER MORA, Francisco, *Bañeres y San Jorge*, Imprenta de Manuel Alufre, Valencia (ed. fac. Caja de Ahorros de Alicante, 1982).
- BERNABÉ, Alberto, "La lucha contra el dragón en Anatolia y en Grecia: el viaje de un mito", en *Huelva arqueológica*, núm. 19, 2004, pàg. 129-145.
- BIALOSTOCKI, Jan, "Los 'temas de encuadre' y las imágenes arquetipo", en *Estilo e iconografía, contribución a una ciencia de las artes*, Barral, Barcelona, 1973, pàg. 111-124.
- BINON, E. S., *Essai sur le cycle de Saint Mercure*, París, 1937.
- BLÁZQUEZ MARTÍNEZ, José María, "La heroización ecuestre", en *Historia 16*, núm. 19, 1977, pàg. 33-42.
- BONCOMPTE COLL, Conxita, "El *Sant Jordi* de Pere Nisart. Enigma en clau de misteri eyckia", en *Lambard. Estudis d'art medieval*, vol. 10, Institut d'Estudis Catalans, Barcelona, 1998, pàg. 197-212.
- BOUET, Pierre, OTRANTO, Giorgio i VAUCHEZ, André, *Culte et pèlerinages à Saint Michel en Occident. Les trois Monts dédiés à l'archange*, Roma, 2003.
- , *Culto e Santuario di San Michele nell'Europa medievale*, Edipuglia, Bari, 2007.
- BOULHOUL, P., "Hagiographie antique et démonologie. Notes sur quelques Passions grecques (BHG 962x, 964 et 1165-1166)", en *Analecta Bollandiana*, núm. 112, 1994, pàg. 255-304.
- BOUZA ÁLVAREZ, José Luis, *Religiosidad contrareformista y cultura simbólica del Barroco*, CSIC, Madrid, 1990.
- BRAVO GARCÍA, "El héroe bizantino", en *CEMYR*, núm. 1, 1994, pàg. 101-142.
- BUSSAGLI, Marco, *Storia degli angeli. Racconto di immagini e di idee*, Tascabili Bompiani, Milano, 2003.
- CABALLERO POZO, Luis, "San Jorge y su leyenda por tierras de España", en *San Jorge. Revista trimestral de la Exma. Diputación de Barcelona*, núm. 20, 1955, pàg. 8-9.
- CABRILLANA CIÉZAR, Nicolás, *Santiago matamoros, historia e imagen*, Diputación de Málaga, Málaga, 1999.
- CABROL, Fernand i LECLERQ, Henri, *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de Liturgie*, vol. XI-1, Libraire Letouzey et Ané, Paris, 1930, veu: "Michel", col. 903-907.
- CAGNI, Horacio, "Reflexiones en torno a los conceptos de guerra justa y cruzada y su actual revalorización", en *Revista Enfoques*, vol. 7, núm. 10, 2009, pàg. 157-181.
- CAHIER, Charles, *Caractéristiques des saints dans l'art populaire*, Poussielgue frères, Paris, 1867.
- CANELLAS LÓPEZ, Ángel, "Leyenda, culto y patronazgo en Aragón del señor san Jorge, mártir y caballero", en *J. Zurita. Cuadernos de historia*, núm. 19-20, 1966-1967, pàg. 7-22.
- CANTERA MONTENEGRO, Jesús, "El dragón de la leyenda de San Jorge", en *Archivo Español de Arte*, núm. 247, 1989, pàg. 331-344.
- CANTERA ORIVE, Julián, *La batalla de Clavijo*, Vitoria, 1944.
- , "El retablo mayor de Santiago el Real en Logroño", en *Berceo*, núm. 56, 1960, pàg. 331-346.
- CARAFFA, Filippo (dir.), *Enciclopedia dei Santi. Bibliotheca Sanctorum*, vol. IX, Città Nuova Editrice, Roma, 1967.
- CARCELÉN HERNÁNDEZ, F. J., "Aproximación a las concepciones militarista y antimilitarista del cristianismo primitivo", en *Antigüedad y Cristianismo*, vol. XIV, Universidad de Murcia, 1997, pàg. 161-178.
- CARDINI, Franco, *Alle radici della cavalleria medioevale*, La Nuova Italia, Florencia, 1981.

- , "El drac com arquetipus", en CIRLOT, V., *El drac en la cultura medieval*, Fundació Caixa de Pensions, Barcelona, 1987, pàg. 27-45.
- , "Sobre la guerra en la Edad Media", en *Jaime I, Rey y Caballero*, cat. exp., Gen. Val., València, 2008, pàg. 19-33.
- CARRERAS CANDI, Francesc, "Sant Jordi y lo simbólich drach", en *Butlletí del Centre Excursionista de Catalunya*, núm. 207, abril 1912, pàg. 16-123.
- , "Introducció de la festa de Sant Jordi en la Corona d'Aragó", en *Butlletí del Centre Excursionista de Catalunya*, núm. 256, maig de 1916, pàg. 113-120.
- CARVAJAL GONZÁLEZ, Helena, "San Jorge", en *Revista digital de iconografia medieval*, vol. 4, núm. 7, 2012, pàg. 21-28.
- CASTRILLO Y UTRILLA, María José del, "Iconografía de Santiago en los Códices de la catedral de Sevilla", en *Cuadernos de Arte e Iconografía*, t. IV/vol. 7, Madrid, 1991, pàg. 241-243.
- CASTRO, Américo, *Santiago de España*, Emecé ed., Buenos Aires, 1958.
- CATALÁ GORGUES, Miguel Ángel, "Iconografía de Jaime I el Conquistador", en *Jaime I. Memoria y mito histórico*, cat. exp., Gen. Val., València, 2009, pàg.
- , *Ángeles y demonios en Valencia. Su proyección socio-cultural y artística*, 2 vols., Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, València, 2013.
- CAVERO DOMÍNGUEZ, Gregoria, "La instrumentalización de la ayuda isidoriana en la Reconquista: la Cofradía del Pendón de Baeza en Isidoro de León", en *Aragón en la Edad Media*, vol. 19, 2006, pàg. 113-124.
- CECCHIELI, Carlo, *Il trionfo de la Croce. La Croce e i santi signi prima e dopo Costantino*, Roma, 1954.
- CHAMPEAUX, Gérard, *Introducción a los símbolos*, Encuentro, Madrid, 1984.
- CHECA CREMADES, Fernando, *Carlos V y la imagen del héroe en el Renacimiento*, Taurus, Madrid, 1987.
- , *Carlos V. La imagen del poder en el Renacimiento*, ed. El Viso, Madrid, 1999.
- CIAPPELLI, G., *Un santo alla battaglia di Anghiari. La 'Vita' e il culto di Andrea Corsini nella Firenze del Rinascimento*, ed. del Galluzzo, Florència, 2007.
- CID PRIEGO, Carlos, "El caballero y la serpiente, iconografía y origen remotos de una miniatura singular del 'Beato' de Girona", en *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins*, núm. 30, 1988-1989, pàg. 99-139.
- CINTAS DEL BOT, Adelaida, *Iconografía del rey San Fernando en la pintura de Sevilla*, Diputación Provincial, Sevilla, 1991.
- CIRLOT, Victoria, *El drac en la cultura medieval*, Caixa de Pensions, Barcelona, 1987.
- CLERMONT-GANNEU, Charles-Simon, "Horus et saint George d'après un bas-relief inédit du Louvre", en *Revue Archéologique*, Librairie académique Didier et Cie, 1877.
- CONTAMINE, Philippe, *La guerra en la Edad Media*, Labor, Barcelona, 1984.
- CORDERO, Maximiliano, "Cómo surgió la idea de cruzada en la guerra civil", en *Razón Española*, núm. 116, 2002, pàg. 277-304.
- CORRALES GAITÁN, J. Alonso, "San Jorge. Protector de Cáceres", en *XXXIII Coloquios Históricos de Extremadura. Homenaje a la memoria de Isabel la Católica en el V Centenario de su muerte*, 2005, pàg. 159-189.
- CORTADELLAS i VALLÈS, Anna, *Repertori de llegendes historiogràfiques de la Corona d'Aragó*, Curial ed., Abadia de Montserrat, 2001.
- CORTÉS ARRESE, Miguel, "San Jorge o el caballero del dragón", en *Historia 16*, núm. 154, febrer 1989, pàg. 89-94.

- , “La imagen de san Jorge en el arte bizantino”, en *Oriente y Occidente en la Edad Media. Influjo bizantino en la cultura occidental*, Servicio editorial de la Universidad el País Vasco, Vitoria, 1993, pàg. 247-259.
- , “Héroes clásicos y santos cristianos en el poema de ‘Digenís Akritas’”, en *Antigüedad y Cristianismo*, vol. 14, 1997, pàg. 249-258.
- CORVISIER, André, *Les saints militaires*, Honoré Champion, París, 2006.
- CROZET, René, “Nouvelles remarques sur les cavaliers sculptés ou peints dans les églises romanes”, en *Cahiers de Civilisation Médiévale*, Xé-XIIé siècles, núm. 1, 1958, pàg. 27-36.
- CRUZ VALDOVINOS, José Manuel, “Santiago, patrón de las Españas”, en *Santiago. La Esperanza*, Xunta de Galicia, Santiago de Compostel·la, 1999, pàg. 123-139.
- DAMIANS I MANTÉ, Alfons, “La festa de sant Jordi”, en *D’ací d’allà*, núm. 4, 1919, vol. III, pàg. 302-313.
- DELEHAYE, Hippolyte, *Les légendes grecques des saints militaires*, París, 1909; Arno Press, Nova York, 1975.
- DELOGU, Paolo, “La ‘militia Christi’ nelle fonti normanne dell’Italia meridionale”, en *Militia Christi e Crociata nei secoli XI-XII*, Milano, 1992, pàg. 145-165.
- DESWARTE, Thomas, “Entre historiographie et histoire: aux origines de la guerre sainte en Occident”, en *Regards croisés sur la guerrier sainte. Guerre, religion et idéologie dans l’espace méditerranéen latin (XIe-XIIIe siècle)*, PUM, Toulouse, 2006, pàg. 220.
- DÍAZ Y DÍAZ, M. C., *Isidoriana. Estudios sobre San Isidoro de Sevilla en el XIV Centenario de su Nacimiento*, León, 1961.
- , “La literatura jacobea anterior al Códice Calixtino”, en *Compostellanum*, núm. 10, 1965, pàg. 283-305.
- , *De San Isidoro al siglo XI*, ed. El Albir, Barcelona, 1976.
- , *Visiones del Más Allá en Galicia durante la Alta Edad Media*, Artes Gráficas Galicia, Vigo, 1985.
- et al., *Ordoño de Celanova: Vida y Milagros de San Rosendo*, A Coruña, 1990.
- , “Santiago el Mayor a través de los textos”, en *Santiago. Camino de Europa*, Dirección Xeral do Patrimonio, A Coruña, 1993, pàg. 3-15.
- , “La leyenda hispana de Santiago en Isidoro de Sevilla”, en *De Santiago y de los caminos de Santiago*, Xunta de Galicia, Santiago de Compostel·la, 1997, pàg. 85-97.
- , “Promotores del culto de Santiago”, en *Santiago. La Esperanza*, Santiago de Compostel·la, 1999, pàg. 33-37.
- , *Estudios Jacobeos*, Universidade de Santiago de Compostela, Santiago de Compostel·la, 2010.
- DIDRON, Adolphe N., *Iconographie chrétienne. Histoire de Dieu*, París, 1843.
- , *Christian Iconography for the History of Christian Art in the Middle Ages*, 2 vols., George Bell and Sons, Londres, 1891.
- DÍEZ DE VELASCO, Francisco, *Lenguajes de la religión. Mitos, símbolos e imágenes de la Grecia Antigua*, ed. Trotta, Madrid, 1998.
- DOMÍNGUEZ GARCÍA, Javier, “Santiago Mataindios: la continuación de un discurso medieval en la Nueva España”, en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. 54, núm. 1, 2006, pàg. 33-56.
- , *Memorias del futuro. Ideología y ficción en el símbolo de Santiago apóstol*, Vervuent, Madrid, 2008.
- , *De apóstol matamoros a Yllapa mataindios. Dogmas e ideoloxías medievales en el (des)cubrimiento de América*, Ed. Univ. de Salamanca, Salamanca, 2008.

-----, “Simbología jacobea en el imaginario medieval: Iacobus Apostolus en la crónica Pseudo Turpín y Santiago Matamoros en el Diploma de Ramiro I”, en *La corónica: A Journal of Medieval Hispanic Languages, Literatures & Cultures*, vol. 36, núm. 2, 2008, pàg. 295-312.

DOMÍNGUEZ RODRIGO, Javier, *El Puig de Santa María. Aproximación histórica y valoración crítica*, Publitrade, València, 1992.

DU BOURGUET, Pierre, *L'art copte*, Albin Michel, París, 1967.

DUTTON, Brian, “Gonzalo de Berceo y la ‘Crónica de Fernán González’ de Arredondo”, en *Berceo*, núm. 73, 1964, pàg. 407-418.

ELIADE, Mircea, *Imágenes y símbolos*, Taurus, Madrid, 1974.

ELVIRA, Miguel Ángel, “Los orígenes iconográficos del dragón medieval”, en *Antigüedad y Cristianismo*, núm. 14, 1997, pàg. 419-434.

EMILIÀ i REIG, Lluís, *Sant Jordi. Patró de Catalunya*, ed. Emilià, Barcelona, 1972

ERDMANN, Carl, *The origin of the Idea of Crusade*, Princeton University Press, Princeton, 1977.

ESPÍ VALDÉS, Adrián, *¡Sant Jordi, firam, firam! Breve estudio en torno al culto de San Jorge ‘matamoros’ en el antigua reino de Valencia y especialmente en la ciudad de Alcoy*, Sucesores de Vives Mora, Valencia, 1962.

-----, “Valencia creadora de san Jorge matamoros”, en *Valencia Atracción*, abril 1964, pàg. 12-13.

-----, “Iconografía alcoyana de nuestro señor San Jorge hasta el siglo XIX”, en *Alcoy. Fiesta de San Jorge. Moros y Cristianos*, Ayto. de Alcoy, Alcoi, abril de 1974, pàg. 65-68.

FELIU, L. i MILLET, A., *El Poema Babilònic de la Creació i altres cosmogonies menors*, Abadía de Montserrat - UAB, Barcelona, 2004.

FERNÁNDEZ CASTIÑEIRAS, E. i MONTERROSO MONTERO, J. M., *Arte beneditino en los caminos de Santiago*, Xunta de Galicia, Santiago de Compostela, 2007.

FERNÁNDEZ GALLARDO, Luis, “Santiago matamoros en la historiografía hispanomedieval: origen y desarrollo de un mito nacional”, en *Medievalismo*, núm. 15, 2005, pàg. 139-174.

FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, Etlvina, “Héroes y arquetipos en la iconografía medieval”, en *Cuadernos del Cemyr*, núm. 1, 1994, pàg. 13-52.

-----, “Iconografía y leyenda del Pendón de Baeza”, en *Medievo Hispano. Estudios in memoriam del prof. Dereck W. Lomax*, Soc. Esp. de Estudios Medievales, Madrid, 1995, pàg. 141-157.

-----, “La iconografía isidoriana en la Real Colegiata de León”, en *Pensamiento medieval hispano: Homenaje a Horacio Santiago-Otero*, Junta de Castilla y León, Valladolid, 1998, vol. 1, pàg. 141-182.

FERNÁNDEZ GRACIA, Ricardo, “Iconografía de San Raimundo de Fitero”, en *Príncipe de Viana*, núm. 199, 1993, pàg. 283-356.

-----, *Fitero. El legado de un monasterio*, cat. exp., Fundación para la conservación del patrimonio histórico de Navarra, Pamplona, 2007.

FIDORA, Alexander, “El significado de las armas en Ramón Llull”, en *Jaime I, Rey y Caballero*, cat. exp., Gen. Val., València, 2008, pàg. 83-89.

FITE, Francesc, “La imatge arquetípica de sant Miquel entre Orient i Occident i la seva incidència a Catalunya”, en *El Mediterráneo y el Arte español. Actas del XI Congreso de Historia del Arte*, Gen. Val., València, 1996, pàg. 19-26.

FLOOD, Shannon, “El sincretismo del apóstol Santiago en las culturas de las Américas: de Santiago matamoros a Santiago mataindios desde una perspectiva antropológica”, en *IX edición de la Gaceta hispánica de Madrid*, Middlebury College & New York Univ., 2012, s. p.

FLORI, Jean, *La guerra santa. La formación de la idea de Cruzada en el Occidente cristiano (La guerre sainte. La formation de l'idée de croisade dans l'Occident chrétien)*, 2001), Trotta - Univ. de Granada, Madrid, 2003.



-----, *Guerra santa, yihad, cruzada. Violencia y religión en el cristianismo y el islam* (tít. orig. *Guerre sainte, jihad, croisade. Violence et religion dans le christianisme et l'islam*, ed. Du Seuil, 2002), Univ. de Granada i Univ. de València, Granada, 2004.

FONT SAGUÉ, Norbert, “¿Per què sant Jordi és patró de Catalunya?”, en *Butlletí del Centre Excursionista de Catalunya*, 1901.

FOURNÉE, Jean, “L’archange de la mort et du Jugement”, en *Millénaire monastique du Mont Saint Michel, III*, Bibliothèque d’Histoire et d’archéologie chrétienne, París, 1973, pàg. 65-91.

GAIFFIER, Baudoin de, “Le culte de Saint Isidore de Séville. Esquisse d’un travail”, en *Isidoriana. Estudios sobre san Isidoro en el XIV centenario de su nacimiento*, Centro de Estudios “San Isidoro”, Lleó, 1961, pàg. 271-283.

GÁLLEGO, Julián, *Santa Isabel y San Jorge. Reflexiones sobre la iconografía de la Reina Santa y el Caballero a lo Divino*, Institución Fernando el Católico, Zaragoza, 1972.

-----, *Visión y Símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*, Aguilar, Madrid, 1972.

GALMÉS, Lorenzo, *El bienaventurado Fray Pedro Gonzalez O.P., San Telmo: (estudio histórico-hagiográfico de su vida y su culto)*, ed. San Esteban, 1991.

GALVÁN FREILE, Fernando, “Representaciones bélicas en el arte figurativo medieval: particularidades del caso hispano”, en *Memoria y civilización. Anuario de Historia*, Universidad de Granada, núm. 2, 1999, pàg. 55-86.

GARCÍA FITZ, F., *La Edad Media. Guerra e ideología. Justificaciones religiosas y jurídicas*, Sílex, Madrid, 2003.

GARCÍA GARCÍA, Francisco de Asís, “El caballero victorioso”, en *Revista digital de iconografía medieval*, vol. 4, núm. 7, 2012, pàg. 1-10.

GARCÍA GUAL, Carlos, *Introducción a la mitología griega*, Alianza, Madrid, 1992.

GARCÍA IGLESIAS, José Manuel, “El apóstol Santiago y la Monarquía de España (1504-1788)”, en *Santiago y la Monarquía de España (1504-1788)*, Soc. Est. de Conmemoraciones Culturales, Santiago de Compostela, 2004, pàg. 23-32.

-----, “Sobre la iconografía de Santiago el Mayor en su catedral de Compostela”, en *Cuadernos de la Cátedra de Patrimonio*, núm. 5, 2011, pàg. 47-78.

-----, “La devoción real a Santiago Zebedeo en la catedral de Compostela. Algunas devociones reales”, en *Mundos medievales: espacios, sociedad y poder...*, vol. 1, 2012, pàg. 147-158.

-----, “San Rosendo: su individualidad, devociones y parangones en el arte gallego. De 1500 a la actualidad”, en *Rudesindus. Miscelánea de arte e cultura*, núm. 8, 2012, pàg. 141-172.

GARCÍA MAHÍQUES, Rafael, *Iconografía e Iconología. Cuestión de método*, vol. 2, Encuentro, Madrid, 2009.

GARCÍA PÁRAMO, Ana, “La iconografía de Santiago en la pintura gótica castellana”, en *Cuadernos de Arte e Iconografía*, t. VI, núm. 11, 1993, pàg. 92-97.

GIRARLD-BOUNGERMINO, Céline, “Santos y héroes en la propaganda borbónica. De la Coronación de Felipe V a la Guerra de Sucesión”, en *Homenaje a Henri Guerreiro. La hagiografía entre historia y literatura en la España de la Edad Media y del Siglo de Oro*, Universidad de Navarra, 2005, pàg. 653-667.

GISBERT, T., *Iconografía y mitos indígenas en el arte*, La Paz, 1980.

GÓMEZ DEL PULGAR ESCUDERO, Lucía, “San Jorge y el dragón en el Libro de Horas de Isabel la Católica”, en *Emblemata. Revista aragonesa de emblemática*, núm. 10, 2004, pàg. 127-141.

GÓMEZ MORENO, Ángel, *Claves hagiográficas de la literatura española (del Cantar de Mio Cid a Cervantes)*, Iberoamericana ed., Madrid, 2008.

GONZÁLEZ DE ZÁRATE, Jesús María, “La visión emblemática de San Millán en la pintura de Juan de Ricci”, en *Berceo*, núm. 108-109, 1985, pàg. 121-133.

----, “Las claves emblemáticas en la lectura del retrato barroco”, en *Goya*, núm. 187-188, 1985, pàg. 529-537.

GONZÁLEZ GARCÍA, Miguel Ángel, “San Rosendo de Mondoñedo y Celanova. Notas y catálogo de una iconografía viva”, en *Facendo memoria de San Rosendo*, Mondoñedo, 2007, pàg. 229-344.

----, “San Rosendo y san Torcuato. Reliquias, tesoro e iconografía”, en *Rudesindus. San Rosendo. Su tiempo y su legado*, Xunta de Galicia, 2009, pàg. 279-294.

GONZÁLEZ JIMÉNEZ, Manuel, “Sobre la ideología de la reconquista: realidades y tópicos”, en *Memoria, mito y realidad en la historia medieval. XIII Semana de Estudios Medievales*, Nájera, 2003, pàg. 151-170.

GONZÁLEZ LOPE, Domingo L., “La figura de san Rosendo a través del tiempo: de santo a símbolo”, en *Rudesindus. San Rosendo. Su tiempo y su legado*, Xunta de Galicia, 2009, pàg. 349-358.

GONZÁLEZ RAMOS, Roberto, “Otros modelos de introducción del arte italiano en la España del siglo XVII: las canonizaciones. El caso cisneriano”, en *Models, intercanvis i recepció artística (de les rutes marítimes a la navegació en xarxa). XV Cognrés Nacional d'Història de l'Art*, Univ. de les Illes Balears, Palma de Mallorca, 2008, pàg. 397-406.

GRABAR, André, *L'empereur dans l'art byzantin*, Londres, 1971.

----, *Las vías de la creación en la iconografía cristiana*, Alianza, Madrid, 2008.

GRANDE QUEJIGO, Francisco Javier, *Hagiografía y difusión de la Vida de San Millán de la Cogolla de Gonzalo de Berceo*, Instituto de Estudios Riojanos, Logroño, 2000.

GRAVES, Robert, *Los mitos griegos*. Vol. 2, Alianza Editorial, Madrid, 1993.

GRIMAL, Pierre, *Diccionario de mitología griega y romana*, ed. Paidós, Barcelona, 1981.

GROTOWSKI, Piotr, *Arms and Armour of the Warrior Saints. Tradition and Innovation in Byzantine Iconography (843-1261)*, Brill, Leiden, Boston, 2010.

GUARINO, Sergio, “Aspetti dell'iconografia di Michele arcangelo tra XV e XVIII secolo”, en *L'angelo e la città*, Fratelli Palombi ed., Roma, 1988, pàg. 83-92.

GUTIÉRREZ PASTOR, Ismael, *Catálogo de pintura del monasterio de San Millán de la Cogolla*, Com. Aut. La Rioja, Logroño, 1984.

----, “La colección de pinturas del monasterio de San Millán de la Cogolla”, en *Cuaderno de investigación: Historia*, vol. 10, fasc. 2, 1984, pàg. 129-148.

----, “Aportaciones y revisiones de la colección de pintura del monasterio de San Millán de la Cogolla”, en GIL-DÍEZ, I. (coord.), *Los monasterios de San Millán de la Cogolla*, San Millán de la Cogolla, 2000, pàg. 97-116.

----, “Fray Juan Rizi en el monasterio de San Millán de la Cogolla (1653-1656)”, en GIL-DÍEZ, I., *Las órdenes religiosas y el arte en La Rioja*, Calahorra, 2000, pàg. 27-62.

HAGGERTY-KRAPPE, A., “La vision de S. Basile et la légende de l'empereur Julien”, en *Rev. Belge de Phil. et d'Hist.*, núm. 7, 1928, pàg. 1029-1034.

HALL, James, *Diccionario de temas y símbolos artísticos*, Alianza, Madrid, 1987.

HERWAARDEN, Jan van, “The Emperor Charles V as Santiago Matamoros”, en *Peregrinations: Journal of Medieval Art & Architecture*, vol. 3, núm. 3, 2012, pàg. 83-106.

HEINZ, Andreas, “Saint Michel dans le ‘monde germanique’. Histoire-Culte-Liturgie”, en *Culto e Santuario ...*, op. cit., 2007, pàg. 39-55.

HELIODORO VALLE, Rafael, *Mitología de Santiago en América*, Ed. Universitaria, Tegucigalpa, 1944.

- HENGSTENBERG, W., “Der drachenkampf des heiligen Theodor”, en *Oriens Christianus*, núm. 2, 1912, pàg. 78-106.
- HENRIET, Patrick, “Hagiographie et politique à León au debut du XIII<sup>e</sup> siècle: les chanoines réguliers de Saint-Isidore et la prise de Baeza”, en *Revue Mabillon*, vol. 8, 1997, pàg. 53-82.
- , “¿Santo u hombre ilustre? En torno al ‘culto’ del Cid en Cardena”, en *El Cid: de la materia épica a las crónicas caballerescas*, Alcalá de Henares, 2002, pàg. 9-119.
- , “Protector et defensor Omnium. Le culte de saint Michel en péninsule Ibérique”, en *Culto e Santuario ...*, op. cit., 2007, pàg. 113-132.
- HERBERS, Klaus, *Política y veneración de santos en la Península Ibérica. Desarrollo del Santiago político*, 2a ed., Fundación cultural Rutas del Románico, Poio, 2006.
- HERNANDO, Bernardino M., *Delirios de cruzada. Historia secreta del franquismo*, Ediciones 99, Madrid, 1977.
- HERRERO SANZ, M. J., “Programa iconográfico para la decoración escultórica del Palacio Real Nuevo de Madrid”, en *Arbor*, núm. 665, 2001, pàg. 29-57.
- HERWAARDEN, Jan van, “The Emperor Charles V as Santiago Matamoros”, en *Peregrinations. Journal of Medieval Art and Architecture*, vol. III, núm. 3, 2012, pàg. 83-106.
- HIDALGO OGÁYAR, Juana, “La imagen de Santiago ‘matamoros’ en los manuscritos iluminados”, en *Cuadernos de Arte e Iconografía*, núm. 7, 1991, pàg. 340-345.
- IGLESIAS ALMEIDA, Ernesto, “Sobre el culto e iconografía de San Telmo”, en *Boletín de Estudios del Seminario Fontán Sarmiento*, núm. 13, 1992, pàg. 15-21.
- IMPELLUSO, Lucía, *Héroes y dioses de la Antigüedad*, Electa, Barcelona, 2002.
- JEREZ CABRERO, Enrique, *El ‘Chronicon Mundi’ de Lucas de Tuy (c. 1238): técnicas compositivas y motivaciones ideológicas*, tesi doctoral dirigida per Diego Catalán, Univ. Aut. de Madrid, 2006.
- JERPHANION, P. de, “L’origine copte du type de Saint Michel debout sur le dragon”, en *Comptes rendus des seances de l’Academie des Inscriptions et Belles Lettres*, 1938.
- KATZENELLENBOGEN, A., *Allegories of the virtues and vices in medieval art*, Studies of the Warburg Institute, Londres, 1989.
- KAUFFMANN, C. M., *The altar-piece of St. George from Valencia*, Victoria and Albert Museum, Londres, 1970.
- KEEN, Maurice, *La caballería*, Ariel, Barcelona, 1986.
- KINGSLEY PORTER, A., *Romanesque sculpture on the Pilgrimage Roads*, vol. I, M. Jones, Boston, 1923.
- KLANICZAY, Gábor, *La royauté sacrée dans le monde chrétien*, París, 1992.
- LAMY-LASSALLE, Collete, “Les representations du combat de l’archange en France, au début du Moyen Age”, en *Millenaire monastique au Mont Saint Michel. III. Culte de Saint Michel et pèlerinages au Mont*, Bibliothèque d’Histoire et d’archéologie chrétienne, París, 1971, pàg. 53-64.
- LE GOFF, Jacques, *Tiempo, trabajo y cultura en el Occidente medieval*, Taurus, Madrid, 1983.
- LE ROUX, Hubert, “Les énigmatiques cavaliers romans. St. Jacques ou Constantin?”, en *Les dossiers de l’Archeologie*, núm. 20, 1977, pàg. 75-86.
- LEANZA, Sandro, “Una versione greca inedita dell’*Apparition S. Michaelis in Monte Gargano*”, in *Vetera Christianorum*, núm. 22, 1985, pàg. 291-316.
- , “Altre due versioni greche inedite dell’*Apparition Sancti Michaelis in Monte Gargano*”, en *Culto e insediamenti micaelici nell’Italia meridionale fra tarda antichità e medioevo*, Edipuglia, 1994, pàg. 85-93.
- LEMERLE, Paul, *Le plus anciens recueils de miracles de saint Demetrius*, (vol. 1 textos i vol. 2 comentaris), París, 1979 i 1981.

-----, “Notes sur les plus anciennes representations de saint Demetrius”, en *JXAE*, núm. 10, 1981, pàg. 1-10.

LESBRE, Patrick, “La récupération de la figure de saint Jacques par les chroniqueurs de la Conquête du Mexique et du Pérou”, en *Homenaje a Henri Guerreiro*, Universidad de Navarra, 2006, pàg. 787-807.

LEWIS, Bernard, *History remembered, recovered, invented*, New Jersey, Princeton U.P., 1975.

LINARES, Lidwine, *Les saints matamores en Espagne, au Moyen Age et au Siècle d'Or (XIIème-XVIIème Siècles). Histoire et representations*, Université Toulouse le Mirail - Toulouse II, tesi doctoral dirigida per Claude Chauchadis, 2008.

-----, “La transmisión de una leyenda hagiográfico-política: San Millán en la batalla de Hacinas de la Edad Media al Siglo de Oro”, en *À tout seigneur tout bonneur. Mélanges offerts à Claude Chauchadis*, 2009.

-----, “Saint George contre les maures. Specificités et enjeux des representations plastiques du saint guerrier dans le royaume d'Aragon (XV-XVIè siècles)”, en Barrachina, M. i Pantalacci, J.M., *Guerres et guerriers dans l'iconographie et les arts plastiques XVè - XXè siècles*, Niça, 2011, pàg. 17-32.

-----, “Leyenda y figura de Santiago en dos hagiografías de principios del siglo XVII. Mauro Castellá Ferrer y Hernando Ojea Gallegos y sus *Historias del Apóstol Santiago*”, en ARIZALETA, A. (coord.), *Pratiques hagiographiques dans l'Espagne du Moyen Âge et du Siècle d'Or*, vol. 2, 2005, pàg. 521-542.

LLOMPART, Gabriel, “En torno a la iconografía renacentista del miles Christi”, en *Trazas y Bazas*, núm. 1, 1972, pàg. 63-94.

-----, “La ‘festa del estandart d’Aragó’, una liturgia municipal europea en Mallorca (siglos XIII-XIV)”, en *Cuadernos Gerónimo Zurita*, núm. 37-38, 1980, pàg. 7-34.

LÓPEZ ALSINA, Fernando, *La ciudad de Santiago de Compostela en la Alta Edad Media*, Ayto. de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, 1988.

-----, “‘Cabeza de oro refulgente de España’. Los orígenes del patrocinio jacobeo sobre el reinado astur”, en *Las peregrinaciones a Santiago de Compostela y San Salvador de Oviedo en la Edad Media*, Gobierno del Principado de Asturias, 1993, pàg. 27-36.

LÓPEZ VÁZQUEZ, José Manuel B., “El presbiterio y el coro, la medula de la iglesia monástica benedictina: el caso de Celanova”, en *Rudesindus. El legado del santo*, Xunta de Galicia, 2007, pàg. 286-311.

-----, “Mentalidad barroca y plástica monástica: el conjunto retabístico de San Martín Pinario como síntesis de la ideología postridentina”, en *La cultura del Barroco español e iberoamericano y su contexto europeo*, Varsòvia, 2010, págs. 427-436.

LOZOYA, Marqués de, “El apóstol Santiago y los Reyes de España”, en *Reales Sitios. Revista de Patrimonio Nacional*, núm. 28, 1971, pàg. 12-16.

MAGUIRE, Henry, *The icons of their bodies: saints and their images in Byzantium*, Princeton University Press, Princeton, 1996, pàg. 118-132.

MAIMBOURG, Louix, *Histoire des Croisades pour la delivrance de la Terre Sainte*, Sebastien Mabre-Cramoisy, 2a ed., París, 1682.

MÁIZ ELEIZEGUI, Luis, *La devoción al Apóstol Santiago en España y el arte jacobeo hispánico*, Madrid, 1953.

RUIZ MALDONADO, Margarita, “El ‘caballero victorioso’ en la escultura románica española. Algunas consideraciones y nuevos ejemplos”, en *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, XLV, 1979, pàg. 271-286.

-----, *El caballero en la escultura románica de Castilla y León*, Univ. Salamanca, Salamanca, 1986.

MÂLE, Émile, *L'Art religieux du XIIIè siècle en France. Études sur les origines de l'iconographie du Moyen Age*, Armand Collin, París, 1928 (MÂLE, Émile, *El arte religioso del siglo XIII en Francia: El Gótico*, Encuentro, Madrid, 2001).

- , *El Gótico. La Iconografía de la Edad media y sus fuentes*, Encuentro, Madrid, 1966.
- , *El Barroco. Arte religioso del siglo XVII*, Encuentro, Madrid, 1985.
- MARCO, F., MONTANER, A. i REDONDO, G., *El Señor San Jorge. Patrón de Aragón*, Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón, Zaragoza, 1999.
- MARÍN, fray M<sup>a</sup> Hermenegildo, “San Raimundo de Fitero. Abad y fundador de Calatrava”, en *Cistercium*, núm. 89, 1963, pàg. 259-274.
- MARTÍN, José Luis, *Orígenes de la Orden militar de Santiago (1170-1195)*, CSIC, Barcelona, 1974.
- MARTÍN SÁNCHEZ, Miguel A., *Miguel, el Arcángel de Dios en Canarias. Aspectos socio-culturales y artísticos*, Cabildo Insular de Tenerife, Santa Cruz de Tenerife, 1991.
- MARTINES PERES, Vicent, “Sant Jordi en sant Vicent Ferrer. Reutilització d’elements tradicionals, decadència i redreçament de la cavalleria”, en *Actes del Congrés ‘Sant Vicent Ferrer i el seu temps’*, ed. Saó, València, 1997, pàg. 97-108.
- MARTIN-HISARD, Bernardette, “Le culte de l’archange Michel dans l’empire byzantin (VIII<sup>e</sup>-VI<sup>e</sup> siècles)”, en *Culto e insediamenti micaelici nell’Italia medievale fra tarda antichità e medioevo*, (ed. a cura de C. Carletti i G. Otranto), Monte Sant’Angelo, Edipuglia, 1994, pàg. 351-373.
- MASCANZONI, Leandro, *San Giacomo: Il guerriero e il pellegrino. Il culto iacobeo tra la Spagna e l’Escarato (s. VI-XV)*, Centro Italiano di Studi sull’alto Medioevo, Spoleto, 2000.
- MASSIP BONET, Francesc, *La monarquía en escena*, Comunidad de Madrid, Madrid, 2003.
- MEYER, Mati, “Porneia: Quelques considérations sur le représentations du péché de chair dans l’art byzantin”, en *Cahiers de civilisations médiévale*, núm. 52, 2009, pàg. 225-244.
- MILLÀ I REIG, Lluís, *Sant Jordi. Patró de Catalunya*, Millà, Barcelona, 1972.
- MONTANER FRUTOS, Alberto, “El Pendón de San Isidoro o de Baeza: sustento legendario y constitución emblemática”, en *Emblemata*, núm. 15, 1999, pàg. 29-70.
- MONTEIRA ARIAS, Inés, “El triunfo sobre la idolatría como victoria sobre el Islam: Nuevas consideraciones sobre el caballero victorioso en el románico hispano”, en *Espacio, Tiempo y Forma*, sèrie VII, t. 25, 2012, pàgs. 39-66.
- MONTERO, A., *Historia de la persecución religiosa en España*, Madrid, 1961
- MONTERROSO MONTERO, Juan M., “Santiago, San Millán y San Raimundo. Milites Christi”, en *Santiago-Al-Andalus. Diálogos artísticos para un milenio. Conmemoración*, Santiago de Compostela, 1997, pàg. 485-500.
- , *Pinturas murales. Monasterio de Santa María de Oseira*, Diputación Provincial, Ourense, 2000.
- , “A la sombra de Santiago. La afirmación del culto jacobeo y su identificación con la Monarquía durante la Edad Moderna”, en *Santiago y la Monarquía de España (1504-1788)*, Soc. Est. de Conmemoraciones Culturales, Madrid, 2004, pàg. 53-70.
- MONTOYA MARTÍNEZ, Jesús, “El cuadro ‘La muerte de Juliano el Apóstata’, del pintor granadino Juan de Cieza, y la Cántiga n<sup>o</sup> 15 de Alfonso X”, en *Cuadernos de Arte Universidad de Granada*, núm. 23, 1992, pàg. 261-268.
- MORALEJO ÁLVAREZ, Serafín, “El patronazgo artístico del arzobispo Gelmírez (1100-1140): su reflejo en la obra e imagen de Santiago”, en *Convegno Internazionale di Studio Pistoia e il Camino de Santiago. Una dimensione europea della Toscana medievale*, Università degli Studi, Nàpols – Perugia, 1987, pàg. 245-272.
- , “Santiago y los caminos de su imagería”, en *Santiago. La Europa del peregrinaje*, Lunweg, Barcelona, 1993, pàg. 120-155.
- MORÁN TURINA, José Miguel, “El padre Sarmiento y su ‘Sistema de adornos de escultura interiores y exteriores para el nuevo real palacio de Madrid’”, en *Revista de Ideas Estéticas*, núm. 147, 1979, pàg. 73-91.

-----, “El rapto de Psique. Felipe V en los jardines de La Granja” en *Fragmentos*, núm. 6, Madrid, 1985, pàg. 39-49.

-----, “Felipe V y la guerra. La iconografía del primer Borbón”, en *Cuadernos de Arte e Iconografía*, vol. 1, núm. 1, 1988, pàg. 187-200.

MORENO BASCUÑANA, Mar, *La huellas del otro: el Islam y el Judaísmo en la pintura gótica valenciana*, treball d'investigación inèdit, Univ. de València, 2006.

-----, “El vestido musulmán medieval: ¿una moda o un elemento de discriminación?”, en GARCÍA MAHÍQUES, R. i ZURIAGA SENENT, V. (eds.), *Imagen y Cultura. La interpretación de las imágenes como Historia cultural*, Biblioteca Valenciana, València, 2008, pàg. 1159-1168.

MOREU-REY, Enric, “La dévotion à Saint Michel dans les Pays Catalans”, en *Millénaire monastique du Mont Saint-Michel*, vol. III, Lethielleux, París, 1993, pàg. 369-388.

NARBONA VIZCAÍNO, Rafael, “Héroes, tumbas y santos. La conquista de las devociones de Valencia medieval”, en *Saitabi*, núm. 46, 1996, pàg. 293-320.

NEGREDO DEL CERRO, Fernando, “Santo nacional y exaltación patriótica: la figura de Santiago en la pastoral barroca”, en *Homenaje a Henri Guerreiro*, Universidad de Navarra, Navarra, 2005, pàg. 885-899.

NIETO ALCAIDE, Víctor i GARCÍA MORALES, María Victoria, “Santiago y la Monarquía española: orígenes de un mito de Estado”, en *Santiago y la Monarquía de España (1504-1788)*, Soc. Est. de Conmemoraciones Culturales, Madrid, 2004, pàg. 33-52.

NOVO SÁNCHEZ, Francisco X., “La Vida y Milagros de San Telmo en la sillería del coro de la catedral de Tui”, en *Tui, pasado, presente y futuro*, Dipt. de Pontevedra, 2006, pàg. 201-223.

NÚÑEZ RODRÍGUEZ, Manuel, “La guerra es mala, pero conviene, dado que es ineludible (Iconografía del cruzado y del ‘milite’)”, *Boletín del Instituto Camón Aznar*, Zaragoza, núm. 62, 1995, pàg. 71-95.

OLCINA, Jorge, “Evolución histórica del concepto ‘Miles Christi’ en la figura de San Jorge”, en *Alcoy. Fiestas de San Jorge. Moros y Cristianos*, Ajt. Alcoi, Alcoi, 1983, pàg. 63-64.

OLIVARES TORRES, Enric, “Imágenes de caballeros santos representados en pareja. Un refuerzo de la idea de espiritualidad guerrera”, en GARCÍA MAHÍQUES, R. i ZURIAGA SENENT, V. (eds.), *Imagen y Cultura. La interpretación de las imágenes como Historia cultural*, Biblioteca Valenciana, València, 2008, pàg. 1207-1225.

-----, *Iconografía de Sant Jaume cavaller. El retaule major d'Algemesí*, Aj. Algemesí, Algemesí, 2011.

ORRIOLS, Anna, “El Beato de Girona. Otra interpretación de algunas imágenes”, en *Rudesindus. San Rosendo. Su tiempo y su legado*, Xunta de Galicia, 2007, pàg. 132-145.

OTRANTO, Giorgio, “Il ‘Liber de Apparitione’, il santuario di San Michele sul Gargano e il Longobardi del ducado di Benevento”, en *Santuari e politica nel mondo antico*, Milà, 1983, pàg. 223-236.

PAJIC, S., “Ciclus sv. Dimitrija”, en *Zidno slikarstvo manastira Decana. Gradja i studije*, ed. V. Djuric, Belgrad, 1995, pàg. 353-360.

PALACIOS MARTÍN, Bonifacio, “Imágenes y símbolos del poder real en Aragón”, en *XV Congreso de historia de la Corona de Aragón*, tom I, vol. 1, Diputación General de Aragón, Saragossa, 1993, pàg. 189-230.

PALOU, Joana M., “Història del retaule de Sant Jordi de Pere Niçard: La confraria dels cavallers i la festa de l'estendard”, en *El cavaller i la princesa. El Sant Jordi de Pere Nisard i la ciutat de Mallorca*, Consell de Mallorca, Palma de Mallorca, 2001, pàg. 22-31.

PAYO HERNANZ, René Jesús, “La creación de una imagen: iconografía cidiana de la Edad Media a la Ilustración”, en ELORZA GUINEA, J. C., *El Cid. Del hombre a la leyenda*, Madrid, 2007, pàg. 332-358.

- PEÑA MÉNDEZ, Antonio Manuel, “Acción-contemplación: Sermón carmelitano en torno al doble espíritu del profeta Elías. Lectura iconográfica de la Iglesia de las Carmelitas Descalzas de Vélez-Málaga y sus pintura murales (I)” en *Boletín de Arte*, Univ. de Málaga, núm. 29, 2008, pàg. 173-196.
- PEÑA, A. C., “Santiago. Patrón de España y del Ejército”, en *Reales Sitios. Revista de Patrimonio Nacional*, núm. 28, 1971, pàg. 65-70.
- PÉREZ CALERO, Gerardo, “Acerca de una interpretación iconográfica del tema de San Jorge”, en *Cuadernos de Arte e Iconografía*, vol. 2, núm. 4, 1989, pàg. 65-67.
- PÉREZ LLAMAZARES, Julio, *Vida y milagros del glorioso San Isidoro, arzobispo de Sevilla y Patrono del Reino de León*, Imprenta Católica, Lleó, 1924.
- PÉREZ SANTAMARÍA, Aurora, “Aproximación a la iconografía y simbología de santo Tomás de Aquino”, en *Cuadernos de Arte e Iconografía*, tom III, núm. 5, 1990, pàg. 31-54.
- PÉREZ-SOBA DÍEZ DEL CORRAL, José M<sup>a</sup>, “Los otros Matamoros San Isidoro y San Millán caballeros celestes”, en *Encuentro Islamo-cristiano*, núm. 382, 2004, pàg. 1-59.
- , “San Jorge contra el Islam”, en *Islam y Cristianismo*, núm. 413, 2006, pàg. 1-16.
- PERICARD-MEA, Denise, “Saint Jacques en Catalogne”, en *Le Moyen Âge dans les Pyrénées catalanes: art, culture et société*, 2005, pàg. 99-104.
- PETTI BALBI, Giovanna, “Lotte antisaracene e ‘militia Christi’ in ambito iberico”, en *Militia Christi e Crociata nei secoli XI-XIII. Atti della Undecima Settimana Internazionale dei Studio*, Vita e pensiero, Milà, 1992, vol. 13, pàg. 519-549.
- PLÖTZ, Robert, “Antecedentes iconográficos. El apóstol Santiago y la reconquista”, en *Santiago y América*, Xunta de Galicia, Santiago de Compostel·la, 1993, pàg. 266-275.
- , “El apóstol Santiago el Mayor en la tradición oral y escrita”, en *Santiago. Camino de Europa*, Dirección Xeral do Patrimonio, A Coruña, 1993, pàg. 193-208.
- , “Imago Parvula Beati Iacobi”, en *Santiago. La Esperanza*, Santiago de Compostel·la, 1999, pàg. 105-112.
- PORTELA SANDOVAL, Francisco José, “Santiago, miles Christi y caballero de las Españas”, en *Santiago y la Monarquía de España (1504-1788)*, Soc. Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2004, pàg. 71-85.
- POSTIGO CASTELLANOS, Elena, “Santiago, Calatrava y Alcántara”, en *Seminario Internacional para el estudio de las Órdenes Militares*, 2002.
- POZA YAGÜE, Marta, “San Millán”, en *Revista digital de iconografía medieval*, vol. 4, núm. 7, 2012, pàg. 29-36.
- PRICOCO, Salvatore, “Il pellegrinaggio cristiano nella tarda antichità e il santuario di San Michele sul Gargano”, en *Culto e insediamenti micaelici nell’Italia meridionale fra tarda antichità e medioevo*, Edipuglia, 1994, pàg. 107-124.
- PROFILLET, Abbé, *Les saints militaires, martyrologe, vies et notices*, 6 vols., Retaux-Bray, París, 1891.
- QUEROL ROSO, Luis, *Las milicias valencianas desde el siglo XIII al XV*, Sociedad Castellonense de Cultura, Castelló de la Plana, 1935.
- RADOVANOVIC, J., “Heiliger Demetrius – Die Ikonographie seines Lebens auf den Fresken des Klosters Decani”, en *L’art de Thessalonique et des pays balkaniques et les courants spirituels XIV<sup>e</sup> siècle*, Belgrad, 1987, pàg. 75-88.
- RAMÍREZ PASCUAL, Tomás, “Los milagros de Santiago y la tradición oral medieval”, en *Antigüedad y Cristianismo*, vol. XII, núm. 9-10, 1995, pàg. 423-434
- RÉAU, Louis, *Iconografía del arte cristiano*, ed. Serbal, Barcelona, 2<sup>a</sup> ed., 1999-2001.
- REIG TAPIA, Alberto, *La cruzada de 1936. Mito y memoria*, Alianza ed., Madrid, 2006.

REY CASTELAO, Ofelia, *Historiografía del Voto de Santiago*, Univ. de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, 1985.

----, “La Corona y la Iglesia de Santiago”, en *Santiago. La Esperanza*, Santiago de Compostela, 1999, pàg. 117-122.

REYERO HERMOSILLA, Carlos, *Imagen histórica de España (1850-1900)*, Espasa-Calpe, Madrid, 1957.

RIGHETTI, Mario, *Historia de la liturgia*, vol. 1, Madrid, 1956.

RINCÓN GARCÍA, Wifredo i ROMERO SANTAMARÍA, Alfredo, “Notas sobre la iconografía de San Jorge en Zaragoza”, en *Seminario de Arte Aragonés*, CSIC, Saragossa, núm. 36, 1982, pàg. 23-41

RIQUER, Martí de, “El dragón de San Jorge y el dragón de Vilardell”, en *San Jorge*, núm. 2, 1951, pàg. 11-16 i núm. 3, pàg. 9-20.

ROCA, Joseph M<sup>a</sup>, “Devoció Reyal a sant Jordi”, en *Catalana. Revista setmanal*, núm. 188, Barcelona, 15 d'abril de 1925, pàg. 97-100.

RODRÍGUEZ BARRAL, Paulino, “Eiximenis y la iconografía de san Miguel en el gótico catalán”, en *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins*, núm. 46, 2005, pàg. 111-124.

----, “La justicia del más allá: su proyección visual en el retablo de los Puixmarín de la catedral de Murcia”, en *Miscelánea Medieval Murciana*, núm. 29-30, 2005-2006, pàg. 65-73.

RODRÍGUEZ FERNÁNDEZ, Justiniano, *El Pendón isidoriano de Baeza y su Cofradía*, 2a ed., CSIC, Lleó, 1972.

RODRÍGUEZ DE LA FLOR, Fernando, *La península metafísica. Arte, literatura y pensamiento en la España de la Contrarreforma*, Biblioteca Nueva, Madrid, 1999.

----, *Barroco. Representación e ideología en el mundo hispánico (1580-1680)*, Cátedra, Madrid, 2002.

RODRÍGUEZ LÓPEZ, Ana, “Fernando III el Santo (1217-1252). Evolución historiográfica, canonización y utilización política”, en *Miscel·lània en homenatge al P. Agustí Altisent*, Diputació de Tarragona, Tarragona, 1991, pàg. 573-588.

RODRÍGUEZ MOLINA, José, “Santos guerreros en la frontera”, en *Historia, tradiciones y leyendas en la frontera. IV Estudios de Frontera. Homenaje a Don Enrique Toral y Peñaranda*, Dipt. Provincial de Jaén, Jaén, 2002, pàg. 447-470.

RODRÍGUEZ PEINADO, Laura, “Las representaciones ecuestres en los tejidos coptos. Evolución de un tema iconográfico a propósito de dos tejidos del Museo Nacional de Artes Decorativas”, en *Cuadernos de Arte e Iconografía*, vol. 6, núm. 11, 1993, pàg. 225-230.

----, “Los santos caballeros”, en *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. II, núm. 3, 2010, pàg. 53-62.

ROHLAND, Johannes Peter, *Der Erzengel Michael. Arzt und Feldherr*, E. J. Brill, Leiden, 1977.

ROMA, Josefina, “Sant Jordi i el drac. Les quatre maneres de matar dracs”, en *L'Avenç*, núm. 235, 1999, pàg. 36-42.

ROSENDE VALDÉS, Andrés A., “A mayor gloria del señor Santiago: el baldaquino de la catedral compostelana”, en *Las religiones en la historia de Galicia*, Universidade da Coruña, A Coruña, 1996, pàg. 485-534.

ROUCHE, Michel, “Le combat des saints anges et des demons: la victoire de saint Michel”, en *Santi e demoni nell'alto medioevo occidentale (Secoli V-XI)*, vol. 1, Spoleto, 1989, pàg. 533-560.

RUÍZ BUENO, Daniel, *Actas de los mártires*, Madrid, 1968.

RUIZ MALDONADO, Margarita, “El ‘caballero victorioso’ en la escultura románica española. Algunas consideraciones y nuevos ejemplos”, en *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, XLV, 1979, pàg. 271-286.

----, *El caballero en la escultura románica de Castilla y León*, Univ. Salamanca, Salamanca, 1986.



- RUIZ-GÁLVEZ PRIEGO, Estrella, *El rimado de la conquista de Granada o Cancionero de Pedro Marcuello*, Edilán, Madrid, 1995.
- , “La retórica de las imágenes. A propósito de *El Rimado de la conquista de Granada o Cancionero de Pedro Marcuello*”, en *Reales Sitios. Revista de Patrimonio Nacional*, núm. 149, 2001, pàg. 20-37.
- RUTCHOWSCAYA, Marie-Hélène, *Tissus coptes*, Adam Biro, París, 1990.
- SÁINZ DE LA MAZA LASOLI, Regina, *La Orden de San Jorge de Alfama. Aproximación a su historia*, CSIC, Barcelona, 1990.
- SAINZ MAGARIA, Elena, “Dios y la guerra. Los santos que tomaron las armas”, en RINCÓN, W., CABAÑAS, M. y LÓPEZ-YARTO, A. (coord.), *Arte en tiempos de guerra*, CSIC, 2009, pàg. 75-86.
- SALAS PARRILLA, Miguel, *Uclés en la Historia. Su fortaleza y monasterio. La Orden de Santiago*, 2a ed., Seminario Menor Santiago Apóstol, Uclés, 2010.
- SALIA, A., “Il carne pisano sull’impresa contro i Sarraceni del 1087”, en *Studi di Filologia Romanza offerti a Silvio Pellegrini*, 1971, pp. 565-627
- SÁNCHEZ PRIETO, Ana Belén, *Guerra y guerreros en España, según las fuentes canónicas de la Edad Media*, Estado Mayor del Ejército, Madrid, 1990.
- SÁNCHEZ SESA, Rafael, “Santiago contra Sao Jorge: Cisma, religión y propaganda en las guerras castellano-portuguesas de la Baja Edad Media”, en *Hispania Sacra*, vol. LVI, núm. 114, 2004, pàg. 447-464.
- SÁNCHEZ-ALBORNOZ, Claudio, “La auténtica batalla de Clavijo”, en *Cuadernos de Historia de España*, núm. 9, 1948, pàg. 94-136.
- , *España, un enigma histórico*, vol. I, Buenos Aires, 1957.
- , *El culto de Santiago no deriva del mito dioscórido*, Cuadernos de Historia de España, Buenos Aires, 1958.
- SANTHA, G., *A Harcos Szentek Bizánci Legendái / Le leggende bizantine dei santi combattenti*, Budapest, 1943.
- SANTOS OTERO, Aurelio de, *Los Evangelios Apócrifos*, BAC, Madrid, 1956.
- SAYRACH i FATJÓ DELS XIPRERS, Narcís, *El patró sant Jordi. Història, llegenda, art*, Gen. Catalunya - ed. 92, Barcelona, 1996.
- SCALIA, G. “Il carne pisano sull’impresa contro i saraceni del 1087”, en *Studi di filologia romanza offerti a S. Pellegrini*, Pàdua, 1971, pàg. 1-61.
- SCALISI, Lina, *La Sicilia dei Moncada: le corti, l’arte e la cultura nei secoli XVI-XVII*, Sanfilippo, Catania, 2006.
- SEBASTIÁN, Santiago, “El programa iconográfico de San Millán de la Cogolla, en Orihuela del Tremedal (Teruel)”, en *Traza y Baza*, núm. 3, 1973, pàg. 103-106.
- , *Contrarreforma y Barroco. Lecturas iconográficas e iconológicas*, Alianza, Madrid, 1981.
- , *Iconografía medieval*, Etor, Donostia, 1988.
- , “La iconografía de Santiago en el arte hispanoamericano”, en *Santiago y América*, Xunta de Galicia, Santiago de Compostel·la, 1993, pàg. 276-288.
- SEIDEL, Linda, “Constantine and Charlemagne”, en *Gesta*, XV, 1-2, 1976, pàg. 237-239.
- , “Holy Warriors. The Romanesque Rider and the Fight Against Islam”, en *The Holy War*, T. P. Murphy, Ohio State Univ. Press, Columbus, 1976, pàg. 33-77.
- SERRA DESFILIS, Amadeo, “Ab recont de gran gestes. Sobre les imatges de la història i de la llegenda en la pintura gòtica de la Corona d’Aragó”, en *Afers. Fulls de recerca i pensament*, núm. 41, 2002, pàg. 15-35.

- SETTON, Kenneth M., *Recerca i troballa del cap de sant Jordi*, ed. Proa, Barcelona, 1974.
- SEVILLANO COLOM, Francesc, *El 'Centenar de la Ploma' de la ciutat de València (1365-1711)*, Rafael Dalmau, Barcelona, 1966.
- SEZNEC, Jean, *Los dioses de la Antigüedad en la Edad Media y el Renacimiento*, Taurus, Madrid, 1983.
- SICART GIMÉNEZ, A., “La iconografía de Santiago ecuestre en la Edad Media”, en *Compostellanum*, núm. 12, 1982, pàg. 11-32.
- SICART GIMÉNEZ, Ángel, “La Orden de Santiago: aportación al desarrollo de la iconografía jacobea”, en *El arte y las órdenes militares*, Cáceres, CEHA, 1985, pàg. 287-293.
- SINGUL, Francisco, “El culto jacobeo en el Oriente peninsular hispánico: Cataluña, Valencia y Baleares”, en *Santiago. La Esperanza*, Xunta de Galicia, Santiago de Compostel·la, 1999, pàg. 115-124.
- SIVO, Vito, “Ricerche sulla tradizione manoscritta e sul testo dell'Apparitio latina”, en *Culto e insediamenti micaelici nell'Italia meridionale fra tarda antichità e medioevo*, Edipuglia, 1994, pàg. 95-106.
- SKEDROS, James C., *Saint Demetrios of Thessaloniki: Civic Patron and Divine Protector 4th-7th Centuries CE*, Trinity Press International, 1999.
- STAPERT, A., *L'ange roman dans le pensée et dans l'art*, París, 1975.
- STEPPE, J. K., “L'iconographie de Saint Jacques le Majeur (Santiago)”, en *Santiago de Compostela. 1000 Ans de Pélerinage Européen*, Bèlgica, 1985, pàg. 129-153.
- SULIKOWSKA-GASKA, Alexandra, “Arcangelo Michele, arcistratega delle schiere celesti”, en CASTRI, Serenella, *Apocalisse. L'ultima rivelazione*, cat. exp., Skira, Milano, 2007, pàg. 205.
- SUREDA, Joan, “Santiago caballero”, en *Santiago. La esperanza*, Xunta de Galicia, Santiago de Compostel·la, 1999, pàg. 99-104.
- SWEETENHAM, Carol, *Robert the Monk's History of the First Crusade. Historia Hierosolymitana*, Ashgate, Londres, 2003.
- TEJA, Ramon i ACERBI, Silvia, “Apuntes hagiográficos e iconográficos sobre un modelo de santidad militar: Mercurio-Abu Seifein, el mártir de las dos espadas”, en *Gladius*, núm. 31, 2011, pàg. 189-202.
- TORIJANO, Pablo A., “Salomón, Lilith, san Jorge y el dragón: un ejemplo de reinterpretación mágica de la Antigüedad tardía”, en *MHINH, International Journal of Research in Ancient Magic and Astrology*, 2, 2002-2004, pàg. 129-144.
- TORRA, Alberto, “Hagiografía y cultura popular”, en *Miscel·lània en homenatge al P. Agustí Altisent*, Diputació de Tarragona, Tarragona, 1991, pàg. 529-549.
- TORRES FONTES, Juan, “Resonancias murcianas de los 'Votos de Santiago' y de 'San Millán de la Cogolla'”, en *Acta Historica et Archaeologica mediaevalia*, vol. 2, núm. 22, 2001, pàg. 81-88.
- TRIGILIA, Melchiorre, *La Madonna dei Milici di Scicli. Cristiani e musulmane nella Sicilia del Mille. I più antichi testi in Volgare. Storia, tradizione, fede, civiltà, arte, folklore*, Setim ed., Modica, 1990.
- UBIETO ARTETA, Agustín, *Leyendas para una historia paralela del Aragón medieval*, Inst. Fernando el Católico, Zaragoza, 1999.
- VAUCHEZ, André, *La espiritualidad del occidente medieval*, 3ª ed., Cátedra, Madrid, 2001.
- VINCKE, Joan, “El culte de sant Jordi en les terres catalanes durant l'Edat Mitjana, com a expressió de les relacions entre l'Església i l'Estat en aquella època”, en *La paraula cristiana*, Barcelona, vol. XVII, núm. 97, gener-juny 1933, pàg. 292-301.
- VUOLO, Antonio, “Agiografia Beneventana”, en AA. DD., *Longobardia e Longobardi nell'Italia meridionale. Le istituzioni Ecclesiastiche*, Milà, 1996, pàg. 199-238.
- WAHA, Michel de, “L'archange saint Michel”, en *Byzantion*, núm. 48, 1978.

-----, “Le dragon terrasé, thème triomphal depuis Constantin”, en *Saint Michel et sa symbolique*, cat. exp., Ed. d’Art Lucien de Meyer, Brussel·les, 1979, pàg. 43-117.

WALTER, Christopher, “The Thracian horseman: Ancestor of the Warrior Saints?”, en *Byzantine Thrace, Image and Character, Symposium of Thracian Studies, Byzantinische Forschungen*, vol. 14, 1987, pàg. 659-673.

-----, “The origins of the cult of saint George”, en *Revue des études byzantines*”, vol. 53, 1995, pàg. 295-326.

-----, “Theodore, archetype of the warrior saint”, en *Revue des études byzantines*, núm. 57, 1999, pàg. 163-210.

-----, “The intaglio of Solomon in the Benaki Museum and the origins of the iconography of Warrior Saints”, en *Pictures as language. How the byzantines exploited them*, Londres, 2000, pàg. 377-414.

-----, *The Warrior Saints in byzantine art and tradition*, Ashgate, Londres, 2003.

WESLER, A. G., “La cristiandad y los otros. La teoría medieval de la guerra santa y de la guerra justa”, en *Concilium*, XXIV, II, núm. 220, Madrid, 1988, pàg. 466-467.

WIRTH, K. A., “Engel”, en *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte*, l. 52/53, col. 401, Stuttgart, 1960.

YARZA LUACES, Joaquín, “San Miguel y la balanza. Notas iconográficas acerca de la psicostasis y el pesaje de las acciones morales”, en *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, núm. 6-7, 1981, pàg. 5-27.

-----, “Del ángel caído al diablo medieval”, en *Formas artísticas de lo imaginario*, Anthropos, Barcelona, 1987, pàg. 47-75.

-----, “El santo después de la muerte en la Baja Edad Media Hispana”, en *La idea y el sentimiento de la muerte en la historia y en el arte de la Edad Media (II)*, Universidade de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, 1992, pàg. 97-117.

-----, “Il colore del diavolo. Aspetti del coloren ella pintura gotica catalana”, en *Il colore nel Medioevo. Arte. Simbolo. Tecnica*, Lucca, 1998, pàg. 93-115.

YZQUIERDO PERRÍN, Ramón, *Historiografía e iconografía de Santiago en la catedral compostelana*, Ed. Clásicas, Madrid, 1996.

ZURIAGA SENENT, Vicent Francesc, *La imagen devocional en la Orden de Nuestra Señora de la Merced: tradición, formación, continuidad y variantes*, tesi doctoral dirigida per R. García Mahiques i V. Mínguez, Univ. de València, 2004.





# VNIVERSITAT DE VALÈNCIA

**Tesi doctoral**  
**L'IDEAL D'EVANGELITZACIÓ GUERRERA.**  
**ICONOGRAFIA DELS CAVALLERS SANTS**

**ANNEX**  
*CATÁLOGO DE IMÁGENES APES*

**Presentada per:**  
Enrique Olivares Torres

**Dirigida per:**  
Dr. Rafael García Mahiques

**Departament d'Història de l'Art**  
Programa de Doctorat en Història de l'Art 30/30

VALÈNCIA  
2015



***CATÁLOGO DE IMÁGENES APES***







Cat. 001

### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	San Miguel triunfa sobre el dragón
<b>Cód. Iconclass</b>	11G31
<b>Descripción</b>	El arcángel Miguel combate con el dragón (demonio, Satanás)
<b>Iconclass</b>	Satanás)
<b>País</b>	España, Castilla-León
<b>Localidad</b>	Segovia
<b>Empl. original</b>	Segovia, iglesia de San Miguel, portada
<b>Datación</b>	1100
<b>Ubicación actual</b>	Segovia, iglesia de San Miguel, portada

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Románico
<b>Personas implicadas</b>	-
<b>Autor</b>	-
<b>Técnica</b>	Talla en piedra
<b>Género</b>	Imagen devocional
<b>Elementos significantes</b>	Pisotón triunfal / lanza / túnica / alas / aureola / dragón apocalíptico
<b>Conceptos significados</b>	Triunfo cristiano / derrota del mal
<b>Personajes repr.</b>	San Miguel arcángel / dragón apocalíptico
<b>Inscripciones</b>	-
<b>Fuentes literarias</b>	<i>Libro del Apocalipsis</i> 12, 7-9
<b>Bibliografía</b>	AMADOR DE LOS RÍOS, José (1847), <i>Iglesias de Segovia</i> , p. 541. ALCOLEA, Santiago (1958), <i>Segovia y su provincia</i> , Aries, Barcelona, p. 98-100.



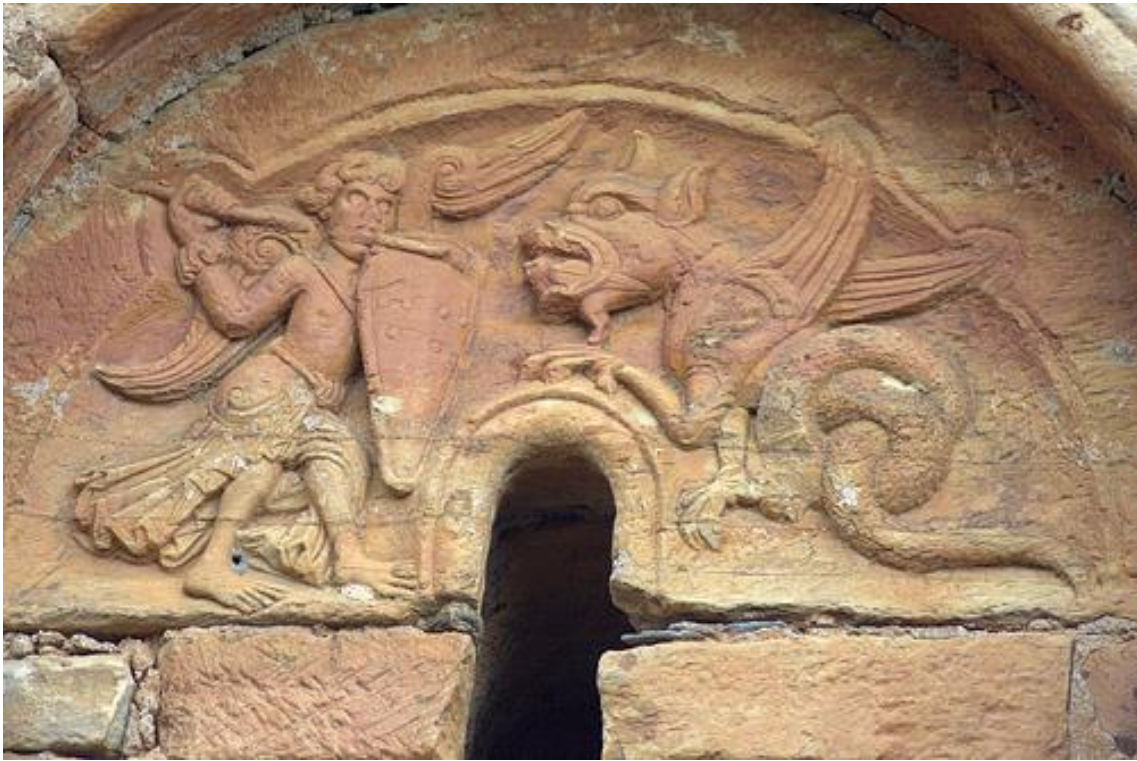
Cat. 002

### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	San Miguel triunfa sobre el dragón
<b>Cód. Iconclass</b>	11G31
<b>Descripción</b>	El arcángel Miguel combate con el dragón (demonio, Satanás)
<b>Iconclass</b>	Satanás)
<b>País</b>	España, Castilla-León
<b>Localidad</b>	Los Ausines (Burgos)
<b>Empl. original</b>	Los Ausines, iglesia de San Quirce, portada norte
<b>Datación</b>	1100-1200
<b>Ubicación actual</b>	Los Ausines, iglesia de San Quirce, portada norte

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Románico
<b>Personas implicadas</b>	-
<b>Autor</b>	-
<b>Técnica</b>	Talla en piedra
<b>Género</b>	Imagen devocional
<b>Elementos significantes</b>	Pisotón triunfal / lanza / escudo / túnica / alas / dragón apocalíptico
<b>Conceptos significados</b>	Triunfo cristiano / derrota del mal
<b>Personajes repr.</b>	San Miguel arcángel / dragón apocalíptico
<b>Inscripciones</b>	“MICAEL” / “DRACO”
<b>Fuentes literarias</b>	<i>Libro del Apocalipsis</i> 12, 7-9
<b>Bibliografía</b>	PÉREZ CARMONA, José (1975), <i>Arquitectura y escultura románicas en la provincia de Burgos</i> , Espasa-Calpe, Madrid, p. 62. ANDRÉS ORDAX, Salvador (1991), <i>La provincia de Burgos</i> , Lancia, Madrid, pp. 98-99. AA.VV. (2002), <i>Enciclopedia del Románico en Castilla y León. Burgos</i> , Santa María la Real, tomo III, pp. 750-763.



Cat. 003

### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	San Miguel combate con el dragón
<b>Cód. Iconclass</b>	11G31
<b>Descripción</b>	El arcángel Miguel combate con el dragón (demonio, Satanás)
<b>Iconclass</b>	Satanás)
<b>País</b>	España, Castilla-León
<b>Localidad</b>	Turienzo de los Caballeros (León)
<b>Empl. original</b>	Turienzo de los Caballeros, iglesia de San Juan Bautista
<b>Datación</b>	1100-1200
<b>Ubicación actual</b>	Turienzo de los Caballeros, iglesia de San Juan Bautista

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Románico
<b>Personas implicadas</b>	-
<b>Autor</b>	-
<b>Técnica</b>	Talla en piedra
<b>Género</b>	Imagen devocional
<b>Elementos significantes</b>	Combate / dragón apocalíptico / túnica / ales / lanza / escudo
<b>Conceptos significados</b>	Triunfo cristiano / derrota del mal
<b>Personajes repr.</b>	San Miguel arcángel / dragón apocalíptico
<b>Inscripciones</b>	-
<b>Fuentes literarias</b>	<i>Libro del Apocalipsis</i> 12, 7-9
<b>Bibliografía</b>	AA. VV. (2002), <i>Enciclopedia del Románico en Castilla y León</i> . León, Santa María la Real, pp. 499-503.



Cat. 004

### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	San Miguel triunfa sobre el dragón (Frontal dels Arcàngels)
<b>Cód. Iconclass</b>	11G31
<b>Descripción</b>	El arcángel Miguel combate con el dragón (demonio, Satanás)
<b>Iconclass</b>	Satanás)
<b>País</b>	Espanya, Cataluña
<b>Localidad</b>	-
<b>Empl. original</b>	-
<b>Datación</b>	Hacia 1220-1250
<b>Ubicación actual</b>	Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Gótico
<b>Personas implicadas</b>	-
<b>Autor</b>	Mestre de Sant Pau de Casserres
<b>Técnica</b>	Temple sobre tabla
<b>Género</b>	Frontal de altar
<b>Elementos significantes</b>	Pisotón triunfal / lanza / alas / túnica / escudo / aureola / dragón apocalíptico /
<b>Conceptos significados</b>	Triunfo cristiano / derrota del mal
<b>Personajes repr.</b>	San Miguel arcángel / dragón apocalíptico
<b>Inscripciones</b>	"MICHAEL P(ROE)LIABAT(UR) CV(M) DRACONE"
<b>Fuentes literarias</b>	<i>Libro del Apocalipsis</i> 12, 7-9
<b>Bibliografía</b>	ALCOY, R. (1992), "Frontal dels Arcàngels", en <i>Museu Nacional d'Art de Catalunya. Prefiguració</i> , Barcelona, p. 172. GONZÁLEZ VERDAGUER, T. (1994), "Frontal dels Arcàngels", en <i>Cataluña románica</i> , Barcelona, pp. 396-398.





Cat. 005

### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	San Miguel triunfa sobre el dragón ( <i>Taula de Soriguerola</i> )
<b>Cód. Iconclass</b>	11G31
<b>Descripción</b>	El arcángel Miguel combate con el dragón (demonio, Satanás)
<b>Iconclass</b>	Satanás)
<b>País</b>	España, Cataluña
<b>Localidad</b>	Urtx, Fontanals de Cerdanya (Girona)
<b>Empl. original</b>	Urtx, iglesia de San Miguel de Soriguerola
<b>Datación</b>	Hacia 1250
<b>Ubicación actual</b>	Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Gótico
<b>Personas implicadas</b>	-
<b>Autor</b>	Maestro de Soriguerola (c. 1230)
<b>Técnica</b>	Temple sobre tabla
<b>Género</b>	Frontal de altar
<b>Elementos significantes</b>	Pisotón triunfal / lanza / alas / túnica / escudo / aureola / dragón apocalíptico /
<b>Conceptos significados</b>	Triunfo cristiano / derrota del mal
<b>Personajes repr.</b>	San Miguel arcángel / dragón apocalíptico
<b>Inscripciones</b>	-
<b>Fuentes literarias</b>	<i>Libro del Apocalipsis</i> 12, 7-9
<b>Bibliografía</b>	LORÉS I OTZET, I. (1994), "Taula de Soriguerola", en <i>Cataluña romànica</i> , Vol. 1, Barcelona, pp. 384-388.



Cat. 006

### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	San Miguel arcángel combate con el dragón
<b>Cód. Iconclass</b>	11G31
<b>Descripción</b>	El arcángel Miguel combate con el dragón (demonio, Satanás)
<b>Iconclass</b>	Satanás)
<b>País</b>	España, Aragón
<b>Localidad</b>	Barluenga
<b>Empl. original</b>	Barluenga, iglesia de San Miguel
<b>Datación</b>	1300
<b>Ubicación actual</b>	Barluenga, iglesia de San Miguel

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Gótico
<b>Personas implicadas</b>	-
<b>Autor</b>	-
<b>Técnica</b>	Pintura mural
<b>Género</b>	Imagen devocional
<b>Elementos significantes</b>	Pisotón triunfal / lanza / alas / túnica / escudo / aureola / dragón apocalíptico /
<b>Conceptos significados</b>	Triunfo cristiano / derrota del mal
<b>Personajes repr.</b>	San Miguel arcángel / dragón apocalíptico
<b>Inscripciones</b>	-
<b>Fuentes literarias</b>	<i>Libro del Apocalipsis</i> 12, 7-9
<b>Bibliografía</b>	GUDIOL, J. (1971), <i>Pintura medieval en Aragón</i> , Institución Fernando el Católico, Zaragoza, 1971.



Cat. 007

### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	San Miguel arcángel combate con el dragón
<b>Cód. Iconclass</b>	11G31
<b>Descripción</b>	El arcángel Miguel combate con el dragón (demonio, Satanás)
<b>Iconclass</b>	
<b>País</b>	España, Comunidad Valenciana
<b>Localidad</b>	Sot de Ferrer (Castellón)
<b>Empl. original</b>	Sot de Ferrer, catedral de Segorbe
<b>Datación</b>	1370
<b>Ubicación actual</b>	Sot de Ferrer, iglesia de la Inmaculada Concepción

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Gótico
<b>Personas implicadas</b>	¿Martín Pérez de Aldana, canónigo de Segorbe?
<b>Autor</b>	-
<b>Técnica</b>	Temple sobre tabla
<b>Género</b>	Retablo
<b>Elementos significantes</b>	Pisotón triunfal / lanza / alas / túnica / escudo / aureola / diadema / dragón apocalíptico /
<b>Conceptos significados</b>	Triunfo cristiano / derrota del mal
<b>Personajes repr.</b>	San Miguel arcángel / dragón apocalíptico
<b>Inscripciones</b>	-
<b>Fuentes literarias</b>	<i>Libro del Apocalipsis</i> 12, 7-9
<b>Bibliografía</b>	<p>JOSÉ I PITARCH, A. (2001), “San Miguel Arcángel”, <i>La Luz de las Imágenes. Segorbe</i>, Segorbe, pp. 260-261.</p> <p>BORJA, H., MONTOLÍO, D. (2004), “El retaule de Sant Miquel de Sot de Ferrer. Noves aportacions”, en <i>Braçal</i>, núm. 28-29, p. 62.</p> <p>BENITO DOMÉNECH, F., GÓMEZ FRECHINA, J. (2006), <i>El Retaule de sant Miquel Arcàngel del convent de la Puritat de València. Una obra mestra del gòtic internacional</i>, Valencia, pp. 21-22.</p> <p>RESSORT, C. (2007), “San Miguel Arcángel y cuatro santos”, en <i>La Llum de les Imatges. Lux Mundi. Xàtiva</i>, Valencia, pp. 296-297.</p> <p>BENITO DOMÉNECH, F., GÓMEZ FRECHINA, J. (2007), <i>La impronta florentina y flamenca en Valencia. Pintura de los siglos XIV-XVI</i>, Valencia, pp. 20-21.</p> <p>CATALÀ GORGUES, M.A. (2013), <i>Ángeles y demonios en Valencia</i>, Valencia, vol. II, pp. 53-54.</p>



Cat. 008

### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	San Miguel arcángel combate contra el demonio
<b>Cód. Iconclass</b>	11G31
<b>Descripción</b>	El arcángel Miguel combate con el dragón (demonio, Satanás)
<b>Iconclass</b>	Satanás)
<b>País</b>	España, Comunidad Valenciana
<b>Localidad</b>	-
<b>Empl. original</b>	-
<b>Datación</b>	Hacia 1400
<b>Ubicación actual</b>	Los Ángeles, L. A. County Museum of Art

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Gótico
<b>Personas implicadas</b>	-
<b>Autor</b>	Mateu, Jaume
<b>Técnica</b>	Temple sobre tabla
<b>Género</b>	Retablo
<b>Elementos significantes</b>	Pisotón triunfal / lanza / alas / armadura de placas / aureola / diadema / demonio /
<b>Conceptos significados</b>	Triunfo cristiano / derrota del mal
<b>Personajes repr.</b>	San Miguel arcángel / demonio
<b>Inscripciones</b>	-
<b>Fuentes literarias</b>	<i>Libro del Apocalipsis</i> 12, 7-9
<b>Bibliografía</b>	RUIZ I QUESADA, F. (2009), “De pintura medieval valenciana”, en <i>La Llum de les Imatges. Espais de Llum. Borriana, Vila-real, Castelló, Valencia</i> , 2009, p. 149.





Cat. 009

### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	San Miguel arcángel combate con el dragón ( <i>Retablo de San Miguel de Cruïlles</i> )
<b>Cód. Iconclass</b>	11G31
<b>Descripción</b>	El arcángel Miguel combate con el dragón (demonio, Satanás)
<b>Iconclass</b>	
<b>País</b>	España, Cataluña
<b>Localidad</b>	Cruïlles (Girona)
<b>Empl. original</b>	Cruïlles, Monasterio de San Miguel de Cruïlles
<b>Datación</b>	1416
<b>Ubicación actual</b>	Girona, Museu d'Art

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Gótico
<b>Personas implicadas</b>	-
<b>Autor</b>	Borrassà, Lluís (activo 1380-1426)
<b>Técnica</b>	Temple sobre tabla
<b>Género</b>	Retablo
<b>Elementos significantes</b>	Pisotón triunfal / lanza / alas / armadura de placas / aureola / escudo / dragón apocalíptico /
<b>Conceptos significados</b>	Triunfo cristiano / derrota del mal
<b>Personajes repr.</b>	San Miguel arcángel / dragón apocalíptico
<b>Inscripciones</b>	-
<b>Fuentes literarias</b>	<i>Libro del Apocalipsis</i> 12, 7-9
<b>Bibliografía</b>	PUJOL I CANELLES, M. (2005), <i>L'art gòtic a Catalunya. Pintura II</i> , Enciclopedia catalana, Barcelona.



Cat. 010

### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	San Miguel arcángel combate con el dragón ( <i>Retablo de San Miguel de Penafel</i> )
<b>Cód. Iconclass</b>	11G31
<b>Descripción</b>	El arcángel Miguel combate con el dragón (demonio, Satanás)
<b>Iconclass</b>	
<b>País</b>	España, Cataluña
<b>Localidad</b>	Santa Margalida i els Monjos (Barcelona)
<b>Empl. original</b>	Santa Margalida i els Monjos, ermita de Santa Maria de Penafel
<b>Datación</b>	1418
<b>Ubicación actual</b>	Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Gótico
<b>Personas implicadas</b>	-
<b>Autor</b>	Mates, Joan (activo 1390-1431)
<b>Técnica</b>	Temple sobre tabla
<b>Género</b>	Retablo
<b>Elementos significantes</b>	Pisotón triunfal / lanza / alas / armadura de placas / aureola / escudo / diadema / dragón apocalíptico /
<b>Conceptos significados</b>	Triunfo cristiano / derrota del mal
<b>Personajes repr.</b>	San Miguel arcángel / dragón apocalíptico
<b>Inscripciones</b>	-
<b>Fuentes literarias</b>	<i>Libro del Apocalipsis</i> 12, 7-9
<b>Bibliografía</b>	RODRÍGUEZ BARRAL, P. (2011), <i>La justicia del más allá: Iconografía en la Corona de Aragón en la baja Edad Media</i> , Universitat de València.



Cat. 011

### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	San Miguel combate contra el dragón (Retablo de San Miguel)
<b>Cód. Iconclass</b>	11G31
<b>Descripción</b>	El arcángel Miguel combate con el dragón (demonio, Satanás)
<b>Iconclass</b>	Satanás)
<b>País</b>	España, Murcia
<b>Localidad</b>	Murcia
<b>Empl. original</b>	Murcia, catedral
<b>Datación</b>	1410-1420
<b>Ubicación actual</b>	Murcia, Museo diocesano

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Gótico
<b>Personas implicadas</b>	Pedro Puixmarín, deán catedral de Murcia
<b>Autor</b>	Maestro de Puixmarín
<b>Técnica</b>	Temple sobre tabla
<b>Género</b>	Retablo
<b>Elementos significantes</b>	Pisotón triunfal / lanza / alas / armadura de placas / aureola / escudo / diadema / dragón apocalíptico /
<b>Conceptos significados</b>	Triunfo cristiano / derrota del mal
<b>Personajes repr.</b>	San Miguel arcángel / dragón apocalíptico
<b>Inscripciones</b>	-
<b>Fuentes literarias</b>	<i>Libro del Apocalipsis</i> 12, 7-9
<b>Bibliografía</b>	DUARTE ASENSIO, I. (2002), “Maestro de Puixmarín. Retablo de San Miguel”, en <i>Huellas. Catedral de Murcia</i> , Murcia, p. 294. RODRÍGUEZ BARRAL, P. (2005-2006), “La justicia del más allá: su proyección visual en el retablo de los Puixmarín de la catedral de Murcia”, en <i>Miscelánea medieval murciana</i> , núm. 29-30, pp. 65-73. BENITO DOMÉNECH, F., GÓMEZ FRECHINA, J. (2006), <i>El Retaule de sant Miquel Arcàngel del convent de la Puritat de València. Una obra mestra del gòtic internacional</i> , Valencia, pp. 25-27. CATALÀ GORGUES, M.A. (2013), <i>Ángeles y demonios en Valencia</i> , Valencia, vol. II, pp. 54-55.



Cat. 012

### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	San Miguel combate contra el dragón (Retablo de San Miguel)
<b>Cód. Iconclass</b>	11G31
<b>Descripción</b>	El arcángel Miguel combate con el dragón (demonio, Satanás)
<b>Iconclass</b>	Satanás)
<b>País</b>	España, Valencia
<b>Localidad</b>	Valencia
<b>Empl. original</b>	Valencia, convento de la Puridad
<b>Datación</b>	Hacia 1420
<b>Ubicación actual</b>	Valencia, Museo de Bellas Artes

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Gótico
<b>Personas implicadas</b>	-
<b>Autor</b>	Mateu, Jaume (activo 1402-1452)
<b>Técnica</b>	Temple sobre tabla
<b>Género</b>	Retablo
<b>Elementos significantes</b>	Pisotón triunfal / lanza / alas / armadura de placas / aureola / escudo / diadema / dragón apocalíptico /
<b>Conceptos significados</b>	Triunfo cristiano / derrota del mal
<b>Personajes repr.</b>	San Miguel arcángel / dragón apocalíptico
<b>Inscripciones</b>	-
<b>Fuentes literarias</b>	<i>Libro del Apocalipsis</i> 12, 7-9
<b>Bibliografía</b>	SARALEGUI, L. (1952), “La pintura valenciana medieval: Andrés Mazal de Sas (continuación)”, en <i>Archivo de Arte Valenciano</i> , Valencia, pp.5-39. BENITO DOMÉNECH, F., GÓMEZ FRECHINA, J. (2006), <i>El Retaule de sant Miquel Arcàngel del convent de la Puritat de València. Una obra mestra del gòtic internacional</i> , Valencia. BENITO DOMÉNECH, F., GÓMEZ FRECHINA, J. (2009), <i>La Edad de Oro del Arte Valenciano. Rememoración de un centenario</i> , Valencia, pp. 96-99. CATALÁ GORGUES, M.A. (2013), <i>Ángeles y demonios en Valencia</i> , Valencia, vol. II, p. 62.





Cat. 013

### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	San Miguel arcángel combate con el dragón
<b>Cód. Iconclass</b>	11G31
<b>Descripción</b>	El arcángel Miguel combate con el dragón (demonio, Satanás)
<b>Iconclass</b>	Satanás)
<b>País</b>	España, Valencia
<b>Localidad</b>	Valencia
<b>Empl. original</b>	Jérica, iglesia parroquial
<b>Datación</b>	Hacia 1421
<b>Ubicación actual</b>	Nueva York, Metropolitan Museum of Art

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Gótico
<b>Personas implicadas</b>	Terol, Bartolomé, clérigo de Jérica
<b>Autor</b>	Alcanyís, Miquel (s. XV)
<b>Técnica</b>	Temple sobre tabla
<b>Género</b>	Retablo
<b>Elementos significantes</b>	Pisotón triunfal / alas / armadura de placas / escudo / aureola / diadema / dragón apocalíptico /
<b>Conceptos significados</b>	Triunfo cristiano / derrota del mal
<b>Personajes repr.</b>	San Miguel arcángel / dragón apocalíptico
<b>Inscripciones</b>	-
<b>Fuentes literarias</b>	<i>Libro del Apocalipsis</i> 12, 7-9
<b>Bibliografía</b>	BENITO DOMÉNECH, F., GÓMEZ FRECHINA, J. (2004), <i>El Retaule de sant Martí, santa Úrsula i sant Antoni Abad</i> , Valencia, pp. 62-64. BENITO DOMÉNECH, F., GÓMEZ FRECHINA, J. (2006), <i>El Retaule de sant Miquel Arcàngel del convent de la Puritat de València. Una obra mestra del gòtic internacional</i> , Valencia, pp. 23-25. CATALÁ GORGUES, M.A. (2013), <i>Ángeles y demonios en Valencia</i> , Valencia, vol. II, pp. 55-56.



Cat. 014

### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	San Miguel arcángel combate contra el demonio (Retablo de San Miguel)
<b>Cód. Iconclass</b>	11G31
<b>Descripción</b>	El arcángel Miguel combate con el dragón (demonio, Satanás)
<b>Iconclass</b>	
<b>País</b>	España, Comunidad Valenciana
<b>Localidad</b>	Villafranca del Cid (Castellón)
<b>Empl. original</b>	Villafranca del Cid, La Pobra de Ballestar, ermita de San Miguel
<b>Datación</b>	1429
<b>Ubicación actual</b>	Villafranca del Cid, iglesia de Santa María Magdalena

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Gótico
<b>Personas implicadas</b>	-
<b>Autor</b>	Serra, Bernat (activo 1423-1456)
<b>Técnica</b>	Temple sobre tabla
<b>Género</b>	Retablo
<b>Elementos significantes</b>	Pisotón triunfal / lanza / alas / armadura de placas / aureola / escudo / diadema / demonio /
<b>Conceptos significados</b>	Triunfo cristiano / derrota del mal
<b>Personajes repr.</b>	San Miguel arcángel / demonio
<b>Inscripciones</b>	-
<b>Fuentes literarias</b>	<i>Libro del Apocalipsis</i> 12, 7-9
<b>Bibliografía</b>	LTC y MMJ (2005), “Retablo de San Miguel”, en <i>La Llum de les Imatges. Sant Mateu</i> , Valencia, pp. 306-309. (2014), “Retablo de San Miguel”, en <i>La Luz de las imágenes. Pulchra Magistri</i> , Valencia. CATALÀ GORGUES, M.A. (2013), <i>Ángeles y demonios en Valencia</i> , Valencia, vol. II, p. 63.



Cat. 015

### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	San Miguel arcángel combate contra el demonio
<b>Cód. Iconclass</b>	11G31
<b>Descripción</b>	El arcángel Miguel combate con el dragón (demonio, Satanás)
<b>Iconclass</b>	Satanás)
<b>País</b>	España, Aragón
<b>Localidad</b>	Albarracín (Teruel)
<b>Empl. original</b>	Albarracín, catedral del Salvador, capilla de Santa Croce
<b>Datación</b>	1437
<b>Ubicación actual</b>	Edimburgo, National Gallery of Scotland

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Gótico
<b>Personas implicadas</b>	Lope Jiménez de Heredia, señor de Santa Croce y Gaibel
<b>Autor</b>	Peris Sarrià, Gonçal (activo 1380-1451)
<b>Técnica</b>	Temple sobre tabla
<b>Género</b>	Retablo
<b>Elementos significantes</b>	Pisotón triunfal / lanza / alas / armadura de placas / aureola / escudo / diadema / demonio /
<b>Conceptos significados</b>	Triunfo cristiano / derrota del mal
<b>Personajes repr.</b>	San Miguel arcángel / demonio
<b>Inscripciones</b>	-
<b>Fuentes literarias</b>	<i>Libro del Apocalipsis</i> 12, 7-9
<b>Bibliografía</b>	BENITO DOMÉNECH, F., GÓMEZ FRECHINA, J. (2006), <i>El Retaule de sant Miquel Arcàngel del convent de la Puritat de València. Una obra mestra del gòtic internacional</i> , Valencia, pp. 24-25. MIQUEL JUAN, M. (2009), “El retablo de San Miguel Arcángel de Gonçal Peris Sarrià de la catedral de Albarracín”, en <i>Revista del Centro de Estudios de la Comunidad de Albarracín</i> , núm. 11, pp. 49-55. CATALÀ GORGUES, M.A. (2013), <i>Ángeles y demonios en Valencia</i> , Valencia, vol. II, p. 61.



Cat. 016

### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	San Miguel arcángel combate contra el demonio
<b>Cód. Iconclass</b>	11G31
<b>Descripción</b>	El arcángel Miguel combate con el dragón (demonio, Satanás)
<b>Iconclass</b>	Satanás)
<b>País</b>	España, Aragón
<b>Localidad</b>	-
<b>Empl. original</b>	-
<b>Datación</b>	Hacia 1440
<b>Ubicación actual</b>	Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Gótico
<b>Personas implicadas</b>	-
<b>Autor</b>	Grañén, Blasco de (activo 1422-1459)
<b>Técnica</b>	Temple sobre tabla
<b>Género</b>	Retablo
<b>Elementos significantes</b>	Alas / armadura de placas / aureola / diadema / demonio
<b>Conceptos significados</b>	Triunfo cristiano / derrota del mal
<b>Personajes repr.</b>	San Miguel arcángel / demonio
<b>Inscripciones</b>	-
<b>Fuentes literarias</b>	<i>Libro del Apocalipsis</i> 12, 7-9
<b>Bibliografía</b>	AA.VV. (2009), <i>Museu Nacional d'Art de Catalunya</i> , Florencia.





Cat. 017

### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	San Miguel arcángel combate con el dragón (Retablo de San Miguel)
<b>Cód. Iconclass</b>	11G31
<b>Descripción</b>	El arcángel Miguel combate con el dragón (demonio, Satanás)
<b>Iconclass</b>	Satanás)
<b>País</b>	España, Cataluña
<b>Localidad</b>	La Pobla de Cérvoles (Lleida)
<b>Empl. original</b>	La Pobla de Cérvoles, ermita de Sant Miquel
<b>Datación</b>	1435-1440
<b>Ubicación actual</b>	Tarragona, Museo diocesano

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Gótico
<b>Personas implicadas</b>	-
<b>Autor</b>	Martorell, Bernat (1390-1452)
<b>Técnica</b>	Temple sobre tabla
<b>Género</b>	Retablo
<b>Elementos significantes</b>	Pisotón triunfal / lanza / alas / armadura de placas / aureola / escudo / diadema / dragón /
<b>Conceptos significados</b>	Triunfo cristiano / derrota del mal
<b>Personajes repr.</b>	San Miguel arcángel / dragón apocalíptico
<b>Inscripciones</b>	-
<b>Fuentes literarias</b>	<i>Libro del Apocalipsis</i> 12, 7-9
<b>Bibliografía</b>	MOLINA FIGUERES, Joan (2003), <i>Bernat Martorell i la tardor del gòtic català. El context artístic del retaule de Púbol</i> , Girona.



Cat. 018

### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	San Miguel combate contra el demonio ( <i>Retablo de Nuestra Señora de los Ángeles y la institución de la Eucaristía</i> )
<b>Cód. Iconclass</b>	11G31
<b>Descripción</b>	El arcángel Miguel combate con el dragón (demonio, Satanás)
<b>Iconclass</b>	Satanás
<b>País</b>	España, Comunidad Valenciana
<b>Localidad</b>	Altura (Castellón)
<b>Empl. original</b>	Altura, cartuja de Valldecríst, iglesia mayor
<b>Datación</b>	1444
<b>Ubicación actual</b>	Segorbe, Museo diocesano

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Gótico
<b>Personas implicadas</b>	-
<b>Personas implicadas</b>	Doña Úrsula, esposa de Francesc Sarsola, justicia de Aragón y señor de Jérica
<b>Autor</b>	Reixach, Joan (activo 1431-1486)
<b>Técnica</b>	Temple sobre tabla
<b>Género</b>	Retablo
<b>Elementos significantes</b>	Pisotón triunfal / lanza / alas / armadura de placas / escudo / aureola / corona / demonio /
<b>Conceptos significados</b>	Triunfo cristiano / derrota del mal
<b>Personajes repr.</b>	San Miguel arcángel / demonio
<b>Inscripciones</b>	-
<b>Fuentes literarias</b>	<i>Libro del Apocalipsis</i> 12, 7-9
<b>Bibliografía</b>	BENITO DOMÉNECH, F., GÓMEZ FRECHINA, J. (2006), <i>El Retaule de sant Miquel Arcàngel del convent de la Puritat de València. Una obra mestra del gòtic internacional</i> , Valencia, pp. 26-27. RODRÍGUEZ CULEBRAS, R., OLUCHA, F., MONTOLIO, D. (2006), <i>Museo catedralicio de Segorbe. Catálogo</i> , Bancaja, Segorbe, pp. 44-45.



Cat. 019

### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	San Miguel arcángel combate contra el demonio ( <i>Retablo de la Virgen dels Paers</i> )
<b>Cód. Iconclass</b>	11G31
<b>Descripción</b>	El arcángel Miguel combate con el dragón (demonio, Satanás)
<b>Iconclass</b>	Satanás)
<b>País</b>	España, Cataluña
<b>Localidad</b>	Lleida
<b>Empl. original</b>	Lleida, La Paeria, capilla
<b>Datación</b>	1451-1454
<b>Ubicación actual</b>	Lleida, La Paeria, Saló del Retaule

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Gótico
<b>Personas implicadas</b>	Paers de Lleida
<b>Autor</b>	Ferrer II, Jaume (s. XV)
<b>Técnica</b>	Temple sobre tabla
<b>Género</b>	Retablo
<b>Elementos significantes</b>	Pisotón triunfal / lanza / alas / armadura de placas / escudo / aureola / diadema / demonio /
<b>Conceptos significados</b>	Triunfo cristiano / derrota del mal
<b>Personajes repr.</b>	San Miguel arcángel / demonio
<b>Inscripciones</b>	-
<b>Fuentes literarias</b>	<i>Libro del Apocalipsis</i> 12, 7-9
<b>Bibliografía</b>	DE DALMASES, Núria; JOSÉ I PITARCH, Antoni (1984), <i>Història de l'art català: L'art gòtic</i> . Edicions 62, Barcelona. PUIG, I. (2005), <i>Jaume Ferrer II. Pintor de la Paeria de Lleida</i> , Lleida, pp. 126-174.



Cat. 020

### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	San Miguel arcángel combate contra el demonio
<b>Cód. Iconclass</b>	11G31
<b>Descripción</b>	El arcángel Miguel combate con el dragón (demonio, Satanás)
<b>Iconclass</b>	
<b>País</b>	España, Comunidad Valenciana
<b>Localidad</b>	Valencia
<b>Empl. original</b>	Tous, iglesia de San Miguel
<b>Datación</b>	1468
<b>Ubicación actual</b>	Londres, National Gallery

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Gótico
<b>Personas implicadas</b>	Antonio Juan, señor de Tous
<b>Autor</b>	Bermejo, Bartolomé (activo 1468-1501)
<b>Técnica</b>	Óleo sobre tabla
<b>Género</b>	Retablo
<b>Elementos significantes</b>	Pisotón triunfal / alas / armadura de placas / escudo / espada / diadema / demonio /
<b>Conceptos significados</b>	Triunfo cristiano / derrota del mal
<b>Personajes repr.</b>	San Miguel arcángel / demonio
<b>Inscripciones</b>	-
<b>Fuentes literarias</b>	<i>Libro del Apocalipsis</i> 12, 7-9
<b>Bibliografía</b>	BERG SOBRE, J. (2968), "Un nuevo documento sobre Bartolomé Bermejo", en <i>Archivo Español de Arte</i> , núm. 41, pp. 61-62. (2003) <i>La pintura gótica hispanoflamenca. Bartolomé Bermejo i la seva época</i> , Barcelona-Bilbao. BENITO DOMÉNECH, F., GÓMEZ FRECHINA, J. (2006), <i>El Retaule de sant Miquel Arcàngel del convent de la Puritat de València. Una obra mestra del gòtic internacional</i> , Valencia, pp. 28-29. BENITO DOMÉNECH, F., GÓMEZ FRECHINA, J. (2007), <i>La impronta florentina y flamenca en Valencia. Pintura de los siglos XIV-XVI</i> , Valencia, p. 82. CATALÁ GORGUES, M.A. (2013), <i>Ángeles y demonios en Valencia</i> , Valencia, vol. II, p. 71.





Cat. 021

### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	San Miguel arcángel combate contra el demonio
<b>Cód. Iconclass</b>	11G31
<b>Descripción</b>	El arcángel Miguel combate con el dragón (demonio, Satanás)
<b>Iconclass</b>	Satanás)
<b>País</b>	España, Cataluña
<b>Localidad</b>	Lleida
<b>Empl. original</b>	Lleida, iglesia de Sant Joan
<b>Datación</b>	1470-1480
<b>Ubicación actual</b>	Boston, Isabella Steward Gardner Museum

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Gótico
<b>Personas implicadas</b>	-
<b>Autor</b>	García Benavarrí, Pedro (1445-1485)
<b>Técnica</b>	Temple sobre tabla
<b>Género</b>	Retablo
<b>Elementos significantes</b>	Pisotón triunfal / lanza / alas / armadura de placas / aureola / diadema / demonio /
<b>Conceptos significados</b>	Triunfo cristiano / derrota del mal / pesaje de las ánimas
<b>Personajes repr.</b>	San Miguel arcángel / demonio
<b>Inscripciones</b>	-
<b>Fuentes literarias</b>	<i>Libro del Apocalipsis</i> 12, 7-9
<b>Bibliografía</b>	VELASCO GONZÁLEZ, A. (2012), <i>Fragments d'un passat : Pere Garcia de Benavarrí i el retaule de l'església de Sant Joan de Lleida</i> , Lleida.



Cat. 022

### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	San Miguel arcángel combate contra el demonio
<b>Cód. Iconclass</b>	11G31
<b>Descripción</b>	El arcángel Miguel combate con el dragón (demonio, Satanás)
<b>Iconclass</b>	Satanás)
<b>País</b>	España, Aragón
<b>Localidad</b>	Huesca
<b>Empl. original</b>	Aniés, iglesia de San Esteban, retablo mayor
<b>Datación</b>	Hacia 1486
<b>Ubicación actual</b>	Madrid, Museo Lázaro Galdiano

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Gótico
<b>Personas implicadas</b>	-
<b>Autor</b>	Abadía, Juan de la (activo 1470-1498)
<b>Técnica</b>	Temple sobre tabla
<b>Género</b>	Retablo
<b>Elementos significantes</b>	Pisotón triunfal / alas / armadura de placas / escudo / aureola / demonio /
<b>Conceptos significados</b>	Triunfo cristiano / derrota del mal
<b>Personajes repr.</b>	San Miguel arcángel / demonio
<b>Inscripciones</b>	-
<b>Fuentes literarias</b>	<i>Libro del Apocalipsis</i> 12, 7-9
<b>Bibliografía</b>	LACARRA DUCAY, M <sup>a</sup> C. (1980), "San Miguel matando al demonio", en <i>La pintura gótica en la corona de Aragón</i> , Museo e Instituto Camón Aznar, Zaragoza, pp. 130-131. LACARRA DUCAY, M <sup>a</sup> C. (2004), <i>La pintura gótica aragonesa en el Museo Lázaro Galdiano</i> , Madrid, pp. 55-59.



Cat. 023

### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	San Miguel arcángel combate contra el demonio
<b>Cód. Iconclass</b>	11G31
<b>Descripción</b>	El arcángel Miguel combate con el dragón (demonio, Satanás)
<b>Iconclass</b>	Satanás)
<b>País</b>	España, Aragón
<b>Localidad</b>	Zaragoza
<b>Empl. original</b>	Ejea de los Caballeros, iglesia de Santa María
<b>Datación</b>	1475-1480
<b>Ubicación actual</b>	Madrid, Museo Nacional del Prado

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Gótico
<b>Personas implicadas</b>	-
<b>Autor</b>	Ximénez, Miguel (activo 1462-1505)
<b>Técnica</b>	Temple y óleo sobre tabla
<b>Género</b>	Retablo
<b>Elementos significantes</b>	Pisotón triunfal / lanza / alas / armadura de placas / aureola / diadema / demonio /
<b>Conceptos significados</b>	Triunfo cristiano / derrota del mal
<b>Personajes repr.</b>	San Miguel arcángel / demonio
<b>Inscripciones</b>	-
<b>Fuentes literarias</b>	<i>Libro del Apocalipsis</i> 12, 7-9
<b>Bibliografía</b>	DONOSO GUERRERO, R. (1987), “Algunas tablas aragonesas recuperadas por el estado”, en <i>Homenaje a D. Federico Balaguer Sánchez</i> , pp. 449-468.



Cat. 024

### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	San Miguel arcángel combate contra el demonio
<b>Cód. Iconclass</b>	11G31
<b>Descripción</b>	El arcángel Miguel combate con el dragón (demonio, Satanás)
<b>Iconclass</b>	Satanás)
<b>País</b>	España, Comunidad Valenciana
<b>Localidad</b>	Altura
<b>Empl. original</b>	Altura, cartuja de Valldecris
<b>Datación</b>	1475-1500
<b>Ubicación actual</b>	Castelló de la Plana, Museu de Belles Arts

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Renacimiento
<b>Personas implicadas</b>	-
<b>Autor</b>	Maestro de la Porciúncula
<b>Técnica</b>	Óleo sobre tabla
<b>Género</b>	Retablo
<b>Elementos significantes</b>	Pisotón triunfal / alas / armadura de placas / aureola / corona de flores / espada / lanza cruciforme / Ciudad / demonio / fuego / corte
<b>Conceptos significados</b>	Triunfo cristiano / derrota del mal
<b>Personajes repr.</b>	San Miguel arcángel / demonio
<b>Inscripciones</b>	-
<b>Fuentes literarias</b>	<i>Libro del Apocalipsis</i> 12, 7-9
<b>Bibliografía</b>	GÓMEZ FRECHINA, J. (2001), “Tablas centrales de un retablo dedicado a San Antonio Abad y San Miguel Arcángel”, en <i>La Luz de las Imágenes</i> , Valencia, pp. 352-353. BENITO DOMÉNECH, F., GÓMEZ FRECHINA, J. (2007), <i>La impronta florentina y flamenca en Valencia. Pintura de los siglos XIV-XVI</i> , Valencia, pp. 77. CATALÁ GORGUES, M.A. (2013), <i>Ángeles y demonios en Valencia</i> , Valencia, vol. II, pp. 65-66.





Cat. 025

### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	San Miguel arcángel combate contra el demonio
<b>Cód. Iconclass</b>	11G31
<b>Descripción</b>	El arcángel Miguel combate con el dragón (demonio, Satanás)
<b>Iconclass</b>	Satanás)
<b>País</b>	España, Comunidad Valenciana
<b>Localidad</b>	Orihuela (Alicante)
<b>Empl. original</b>	Orihuela, ermita de San Miguel de la Peña
<b>Datación</b>	1480-1500
<b>Ubicación actual</b>	Orihuela, Museo diocesano

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Renacimiento
<b>Personas implicadas</b>	-
<b>Autor</b>	Sanleocadio, Pablo de (1447-1519)
<b>Técnica</b>	Óleo sobre tabla
<b>Género</b>	Imagen de altar
<b>Elementos significantes</b>	Pisotón triunfal / lanza / alas / armadura de placas / escudo / aureola / diadema / demonio /
<b>Conceptos significados</b>	Triunfo cristiano / derrota del mal
<b>Personajes repr.</b>	San Miguel arcángel / demonio
<b>Inscripciones</b>	-
<b>Fuentes literarias</b>	<i>Libro del Apocalipsis</i> 12, 7-9
<b>Bibliografía</b>	COMPANY, X. (1992), <i>La pintura del Renaixement</i> , Valencia, p. 38. HERNÁNDEZ GUARDIOLA, L. (2003), “San Miguel arcángel”, en <i>La Luz de las imágenes. Orihuela</i> , Valencia, pp. 206-207. CATALÁ GORGUES, M.A. (2013), <i>Ángeles y demonios en Valencia</i> , Valencia, vol. II, p. 72.



Cat. 026

### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	San Miguel arcángel combate con el dragón
<b>Cód. Iconclass</b>	11G31
<b>Descripción</b>	El arcángel Miguel combate con el dragón (demonio, Satanás)
<b>Iconclass</b>	Satanás)
<b>País</b>	España, Extremadura
<b>Localidad</b>	Zafra (Badajoz)
<b>Empl. original</b>	Zafra, Hospital de San Miguel
<b>Datación</b>	1490-1500
<b>Ubicación actual</b>	Madrid, Museo Nacional del Prado

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Gótico
<b>Personas implicadas</b>	-
<b>Autor</b>	Maestro de Zafra
<b>Técnica</b>	Mixta sobre tabla
<b>Género</b>	Imagen devocional
<b>Elementos significantes</b>	Pisotón triunfal / alas / armadura de placas / escudo / diadema / dragón apocalíptico /
<b>Conceptos significados</b>	Triunfo cristiano / derrota del mal
<b>Personajes repr.</b>	San Miguel arcángel / dragón apocalíptico
<b>Inscripciones</b>	-
<b>Fuentes literarias</b>	<i>Libro del Apocalipsis</i> 12, 7-9
<b>Bibliografía</b>	GARRIDO SANTIAGO, M. (1994-1995), “Aproximación a la pintura gótica en Extremadura”, en <i>Norba-arte</i> , nº 14-15, pp. 15-40. AZCÁRATE, J. M. (2000), <i>Arte gótico en España</i> , Madrid. MUSEO NACIONAL DEL PRADO (2010), <i>Pintura española del Románico al Renacimiento</i> , Madrid.



Cat. 027

### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	San Miguel arcángel combate con el dragón
<b>Cód. Iconclass</b>	11G31
<b>Descripción</b>	El arcángel Miguel combate con el dragón (demonio, Satanás)
<b>Iconclass</b>	Satanás)
<b>País</b>	España, Cataluña
<b>Localidad</b>	Urgell (Lleida)
<b>Empl. original</b>	Verdú, iglesia de San Miguel
<b>Datación</b>	1494
<b>Ubicación actual</b>	Vic, Museu Episcopal

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Gótico
<b>Personas implicadas</b>	-
<b>Autor</b>	Girard, Pere (activo 1479-1500)
<b>Técnica</b>	Temple sobre tabla
<b>Género</b>	Retablo
<b>Elementos significantes</b>	Pisotón triunfal / alas / armadura de placas / escudo / diadema / dragón apocalíptico /
<b>Conceptos significados</b>	Triunfo cristiano / derrota del mal
<b>Personajes repr.</b>	San Miguel arcángel / demonio
<b>Inscripciones</b>	-
<b>Fuentes literarias</b>	<i>Libro del Apocalipsis</i> 12, 7-9
<b>Bibliografía</b>	VELASCO GONZÁLEZ, A. (2010), “De pintura tardogòtica catalana: algunes novetats al voltant del Mestre de Cervera i el Mestre de Gualba”, en <i>Miscel·lània Cerverina</i> , nº 20, pp. 83-127.



Cat. 028

### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	San Miguel arcángel combate con el dragón ( <i>Retablo de San Miguel</i> )
<b>Cód. Iconclass</b>	11G31
<b>Descripción</b>	El arcángel Miguel combate con el dragón (demonio, Satanás)
<b>Iconclass</b>	Satanás)
<b>País</b>	España, Comunidad Valencia
<b>Localidad</b>	Villar del Arzobispo (Valencia)
<b>Empl. original</b>	Villar del Arzobispo
<b>Datación</b>	Hacia 1505
<b>Ubicación actual</b>	Valencia, Museo diocesano

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Gótico
<b>Personas implicadas</b>	-
<b>Autor</b>	Macip, Vicent (1475-1545)
<b>Técnica</b>	Óleo sobre tabla
<b>Género</b>	Retablo
<b>Elementos significantes</b>	Pisotón triunfal / lanza / alas / armadura de placas / escudo / aureola / demonio / balanza / almas / ángel psicopompo / psicostasis
<b>Conceptos significados</b>	Triunfo cristiano / derrota del mal / pesaje de las almas
<b>Personajes repr.</b>	San Miguel arcángel / demonio
<b>Inscripciones</b>	-
<b>Fuentes literarias</b>	<i>Libro del Apocalipsis</i> 12, 7-9
<b>Bibliografía</b>	GÓMEZ RODRIGO, María (1993), “Encuentro y recuperación de un retablo desaparecido en 1936”, <i>Actas del Primer Congreso de Historia del Arte Valenciano</i> , p. 137. BENITO DOMÉNECH, F. i GALDÓN, J. L. (1997), <i>Vicente Macip (h. 1475-1550)</i> , Valencia, p. 38-39. GÓMEZ RODRIGO, María (2001), <i>Las pinturas quemadas de la Catedral de Valencia. El Retablo de San Miguel del Maestro de Gabarda</i> , Valencia. CATALÁ GORGUES, M.A. (2013), <i>Ángeles y demonios en Valencia</i> , Valencia, vol. II, p. 75.





Cat. 029

### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	San Miguel combate contra el demonio
<b>Cód. Iconclass</b>	11G31
<b>Descripción</b>	El arcángel Miguel combate con el dragón (demonio, Satanás)
<b>Iconclass</b>	Satanás)
<b>País</b>	España, Castilla-León
<b>Localidad</b>	Salamanca
<b>Empl. original</b>	Salamanca, catedral vieja, claustro
<b>Datación</b>	1500-1510
<b>Ubicación actual</b>	Salamanca, Museo catedralicio

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Gótico
<b>Personas implicadas</b>	Francisco Rodríguez de San Isidoro, archidiácono de Salamanca
<b>Autor</b>	Flandes, Juan de (1460-1519)
<b>Técnica</b>	Óleo sobre tabla
<b>Género</b>	retablo
<b>Elementos significantes</b>	Pisotón triunfal / alas / armadura de placas / escudo / diadema / demonio /
<b>Conceptos significados</b>	Triunfo cristiano / derrota del mal
<b>Personajes repr.</b>	San Miguel arcángel / demonio
<b>Inscripciones</b>	-
<b>Fuentes literarias</b>	<i>Libro del Apocalipsis</i> 12, 7-9
<b>Bibliografía</b>	ESTELLA MARCOS, M. (1992), <i>Reyes y Mecenas: Los Reyes Católicos – Maximiliano I y los inicios de la Casa de Austria en España</i> , Madrid, pp. 391-392.



Cat. 030

### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	San Miguel arcángel combate contra el demonio
<b>Cód. Iconclass</b>	11G31
<b>Descripción</b>	El arcángel Miguel combate con el dragón (demonio, Satanás)
<b>Iconclass</b>	Satanás)
<b>País</b>	España, Comunidad Valenciana
<b>Localidad</b>	Valencia
<b>Empl. original</b>	Montesa, castillo
<b>Datación</b>	Hacia 1520
<b>Ubicación actual</b>	Valencia, Museo de Bellas Artes

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Gótico
<b>Personas implicadas</b>	-
<b>Autor</b>	Esteve, Miguel (activo 1510-1528)
<b>Técnica</b>	Óleo sobre tabla
<b>Género</b>	Imagen devocional
<b>Elementos significantes</b>	Pisotón triunfal / lanza / alas / armadura de placas / manto / escudo / aureola / lanza cruciforme con banderola cruzada / demonio / garfio
<b>Conceptos significados</b>	Triunfo cristiano / derrota del mal
<b>Personajes repr.</b>	San Miguel arcángel / demonio
<b>Inscripciones</b>	-
<b>Fuentes literarias</b>	<i>Libro del Apocalipsis</i> 12, 7-9
<b>Bibliografía</b>	BENITO DOMÉNECH, F. (2003), <i>Museu de Belles Arts de València. Obra selecta</i> , Valencia, pp. 92-93. BENITO DOMÉNECH, F., GÓMEZ FRECHINA, J. (2006), <i>La memoria recobrada. Pintura valenciana recuperada de los siglos XIV-XVI</i> , Valencia, pp. 228-229. CATALÀ GORGUES, M.A. (2013), <i>Ángeles y demonios en Valencia</i> , Valencia, vol. II, pp. 73-74.



Cat. 031

### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	San Miguel arcángel combate contra el demonio
<b>Cód. Iconclass</b>	11G31
<b>Descripción</b>	El arcángel Miguel combate con el dragón (demonio, Satanás)
<b>Iconclass</b>	Satanás)
<b>País</b>	España, Comunidad Valenciana
<b>Localidad</b>	Valencia
<b>Empl. original</b>	-
<b>Datación</b>	Hacia 1530
<b>Ubicación actual</b>	Valencia, Museo de Bellas Artes

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Renacimiento
<b>Personas implicadas</b>	-
<b>Autor</b>	Maestro de Alzira (activo segundo cuarto s. XVI)
<b>Técnica</b>	Óleo sobre tabla
<b>Género</b>	Imagen devocional
<b>Elementos significantes</b>	Pisotón triunfal / lanza / alas / armadura de placas / escudo / aureola / demonio /
<b>Conceptos significados</b>	Triunfo cristiano / derrota del mal
<b>Personajes repr.</b>	San Miguel arcángel / demonio
<b>Inscripciones</b>	-
<b>Fuentes literarias</b>	<i>Libro del Apocalipsis</i> 12, 7-9
<b>Bibliografía</b>	BENITO DOMÉNECH, F. (1997), <i>Cinc segles de pintura valenciana. Obres del Museu de Belles Arts de València</i> , Valencia, pp. 44-45. BENITO DOMÉNECH, F. (2003), <i>Museu de Belles Arts de València. Obra selecta</i> , Valencia, pp. 96-97. CATALÁ GORGUES, M.A. (2013), <i>Ángeles y demonios en Valencia</i> , Valencia, vol. II, p. 67.



Cat. 032

### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	San Miguel arcángel combate contra el demonio
<b>Cód. Iconclass</b>	11G31
<b>Descripción</b>	El arcángel Miguel combate con el dragón (demonio, Satanás)
<b>Iconclass</b>	San Miguel
<b>País</b>	España, Comunidad Valenciana
<b>Localidad</b>	Valencia
<b>Empl. original</b>	-
<b>Datación</b>	1550-1560
<b>Ubicación actual</b>	Murcia, Museo de Bellas Artes

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Renacimiento
<b>Personas implicadas</b>	-
<b>Autor</b>	Juanes, Juan de
<b>Técnica</b>	Óleo sobre tabla
<b>Género</b>	Retablo
<b>Elementos significantes</b>	Pisotón triunfal / lanza / alas / armadura a la romana / escudo / aureola / demonio /
<b>Conceptos significados</b>	Triunfo cristiano / derrota del mal
<b>Personajes repr.</b>	San Miguel arcángel / demonio
<b>Inscripciones</b>	-
<b>Fuentes literarias</b>	<i>Libro del Apocalipsis</i> 12, 7-9
<b>Bibliografía</b>	BENITO DOMÉNECH, F. (2000), <i>Joan de Joanes. Una nueva visión del artista y su obra</i> , Valencia, pp.100-101. CATALÁ GORGUES, M.A. (2013), <i>Ángeles y demonios en Valencia</i> , Valencia, vol. II, p. 75-76.





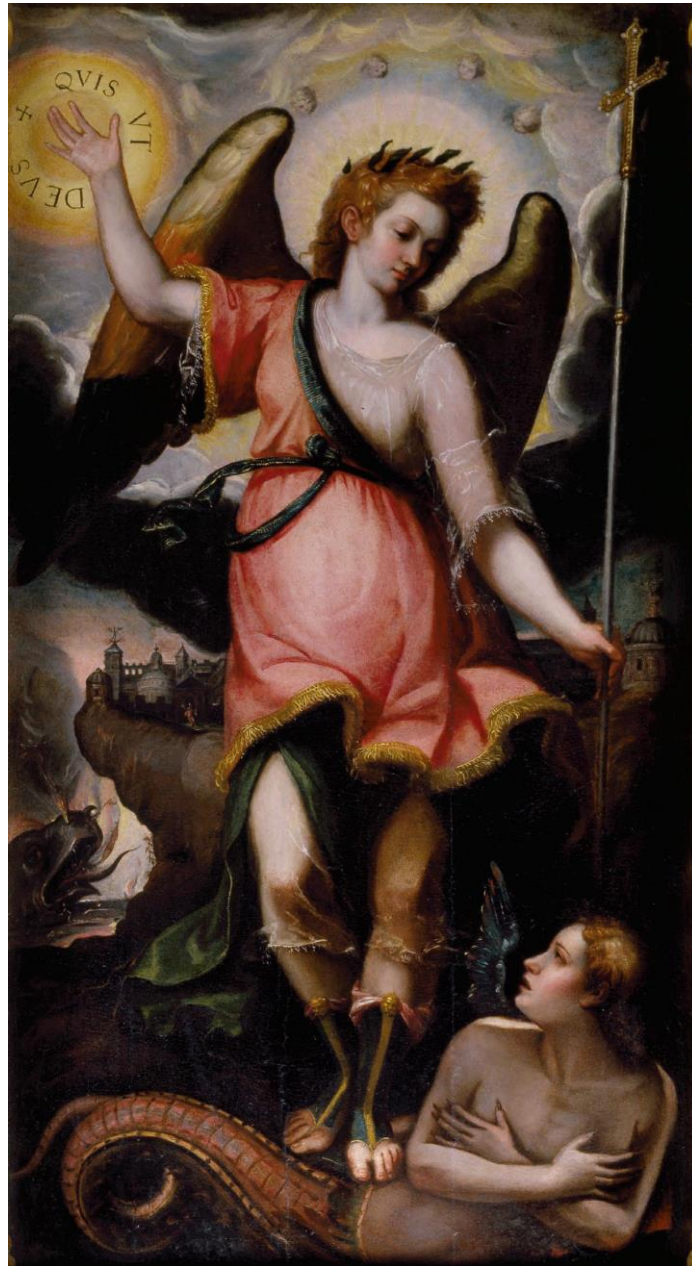
Cat. 033

### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	San Miguel derrota al ángel caído
<b>Cód. Iconclass</b>	11G31
<b>Descripción</b>	El arcángel Miguel combate con el dragón (demonio, Satanás)
<b>Iconclass</b>	Satanás)
<b>País</b>	España, La Rioja
<b>Localidad</b>	San Asensio (La Rioja)
<b>Empl. original</b>	Monasterio de Santa María de la Estrella
<b>Datación</b>	1565
<b>Ubicación actual</b>	Briones, iglesia de San Miguel

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Barroco
<b>Personas implicadas</b>	Tenorio de Rojas
<b>Autor</b>	Fernández Navarrete “el Mudo”, Juan
<b>Técnica</b>	Óleo sobre lienzo
<b>Género</b>	Retablo
<b>Elementos significantes</b>	Pisotón triunfal / lanza / alas / armadura a la romana / diadema / ángel caído /
<b>Conceptos significados</b>	Triunfo cristiano / derrota del mal
<b>Personajes repr.</b>	San Miguel arcángel / demonio
<b>Inscripciones</b>	-
<b>Fuentes literarias</b>	<i>Libro del Apocalipsis</i> 12, 7-9
<b>Bibliografía</b>	YARZA LUACES, J. (1972), “Navarrete el Mudo y el monasterio de la Estrella”, en <i>Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología de Valladolid</i> , nº 38, p. 323-334. CARDIÑANOS BARDECI, I. (1986), “El Real Monasterio de la Estrella y Navarrete el Mudo”, en <i>Boletín de la Real Academia de BBAA de San Fernando</i> , nº 63, pp. 261-301. FERNÁNDEZ PARDO, F. (1995), <i>Navarrete el Mudo pintor de Felipe II</i> , Logroño.



Cat. 034

### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	San Miguel derrota al ángel caído ( <i>Retablo de las Ánimas</i> )
<b>Cód. Iconclass</b>	11G31
<b>Descripción</b>	El arcángel Miguel combate con el dragón (demonio, Satanás)
<b>Iconclass</b>	Satanás)
<b>País</b>	España, Comunidad Valenciana
<b>Localidad</b>	Valencia
<b>Empl. original</b>	Valencia, iglesia de la Santa Cruz
<b>Datación</b>	1602
<b>Ubicación actual</b>	Valencia, iglesia de la Santa Cruz

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Barroco
<b>Personas implicadas</b>	-
<b>Autor</b>	Sariñena, Juan
<b>Técnica</b>	Óleo sobre tabla
<b>Género</b>	Retablo
<b>Elementos significantes</b>	Pisotón triunfal / alas / túnica / aureola / corona de laurel / Cabezas de ángel / bastón crucífero / ángel caído / Ciudad fantástica / Leviatán
<b>Conceptos significados</b>	Triunfo cristiano / derrota del mal
<b>Personajes repr.</b>	San Miguel arcángel / Lucifer
<b>Inscripciones</b>	“QVIS VT DEVS”
<b>Fuentes literarias</b>	<i>Libro del Apocalipsis</i> 12, 7-9
<b>Bibliografía</b>	BENITO DOMÉNECH, F. (2008), <i>Juan Sariñena (1545-1619). Pintor de la Contrarreforma en Valencia</i> , Valencia, pp. 158-160. CATALÁ GORGUES, M.A. (2013), <i>Ángeles y demonios en Valencia</i> , Valencia, vol. II, p. 80.



Cat. 035

### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	San Miguel arcángel combate contra el demonio
<b>Cód. Iconclass</b>	11G31
<b>Descripción</b>	El arcángel Miguel combate con el dragón (demonio, Satanás)
<b>Iconclass</b>	
<b>País</b>	España, Castilla-La Mancha
<b>Localidad</b>	Toledo
<b>Empl. original</b>	Toledo, convento de Santa Isabel
<b>Datación</b>	1610-1620
<b>Ubicación actual</b>	Toledo, convento de Santa Isabel

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Barroco
<b>Personas implicadas</b>	-
<b>Autor</b>	Tristán, Luis (1585-1624)
<b>Técnica</b>	Óleo sobre lienzo
<b>Género</b>	Imagen de altar
<b>Elementos significantes</b>	Pisotón triunfal / alas / armadura de placas / ángel caído /
<b>Conceptos significados</b>	Triunfo cristiano / derrota del mal
<b>Personajes repr.</b>	San Miguel arcángel / Lucifer
<b>Inscripciones</b>	-
<b>Fuentes literarias</b>	<i>Libro del Apocalipsis</i> 12, 7-9
<b>Bibliografía</b>	PÉREZ SÁNCHEZ, A. E., NAVARRETE PRIETO, B. (2001), <i>Luis Tristán, 1585-1624, Toledo.</i>



Cat. 036

### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	San Miguel arcángel derrota al ángel caído
<b>Cód. Iconclass</b>	11G31
<b>Descripción</b>	El arcángel Miguel combate con el dragón (demonio, Satanás)
<b>Iconclass</b>	Satanás)
<b>País</b>	México
<b>Localidad</b>	Ciudad de México
<b>Empl. original</b>	-
<b>Datación</b>	Hacia 1615
<b>Ubicación actual</b>	Ciudad de México, Pinacoteca Virreinal de San Diego

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Barroco
<b>Personas implicadas</b>	-
<b>Autor</b>	Juárez, Luis (activo 1610-1639)
<b>Técnica</b>	Óleo sobre tabla
<b>Género</b>	Imagen devocional
<b>Elementos significantes</b>	Pisotón triunfal / alas / armadura de placas / ángel caído /
<b>Conceptos significados</b>	Triunfo cristiano / derrota del mal
<b>Personajes repr.</b>	San Miguel arcángel / Lucifer
<b>Inscripciones</b>	“QVIS VT DEVS”
<b>Fuentes literarias</b>	<i>Libro del Apocalipsis</i> 12, 7-9
<b>Bibliografía</b>	BÉRCHEZ, J. (1999), <i>Los Siglos de Oro en los Virreinos de América. 1550-1700</i> , Madrid, pp. 300-301.





Cat. 037

### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	San Miguel arcángel derrota al ángel caído
<b>Cód. Iconclass</b>	11G31
<b>Descripción</b>	El arcángel Miguel combate con el dragón (demonio, Satanás)
<b>Iconclass</b>	Satanás)
<b>País</b>	España, Comunidad Valenciana
<b>Localidad</b>	Valencia
<b>Empl. original</b>	Valencia, Casa de la Ciudad
<b>Datación</b>	1629
<b>Ubicación actual</b>	Valencia, Ayuntamiento

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Barroco
<b>Personas implicadas</b>	-
<b>Autor</b>	Castelló, Vicente
<b>Técnica</b>	Óleo sobre lienzo
<b>Género</b>	Imagen de altar
<b>Elementos significantes</b>	Pisotón triunfal / alas / armadura a la romana / aureola / ángel caído /
<b>Conceptos significados</b>	Triunfo cristiano / derrota del mal
<b>Personajes repr.</b>	San Miguel arcángel / Lucifer
<b>Inscripciones</b>	QVIS SICVT DEVS
<b>Fuentes literarias</b>	<i>Libro del Apocalipsis</i> 12, 7-9
<b>Bibliografía</b>	BENITO DOMÉNECH, F. (1987), <i>Los Ribalta y la pintura valenciana de su tiempo</i> , Valencia, pp. 210-211. CATALÁ GORGUES, M.A. (2013), <i>Ángeles y demonios en Valencia</i> , Valencia, vol. II, pp. 80-81.



Cat. 038

### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	San Miguel arcángel derrota al ángel caído
<b>Cód. Iconclass</b>	11G31
<b>Descripción</b>	El arcángel Miguel combate con el dragón (demonio, Satanás)
<b>Iconclass</b>	Satanás)
<b>País</b>	España, Andalucía
<b>Localidad</b>	Córdoba
<b>Empl. original</b>	Sierra de Córdoba, Convento de San Jerónimo de Valparaíso
<b>Datación</b>	1631
<b>Ubicación actual</b>	Córdoba, Museo de Bellas Artes

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Barroco
<b>Personas implicadas</b>	-
<b>Autor</b>	Vela Cobo, Cristóbal
<b>Técnica</b>	Óleo sobre lienzo
<b>Género</b>	Imagen de altar
<b>Elementos significantes</b>	Pisotón triunfal / alas / armadura a la romana / aureola / ángel caído /
<b>Conceptos significados</b>	Triunfo cristiano / derrota del mal
<b>Personajes repr.</b>	San Miguel arcángel / Lucifer
<b>Inscripciones</b>	<i>QVIS VT DEVS</i>
<b>Fuentes literarias</b>	<i>Libro del Apocalipsis 12, 7-9</i>
<b>Bibliografía</b>	-



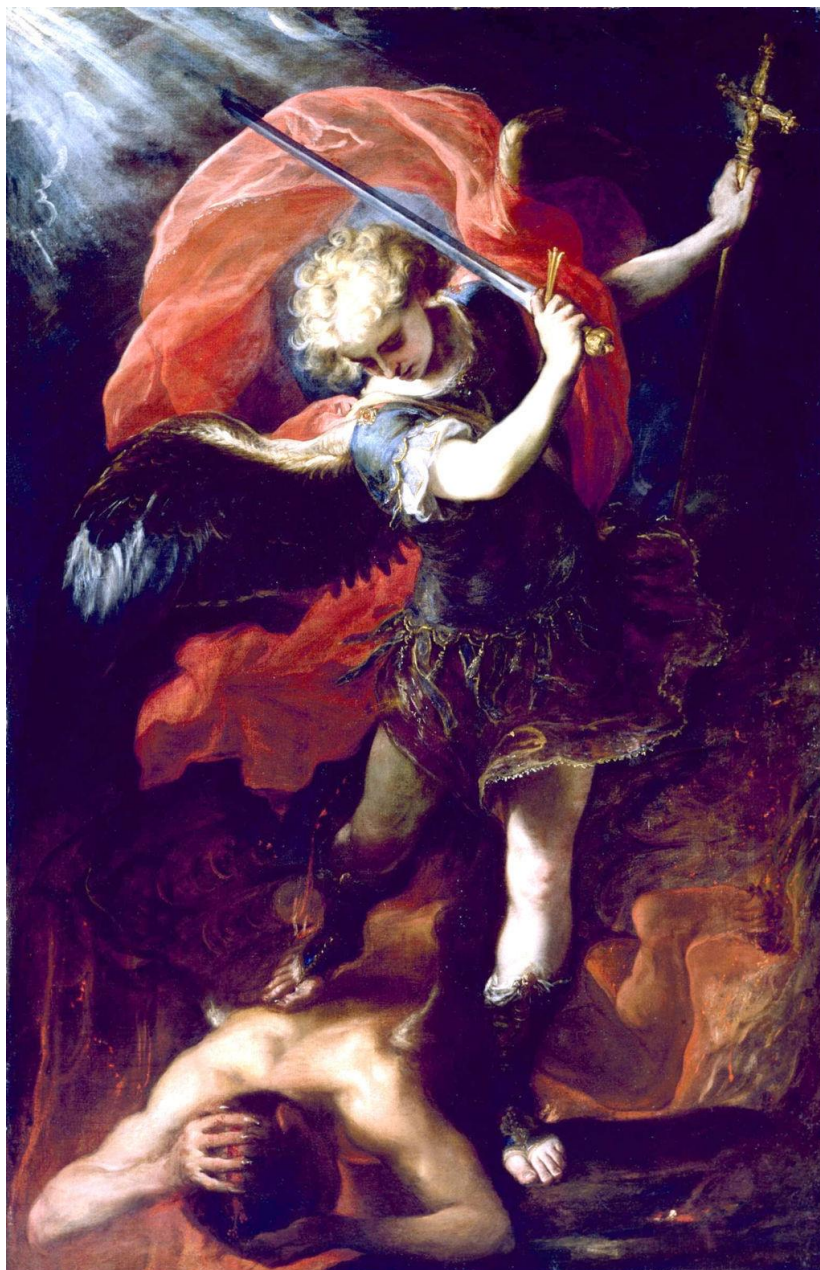
Cat. 039

### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	San Miguel derrota al ángel caído
<b>Cód. Iconclass</b>	11G31
<b>Descripción</b>	El arcángel Miguel combate con el dragón (demonio, Satanás)
<b>Iconclass</b>	Satanás)
<b>País</b>	España
<b>Localidad</b>	-
<b>Empl. original</b>	-
<b>Datación</b>	1657
<b>Ubicación actual</b>	Madrid, Museo Nacional del Prado

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Barroco
<b>Personas implicadas</b>	-
<b>Autor</b>	Valdés Leal, Juan (1622-1690)
<b>Técnica</b>	Óleo sobre lienzo
<b>Género</b>	
<b>Elementos significantes</b>	Pisotón triunfal / lanza / alas / armadura a la romana / escudo / ángel caído /
<b>Conceptos significados</b>	Triunfo cristiano / derrota del mal
<b>Personajes repr.</b>	San Miguel arcángel / Lucifer
<b>Inscripciones</b>	<i>QVIS SICVT DEVS</i>
<b>Fuentes literarias</b>	<i>Libro del Apocalipsis</i> 12, 7-9
<b>Bibliografía</b>	VALDIVIESO GONZÁLEZ, E. (1988), <i>Juan de Valdés Leal</i> , Sevilla, 1988. (2001), <i>Juan de Valdés Leal (1622-1690)</i> , Córdoba.



Cat. 040

### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	San Miguel derrota al ángel caído
<b>Cód. Iconclass</b>	11G31
<b>Descripción</b>	El arcángel Miguel combate con el dragón (demonio, Satanás)
<b>Iconclass</b>	Satanás)
<b>País</b>	España
<b>Localidad</b>	-
<b>Empl. original</b>	-
<b>Datación</b>	1660
<b>Ubicación actual</b>	Houston, The Sarah Campbell Blaffer Foundation

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Barroco
<b>Personas implicadas</b>	-
<b>Autor</b>	Coello, Claudio
<b>Técnica</b>	Óleo sobre lienzo
<b>Género</b>	Imagen devocional
<b>Elementos significantes</b>	Pisotón triunfal / alas / armadura a la romana / ángel caído /
<b>Conceptos significados</b>	Triunfo cristiano / derrota del mal
<b>Personajes repr.</b>	San Miguel arcángel / Lucifer
<b>Inscripciones</b>	-
<b>Fuentes literarias</b>	<i>Libro del Apocalipsis</i> 12, 7-9
<b>Bibliografía</b>	-





Cat. 041

#### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	San Miguel arcángel combate con el dragón
<b>Cód. Iconclass</b>	11G31
<b>Descripción</b>	El arcángel Miguel combate con el dragón (demonio, Satanás)
<b>Iconclass</b>	Satanás)
<b>País</b>	España, La Rioja
<b>Localidad</b>	Ezcaray (La Rioja)
<b>Empl. original</b>	Ezcaray, ermita de Nuestra Señora de Allende
<b>Datación</b>	1690-1715
<b>Ubicación actual</b>	Ezcaray, ermita de Nuestra Señora de Allende

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Barroco
<b>Personas implicadas</b>	-
<b>Autor</b>	-
<b>Técnica</b>	Óleo sobre lienzo
<b>Género</b>	Serie
<b>Elementos significantes</b>	Pisotón triunfal / alas / armadura / dragón apocalíptico / escudo / espada refulgente / escudo / Inmaculada
<b>Conceptos significados</b>	Triunfo cristiano / derrota del mal
<b>Personajes repr.</b>	San Miguel arcángel / dragón apocalíptico
<b>Inscripciones</b>	Q.U.D.S.
<b>Fuentes literarias</b>	<i>Libro del Apocalipsis</i> 12, 7-9
<b>Bibliografía</b>	ALCALÁ, L.E. (1999), "Ángeles arcabuceros", en <i>Los Siglos de Oro en los Virreinos de América. 1550-1700</i> , pp. 365-371.



Cat. 042

### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Visión de San Miguel en la batalla de Manfredonia (Retablo de San Miguel)
<b>Cód. Iconclass</b>	11G18342
<b>Descripción</b>	San Miguel arcángel aparece en medio de una batalla y ayuda a los cristianos contra sus enemigos (APES)
<b>Iconclass</b>	
<b>País</b>	España, Castilla-La Mancha
<b>Localidad</b>	Sigüenza
<b>Empl. original</b>	Sigüenza, catedral
<b>Datación</b>	1415-1416
<b>Ubicación actual</b>	Subastado en París en 2009

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Gótico
<b>Personas implicadas</b>	-
<b>Autor</b>	Maestro de Sigüenza (¿Juan Peralta?)
<b>Técnica</b>	
<b>Género</b>	Retablo
<b>Elementos significantes</b>	Alas / lanza / caballeros cristianos / estandarte cristiano / caballeros enemigos / batalla
<b>Conceptos significados</b>	Visión del arcángel / triunfo cristiano / derrota enemiga
<b>Personajes repr.</b>	San Miguel arcángel
<b>Inscripciones</b>	-
<b>Fuentes literarias</b>	<i>Liber de Apparitione Sancti Michaelis in Monte Gargano</i> (s. VIII), cap. 3. VORÁGINE, Santiago de la, <i>La Leyenda Dorada</i> , cap. 145, 2.
<b>Bibliografía</b>	-



Cat. 043

### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Visión de San Miguel en la batalla de Manfredonia ( <i>Retablo de San Miguel de Cruïlles</i> )
<b>Cód. Iconclass</b>	11G18342
<b>Descripción</b>	San Miguel arcángel aparece en medio de una batalla y ayuda a los cristianos contra sus enemigos (APES)
<b>Iconclass</b>	
<b>País</b>	España, Cataluña
<b>Localidad</b>	Cruïlles (Girona)
<b>Empl. original</b>	Cruïlles, Monasterio de San Miguel de Cruïlles
<b>Datación</b>	1416
<b>Ubicación actual</b>	Girona, Museu d'Art

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Gótico
<b>Personas implicadas</b>	-
<b>Autor</b>	Borrassà, Lluís (activo 1380-1426)
<b>Técnica</b>	Temple sobre tabla
<b>Género</b>	Retablo
<b>Elementos significantes</b>	Alas / escudo / espada / soldados cristianos / estandarte cristiano / soldados enemigos / batalla / turbantes / cimitarra / cuerpos mutilados / santuario
<b>Conceptos significados</b>	Visión del arcángel / triunfo cristiano / derrota enemiga
<b>Personajes repr.</b>	San Miguel arcángel
<b>Inscripciones</b>	-
<b>Fuentes literarias</b>	<i>Liber de Apparitione Sancti Michaelis in Monte Gargano</i> (s. VIII), cap. 3. VORÁGINE, Santiago de la, <i>La Leyenda Dorada</i> , cap. 145, 2. PUJOL I CANELLES, M. (2005), <i>L'art gòtic a Catalunya. Pintura II</i> , Enciclopedia catalana, Barcelona.
<b>Bibliografía</b>	



Cat. 044

### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Visión de San Miguel en la batalla de Manfredonia (Retablo de San Miguel arcángel)
<b>Cód. Iconclass</b>	11G18342
<b>Descripción</b>	San Miguel arcángel aparece en medio de una batalla y ayuda a los cristianos contra sus enemigos (APES)
<b>Iconclass</b>	
<b>País</b>	España, Cataluña
<b>Localidad</b>	La Pobla de Cérvoles (Lleida)
<b>Empl. original</b>	La Pobla de Cérvoles, ermita de Sant Miquel
<b>Datación</b>	1435-1440
<b>Ubicación actual</b>	Tarragona, Museo diocesano

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Gótico
<b>Personas implicadas</b>	-
<b>Autor</b>	Martorell, Bernat (1390-1452)
<b>Técnica</b>	Temple sobre tabla
<b>Género</b>	Retablo
<b>Elementos significantes</b>	Alas / escudo / espada / soldados cristianos / estandarte cristiano / soldados enemigos / batalla / turbantes / cimitarra / cuerpos mutilados / santuario
<b>Conceptos significados</b>	Visión del arcángel / triunfo cristiano / derrota enemiga
<b>Personajes repr.</b>	San Miguel arcángel
<b>Inscripciones</b>	
<b>Fuentes literarias</b>	<i>Liber de Apparitione Sancti Michaelis in Monte Gargano</i> (s. VIII), cap. 3. VORÁGINE, Santiago de la, <i>La Leyenda Dorada</i> , cap. 145, 2.
<b>Bibliografía</b>	MOLINA FIGUERES, Joan (2003), <i>Bernat Martorell i la tardor del gòtic català. El context artístic del retaule de Púbol</i> , Girona.





Cat. 045

### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Visión de San Miguel en la batalla de Manfredonia
<b>Cód. Iconclass</b>	11G18342
<b>Descripción</b>	San Miguel arcángel aparece en medio de una batalla y ayuda a los cristianos contra sus enemigos (APES)
<b>Iconclass</b>	ayuda a los cristianos contra sus enemigos (APES)
<b>País</b>	España, Comunidad Valenciana
<b>Localidad</b>	Valencia
<b>Empl. original</b>	Valencia, iglesia de San Pedro mártir y San Nicolás
<b>Datación</b>	Hacia 1555
<b>Ubicación actual</b>	Valencia, iglesia de San Pedro mártir y San Nicolás

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Renacimiento
<b>Personas implicadas</b>	-
<b>Autor</b>	Juanes, Juan de
<b>Técnica</b>	Óleo sobre tabla
<b>Género</b>	Retablo
<b>Elementos significantes</b>	Alas / escudo / lanza / soldados cristianos / estandarte cristiano / soldados enemigos / batalla / cuerpos mutilados / rayos
<b>Conceptos significados</b>	Visión del arcángel / triunfo cristiano / derrota enemiga
<b>Personajes repr.</b>	San Miguel arcángel
<b>Inscripciones</b>	-
<b>Fuentes literarias</b>	<i>Liber de Apparitione Sancti Michaelis in Monte Gargano</i> (s. VIII), cap. 3. VORÁGINE, Santiago de la, <i>La Leyenda Dorada</i> , cap. 145, 2.
<b>Bibliografía</b>	BENITO DOMÉNECH, F. (2000), <i>Joan de Joanes. Una nueva visión del artista y su obra</i> , Valencia, pp. 96-99.



Cat. 046

### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	San Jorge a caballo combate con el dragón
<b>Cód. Iconclass</b>	11G41
<b>Descripción</b>	San Jorge y el dragón: vestido con armadura y montado sobre un caballo (blanco), empuña su espada (su lanza yace rota en el suelo); cerca la princesa puede ser representada orando o escapando)
<b>Iconclass</b>	
<b>País</b>	España, Baleares
<b>Localidad</b>	Inca
<b>Empl. original</b>	Inca, convento franciscano
<b>Datación</b>	1392-1415
<b>Ubicación actual</b>	Palma de Mallorca, Museo de Mallorca

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Gótico
<b>Personas implicadas</b>	-
<b>Autor</b>	Comes, Francesc (activo 1392-1415)
<b>Técnica</b>	Temple sobre tabla
<b>Género</b>	Retablo
<b>Elementos significantes</b>	Caballo blanco / aureola / armadura de placas / escudo / cruz de San Jorge / lanza / dragón / princesa / corona / Ciudad amurallada / bosque
<b>Conceptos significados</b>	Triunfo cristiano / derrota del mal / victoria del hombre sobre la naturaleza
<b>Personajes repr.</b>	San Jorge
<b>Inscripciones</b>	“Sant Jordi, cavaller de Déu”
<b>Fuentes liter.</b>	VORÁGINE, S., <i>Leyenda Dorada</i> , cap. 58.
<b>Bibliografía</b>	LLOMPART, G. (1997), <i>La pintura medieval mallorquina</i> , Palma de Mallorca, p. 64.



Cat. 047

### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	San Jorge a caballo combate contra el dragón (Retablo del Centenar de la Ploma)
<b>Cód. Iconclass</b>	11G41
<b>Descripción</b>	San Jorge y el dragón: vestido con armadura y montado sobre un caballo (blanco), empuña su espada (su lanza yace rota en el suelo); cerca la princesa puede ser representada orando o escapando)
<b>Iconclass</b>	
<b>País</b>	España, Comunidad Valenciana
<b>Localidad</b>	Valencia
<b>Empl. original</b>	Valencia, iglesia de San Jorge
<b>Datación</b>	1400-1420
<b>Ubicación actual</b>	Londres, Victoria and Albert Museum

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Gótico
<b>Personas implicadas</b>	Orden del Centenar de la Ploma
<b>Autor</b>	Sas, Marzal de
<b>Técnica</b>	Óleo sobre tabla
<b>Género</b>	Retablo
<b>Elementos significantes</b>	Caballo blanco / aureola / armadura de placas / cruz de San Jorge / lanza / dragón / princesa / corona / oveja / mano de Dios
<b>Conceptos significados</b>	Triunfo cristiano / derrota del mal / victoria del hombre sobre la naturaleza
<b>Personajes repr.</b>	San Jorge a caballo
<b>Inscripciones</b>	-
<b>Fuentes liter.</b>	VORÁGINE, S., <i>Leyenda Dorada</i> , cap. 58.
<b>Bibliografía</b>	KAUFFMANN, C.M. (1970), <i>The altar-piece of St. George from Valencia</i> , Londres. RODRIGO ZARZOSA, C. (1984), “Aspectos históricos, estilísticos e iconográficos del retablo del Centenar de la Ploma en Londres”, en <i>Archivo de Arte Valenciano</i> , LXV, pp. 24-28.



Cat. 048

### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	San Jorge a caballo combate con el dragón
<b>Cód. Iconclass</b>	11G41
<b>Descripción</b>	San Jorge y el dragón: vestido con armadura y montado sobre un caballo (blanco), empuña su espada (su lanza yace rota en el suelo); cerca la princesa puede ser representada orando o escapando)
<b>Iconclass</b>	
<b>País</b>	España, Cataluña
<b>Localidad</b>	Barcelona
<b>Empl. original</b>	Barcelona, Capilla del Palau de la Generalitat
<b>Datación</b>	Hacia 1435
<b>Ubicación actual</b>	Chicago, Art Institute

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Gótico
<b>Personas implicadas</b>	Diputados de la Diputació del General
<b>Autor</b>	Martorell, Bernat
<b>Técnica</b>	Óleo sobre tabla
<b>Género</b>	Retablo
<b>Elementos significantes</b>	Caballo blanco / aureola / armadura de placas / escudo / cruz de San Jorge / lanza / dragón / princesa / corona / oveja / Ciudad amurallada / espectadores / bosque
<b>Conceptos significados</b>	Triunfo cristiano / derrota del mal / victoria del hombre sobre la naturaleza
<b>Personajes repr.</b>	San Jorge
<b>Inscripciones</b>	-
<b>Fuentes liter.</b>	VORÁGINE, S., <i>Leyenda Dorada</i> , cap. 58.
<b>Bibliografía</b>	MACÍAS, G., CORNUDELLA, R. (2011-2012), “Bernat Martorell i la llegenda de sant Jordi. Del retaule als brodats”, en <i>Locus Amoenus</i> , nº 11, pp. 19-53.





Cat. 049

### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	San Jorge a caballo combate con el dragón ( <i>Retablo de san Jorge</i> )
<b>Cód. Iconclass</b>	11G41
<b>Descripción</b>	San Jorge y el dragón: vestido con armadura y montado sobre un caballo (blanco), empuña su espada (su lanza yace rota en el suelo); cerca la princesa puede ser representada orando o escapando)
<b>Iconclass</b>	
<b>País</b>	España, Comunidad Valenciana
<b>Localidad</b>	Jérica (Castellón)
<b>Empl. original</b>	Jérica, iglesia parroquial
<b>Datación</b>	1420-1430
<b>Ubicación actual</b>	Jérica, Museo municipal

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Gótico
<b>Personas implicadas</b>	Francesc Sarsola, justicia de Aragón y señor de Jérica
<b>Autor</b>	Maestro de Jérica
<b>Técnica</b>	Temple sobre tabla
<b>Género</b>	Retablo
<b>Elementos significantes</b>	Caballo blanco / aureola / armadura de placas / cruz de San Jorge / lanza / dragón / princesa / corona / oveja / Ciudad amurallada / espectadores / bosque
<b>Conceptos significados</b>	Triunfo cristiano / derrota del mal / victoria del hombre sobre la naturaleza
<b>Personajes repr.</b>	San Jorge
<b>Inscripciones</b>	-
<b>Fuentes liter.</b>	VORÁGINE, S., <i>Leyenda Dorada</i> , cap. 58.
<b>Bibliografía</b>	AAVV. (1986), <i>Historia del Arte valenciano</i> , Volumen II. Valencia p. 232. AAVV. (1999), <i>La Luz de las Imágenes</i> , Volumen I. Valencia, p. 65. JOSÉ I PITARCH, A. (2001), “Retablo de San Jorge”, en <i>La Luz de las Imágenes. Segorbe</i> , Valencia, pp. 316-317. FERRE PUERTO, J.A. (2001), “Retaule de Sant Jordi de Jérica”, en <i>Recuperem patrimoni. Retaule de sant Jordi de Jérica</i> , Valencia. FERRE PUERTO, J.A. (2009), “Retablo de San Jorge”, en <i>La Edad de Oro del Arte Valenciano. Rememoración de un centenario</i> , Valencia, pp. 146-147.



Cat. 050

### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	San Jorge a caballo combate con el dragón (Retablo de La Paeria)
<b>Cód. Iconclass</b>	11G41
<b>Descripción</b>	San Jorge y el dragón: vestido con armadura y montado sobre un caballo (blanco), empuña su espada (su lanza yace rota en el suelo); cerca la princesa puede ser representada orando o escapando)
<b>Iconclass</b>	
<b>País</b>	España, Cataluña
<b>Localidad</b>	Lleida
<b>Empl. original</b>	Lleida, La Paeria
<b>Datación</b>	1444-1447
<b>Ubicación actual</b>	Lleida, La Paeria

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Gótico
<b>Personas implicadas</b>	Paers de Lleida
<b>Autor</b>	Ferrer II, Jaume (s. XV)
<b>Técnica</b>	Temple sobre tabla
<b>Género</b>	Retablo
<b>Elementos significantes</b>	Caballo blanco / aureola / armadura de placas / lanza rota / espada / dragón / princesa / corona / oveja / Ciudad amurallada / espectadores
<b>Conceptos significados</b>	Triunfo cristiano / derrota del mal / victoria del hombre sobre la naturaleza
<b>Personajes repr.</b>	San Jorge
<b>Inscripciones</b>	-
<b>Fuentes liter.</b>	VORÁGINE, S., <i>Leyenda Dorada</i> , cap. 58.
<b>Bibliografía</b>	DE DALMASES, Núria; JOSÉ I PITARCH, Antoni (1984), <i>Història de l'art català: L' art gòtic</i> . Edicions 62, Barcelona. PUIG, I. (2005), <i>Jaume Ferrer II. Pintor de la Paeria de Lleida</i> , Lleida, pp. 126-174.



Cat. 051

### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	San Jorge a caballo combate con el dragón
<b>Cód. Iconclass</b>	11G41
<b>Descripción</b>	San Jorge y el dragón: vestido con armadura y montado sobre un caballo (blanco), empuña su espada (su lanza yace rota en el suelo); cerca la princesa puede ser representada orando o escapando)
<b>Iconclass</b>	
<b>País</b>	España, Baleares
<b>Localidad</b>	Palma de Mallorca
<b>Empl. original</b>	Palma de Mallorca, iglesia de San Antonio de Padua
<b>Datación</b>	1468-1479
<b>Ubicación actual</b>	Palma de Mallorca, Museo diocesano

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Gótico
<b>Personas implicadas</b>	Cofradía de Sant Jordi
<b>Autor</b>	Niçard, Pere (activo 1468-1470)
<b>Técnica</b>	Óleo sobre tabla
<b>Género</b>	Retablo
<b>Elementos significantes</b>	Caballo blanco / armadura de placas / cruz de San Jorge / lanza / dragón / princesa / Ciudad amurallada / espectadores / bosque / cráneo
<b>Conceptos significados</b>	Triunfo cristiano / derrota del mal / victoria del hombre sobre la naturaleza
<b>Personajes repr.</b>	San Jorge
<b>Inscripciones</b>	-
<b>Fuentes liter.</b>	VORÁGINE, S., <i>Leyenda Dorada</i> , cap. 58.
<b>Bibliografía</b>	LLOMPART, G. (1987), <i>La pintura gòtica a Mallorca</i> . Barcelona, 1987. BONCOMPTE COLL, C. (1998), “El sant Jordi de Pere Nisart. Enigma en clau de misteri eyckià”, en <i>Lambard. Estudis d’art medieval</i> , vol. X, pp. 197-213. YARZA LUACES, J. (1998), “Pere Nisart, un pintor del sud de França a Mallorca”, en <i>Mallorca Gòtica</i> , Palma de Mallorca, pàg. 45-50. AA.VV. (2001), <i>El cavaller i la princesa. El sant Jordi de Pere Nisard</i> , Palma de Mallorca.



Cat. 052

### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	San Jorge a caballo combate con el dragón
<b>Cód. Iconclass</b>	11G41
<b>Descripción</b>	San Jorge y el dragón: vestido con armadura y montado sobre un caballo (blanco), empuña su espada (su lanza yace rota en el suelo); cerca la princesa puede ser representada orando o escapando)
<b>Iconclass</b>	
<b>País</b>	España, Andalucía
<b>Localidad</b>	Palos de la Frontera
<b>Empl. original</b>	Palos de la Frontera, iglesia de San Jorge
<b>Datación</b>	1475-1500
<b>Ubicación actual</b>	Palos de la Frontera, iglesia de San Jorge

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Renacimiento
<b>Personas implicadas</b>	-
<b>Autor</b>	-
<b>Técnica</b>	Pintura mural
<b>Género</b>	Imagen devocional
<b>Elementos significantes</b>	Caballo blanco / armadura de placas / casco / lanza / dragón
<b>Conceptos significados</b>	Triunfo cristiano / derrota del mal /
<b>Personajes repr.</b>	San Jorge
<b>Inscripciones</b>	-
<b>Fuentes liter.</b>	VORÁGINE, S., <i>Leyenda Dorada</i> , cap. 58.
<b>Bibliografía</b>	-





Cat. 053

### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	San Jorge a caballo combate con el dragón ( <i>Retablo de San Jorge</i> )
<b>Cód. Iconclass</b>	11G41
<b>Descripción</b>	San Jorge y el dragón: vestido con armadura y montado sobre un caballo (blanco), empuña su espada (su lanza yace rota en el suelo); cerca la princesa puede ser representada orando o escapando)
<b>Iconclass</b>	
<b>País</b>	España, Aragón
<b>Localidad</b>	Teruel
<b>Empl. original</b>	Teruel, iglesia del Salvador de la Merced
<b>Datación</b>	1524-1525 (copia después de 1939)
<b>Ubicación actual</b>	Teruel, iglesia del Salvador de la Merced

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Renacimiento
<b>Personas implicadas</b>	Cofradía de la Real y Militar Compañía de la Ciudad de Teruel
<b>Autor</b>	Martínez, Jerónimo
<b>Técnica</b>	Óleo sobre tabla
<b>Género</b>	Retablo
<b>Elementos significantes</b>	Caballo blanco / aureola / casco / armadura de placas / cruz de San Jorge / espada / escudo / dragón / Ciudad amurallada / bosque
<b>Conceptos significados</b>	Triunfo cristiano / derrota del mal / victoria del hombre sobre la naturaleza
<b>Personajes repr.</b>	San Jorge
<b>Inscripciones</b>	-
<b>Fuentes liter.</b>	VORÁGINE, S., <i>Leyenda Dorada</i> , cap. 58.
<b>Bibliografía</b>	MARTÍNEZ PÉREZ, P. (2000), "Teruel. Retablo de San Jorge", en <i>Aragón. Reino y Corona</i> , Zaragoza, p. 405. MORTE GARCÍA, C. (2006), <i>La Corona de Aragón. El poder y la imagen de la Edad Media a la Edad Moderna</i> , Valencia, pp. 248 y 260.



Cat. 054

### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	San Jorge a caballo combate con el dragón
<b>Cód. Iconclass</b>	11G41
<b>Descripción</b>	San Jorge y el dragón: vestido con armadura y montado sobre un caballo (blanco), empuña su espada (su lanza yace rota en el suelo); cerca la princesa puede ser representada orando o escapando)
<b>Iconclass</b>	
<b>País</b>	España, Comunidad Valenciana
<b>Localidad</b>	Valencia
<b>Empl. original</b>	Valencia, Palau de la Generalitat Valenciana, Salón de Cortes, puerta de acceso
<b>Datación</b>	1604
<b>Ubicación actual</b>	Valencia, Palau de la Generalitat Valenciana, Salón de Cortes, puerta de acceso

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Barroco
<b>Personas implicadas</b>	-
<b>Autor</b>	Sariñena, Juan de (1545-1619)
<b>Técnica</b>	Óleo sobre
<b>Género</b>	Imagen devocional
<b>Elementos significantes</b>	Caballo blanco / casco / armadura romana / lanza / dragón / bosque
<b>Conceptos significados</b>	Triunfo cristiano / derrota del mal / victoria del hombre sobre la naturaleza / patrón de la Corona de Aragón / patrón de Valencia
<b>Personajes repr.</b>	San Jorge
<b>Inscripciones</b>	-
<b>Fuentes liter.</b>	VORÁGINE, S., <i>Leyenda Dorada</i> , cap. 58.
<b>Bibliografía</b>	BENITO DOMÉNECH, F. (2008), <i>Juan Sariñena (1545-1619). Pintor de la Contrarreforma en Valencia</i> , Valencia, pp. 69-70.



Cat. 055

### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	San Jorge a caballo combate con el dragón ( <i>Retablo de la Capilla de la Generalitat</i> )
<b>Cód. Iconclass</b>	11G41
<b>Descripción</b>	San Jorge y el dragón: vestido con armadura y montado sobre un caballo (blanco), empuña su espada (su lanza yace rota en el suelo); cerca la princesa puede ser representada orando o escapando)
<b>Iconclass</b>	
<b>País</b>	España, Comunidad Valenciana
<b>Localidad</b>	Valencia
<b>Empl. original</b>	Valencia, Palau de la Generalitat
<b>Datación</b>	1607
<b>Ubicación actual</b>	Valencia, Diputación Provincial de Valencia

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Barroco
<b>Personas implicadas</b>	-
<b>Autor</b>	Sariñena, Juan de (1545-1619)
<b>Técnica</b>	Óleo sobre tabla
<b>Género</b>	Retablo
<b>Elementos significantes</b>	Caballo blanco / casco / armadura de placas / cruz de San Jorge / lanza / dragón / bosque
<b>Conceptos significados</b>	Triunfo cristiano / derrota del mal / victoria del hombre sobre la naturaleza / patrón de la Corona de Aragón / patrón de Valencia
<b>Personajes repr.</b>	San Jorge
<b>Inscripciones</b>	-
<b>Fuentes liter.</b>	VORÁGINE, S., <i>Leyenda Dorada</i> , cap. 58.
<b>Bibliografía</b>	BENITO DOMÉNECH, F. (2008), <i>Juan Sariñena (1545-1619). Pintor de la Contrarreforma en Valencia</i> , Valencia, pp. 152-155.



Cat. 056

### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	San Jorge a caballo combate con el dragón
<b>Cód. Iconclass</b>	11G41
<b>Descripción</b>	San Jorge y el dragón: vestido con armadura y montado sobre un caballo (blanco), empuña su espada (su lanza yace rota en el suelo); cerca la princesa puede ser representada orando o escapando)
<b>Iconclass</b>	
<b>País</b>	España, Murcia
<b>Localidad</b>	Lorca (Murcia)
<b>Empl. original</b>	Lorca, colegiata de San Patricio, presbiterio
<b>Datación</b>	Hacia 1700
<b>Ubicación actual</b>	Lorca, colegiata de San Patricio, presbiterio

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Barroco
<b>Personas implicadas</b>	-
<b>Autor</b>	Camacho Felices, Pedro
<b>Técnica</b>	Óleo sobre lienzo
<b>Género</b>	retablo
<b>Elementos significantes</b>	Caballo blanco / casco / escudo / cruz de San Jorge / armadura de placas / espada / lanza / dragón / bosque / princesa / Ciudad amurallada / ángel con filacteria
<b>Conceptos significados</b>	Triunfo cristiano / derrota del mal / victoria del hombre sobre la naturaleza
<b>Personajes repr.</b>	San Jorge
<b>Inscripciones</b>	-
<b>Fuentes liter.</b>	VORÁGINE, S., <i>Leyenda Dorada</i> , cap. 58.
<b>Bibliografía</b>	SEGADO BRAVO, P. (1994), "El retablo en Murcia durante el siglo XVII: algunos ejemplos representativos de Lorca", en <i>Imafronte</i> , nº 10, pp. 109-134.





Cat. 057

### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	San Jorge combate con el dragón
<b>Cód. Iconclass</b>	11G41
<b>Descripción</b>	San Jorge y el dragón: vestido con armadura y montado sobre un caballo (blanco), empuña su espada (su lanza yace rota en el suelo); cerca la princesa puede ser representada orando o escapando)
<b>Iconclass</b>	
<b>País</b>	España, Galicia
<b>Localidad</b>	Santiago de Compostela
<b>Empl. original</b>	Santiago de Compostela, catedral, sacristía
<b>Datación</b>	1808
<b>Ubicación actual</b>	Santiago de Compostela, catedral, sacristía

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Barroco
<b>Personas implicadas</b>	-
<b>Autor</b>	Ferro Requeijo, Gregorio (1742-1812)
<b>Técnica</b>	Óleo sobre lienzo
<b>Género</b>	Imagen devocional
<b>Elementos significantes</b>	Caballo / casco / armadura a la romana / lanza / dragón / cráneo / princesa / Ciudad amurallada
<b>Conceptos significados</b>	Triunfo cristiano / derrota del mal / victoria del hombre sobre la naturaleza
<b>Personajes repr.</b>	San Jorge
<b>Inscripciones</b>	-
<b>Fuentes liter.</b>	VORÁGINE, S., <i>Leyenda Dorada</i> , cap. 58.
<b>Bibliografía</b>	-



Cat. 058

### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	San Jorge ( <i>Retablo del condestable Pedro de Portugal</i> )
<b>Cód. Iconclass</b>	11H(JORGE)11
<b>Descripción</b>	El guerrero mártir Jorge; posibles atributos: bandera (cruz roja sobre campo blanco), cruz (roja), dragón, caballo (blanco), lanza rota, casco (con cruz), espada; santo como patrón, protector, intercesor
<b>Iconclass</b>	
<b>País</b>	España, Cataluña
<b>Localidad</b>	Barcelona
<b>Empl. original</b>	Barcelona, Palau Major, capilla de Santa Àgueda
<b>Datación</b>	1464-1465
<b>Ubicación actual</b>	Barcelona, Palau Major, capilla de Santa Àgueda

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Gótico
<b>Personas implicadas</b>	Pedro el Condestable de Portugal
<b>Autor</b>	Huguet, Jaume (1412-1492)
<b>Técnica</b>	Óleo sobre tabla
<b>Género</b>	Retablo, predela
<b>Elementos significantes</b>	Armadura de placas / cruz de san Jorge / aureola / lanza / dragón / pisotón triunfal
<b>Conceptos significados</b>	Triunfo cristiano / derrota del mal
<b>Personajes repr.</b>	San Jorge
<b>Inscripciones</b>	-
<b>Fuentes liter.</b>	VORÁGINE, S., <i>Leyenda Dorada</i> , cap. 58.
<b>Bibliografía</b>	VICENS, F. (2002), <i>100 obres de pintura catalana</i> , Pòrtic, 2002. ALCOY, R. (2004), <i>San Jorge y la princesa: diálogos de la pintura del siglo XV en Cataluña y Aragón</i> , Ed. Universitat Barcelona, 2004.



Cat. 059

### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	San Blas y san Jorge ( <i>Predela con santos</i> )
<b>Cód. Iconclass</b>	11H(JORGE)11
<b>Descripción</b>	El guerrero mártir Jorge; posibles atributos: bandera (cruz roja sobre campo blanco), cruz (roja), dragón, caballo (blanco), lanza rota, casco (con cruz), espada; santo como patrón, protector, intercesor
<b>Iconclass</b>	
<b>País</b>	España, Comunidad Valenciana
<b>Localidad</b>	Valencia
<b>Empl. original</b>	-
<b>Datación</b>	1475-1500
<b>Ubicación actual</b>	Valencia, colección particular

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Gótico
<b>Personas implicadas</b>	-
<b>Autor</b>	Artés, Maestro de (activo 1472-1538)
<b>Técnica</b>	Óleo sobre tabla
<b>Género</b>	Retablo / predela
<b>Elementos significantes</b>	Cota de malla / sobrevesta / cruz de san Jorge / aureola / lanza / escudo / dragón / pisotón triunfal
<b>Conceptos significados</b>	Triunfo cristiano / derrota del mal
<b>Personajes repr.</b>	San Jorge / San Blas
<b>Inscripciones</b>	-
<b>Fuentes liter.</b>	VORÁGINE, S., <i>Leyenda Dorada</i> , cap. 58.
<b>Bibliografía</b>	BENITO DOMÉNECH, F., GÓMEZ FRECHINA, J. (2006), <i>La memoria recobrada. Pintura valenciana recuperada de los siglos XIV-XVI</i> , Valencia, pp. 160-161.



Cat. 060

### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	San Jorge triunfa sobre el dragón
<b>Cód. Iconclass</b>	11H(JORGE)11
<b>Descripción</b>	El guerrero mártir Jorge; posibles atributos: bandera (cruz roja sobre campo blanco), cruz (roja), dragón, caballo (blanco), lanza rota, casco (con cruz), espada; santo como patrón, protector, intercesor
<b>Iconclass</b>	
<b>País</b>	España, Andalucía
<b>Localidad</b>	Sevilla
<b>Empl. original</b>	Sevilla, Hospital de la Caridad, retablo mayor
<b>Datación</b>	1670-1675
<b>Ubicación actual</b>	Sevilla, Hospital de la Caridad, retablo mayor

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Barroco
<b>Personas implicadas</b>	-
<b>Autor</b>	Roldán, Pedro
<b>Técnica</b>	Talla en madera
<b>Género</b>	Retablo
<b>Elementos significantes</b>	Armadura a la romana / casco / cruz de san Jorge / aureola / lanza / escudo / dragón / pisotón triunfal
<b>Conceptos significados</b>	Triunfo cristiano / derrota del mal
<b>Personajes repr.</b>	San Jorge
<b>Inscripciones</b>	-
<b>Fuentes liter.</b>	VORÁGINE, S., <i>Leyenda Dorada</i> , cap. 58.
<b>Bibliografía</b>	-





Cat. 061

### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Visión de san Jorge en la batalla del Puig (Retablo del Centenar de la Ploma)
<b>Cód. Iconclass</b>	11H(JORGE)831
<b>Descripción</b>	San Jorge sobre un caballo blanco se aparece al ejército cristiano y le ayuda en la batalla del Puig contra los sarracenos. (APES)
<b>Iconclass</b>	
<b>País</b>	España, Comunidad Valenciana
<b>Localidad</b>	Valencia
<b>Empl. original</b>	Valencia, iglesia de San Jorge
<b>Datación</b>	1400-1420
<b>Ubicación actual</b>	Londres, Victoria and Albert Museum

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Gótico
<b>Personas implicadas</b>	Orden del Centenar de la Ploma
<b>Autor</b>	Sas, Marçal de
<b>Técnica</b>	Temple sobre tabla
<b>Género</b>	Retablo
<b>Elementos significantes</b>	Caballo / corona / gualdrapas / armas de Aragón / rey / diadema / aureola / cruz de san Jorge / lanzas / estandartes heráldicos / caballeros musulmanes / caballeros cristianos / armadura / cimitarra / adargas / turbantes / batalla / musulmanes derrotados
<b>Conceptos significados</b>	Visión de san Jorge / Batalla del Puig / triunfo cristiano / derrota musulmana / patrón de la corona de Aragón / patrón de la monarquía
<b>Personajes repr.</b>	Rey D. Jaume I / san Jorge
<b>Inscripciones</b>	-
<b>Fuentes liter.</b>	(1305), <i>Crònica General de Pere III el Cerimoniós o de Sant Joan de la Penya</i> , cap. 35. BEUTER, P.A. (1551), Segunda parte de la <i>Coronica general</i> , Valencia, cap. 32. GÓMEZ MIEDES, B. (1584), <i>La historia del muy alto e invencible rey Don Iayme de Aragón, primero deste nombre, llamado el Conquistador</i> , Valencia, Libro X, cap. 16 GUIMERAN, F. (1591), <i>Breve Historia de N. S. de la Merced</i> , Valencia, I, cap. 18 ESCOLANO, G. (1611), <i>Segunda parte de la Década Primera de la Historia de la Ciudad y Reyno de Valencia</i> , Valencia, Libro VII, cap. 7, 12 DIAGO, F. (1613), <i>Anales del Reyno de Valencia...</i> , Valencia, Libro VII, cap. 17 BLEDA, J. (1618), <i>Coronica de los moros de España</i> , Libro IV, cap. 11 REMON, A. (1618), <i>Historia General de la Orden de la Merced</i> , Madrid BOYL F., (1631): <i>Nuestra Señora del Puche, Cámara angelical de María Santíssima</i> , cap. 10.
<b>Bibliografía</b>	KAUFFMANN, C.M. (1970), <i>The altar-piece of St. George from Valencia</i> , Londres. RODRIGO ZARZOSA, C. (1984), "Aspectos históricos, estilísticos e iconográficos del retablo del Centenar de la Ploma en Londres", en <i>Archivo de Arte Valenciano</i> , LXV, pp. 24-28. AAVV. (1986), <i>Historia del Arte valenciano</i> , Volumen II, Valencia, p. 232.



Cat. 062

### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Visión de san Jorge en la batalla del Puig ( <i>Retablo de san Jorge</i> )
<b>Cód. Iconclass</b>	11H(JORGE)831
<b>Descripción</b>	San Jorge sobre un caballo blanco se aparece al ejército cristiano y le ayuda en la batalla del Puig contra los sarracenos. (APES)
<b>Iconclass</b>	
<b>País</b>	España, Comunidad Valenciana
<b>Localidad</b>	Jérica (Castellón)
<b>Empl. original</b>	Jérica, iglesia parroquial
<b>Datación</b>	1420-1423
<b>Ubicación actual</b>	Jérica, Museo municipal

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Gótico
<b>Personas implicadas</b>	Francesc Sarsola, justicia de Aragón, señor de Jérica
<b>Autor</b>	Maestro de Jérica
<b>Técnica</b>	Temple sobre tabla
<b>Género</b>	Retablo
<b>Elementos significantes</b>	Caballo / corona / gualdrapas / armas de Aragón / rey / diadema / aureola / cruz de san Jorge / lanzas / estandartes heráldicos / caballeros musulmanes / caballeros cristianos / armadura / cimitarra / adargas / turbantes / ciudad amurallada / batalla / musulmanes derrotados
<b>Conceptos significados</b>	Visión de san Jorge / Batalla del Puig / triunfo cristiano / derrota musulmana / patrón de la corona de Aragón / patrón de la monarquía
<b>Personajes repr.</b>	San Jorge / rey Jaume I
<b>Inscripciones</b>	-
<b>Fuentes liter.</b>	((1305), <i>Crònica General de Pere III el Cerimoniós o de Sant Joan de la Penya</i> , cap. 35. BEUTER, P.A. (1551), Segunda parte de la <i>Coronica general</i> , Valencia, cap. 32. GÓMEZ MIEDES, B. (1584), <i>La historia del muy alto e invencible rey Don Iayme de Aragón, primero deste nombre, llamado el Conquistador</i> , Valencia, Libro X, cap. 16 GUIMERAN, F. (1591), <i>Breve Historia de N. S. de la Merced</i> , Valencia, I, cap. 18 ESCOLANO, G. (1611), <i>Segunda parte de la Década Primera de la Historia de la Ciudad y Reyno de Valencia</i> , Valencia, Libro VII, cap. 7, 12 DIAGO, F. (1613), <i>Anales del Reyno de Valencia...</i> , Valencia, Libro VII, cap. 17 BLEDA, J. (1618), <i>Coronica de los moros de España</i> , Libro IV, cap. 11 REMON, A. (1618), <i>Historia General de la Orden de la Merced</i> , Madrid BOYL F., (1631): <i>Nuestra Señora del Puche, Cámara angelical de María Santíssima</i> , cap. 10.
<b>Bibliografía</b>	JOSÉ I PITARCH, A. (2001), “Retablo de San Jorge”, en <i>La Luz de las Imágenes. Segorbe</i> , Valencia, pp. 316-317. FERRE PUERTO, J.A. (2001), “Retaule de Sant Jordi de Jérica”, en <i>Recuperem patrimoni. Retaule de sant Jordi de Jérica</i> , Valencia. BENITO DOMÉNECH, F., GÓMEZ FRECHINA, J. (2009): <i>La Edad de Oro del Arte Valenciano. Rememoración de un centenario</i> , Valencia, pp. 146-147.



Cat. 063

### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Visión de san Jorge en la batalla del Puig
<b>Cód. Iconclass</b>	11H(JORGE)831
<b>Descripción</b>	San Jorge sobre un caballo blanco se aparece al ejército cristiano y le ayuda en la batalla del Puig contra los sarracenos. (APES)
<b>Iconclass</b>	
<b>País</b>	España, Comunidad Valenciana
<b>Localidad</b>	Valencia
<b>Empl. original</b>	Valencia, Almudín
<b>Datación</b>	1700-1800
<b>Ubicación actual</b>	Valencia, Almudín

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Barroco
<b>Personas implicadas</b>	-
<b>Autor</b>	-
<b>Técnica</b>	Pintura mural
<b>Género</b>	Imagen devocional
<b>Elementos significantes</b>	Caballo / casco / cruz de san Jorge / lanzas / guerreros musulmanes / armadura a la romana / llaves / espada / ciudad amurallada / musulmanes derrotados
<b>Conceptos significados</b>	Visión de san Jorge / Batalla del Puig / triunfo cristiano / derrota musulmana / patrón de la corona de Aragón / patrón de Valencia / rendición de una ciudad
<b>Personajes repr.</b>	San Jorge
<b>Inscripciones</b>	-
<b>Fuentes liter.</b>	(1305), <i>Crònica General de Pere III el Cerimoniós o de Sant Joan de la Penya</i> , cap. 35. BEUTER, P.A. (1551), Segunda parte de la <i>Coronica general</i> , Valencia, cap. 32. GÓMEZ MIEDES, B. (1584), <i>La historia del muy alto e invencible rey Don Iayme de Aragón, primero deste nombre, llamado el Conquistador</i> , Valencia, Libro X, cap. 16 ESCOLANO, G. (1611), <i>Segunda parte de la Década Primera de la Historia de la Ciudad y Reyno de Valencia</i> , Valencia, Libro VII, cap. 7, 12 DIAGO, F. (1613), <i>Anales del Reyno de Valencia...</i> , Valencia, Libro VII, cap. 17 BLEDA, J. (1618), <i>Coronica de los moros de España</i> , Libro IV, cap. 11
<b>Bibliografía</b>	-



Cat. 064

### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Visión de san Jorge en la batalla del Puig
<b>Cód. Iconclass</b>	11H(JORGE)831
<b>Descripción</b>	San Jorge sobre un caballo blanco se aparece al ejército cristiano y le ayuda en la batalla del Puig contra los sarracenos. (APES)
<b>Iconclass</b>	
<b>País</b>	España, Comunidad Valenciana
<b>Localidad</b>	El Puig
<b>Empl. original</b>	El Puig, retablo mayor
<b>Datación</b>	1600-1650
<b>Ubicación actual</b>	desaparecido

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Barroco
<b>Personas implicadas</b>	-
<b>Autor</b>	-
<b>Técnica</b>	Talla en madera
<b>Género</b>	Retablo
<b>Elementos significantes</b>	Caballos / lanzas / escudos / soldados cristianos / soldados musulmanes / batalla / ciudad amurallada
<b>Conceptos significados</b>	Caballo / cruz de san Jorge / espada / estandarte / caballeros musulmanes / caballeros cristianos / armadura / cimitarra / adargas / turbantes / ciudad amurallada / batalla / musulmanes derrotados
<b>Personajes repr.</b>	Visión de san Jorge / Batalla del Puig / triunfo cristiano / derrota musulmana / patrón de la corona de Aragón / patrón de la Orden de la Merced
<b>Inscripciones</b>	-
<b>Fuentes liter.</b>	(1305), <i>Crònica General de Pere III el Cerimoniós o de Sant Joan de la Penya</i> , cap. 35. BEUTER, P.A. (1551), Segunda parte de la <i>Coronica general</i> , Valencia, cap. 32. GÓMEZ MIEDES, B. (1584), <i>La historia del muy alto e invencible rey Don Iayme de Aragón, primero deste nombre, llamado el Conquistador</i> , Valencia, Libro X, cap. 16 GUIMERAN, F. (1591), <i>Breve Historia de N. S. de la Merced</i> , Valencia, I, cap. 18 ESCOLANO, G. (1611), <i>Segunda parte de la Década Primera de la Historia de la Ciudad y Reyno de Valencia</i> , Valencia, Libro VII, cap. 7, 12 DIAGO, F. (1613), <i>Anales del Reyno de Valencia...</i> , Valencia, Libro VII, cap. 17 BLEDA, J. (1618), <i>Coronica de los moros de España</i> , Libro IV, cap. 11 REMON, A. (1618), <i>Historia General de la Orden de la Merced</i> , Madrid BOYL F., (1631): <i>Nuestra Señora del Puche, Cámara angelical de María Santíssima</i> , cap. 10.
<b>Bibliografía</b>	GAZULLA, FAUSTINO. D. (1927): <i>El Puig de Santa María</i> , Valencia. SARTHOU CARRERES C. (1943): <i>Monasterios Valencianos, su historia y su arte</i> , Valencia. DOMINGUEZ RODRIGO, J. (1992): <i>El Puig de Santa María</i> , Valencia.





Cat. 065

### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Visión de San Jorge en la batalla de El Puig
<b>Cód. Iconclass</b>	11H(JORGE)831
<b>Descripción</b>	San Jorge sobre un caballo blanco se aparece al ejército cristiano y le ayuda en la batalla del Puig contra los sarracenos. (APES)
<b>Iconclass</b>	
<b>País</b>	España, Comunidad Valenciana
<b>Localidad</b>	Valencia
<b>Empl. original</b>	<i>Lloes e Goigs a la Verge Maria</i>
<b>Datación</b>	1500-1550
<b>Ubicación actual</b>	-

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Barroco
<b>Personas implicadas</b>	-
<b>Autor</b>	-
<b>Técnica</b>	Grabado xilográfico
<b>Género</b>	Hoja de Gozos
<b>Elementos significantes</b>	Manto / corona / campana / armadura / caballeros musulmanes / caballeros cristianos / rey / Escudo Merced / escudo real / lanzas / adargas / turbantes / batalla / cruz de san Jorge / ciudad amurallada / musulmanes derrotados
<b>Conceptos significados</b>	Protección ante la batalla / Piedad / Batalla del Puig / Visión de san Jorge / triunfo cristiano / derrota musulmana / patrón de la monarquía / patrón de la corona de Aragón
<b>Personajes repr.</b>	Virgen del Puig / rey Jaume I / San Jorge
<b>Inscripciones</b>	-
<b>Fuentes liter.</b>	(1305), <i>Crònica General de Pere III el Cerimoniós o de Sant Joan de la Penya</i> , cap. 35. BEUTER, P.A. (1551), Segunda parte de la <i>Coronica general</i> , Valencia, cap. 32. GÓMEZ MIEDES, B. (1584), <i>La historia del muy alto e invencible rey Don Iayme de Aragón, primero deste nombre, llamado el Conquistador</i> , Valencia, Libro X, cap. 16 GUIMERAN, F. (1591), <i>Breve Historia de N. S. de la Merced</i> , Valencia, I, cap. 18 ESCOLANO, G. (1611), <i>Segunda parte de la Década Primera de la Historia de la Ciudad y Reyno de Valencia</i> , Valencia, Libro VII, cap. 7, 12 DIAGO, F. (1613), <i>Anales del Reyno de Valencia...</i> , Valencia, Libro VII, cap. 17 BLEDA, J. (1618), <i>Coronica de los moros de España</i> , Libro IV, cap. 11 REMON, A. (1618), <i>Historia General de la Orden de la Merced</i> , Madrid BOYL F., (1631): <i>Nuestra Señora del Puche, Cámara angelical de María Santíssima</i> , cap. 10.
<b>Bibliografía</b>	-



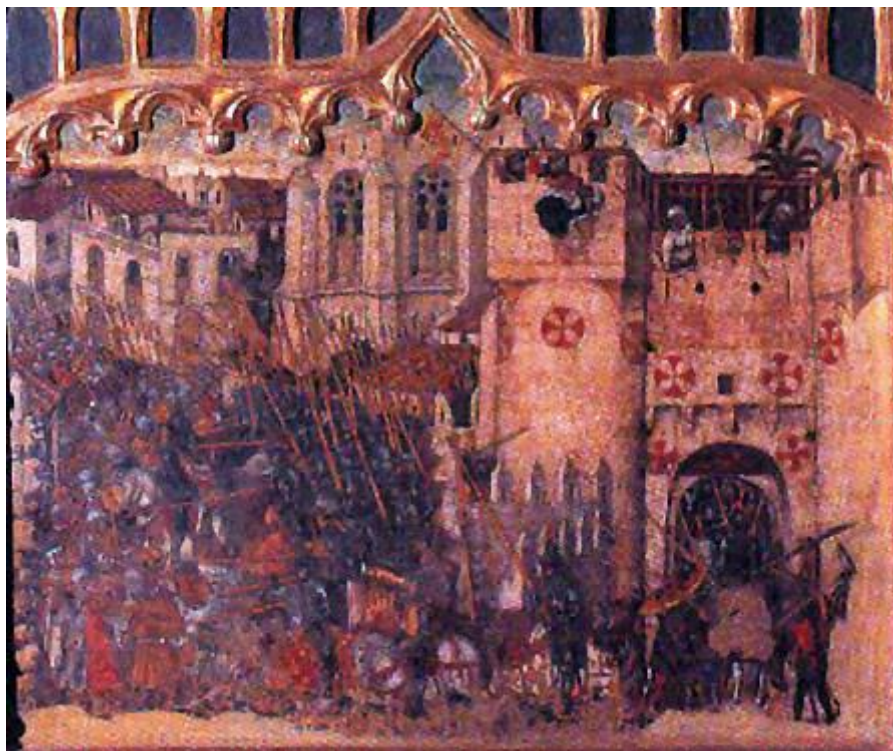
Cat. 066

### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Visión de San Jorge en la batalla de El Puig
<b>Cód. Iconclass</b>	11H(JORGE)831
<b>Descripción</b>	San Jorge sobre un caballo blanco se aparece al ejército cristiano y le ayuda en la batalla del Puig contra los sarracenos. (APES)
<b>Iconclass</b>	
<b>País</b>	España, Comunidad Valenciana
<b>Localidad</b>	Valencia
<b>Empl. original</b>	-
<b>Datación</b>	1600-1700
<b>Ubicación actual</b>	-

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Barroco
<b>Personas implicadas</b>	-
<b>Autor</b>	-
<b>Técnica</b>	Xilografía
<b>Género</b>	Hoja de Gozos
<b>Elementos significantes</b>	Manto / corona / campana / armadura / caballeros musulmanes / caballeros cristianos / rey / lanzas / adargas / turbantes / batalla / estandartes heráldicos / cruz de san Jorge / ciudad amurallada / ángeles
<b>Conceptos significados</b>	Protección ante la batalla / Piedad / Batalla del Puig / Visión de san Jorge / triunfo cristiano / derrota musulmana / patrón de la monarquía / patrón de la corona de Aragón
<b>Personajes repr.</b>	Virgen del Puig / San Pedro Nolasco / rey Jaume I / san Jorge
<b>Inscripciones</b>	IMAGEN D N. <sup>A</sup> S. <sup>A</sup> DEL PVIG
<b>Fuentes liter.</b>	(1305), <i>Crònica General de Pere III el Cerimoniós o de Sant Joan de la Penya</i> , cap. 35. BEUTER, P.A. (1551), Segunda parte de la <i>Coronica general</i> , Valencia, cap. 32. GÓMEZ MIEDES, B. (1584), <i>La historia del muy alto e invencible rey Don Iayme de Aragón, primero deste nombre, llamado el Conquistador</i> , Valencia, Libro X, cap. 16 GUIMERAN, F. (1591), <i>Breve Historia de N. S. de la Merced</i> , Valencia, I, cap. 18 ESCOLANO, G. (1611), <i>Segunda parte de la Década Primera de la Historia de la Ciudad y Reyno de Valencia</i> , Valencia, Libro VII, cap. 7, 12 DIAGO, F. (1613), <i>Anales del Reyno de Valencia...</i> , Valencia, Libro VII, cap. 17 BLEDA, J. (1618), <i>Coronica de los moros de España</i> , Libro IV, cap. 11 REMON, A. (1618), <i>Historia General de la Orden de la Merced</i> , Madrid BOYL F., (1631): <i>Nuestra Señora del Puche, Cámara angelical de María Santíssima</i> , cap. 10.
<b>Bibliografía</b>	-



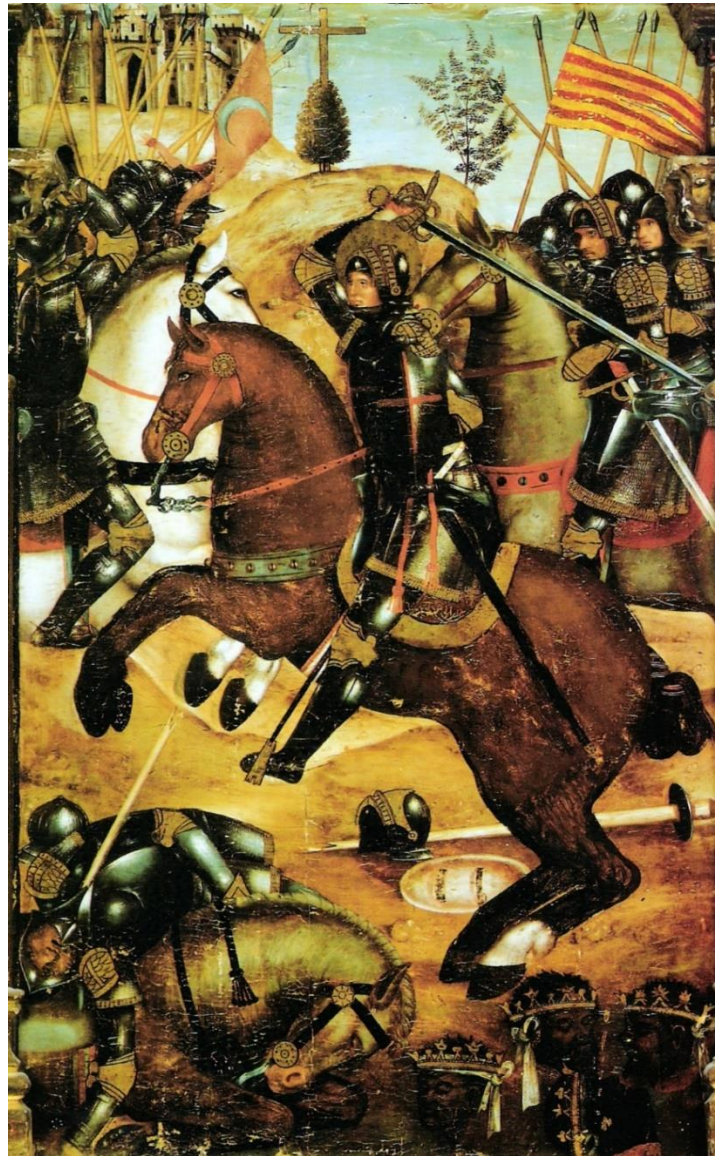
Cat. 067

### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Visión de san Jorge en la batalla de Mallorca
<b>Cód. Iconclass</b>	11H(JORGE)832
<b>Descripción</b>	San Jorge sobre un caballo blanco se aparece al ejército cristiano y le ayuda en la batalla de Mallorca contra los sarracenos. (APES)
<b>Iconclass</b>	
<b>País</b>	España, Baleares
<b>Localidad</b>	Palma de Mallorca
<b>Empl. original</b>	Palma de Mallorca, iglesia de San Antonio de Padua
<b>Datación</b>	1468-1479
<b>Ubicación actual</b>	Palma de Mallorca, Museo diocesano

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Gótico
<b>Personas implicadas</b>	Cofradía de Sant Jordi
<b>Autor</b>	Mòger, Rafael
<b>Técnica</b>	Temple y Óleo sobre tabla
<b>Género</b>	Imagen devocional
<b>Elementos significantes</b>	Caballo / armadura / escudos / lanzas / espadas / caballeros cristianos / caballeros musulmanes / rey / estandarte heráldico / armas de Aragón / aureola / ciudad amurallada / batalla
<b>Conceptos significados</b>	Batalla de Mallorca / Visión de san Jorge / triunfo cristiano / derrota musulmana / patrón de Mallorca / patrón de la monarquía / patrón de Aragón
<b>Personajes repr.</b>	San Jorge / rey Jaime I / Miguel Fabra
<b>Inscripciones</b>	-
<b>Fuentes liter.</b>	JAUME I (1276), <i>Crònica o Llibre dels Fets</i> , cap. 84. MARSILI, P. (1313), <i>Crònica</i> , cap. 33. BEUTER, P. A. (1551), <i>Segunda parte de la Coronica General</i> , Valencia, cap. 21. ZURITA, G. (1562), <i>Anales de la Corona de Aragón</i> , Llibre III (1a part), cap. 8. GÓMEZ MIEDES, B. (1584), <i>La historia del muy alto e invencible rey Don Iayme de Aragón</i> , Valencia, Llibre VII, cap. 9. BLEDA, J. (1618), <i>Coronica de los moros de España</i> , Valencia, Libro IV, cap. 7.
<b>Bibliografía</b>	LLOMPART, G. (1987), <i>La pintura gòtica a Mallorca</i> . Barcelona, 1987. BONCOMPTE COLL, C. (1998), “El sant Jordi de Pere Nisart. Enigma en clau de misteri eyckià”, en <i>Lambard. Estudis d’art medieval</i> , vol. X, pp. 197-213. AA.VV. (2001), <i>El cavaller i la princesa. El sant Jordi de Pere Nisard</i> , Palma de Mallorca.



Cat. 068

### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Visión de san Jorge en la batalla de Alcoraz ( <i>Retablo de San Jorge</i> )
<b>Cód. Iconclass</b>	11H(JORGE)833
<b>Descripción</b>	San Jorge sobre un caballo blanco se aparece al ejército cristiano y le ayuda en la batalla de Alcoraz contra los sarracenos. (APES)
<b>Iconclass</b>	
<b>País</b>	España, Aragón
<b>Localidad</b>	Teruel
<b>Empl. original</b>	Teruel, iglesia del Salvador de la Merced
<b>Datación</b>	1524-1525
<b>Ubicación actual</b>	Teruel, iglesia del Salvador de la Merced

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Renacimiento
<b>Personas implicadas</b>	-
<b>Autor</b>	Martínez, Jerónimo
<b>Técnica</b>	Óleo sobre tabla
<b>Género</b>	retablo
<b>Elementos significantes</b>	Caballo / armadura / espada / escudo / cruz de san Jorge / soldados derrotados / cabezas decapitadas / coronas / reyes musulmanes / estandarte heráldico / armas de Aragón / caballeros cristianos / caballeros musulmanes / estandarte con media luna / árbol con cruz / ciudad amurallada
<b>Conceptos significados</b>	Batalla de Alcoraz / Visión de san Jorge / triunfo cristiano / derrota musulmana / patrón de la monarquía / patrón de la corona de Aragón
<b>Personajes repr.</b>	San Jorge
<b>Inscripciones</b>	-
<b>Fuentes liter.</b>	(1305), <i>Crónica navarro-aragonesa o Crónica de los Estados peninsulares</i> , Granada, 1955, p. 122. (1342), <i>Historia de la Corona de Aragón o Crónica de San Juan de la Peña</i> , cap. 18. VAGAD, G. F. (1499), <i>Coronica de Aragón</i> , Zaragoza, cap. 35. BEUTER, P. A. (1551), <i>Segunda parte de la Coronica General</i> , Valencia, cap. 9. ZURITA, G. (1582), <i>Anales de la Corona de Aragón</i> , Valencia, 1968, Libro I (1a parte), cap. 32. PRADES, J. (1596), <i>Historia de la adoración y uso de las santas imágenes...</i> , Libro III, cap. 8, 3. BLEDA, J. (1600), <i>Quatrocientos milagros, y muchas alabanças de la Santa Cruz</i> , Valencia, 1600. ESCOLANO, G. (1610), <i>Década primera de la historia de la insigne y coronada ciudad y reyno de Valencia. Primera parte</i> , Libro IX, cap. 9, 5 BLEDA, J. (1618), <i>Coronica de los moros de España</i> , Valencia, Libro III, cap. 35. AYNSA DE TRIARTE, D. (1619), <i>Fundación, excelencias, grandezas, y cosas memorables de la antiquísima ciudad de Huesca</i> , Huesca, Libro I, cap. 11.
<b>Bibliografía</b>	-





Cat. 069

### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Visión de san Jorge en la batalla de Alcoraz ( <i>Retablo de San Jorge</i> )
<b>Cód. Iconclass</b>	11H(JORGE)833
<b>Descripción</b>	San Jorge sobre un caballo blanco se aparece al ejército cristiano y le ayuda en la batalla de Alcoraz contra los sarracenos. (APES)
<b>Iconclass</b>	
<b>País</b>	España, Aragón
<b>Localidad</b>	Huesca
<b>Empl. original</b>	Huesca, ermita de San Jorge
<b>Datación</b>	Hacia 1595
<b>Ubicación actual</b>	Huesca, ermita de San Jorge

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Renacimiento
<b>Personas implicadas</b>	-
<b>Autor</b>	Orliens, Juan Miguel de
<b>Técnica</b>	Talla en madera
<b>Género</b>	Retablo
<b>Elementos significantes</b>	Caballo / armadura a la romana / espada / escudo / soldados derrotados / caballeros cristianos / caballeros musulmanes /
<b>Conceptos significados</b>	Batalla de Alcoraz / Visión de san Jorge / triunfo cristiano / derrota musulmana / patrón de la corona de Aragón
<b>Personajes repr.</b>	San Jorge
<b>Inscripciones</b>	-
<b>Fuentes liter.</b>	(1305), <i>Crónica navarro-aragonesa o Crónica de los Estados peninsulares</i> , Granada, 1955, p. 122. (1342), <i>Historia de la Corona de Aragón o Crónica de San Juan de la Peña</i> , cap. 18. VAGAD, G. F. (1499), <i>Coronica de Aragón</i> , Zaragoza, cap. 35. BEUTER, P. A. (1551), <i>Segunda parte de la Coronica General</i> , Valencia, cap. 9. ZURITA, G. (1582), <i>Anales de la Corona de Aragón</i> , Valencia, 1968, Libro I (1a parte), cap. 32. PRADES, J. (1596), <i>Historia de la adoración y uso de las santas imágenes...</i> , Libro III, cap. 8, 3. BLEDA, J. (1600), <i>Quatrocientos milagros, y muchas alabanças de la Santa Cruz</i> , Valencia, 1600. ESCOLANO, G. (1610), <i>Década primera de la historia de la insigne y coronada ciudad y reyno de Valencia. Primera parte</i> , Libro IX, cap. 9, 5 BLEDA, J. (1618), <i>Coronica de los moros de España</i> , Valencia, Libro III, cap. 35. AYNSA DE TRIARTE, D. (1619), <i>Fundación, excelencias, grandezas, y cosas memorables de la antiquísima ciudad de Huesca</i> , Huesca, Libro I, cap. 11.
<b>Bibliografía</b>	-



Cat. 070

### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Visión de san Jorge en la batalla de Alcoraz
<b>Cód. Iconclass</b>	11H(JORGE)833
<b>Descripción</b>	San Jorge sobre un caballo blanco se aparece al ejército cristiano y le ayuda en la batalla de Alcoraz contra los sarracenos. (APES)
<b>Iconclass</b>	
<b>País</b>	España, Aragón
<b>Localidad</b>	Huesca
<b>Empl. original</b>	Huesca, basílica de San Lorenzo
<b>Datación</b>	1700-1800
<b>Ubicación actual</b>	Huesca, basílica de San Lorenzo

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Barroco
<b>Personas implicadas</b>	-
<b>Autor</b>	-
<b>Técnica</b>	Óleo sobre lienzo
<b>Género</b>	Imagen de altar
<b>Elementos significantes</b>	Caballo blanco / armadura de placas / cruz de san Jorge / casco / lanza de justas / cabezas decapitadas / turbantes / reyes derrotados / batalla
<b>Conceptos significados</b>	Batalla de Alcoraz / Visión de san Jorge / triunfo cristiano / derrota musulmana / patrón de la corona de Aragón
<b>Personajes repr.</b>	San Jorge
<b>Inscripciones</b>	-
<b>Fuentes liter.</b>	(1305), <i>Crónica navarro-aragonesa o Crónica de los Estados peninsulares</i> , Granada, 1955, p. 122. (1342), <i>Historia de la Corona de Aragón o Crónica de San Juan de la Peña</i> , cap. 18. VAGAD, G. F. (1499), <i>Coronica de Aragón</i> , Zaragoza, cap. 35. BEUTER, P. A. (1551), <i>Segunda parte de la Coronica General</i> , Valencia, cap. 9. ZURITA, G. (1582), <i>Anales de la Corona de Aragón</i> , Valencia, 1968, Libro I (1a parte), cap. 32. PRADES, J. (1596), <i>Historia de la adoración y uso de las santas imágenes...</i> , Libro III, cap. 8, 3. BLEDA, J. (1600), <i>Quatrocientos milagros, y muchas alabanças de la Santa Cruz</i> , Valencia, 1600. ESCOLANO, G. (1610), <i>Década primera de la historia de la insigne y coronada ciudad y reyno de Valencia. Primera parte</i> , Libro IX, cap. 9, 5 BLEDA, J. (1618), <i>Coronica de los moros de España</i> , Valencia, Libro III, cap. 35. AYNSA DE TRIARTE, D. (1619), <i>Fundación, excelencias, grandezas, y cosas memorables de la antiquísima ciudad de Huesca</i> , Huesca, Libro I, cap. 11.
<b>Bibliografía</b>	-



Cat. 071

### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Visión de san Jorge en la batalla de Alcoraz
<b>Cód. Iconclass</b>	11H(JORGE)833
<b>Descripción</b>	San Jorge sobre un caballo blanco se aparece al ejército cristiano y le ayuda en la batalla de Alcoraz contra los sarracenos. (APES)
<b>Iconclass</b>	
<b>País</b>	España, Aragón
<b>Localidad</b>	Huesca
<b>Empl. original</b>	Huesca, Ayuntamiento
<b>Datación</b>	1800-1900
<b>Ubicación actual</b>	Huesca, Ayuntamiento

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Romanticismo
<b>Personas implicadas</b>	-
<b>Autor</b>	Corona, Martín
<b>Técnica</b>	Óleo sobre lienzo
<b>Género</b>	Imagen devocional
<b>Elementos significantes</b>	Caballo blanco / armadura / espada / escudo / cruz de san Jorge / casco / turbantes / batalla / soldados cristianos / soldados musulmanes / enemigos abatidos
<b>Conceptos significados</b>	Batalla de Alcoraz / Visión de san Jorge / triunfo cristiano / derrota musulmana / patrón de la corona de Aragón
<b>Personajes repr.</b>	San Jorge
<b>Inscripciones</b>	-
<b>Fuentes liter.</b>	(1305), <i>Crónica navarro-aragonesa o Crónica de los Estados peninsulares</i> , Granada, 1955, p. 122. (1342), <i>Historia de la Corona de Aragón o Crónica de San Juan de la Peña</i> , cap. 18. VAGAD, G. F. (1499), <i>Coronica de Aragón</i> , Zaragoza, cap. 35. BEUTER, P. A. (1551), <i>Segunda parte de la Coronica General</i> , Valencia, cap. 9. ZURITA, G. (1582), <i>Anales de la Corona de Aragón</i> , Valencia, 1968, Libro I (1a parte), cap. 32. PRADES, J. (1596), <i>Historia de la adoración y uso de las santas imágenes...</i> , Libro III, cap. 8, 3. BLEDA, J. (1600), <i>Quatrocientos milagros, y muchas alabanças de la Santa Cruz</i> , Valencia, 1600. ESCOLANO, G. (1610), <i>Década primera de la historia de la insigne y coronada ciudad y reyno de Valencia. Primera parte</i> , Libro IX, cap. 9, 5 BLEDA, J. (1618), <i>Coronica de los moros de España</i> , Valencia, Libro III, cap. 35. AYNSA DE TRIARTE, D. (1619), <i>Fundación, excelencias, grandezas, y cosas memorables de la antiquísima ciudad de Huesca</i> , Huesca, Libro I, cap. 11.
<b>Bibliografía</b>	-



Cat. 072

### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Visión de san Jorge en la batalla de Alcoi
<b>Cód. Iconclass</b>	11H(JORGE)834
<b>Descripción</b>	San Jorge sobre un caballo blanco se aparece al ejército cristiano y le ayuda en la batalla de Alcoi contra los sarracenos. (APES)
<b>Iconclass</b>	
<b>País</b>	España, Comunidad Valenciana
<b>Localidad</b>	Valencia
<b>Empl. original</b>	-
<b>Datación</b>	1845
<b>Ubicación actual</b>	Alcoi, Museu de la Festa

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Romanticismo
<b>Personas implicadas</b>	-
<b>Autor</b>	Pascual y Abad, Antonio
<b>Técnica</b>	Litografía
<b>Género</b>	Estampa devocional
<b>Elementos significantes</b>	Caballo / nube / armadura / casco / flecha / ciudad amurallada / sacerdote / soldados cristianos / soldados musulmanes / estandartes cristianos / batalla
<b>Conceptos significados</b>	Batalla de Alcoi / Visión de san Jorge / victoria cristiana / derrota musulmana / patrón de Alcoi / patrón de la corona de Aragón
<b>Personajes repr.</b>	San Jorge / mosén Torregrosa
<b>Inscripciones</b>	“MEMORABLE VICTORIA / que en la protección de S.n JORGE MÁRTIR consiguieron los hab.s de Alcoi / contra los moros el día 23 de Abril de 1275 / Lit. de A. PASCUAL Y ABAD, C. de la Corona nº 19 VALENCIA” “D. Luis Téllez lo inv.tó” “Aº Pascual y Abad dib.ó en Valencia 1845”
<b>Fuentes liter.</b>	BEUTER, P. A. (1604), <i>Segunda Parte de la Corónica de Valencia</i> , Valencia, cap. 155. PRADES, J. (1596), <i>Historia de la adoración y uso de las santas imágenes...</i> , Libro III, cap. 8, 4 ESCOLANO, G. (1610), <i>Década primera de la historia de la insigne y coronada ciudad y reyno de Valencia. Primera parte</i> , Libro IX, cap. 42, 3 CARBONELL, V. (1672), <i>Célebre centuria que consagró la Ilustre y Real Villa de Alcoy...</i> , cap. 1
<b>Bibliografía</b>	-





Cat. 073

### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Visión de san Jorge en la batalla de Alcoi
<b>Cód. Iconclass</b>	11H(JORGE)834
<b>Descripción</b>	San Jorge sobre un caballo blanco se aparece al ejército cristiano y le ayuda en la batalla de Alcoi contra los sarracenos. (APES)
<b>Iconclass</b>	
<b>País</b>	España, Comunidad Valenciana
<b>Localidad</b>	Alcoi
<b>Empl. original</b>	Alcoi
<b>Datación</b>	1874
<b>Ubicación actual</b>	Alcoi, Museu de la Festa

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Romanticismo
<b>Personas implicadas</b>	-
<b>Autor</b>	Laporta Valor, Francisco
<b>Técnica</b>	Óleo sobre lienzo
<b>Género</b>	Imagen devocional
<b>Elementos significantes</b>	Caballo / armadura / casco / flecha / espada cruz de san Jorge / ciudad amurallada / soldados musulmanes / enemigos abatidos / turbantes / cimitarras
<b>Conceptos significados</b>	Batalla de Alcoi / Visión de san Jorge / victoria cristiana / derrota musulmana / patrón de Alcoi / patrón de la corona de Aragón
<b>Personajes repr.</b>	San Jorge
<b>Inscripciones</b>	-
<b>Fuentes liter.</b>	BEUTER, P. A. (1604), <i>Segunda Parte de la Corónica de Valencia</i> , Valencia, cap. 155. PRADES, J. (1596), <i>Historia de la adoración y uso de las santas imágenes...</i> , Libro III, cap. 8, 4 ESCOLANO, G. (1610), <i>Década primera de la historia de la insigne y coronada ciudad y reyno de Valencia. Primera parte</i> , Libro IX, cap. 42, 3 CARBONELL, V. (1672), <i>Célebre centuria que consagró la Ilustre y Real Villa de Alcoy...</i> , cap. 1
<b>Bibliografía</b>	-



Cat. 0074

### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Visión de san Jorge en la batalla de Alcoi
<b>Cód. Iconclass</b>	11H(JORGE)834
<b>Descripción</b>	San Jorge sobre un caballo blanco se aparece al ejército cristiano y le ayuda en la batalla de Alcoi contra los sarracenos. (APES)
<b>Iconclass</b>	
<b>País</b>	España, Comunidad Valenciana
<b>Localidad</b>	Valencia
<b>Empl. original</b>	Alcoi
<b>Datación</b>	1800-1900
<b>Ubicación actual</b>	Alcoi

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Romanticismo
<b>Personas implicadas</b>	-
<b>Autor</b>	-
<b>Técnica</b>	Xilografía
<b>Género</b>	Estampa devocional
<b>Elementos significantes</b>	Caballo / nube / armadura / casco / flecha / ciudad amurallada / soldados cristianos / soldados musulmanes / estandartes cristianos / batalla
<b>Conceptos significados</b>	Batalla de Alcoi / Visión de san Jorge / victoria cristiana / derrota musulmana / patrón de Alcoi / patrón de la corona de Aragón
<b>Personajes repr.</b>	San Jorge
<b>Inscripciones</b>	-
<b>Fuentes liter.</b>	BEUTER, P. A. (1604), <i>Segunda Parte de la Corónica de Valencia</i> , Valencia, cap. 155. PRADES, J. (1596), <i>Historia de la adoración y uso de las santas imágenes...</i> , Libro III, cap. 8, 4 ESCOLANO, G. (1610), <i>Década primera de la historia de la insigne y coronada ciudad y reyno de Valencia. Primera parte</i> , Libro IX, cap. 42, 3 CARBONELL, V. (1672), <i>Célebre centuria que consagró la Ilustre y Real Villa de Alcoy...</i> , cap. 1
<b>Bibliografía</b>	-



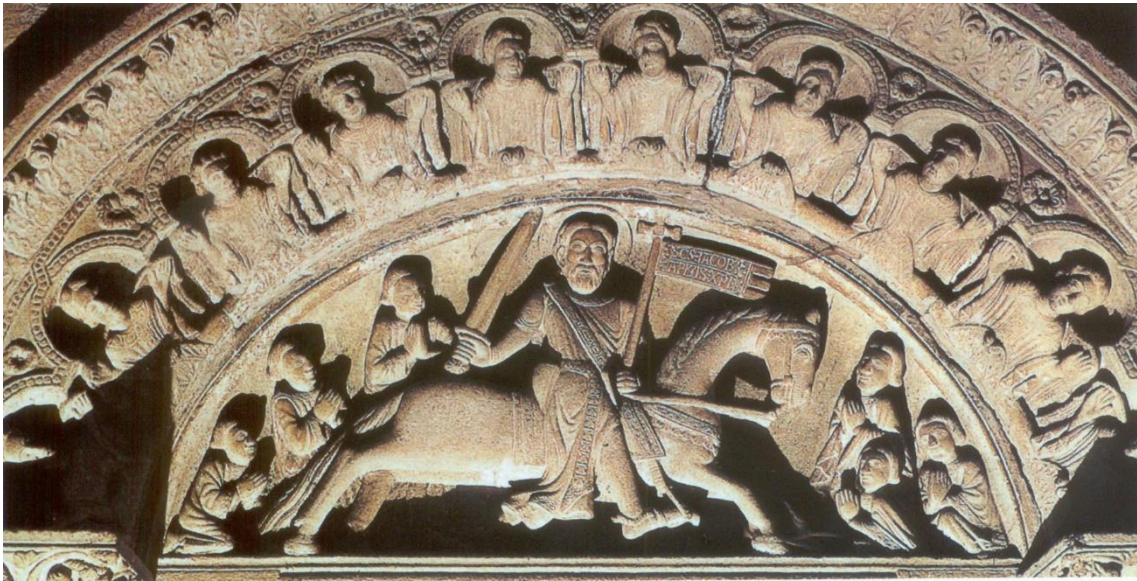
Cat. 075

### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	San Jorge a caballo combate con el dragón (San Jorge de la Transición)
<b>Cód. Iconclass</b>	11G41
<b>Descripción</b>	San Jorge y el dragón: vestido con armadura y montado sobre un caballo (blanco), empuña su espada (su lanza yace rota en el suelo); cerca la princesa puede ser representada orando o escapando)
<b>Iconclass</b>	
<b>País</b>	España, Comunidad Valenciana
<b>Localidad</b>	Valencia
<b>Empl. original</b>	Alcoi, calle san Nicolás, 118
<b>Datación</b>	1800-1900
<b>Ubicación actual</b>	Alcoi, Museu de la Festa

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Romanticismo
<b>Personas implicadas</b>	-
<b>Autor</b>	-
<b>Técnica</b>	Pintura Cerámica
<b>Género</b>	Imagen devocional
<b>Elementos significantes</b>	Caballo / armadura / casco / lanza / dragón / soldados musulmanes
<b>Conceptos significados</b>	Triunfo cristiano / derrota del mal / conquista de Alcoi
<b>Personajes repr.</b>	San Jorge
<b>Inscripciones</b>	-
<b>Fuentes liter.</b>	BEUTER, P. A. (1604), <i>Segunda Parte de la Corónica de Valencia</i> , Valencia, cap. 155. PRADES, J. (1596), <i>Historia de la adoración y uso de las santas imágenes...</i> , Libro III, cap. 8, 4. ESCOLANO, G. (1610), <i>Década primera de la historia de la insigne y coronada ciudad y reyno de Valencia. Primera parte</i> , Libro IX, cap. 42, 3 CARBONELL, V. (1672), <i>Célebre centuria que consagró la Ilustre y Real Villa de Alcoy...</i> , cap. 1
<b>Bibliografía</b>	-



Cat. 076

### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Santiago como caballero o “matamoros”
<b>Cód. Iconclass</b>	73F2452
<b>Descripción</b>	Santiago matamoros: en la batalla de Clavijo aparece sobre un caballo blanco
<b>Iconclass</b>	
<b>País</b>	España, Galicia
<b>Localidad</b>	Santiago de Compostela (A Coruña)
<b>Empl. original</b>	Santiago de Compostela, catedral, tímpano de una Puerta del claustro medieval
<b>Datación</b>	1220 - 1240
<b>Ubicación actual</b>	Santiago de Compostela, catedral, crucero

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Románico
<b>Personas implicadas</b>	-
<b>Autor</b>	-
<b>Técnica</b>	Relieve en piedra
<b>Género</b>	Imagen devocional
<b>Elementos significantes</b>	caballo / espada / estandarte cruzado con texto / aureola / figuras orantes
<b>Conceptos significados</b>	caballero de Cristo / triunfo cristiano / apóstol de Cristo / Cristianos orantes / doncellas tributarias
<b>Personajes repr.</b>	Santiago el Mayor
<b>Inscripciones</b>	SCS. IACOB'. APLUS. XPI.
<b>Fuentes literarias</b>	TUY, Lucas de, <i>Crónica de España</i> , Libro IV, cap. XVII JIMÉNEZ DE RADA, Rodrigo, <i>Historia de los Hechos de España</i> , Libro IV, cap. XIII <i>Primera Crónica General de España</i> , cap. 629
<b>Bibliografía</b>	SICART GIMÉNEZ, Á. (1982), "La iconografía de Santiago ecuestre en la Edad Media", en <i>Compostellanum</i> , nº 12, p. 11-33. CABRILLANA CIÉZAR, N. (1999), <i>Santiago matamoros. Historia e imagen</i> , Málaga. PORTELA SANDOVAL, F.J. (2004), "Santiago, miles Christi y caballeros de las Españas", en <i>Santiago y la Monarquía de España (1504-1788)</i> , pp. 71-85. OLIVARES TORRES, E. (2011), <i>Iconografía de sant Jaume cavaller. El retaule major d'Algemesí</i> , Algemesí, p. 54.





Cat. 077

### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Visión de Santiago en la batalla de Clavijo
<b>Cód. Iconclass</b>	73F2452
<b>Descripción</b>	Santiago matamoros: en la batalla de Clavijo aparece sobre un caballo blanco
<b>Iconclass</b>	un caballo blanco
<b>País</b>	España, Galicia
<b>Localidad</b>	Santiago de Compostela (A Coruña)
<b>Empl. original</b>	Santiago de Compostela, catedral, <i>Tumbo B</i> , fol. 2v.
<b>Datación</b>	1326
<b>Ubicación actual</b>	Santiago de Compostela, catedral, <i>Tumbo B</i> , fol. 2v.

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Gótico
<b>Personas implicadas</b>	Diego Gerlmírez, arzobispo de Compostela
<b>Autor</b>	-
<b>Técnica</b>	Tinta sobre pergamino
<b>Género</b>	Miniatura / ilustración
<b>Elementos significantes</b>	caballo blanco / espada / estandarte rojo con tres veneras / aureola / enemigos vencidos / castillo / palio gótico / estrellas / báculo / filacteria
<b>Conceptos significados</b>	caballero de Cristo / triunfo cristiano sobre los enemigos / patrón de Compostela / batalla
<b>Personajes repr.</b>	Santiago el Mayor
<b>Inscripciones</b>	IACOBUS . XPI / MILES
<b>Fuentes literarias</b>	TUY, Lucas de, <i>Crónica de España</i> , Libro IV, cap. XVII JIMÉNEZ DE RADA, Rodrigo, <i>Historia de los Hechos de España</i> , Libro IV, cap. XIII <i>Primera Crónica General de España</i> , cap. 629
<b>Bibliografía</b>	MORALEJO ÁLVAREZ, S. (1987), "El patronazgo artístico del arzobispo Gelmírez (1100-1140), en <i>Convegno Internazionale di Studio Pistoia e il Camino de Santiago</i> , pp. 245-272. OLIVARES TORRES, E. (2011), <i>Iconografía de sant Jaume cavaller. El retaule major d'Algemésí</i> , Algemesí, p. 54.



Cat. 078

### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Visión de Santiago en la batalla de Clavijo
<b>Cód. Iconclass</b>	73F2452
<b>Descripción</b>	Santiago matamoros: en la batalla de Clavijo aparece sobre un caballo blanco
<b>Iconclass</b>	un caballo blanco
<b>País</b>	España, Galicia
<b>Localidad</b>	Santiago de Compostela (A Coruña)
<b>Empl. original</b>	Santiago de Compostela, catedral, <i>scriptorium</i>
<b>Datación</b>	hacia 1330
<b>Ubicación actual</b>	Salamanca, Universidad, Biblioteca General, Ms. 2631

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Gótico
<b>Personas implicadas</b>	-
<b>Autor</b>	-
<b>Técnica</b>	Tinta sobre pergamino
<b>Género</b>	Miniatura / ilustración
<b>Elementos significantes</b>	caballo blanco / espada / aureola / estandarte cruzado con venera / manto azul / fondo rojo con veneras
<b>Conceptos significados</b>	caballero de Cristo / patrón de peregrinos / patrón de Compostela
<b>Personajes repr.</b>	Santiago el Mayor
<b>Inscripciones</b>	-
<b>Fuentes literarias</b>	TUY, Lucas de, <i>Crónica de España</i> , Libro IV, cap. XVII JIMÉNEZ DE RADA, Rodrigo, <i>Historia de los Hechos de España</i> , Libro IV, cap. XIII <i>Primera Crónica General de España</i> , cap. 629
<b>Bibliografía</b>	AA.VV. (1999): <i>Santiago. La Esperanza</i> , pp. 336-338. OLIVARES TORRES, E. (2011), <i>Iconografía de sant Jaume cavaller. El retaule major d'Algemesi</i> , Algemesí, p. 54-55.



Cat. 079

### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Visión de Santiago en la batalla de Clavijo
<b>Cód. Iconclass</b>	73F2452
<b>Descripción</b>	Santiago matamoros: en la batalla de Clavijo aparece sobre un caballo blanco
<b>Iconclass</b>	un caballo blanco
<b>País</b>	España, Castilla-León
<b>Localidad</b>	Segovia
<b>Empl. original</b>	Segovia, Alcázar, capilla
<b>Datación</b>	1400-1500
<b>Ubicación actual</b>	Segovia, Alcázar, capilla

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Gótico
<b>Personas implicadas</b>	-
<b>Autor</b>	-
<b>Técnica</b>	Temple sobre tabla
<b>Género</b>	Retablo
<b>Elementos significantes</b>	Pisotón triunfal / espada / aureola / sombrero con venera / armadura / sobrevesta con cruz de Santiago / caballo blanco / espada / enemigos decapitados / castillo / batalla
<b>Conceptos significados</b>	Visión de Santiago en Clavijo / patrón de los peregrinos / patrón de la Orden de Santiago / triunfo cristiano sobre los musulmanes / derrota musulmana
<b>Personajes repr.</b>	Santiago el Mayor
<b>Inscripciones</b>	-
<b>Fuentes literarias</b>	TUY, Lucas de, <i>Crónica de España</i> , Libro IV, cap. XVII JIMÉNEZ DE RADA, Rodrigo, <i>Historia de los Hechos de España</i> , Libro IV, cap. XIII <i>Primera Crónica General de España</i> , cap. 629
<b>Bibliografía</b>	-



Cat. o8o

### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Visión de Santiago en la batalla de Clavijo
<b>Cód. Iconclass</b>	73F2452
<b>Descripción</b>	Santiago matamoros: en la batalla de Clavijo aparece sobre un caballo blanco
<b>Iconclass</b>	
<b>País</b>	España, Aragón
<b>Localidad</b>	Calatorao (Zaragoza)
<b>Empl. original</b>	Zaragoza, Aula Dei, <i>Rimado de la Conquista de Granada</i> .
<b>Datación</b>	1482 – 1502
<b>Ubicación actual</b>	França, Chantilly, Biblioteca del Museo Condé

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Renacimiento
<b>Personas implicadas</b>	Pedro Marcuello
<b>Autor</b>	-
<b>Técnica</b>	Tinta sobre vitela
<b>Género</b>	Miniatura / imagen devocional
<b>Elementos significantes</b>	caballo / espada / estandarte con cruz / aureola / armadura / capa / gualdrapa roja / cabezas decapitadas / dama orante
<b>Conceptos significados</b>	Visión de Santiago en Clavijo / caballero de Cristo / triunfo cristiano sobre los musulmanes / derrota musulmana / patrón de la monarquía
<b>Personajes repr.</b>	Santiago el Mayor / Isabel Marcuello
<b>Inscripciones</b>	SANTIAGO
<b>Fuentes literarias</b>	TUY, Lucas de, <i>Crónica de España</i> , Libro IV, cap. XVII JIMÉNEZ DE RADA, Rodrigo, <i>Historia de los Hechos de España</i> , Libro IV, cap. XIII <i>Primera Crónica General de España</i> , cap. 629
<b>Bibliografía</b>	RUIZ-GÁLVEZ PRIEGO, E. (1995), <i>El rimado de la conquista de Granada o Cancionero de Pedro Marcuello...</i> , Madrid. RUIZ-GÁLVEZ PRIEGO, E. (2001), "La retórica de las imágenes. A propósito de "El rimado de la conquista de Granada" o...", en <i>Reales Sitios</i> , nº 149, pp. 20-37. OLIVARES TORRES, E. (2011), <i>Iconografía de sant Jaume cavaller. El retaule major d'Algemesí</i> , Algemesí, p. 55.





Cat. 081

### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Visión de Santiago en la batalla de Clavijo
<b>Cód. Iconclass</b>	73F2452
<b>Descripción</b>	Santiago matamoros: en la batalla de Clavijo aparece sobre un caballo blanco
<b>Iconclass</b>	
<b>País</b>	España
<b>Localidad</b>	-
<b>Empl. original</b>	-
<b>Datación</b>	1496 - 1504
<b>Ubicación actual</b>	Madrid, Museo Lázaro Galdiano

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Renacimiento
<b>Personas implicadas</b>	-
<b>Autor</b>	Flandes, Juan de (Brujas?, ca. 1465 – Palencia, ca. 1519) (atribuido)
<b>Técnica</b>	Óleo sobre tabla
<b>Género</b>	-
<b>Elementos significantes</b>	espada / estandarte rojo con cruz flordelisada y cuatro veneras / caballo blanco cubierto con cruz y cuatro veneras / estandarte militar de Castilla-León / estandarte militar con dragón / soldados / lanzas / cuerpo decapitado / cabeza decapitada / cuerpo mutilado / escudo / cimitarra / caballo abatido / armadura renacentista / pisotón triunfal
<b>Conceptos significados</b>	visión de Santiago en Clavijo / batalla / caballero de Cristo / triunfo cristiano sobre los enemigos / soldados castellanos / soldados musulmanes / patrón de España / patrón de Castilla / patrón de peregrinos
<b>Personajes repr.</b>	Santiago el Mayor / Ramiro I
<b>Inscripciones</b>	-
<b>Fuentes literarias</b>	TUY, Lucas de, <i>Crónica de España</i> , Libro IV, cap. XVII JIMÉNEZ DE RADA, Rodrigo, <i>Historia de los Hechos de España</i> , Libro IV, cap. XIII <i>Primera Crónica General de España</i> , cap. 629
<b>Bibliografía</b>	CAMPS CAZORLA, E. (1948-1950), <i>Inventario del Museo Lázaro Galdiano (1948-1950)</i> , Madrid. PITA ANDRADE, J.M. (1954), <i>Santiago en el arte</i> , cat. exp. CAMÓN AZNAR, J. (1970): “La pintura española del XVI”, en <i>Summa Artis</i> , XXXIV, p. 130. OLIVARES TORRES, E. (2011), <i>Iconografía de sant Jaume cavaller. El retaule major d’Algemesí</i> , Algemesí, p. 56.



Cat. 082

### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Visión de Santiago en la batalla de Clavijo
<b>Cód. Iconclass</b>	73F2452
<b>Descripción</b>	Santiago matamoros: en la batalla de Clavijo aparece sobre un caballo blanco
<b>Iconclass</b>	
<b>País</b>	España, Aragón
<b>Localidad</b>	-
<b>Empl. original</b>	-
<b>Datación</b>	Hacia 1500
<b>Ubicación actual</b>	Madrid, Museo Lázaro Galdiano

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Gótico
<b>Personas implicadas</b>	-
<b>Autor</b>	Soria, Martín de
<b>Técnica</b>	Óleo sobre tabla
<b>Género</b>	Retablo
<b>Elementos significantes</b>	Pisotón triunfal / espada / aureola / armadura con cruz roja / caballo blanco / espada / enemigos vencidos / sombrero con venera / adargas / espada cimitarra
<b>Conceptos significados</b>	Visión de Santiago en Clavijo / patrón de los peregrinos / triunfo cristiano sobre los musulmanes / derrota musulmana
<b>Personajes repr.</b>	Santiago el Mayor
<b>Inscripciones</b>	-
<b>Fuentes literarias</b>	TUY, Lucas de, <i>Crónica de España</i> , Libro IV, cap. XVII JIMÉNEZ DE RADA, Rodrigo, <i>Historia de los Hechos de España</i> , Libro IV, cap. XIII <i>Primera Crónica General de España</i> , cap. 629
<b>Bibliografía</b>	CAMPS CAZORLA, E. (1948-1950), <i>Inventario del Museo Lázaro Galdiano (1948-1950)</i> , Madrid. PITA ANDRADE, J.M. (1954), <i>Santiago en el arte</i> , cat. exp.



Cat. 083

### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Visión de Santiago en la batalla de Clavijo
<b>Cód. Iconclass</b>	73F2452
<b>Descripción</b>	Santiago matamoros: en la batalla de Clavijo aparece sobre un caballo blanco
<b>Iconclass</b>	un caballo blanco
<b>País</b>	España, Castilla-León
<b>Localidad</b>	Lara de los Infantes (Burgos)
<b>Empl. original</b>	Lara de los Infantes, iglesia de la Natividad de Nuestra Señora, retablo mayor
<b>Datación</b>	1514 – 1530
<b>Ubicación actual</b>	Burgos, Museo Diocesano del Retablo

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Renacimiento
<b>Personas implicadas</b>	-
<b>Autor</b>	Picardo, León (Picardía, ¿? – Burgos, 1547)
<b>Técnica</b>	óleo sobre lienzo
<b>Género</b>	retablo
<b>Elementos significantes</b>	caballo blanco / espada / aureola / sombrero de ala ancha / capa roja / soldados abatidos / armadura renacentista / pisotón triunfal
<b>Conceptos significados</b>	Visión de Santiago en Clavijo / caballero de Cristo / triunfo cristiano sobre los enemigos
<b>Personajes repr.</b>	Santiago el Mayor
<b>Inscripciones</b>	-
<b>Fuentes literarias</b>	TUY, Lucas de, <i>Crónica de España</i> , Libro IV, cap. XVII JIMÉNEZ DE RADA, Rodrigo, <i>Historia de los Hechos de España</i> , Libro IV, cap. XIII <i>Primera Crónica General de España</i> , cap. 629
<b>Bibliografía</b>	F.S. (1999): “Santiago Matamoros”, en <i>Santiago. La Esperanza</i> , Santiago de Compostela, pp. 458-459. ELORZA, J.C. et al. (1993): <i>Iconografía de Santiago y de los santos burgaleses vinculados a la peregrinación</i> , Burgos, pp. 36-37. OLIVARES TORRES, E. (2011), <i>Iconografía de sant Jaume cavaller. El retaule major d’Algemésí</i> , Algemesí, p. 56.



Cat. 084

### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Visión de Santiago en la batalla de Clavijo
<b>Cód. Iconclass</b>	73F2452
<b>Descripción</b>	Santiago matamoros: en la batalla de Clavijo aparece sobre un caballo blanco
<b>Iconclass</b>	
<b>País</b>	España, Comunidad Valenciana
<b>Localidad</b>	Vila-real (Castellón)
<b>Empl. original</b>	Vila-real, iglesia arciprestal de Santiago
<b>Datación</b>	1518 – 1519
<b>Ubicación actual</b>	Vila-real, iglesia arciprestal de Santiago, sacristía

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Renacimiento
<b>Personas implicadas</b>	Consell de la Ciutat
<b>Autor</b>	Pablo de Sanleocadio
<b>Técnica</b>	Óleo sobre lienzo
<b>Género</b>	retablo
<b>Elementos significantes</b>	Caballo blanco / lanza / sombrero de ala ancha con venera / aureola / soldados cristianos a caballo / soldados musulmanes abatidos / cuerpos mutilados / pisotón triunfal / batalla / barcos / playa / castillo
<b>Conceptos significados</b>	Visión de Santiago en Clavijo / caballero de Cristo / patrón de peregrinos / triunfo cristiano sobre los musulmanes / soldados musulmanes vencidos / patrón de España
<b>Personajes repr.</b>	Santiago el Mayor
<b>Inscripciones</b>	-
<b>Fuentes literarias</b>	TUY, Lucas de, <i>Crónica de España</i> , Libro IV, cap. XVII JIMÉNEZ DE RADA, Rodrigo, <i>Historia de los Hechos de España</i> , Libro IV, cap. XIII <i>Primera Crónica General de España</i> , cap. 629
<b>Bibliografía</b>	DOÑATE SEBASTIÁ, J. M. (1958): <i>Los retablos de Pablo de San Leocadio en Villarreal de los Infantes</i> , Castellón de la Plana. GÓMEZ-FERRER, M. (2005), “Retablo de Santiago”, en <i>La Llum de les Imatges. Paisatges Sagrats</i> , Gen. Val., Sant Mateu, 2005, pàg. 382-385. OLIVARES TORRES, E. (2011), <i>Iconografía de sant Jaume cavaller. El retaule major d’Algemesí</i> , Algemesí, p. 62-63.





Cat. 085

### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Visión de Santiago en la batalla de Clavijo ( <i>Retablo de la Purificación</i> )
<b>Cód. Iconclass</b>	73F2452
<b>Descripción</b>	Santiago matamoros: en la batalla de Clavijo aparece sobre un caballo blanco
<b>Iconclass</b>	un caballo blanco
<b>País</b>	España, Andalucía
<b>Localidad</b>	Sevilla (Sevilla)
<b>Empl. original</b>	Sevilla, catedral, capilla del mariscal Diego Caballero
<b>Datación</b>	1555
<b>Ubicación actual</b>	Sevilla, catedral, capilla del mariscal Diego Caballero

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Barroco
<b>Personas implicadas</b>	Diego Caballero
<b>Autor</b>	Campaña, Pedro de
<b>Técnica</b>	Óleo sobre lienzo
<b>Género</b>	cuadro de altar
<b>Elementos significantes</b>	caballo blanco / espada / cruz / cruz de Santiago / soldados musulmanes abatidos / pisotón triunfal / escudo / cimitarra
<b>Conceptos significados</b>	visión de Santiago en Clavijo / caballero de Cristo / triunfo cristiano sobre los enemigos / soldados musulmanes vencidos / patrón de España
<b>Personajes repr.</b>	Santiago el Mayor
<b>Inscripciones</b>	
<b>Fuentes literarias</b>	TUY, Lucas de, <i>Crónica de España</i> , Libro IV, cap. XVII JIMÉNEZ DE RADA, Rodrigo, <i>Historia de los Hechos de España</i> , Libro IV, cap. XIII <i>Primera Crónica General de España</i> , cap. 629
<b>Bibliografía</b>	ANGULO ÍÑIGUEZ, D. (1951), <i>Pedro de Campaña</i> , Sevilla, p. 23. CAMÓN, J. (1983): “La pintura española del siglo XVII”, en <i>Summa Artis</i> , XXXII, p. 175. CABRILLANA CIÉZAR, N. (1999): <i>Santiago matamoros. Historia e imagen</i> , Málaga, pp. 161-168.



Cat. 086

### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Visión de Santiago en la batalla de Clavijo
<b>Cód. Iconclass</b>	73F2452
<b>Descripción</b>	Santiago matamoros: en la batalla de Clavijo aparece sobre un caballo blanco
<b>Iconclass</b>	un caballo blanco
<b>País</b>	España, Andalucía
<b>Localidad</b>	Sevilla (Sevilla)
<b>Empl. original</b>	Sevilla, iglesia de Santiago
<b>Datación</b>	1587
<b>Ubicación actual</b>	Sevilla, iglesia de Santiago

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Renacimiento
<b>Personas implicadas</b>	Argote de Molina, Gonzalo
<b>Autor</b>	Pérez de Alesio, Mateo (Lecce, Mateo da) (1547 – 1616)
<b>Técnica</b>	Óleo sobre lienzo
<b>Género</b>	Cuadro de altar
<b>Elementos significantes</b>	caballo blanco / espada / aureola / capa / hábito blanco con cruz de Santiago / ejército Cristiano / ejército musulmán en retirada / soldados musulmanes abatidos / pisotón triunfal / monarca / vestidos turcos / banderas heráldicas / espadas cimitarras / batalla
<b>Conceptos significados</b>	visión de Santiago en Clavijo / caballero de Cristo / triunfo cristiano sobre los musulmanes / derrota musulmana / patrón de España / conmemoración de batalla
<b>Personajes repr.</b>	Santiago el Mayor / Ramiro I
<b>Inscripciones</b>	-
<b>Fuentes literarias</b>	TUY, Lucas de, <i>Crónica de España</i> , Libro IV, cap. XVII JIMÉNEZ DE RADA, Rodrigo, <i>Historia de los Hechos de España</i> , Libro IV, cap. XIII <i>Primera Crónica General de España</i> , cap. 629
<b>Bibliografía</b>	RODRÍGUEZ DOMINGO, J.M. (1999): “Santiago en la batalla de Clavijo, en <i>Santiago. La Esperanza</i> , Santiago de Compostela, pp. 252-255. CABRILLANA CIÉZAR, N. (1999): <i>Santiago matamoros. Historia e imagen</i> , Málaga, pp. 143-153. OLIVARES TORRES, E. (2011), <i>Iconografía de sant Jaume cavaller. El retaule major d’Algemesí</i> , Algemesí, p. 69.



Cat. 087

### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Visión de Santiago en la batalla de Clavijo
<b>Cód. Iconclass</b>	73F2452
<b>Descripción</b>	Santiago matamoros: en la batalla de Clavijo aparece sobre un caballo blanco
<b>Iconclass</b>	un caballo blanco
<b>País</b>	Perú
<b>Localidad</b>	Cuzco
<b>Empl. original</b>	POMA DE AYALA, Felipe Guamán, <i>Nueva Corónica y buen gobierno</i> , p. 404
<b>Datación</b>	1600 - 1615
<b>Ubicación actual</b>	POMA DE AYALA, Felipe Guamán, <i>Nueva Corónica y buen gobierno</i> , p. 404

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Renacimiento Hispanoamericano
<b>Personas implicadas</b>	-
<b>Autor</b>	POMA DE AYALA, Felipe Guamán
<b>Técnica</b>	Xilografía
<b>Género</b>	Estampa
<b>Elementos significantes</b>	Caballo / armadura / escudo / espada / casco emplumado / estandarte cruzado / jefe indio vencido / cruz de Santiago
<b>Conceptos significados</b>	Santiago <i>mataindios</i> / soldado castellano / triunfo cristiano / victoria sobre los indios
<b>Personajes repr.</b>	Santiago el Mayor
<b>Inscripciones</b>	“CONQVISTA / MILAGRO DEL S. S. / tiago mayor apostol de Jesucristo”, “en el Cuzco”
<b>Fuentes literarias</b>	POMA DE AYALA, F. G. (1615), <i>Nueva Corónica y buen gobierno</i> , 1980, Caracas, p. 295.
<b>Bibliografía</b>	POMA DE AYALA, F. G. (1615), <i>Nueva Corónica y buen gobierno</i> , 1980, Caracas, p. 295. OLIVARES TORRES, E. (2011), <i>Iconografía de sant Jaume cavaller. El retaule major d’Algemesí</i> , Algemesí, p. 68.



Cat. 088

### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Visión de Santiago <i>matamorfos</i>
<b>Cód. Iconclass</b>	73F2452
<b>Descripción</b>	Santiago matamoros: en la batalla de Clavijo aparece sobre un caballo blanco
<b>Iconclass</b>	un caballo blanco
<b>País</b>	México, México D.F.
<b>Localidad</b>	Ciudad de México
<b>Empl. original</b>	Ciudad de México, iglesia de Santiago de Tlatelolco, retablo mayor
<b>Datación</b>	Hacia 1610
<b>Ubicación actual</b>	Ciudad de México, colegio de la Santa Cruz de Tlatelolco, retablo

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Barroco
<b>Personas implicadas</b>	-
<b>Autor</b>	-
<b>Técnica</b>	Talla en madera
<b>Género</b>	Retablo
<b>Elementos significantes</b>	espada / caballo blanco / enemigos indios vencidos / pisotón triunfal / soldados españoles / sombrero con venera / batalla
<b>Conceptos significados</b>	Visión de Santiago en batalla / triunfo cristiano sobre los enemigos indios / derrota indígena / conquista de América
<b>Personajes repr.</b>	Santiago el Mayor
<b>Inscripciones</b>	-
<b>Fuentes literarias</b>	TUY, Lucas de, <i>Crónica de España</i> , Libro IV, cap. XVII JIMÉNEZ DE RADA, Rodrigo, <i>Historia de los Hechos de España</i> , Libro IV, cap. XIII <i>Primera Crónica General de España</i> , cap. 629
<b>Bibliografía</b>	SEBASTIÁN, S. (1993), "La iconografía de Santiago en el arte hispanoamericano", en <i>Santiago y América</i> , Santiago de Compostela, p. 284. BÉRCHEZ, J. (1999), <i>Los Siglos de Oro en los Virreinos de América. 1550-1700</i> , Madrid, p. 105.





Cat. 089

### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Visión de Santiago en la batalla de Clavijo
<b>Cód. Iconclass</b>	73F2452
<b>Descripción</b>	Santiago matamoros: en la batalla de Clavijo aparece sobre un caballo blanco
<b>Iconclass</b>	
<b>País</b>	España, Comunidad Valenciana
<b>Localidad</b>	Algemesí
<b>Empl. original</b>	Algemesí, iglesia arciprestal de Santiago apóstol
<b>Datación</b>	1603
<b>Ubicación actual</b>	Algemesí, iglesia arciprestal de Santiago apóstol

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Barroco
<b>Personas implicadas</b>	Ribera, Juan de / Bleda, Jaime
<b>Autor</b>	Ribalta, Francisco (Solsona, 1565 – Valencia, 1628)
<b>Técnica</b>	Óleo sobre lienzo
<b>Género</b>	Retablo
<b>Elementos significantes</b>	Caballo blanco / espada / aureola / estandarte militar con cruz / estandarte verde / soldados Cristianos / soldados musulmanes abatidos / pisotón triunfal / batalla / escudo con cabeza de Medusa
<b>Conceptos significados</b>	Visión de Santiago en Clavijo / caballero de Cristo / triunfo cristiano / derrota musulmana / santo castellano
<b>Personajes repr.</b>	Santiago el Mayor
<b>Inscripciones</b>	F. RIBALTA PINXIT A.NO MDCIII
<b>Fuentes literarias</b>	TUY, Lucas de, <i>Crónica de España</i> , Libro IV, cap. XVII JIMÉNEZ DE RADA, Rodrigo, <i>Historia de los Hechos de España</i> , Libro IV, cap. XIII <i>Primera Crónica General de España</i> , cap. 629
<b>Bibliografía</b>	RODRÍGUEZ, S. (1956): <i>El retablo de Ribalta en Algemesí</i> , Algemesí, pp. 30-32 KOWAL, D. (1985): <i>Ribalta y los ribaltescos</i> , Valencia, pp. 57 i 226 BENITO, F. (1987): <i>Los Ribalta</i> , Valencia, p. 128 GOMIS CORELL, Joan Carles (2006), <i>L'obra pictórica de Ribalta en Algemesí</i> , Algemesí, pp. 103-125. OLIVARES TORRES, Enric (2010), "Nuevas lecturas en torno al retablo mayor de San Jaime apóstol de Algemesí", en <i>Imago</i> , nº 2, pp. 95-115. OLIVARES TORRES, Enric (2011), <i>Iconografía de sant Jaume cavaller. El retaule major d'Algemesí</i> , Algemesí, pp. 121-125.



Cat. 090

### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Visión de Santiago en la batalla de Clavijo
<b>Cód. Iconclass</b>	73F2452
<b>Descripción</b>	Santiago matamoros: en la batalla de Clavijo aparece sobre un caballo blanco
<b>Iconclass</b>	un caballo blanco
<b>País</b>	España, Castilla-La Mancha
<b>Localidad</b>	Toledo
<b>Empl. original</b>	Toledo, convento de Trinitarios descalzos
<b>Datación</b>	1605
<b>Ubicación actual</b>	Barcelona, Capitanía General

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Barroco
<b>Personas implicadas</b>	-
<b>Autor</b>	Carducho, Vicente
<b>Técnica</b>	Óleo sobre lienzo
<b>Género</b>	Imagen de altar
<b>Elementos significantes</b>	Pisotón triunfal / espada / armadura / sobrevesta con cruz de Santiago / batalla / estandarte con cruz de Santiago / aureola / caballo blanco / enemigos vencidos / adargas / turbantes / rey cristiano / corona
<b>Conceptos significados</b>	Visión de Santiago en Clavijo / patrón de la Orden de Santiago / patrón de la monarquía / triunfo cristiano sobre los musulmanes / derrota musulmana
<b>Personajes repr.</b>	Santiago el Mayor / Ramiro I
<b>Inscripciones</b>	-
<b>Fuentes literarias</b>	TUY, Lucas de, <i>Crónica de España</i> , Libro IV, cap. XVII JIMÉNEZ DE RADA, Rodrigo, <i>Historia de los Hechos de España</i> , Libro IV, cap. XIII <i>Primera Crónica General de España</i> , cap. 629
<b>Bibliografía</b>	-



Cat. 091

### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Visión de Santiago en la batalla de Clavijo
<b>Cód. Iconclass</b>	73F2452
<b>Descripción</b>	Santiago matamoros: en la batalla de Clavijo aparece sobre
<b>Iconclass</b>	un caballo blanco
<b>País</b>	España, Andalucía
<b>Localidad</b>	Sevilla (Sevilla)
<b>Empl. original</b>	Sevilla, catedral
<b>Datación</b>	1609
<b>Ubicación actual</b>	Sevilla, catedral

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Barroca
<b>Personas implicadas</b>	-
<b>Autor</b>	Roelas, Juan de
<b>Técnica</b>	Óleo sobre lienzo
<b>Género</b>	Imagen de altar
<b>Elementos significantes</b>	Pisotón triunfal / espada / sobrevesta con cruz de Santiago / batalla / estandartes / caballo blanco / enemigos vencidos / adargas / turbantes
<b>Conceptos significados</b>	Visión de Santiago en Clavijo / patrón de la Orden de Santiago / triunfo cristiano sobre los musulmanes / derrota musulmana
<b>Personajes repr.</b>	Santiago el Mayor
<b>Inscripciones</b>	-
<b>Fuentes literarias</b>	TUY, Lucas de, <i>Crónica de España</i> , Libro IV, cap. XVII JIMÉNEZ DE RADA, Rodrigo, <i>Historia de los Hechos de España</i> , Libro IV, cap. XIII <i>Primera Crónica General de España</i> , cap. 629
<b>Bibliografía</b>	VALDIVIESO, E. (1978), <i>Juan de Roelas</i> , Sevilla, p. 49. CABRILLANA CIÉZAR, N. (1999), <i>Santiago Matamoros. Historia e imagen</i> , Málaga, pp. 161-168. OLIVARES TORRES, E. (2011), <i>Iconografía de sant Jaume cavaller. El retaule major d'Algemesí</i> , Algemesí, p. 70.



Cat. 092

### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Visión de Santiago en la batalla de Clavijo
<b>Cód. Iconclass</b>	73F2452
<b>Descripción</b>	Santiago matamoros: en la batalla de Clavijo aparece sobre un caballo blanco
<b>Iconclass</b>	un caballo blanco
<b>País</b>	España, Andalucía
<b>Localidad</b>	Granada
<b>Empl. original</b>	Granada, catedral
<b>Datación</b>	1640
<b>Ubicación actual</b>	Granada, catedral

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Barroco
<b>Personas implicadas</b>	-
<b>Autor</b>	Mena, Alonso de
<b>Técnica</b>	Talla en madera policromada
<b>Género</b>	Escultura votiva
<b>Elementos significantes</b>	caballo blanco / espada / sombrero de ala ancha / armadura / soldado vencido / pisotón triunfal
<b>Conceptos significados</b>	caballero de Cristo / triunfo cristiano sobre los musulmanes / derrota musulmana / patrón de España / intercesor de los soldados españoles / patrón de la monarquía / conmemoración de la batalla de Nordlinger
<b>Personajes repr.</b>	Santiago el Mayor
<b>Inscripciones</b>	“...ESTA MEMORIA DE LA GLORIOSA VICTORIA QUE CON SU PATROCINIO ALCANZARON LAS ARMAS DEL REI NUESTRO SEÑOR...”
<b>Fuentes literarias</b>	TUY, Lucas de, <i>Crónica de España</i> , Libro IV, cap. XVII JIMÉNEZ DE RADA, Rodrigo, <i>Historia de los Hechos de España</i> , Libro IV, cap. XIII <i>Primera Crónica General de España</i> , cap. 629
<b>Bibliografía</b>	CABRILLANA CIÉZAR, N. (1999): <i>Santiago matamoros. Historia e imagen</i> , Málaga, pp. 173-174. SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, D. (1998): “El arte del Barroco”, en <i>Historia del Arte en Andalucía</i> , vol. VII, pp. 138-139. OLIVARES TORRES, E. (2011), <i>Iconografía de sant Jaume cavaller. El retaule major d’Algemesí</i> , Algemesí, p. 73.





Cat. 093

### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Visión de Santiago en la batalla de Clavijo
<b>Cód. Iconclass</b>	73F2452
<b>Descripción</b>	Santiago matamoros: en la batalla de Clavijo aparece sobre un caballo blanco
<b>Iconclass</b>	un caballo blanco
<b>País</b>	España
<b>Localidad</b>	-
<b>Empl. original</b>	<i>Regla, y establecimientos de la Orden y cavalleria, del glorioso apóstol Santiago, patrón de las Spañas, con la historia del origen y principio deella.</i>
<b>Datación</b>	1655
<b>Ubicación actual</b>	<i>Regla, y establecimientos de la Orden y cavalleria, del glorioso apóstol Santiago, patrón de las Spañas, con la historia del origen y principio deella.</i>

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Barroco
<b>Personas implicadas</b>	Rizi, Francisco
<b>Autor</b>	Villafranca y Malagón, Pedro de
<b>Técnica</b>	Grabado a buril
<b>Género</b>	Estampa
<b>Elementos significantes</b>	Caballo blanco / espada / estandarte con cruz de Santiago / armadura / enemigos abatidos / batalla / pisotón triunfal / ángel portador de un casco / soldados cristianos
<b>Conceptos significados</b>	caballero de Cristo / triunfo cristiano sobre los musulmanes / derrota musulmana / patrón de la Orden de Santiago / patrón de España / gloria
<b>Personajes repr.</b>	Santiago el Mayor
<b>Inscripciones</b>	“REGLA, Y ESTABLECIMIENTOS DE LA ORDEN Y CAVALLERIA, DEL GLORIOSO APÓSTOL SANTIAGO, PATRÓN DE LAS SPAÑAS, CON LA HISTORIA DEL ORIGEN Y PRINCIPIO DEELLA”. “P.º de Villafranca sculptor regius fc”
<b>Fuentes literarias</b>	TUY, Lucas de, <i>Crónica de España</i> , Libro IV, cap. XVII JIMÉNEZ DE RADA, Rodrigo, <i>Historia de los Hechos de España</i> , Libro IV, cap. XIII <i>Primera Crónica General de España</i> , cap. 629
<b>Bibliografía</b>	CABRILLANA CIÉZAR, N. (1999), <i>Santiago matamoros. Historia e imagen</i> , Málaga, p.96.



Cat. 094

### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Visión de Santiago en la batalla de Clavijo
<b>Cód. Iconclass</b>	73F2452
<b>Descripción</b>	Santiago matamoros: en la batalla de Clavijo aparece sobre un caballo blanco
<b>Iconclass</b>	un caballo blanco
<b>País</b>	España
<b>Localidad</b>	-
<b>Empl. original</b>	-
<b>Datación</b>	1660
<b>Ubicación actual</b>	Budapest, Museo de Bellas Artes

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Barroco
<b>Personas implicadas</b>	-
<b>Autor</b>	Carreño de Miranda, Juan
<b>Técnica</b>	Óleo sobre lienzo
<b>Género</b>	Cuadro de altar
<b>Elementos significantes</b>	caballo blanco / espada / estandarte con cruz de Santiago / soldados musulmanes abatidos / pisotón triunfal / batalla / bastón de mando / corte en la cabeza
<b>Conceptos significados</b>	caballero de Cristo / triunfo cristiano sobre los musulmanes / derrota musulmana / patrón de España
<b>Personajes repr.</b>	Santiago el Mayor
<b>Inscripciones</b>	-
<b>Fuentes literarias</b>	TUY, Lucas de, <i>Crónica de España</i> , Libro IV, cap. XVII JIMÉNEZ DE RADA, Rodrigo, <i>Historia de los Hechos de España</i> , Libro IV, cap. XIII <i>Primera Crónica General de España</i> , cap. 629
<b>Bibliografía</b>	CAMÓN, J., (1983), "La pintura española del siglo XVII", en <i>Summa Artis</i> , XXXII; p. 463. PÉREZ SÁNCHEZ, A. E., <i>Juan Carreño de Miranda (1614-1685)</i> , Avilés, p. 51-52. PÉREZ, A. E., (1986), <i>Carreño, Rizi, Herrera y la pintura madrileña de su tiempo [1650-1700]</i> , Madrid, p. 33. OLIVARES TORRES, E. (2011), <i>Iconografía de sant Jaume cavaller. El retaule major d'Algemesí</i> , Algemesí, p. 72.



Cat. 095

### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Visión de Santiago en la batalla de Clavijo
<b>Cód. Iconclass</b>	73F2452
<b>Descripción</b>	Santiago matamoros: en la batalla de Clavijo aparece sobre un caballo blanco
<b>Iconclass</b>	un caballo blanco
<b>País</b>	España, Madrid
<b>Localidad</b>	Madrid
<b>Empl. original</b>	Madrid, iglesia de Santiago, altar mayor
<b>Datación</b>	1660-1670
<b>Ubicación actual</b>	Madrid, iglesia de Santiago, altar mayor

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Barroco
<b>Personas implicadas</b>	-
<b>Autor</b>	Rizi, Francisco
<b>Técnica</b>	Óleo sobre lienzo
<b>Género</b>	Cuadro de altar
<b>Elementos significantes</b>	Caballo blanco / espada / armadura / enemigo abatido / batalla / pisotón triunfal / ángel portador de un casco / soldados cristianos
<b>Conceptos significados</b>	caballero de Cristo / triunfo cristiano sobre los musulmanes / derrota musulmana / patrón de España / gloria
<b>Personajes repr.</b>	Santiago el Mayor
<b>Inscripciones</b>	-
<b>Fuentes literarias</b>	TUY, Lucas de, <i>Crónica de España</i> , Libro IV, cap. XVII JIMÉNEZ DE RADA, Rodrigo, <i>Historia de los Hechos de España</i> , Libro IV, cap. XIII <i>Primera Crónica General de España</i> , cap. 629
<b>Bibliografía</b>	PÉREZ, A. E., (1986), <i>Carreño, Rizi, Herrera y la pintura madrileña de su tiempo [1650-1700]</i> , p. 81. PORTELA SANDOVAL, F.J. (2004), "Santiago, miles Christi y caballeros de las Españas", en <i>Santiago y la Monarquía de España (1504-1788)</i> , pp. 71-85. OLIVARES TORRES, E. (2011), <i>Iconografía de sant Jaume cavaller. El retaule major d'Algemesí</i> , Algemesí, p. 72.



Cat. 096

### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Visión de Santiago en la batalla de Clavijo
<b>Cód. Iconclass</b>	73F2452
<b>Descripción</b>	Santiago matamoros: en la batalla de Clavijo aparece sobre un caballo blanco
<b>Iconclass</b>	un caballo blanco
<b>País</b>	España, Navarra
<b>Localidad</b>	Funes (Navarra)
<b>Empl. original</b>	Funes, iglesia de Santiago
<b>Datación</b>	1665
<b>Ubicación actual</b>	Funes, iglesia de Santiago

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Barroco
<b>Personas implicadas</b>	-
<b>Autor</b>	Berdusán, Vicente
<b>Técnica</b>	Óleo sobre lienzo
<b>Género</b>	Imagen de altar
<b>Elementos significantes</b>	caballo blanco / espada / armadura / estandarte con cruz de Santiago / soldados musulmanes abatidos / pisotón triunfal / batalla / corte en la cabeza / soldados cristianos / adarga / ángel portador de un casco
<b>Conceptos significados</b>	caballero de Cristo / triunfo cristiano sobre los musulmanes / derrota musulmana / patrón de España
<b>Personajes repr.</b>	Santiago el Mayor
<b>Inscripciones</b>	-
<b>Fuentes literarias</b>	TUY, Lucas de, <i>Crónica de España</i> , Libro IV, cap. XVII JIMÉNEZ DE RADA, Rodrigo, <i>Historia de los Hechos de España</i> , Libro IV, cap. XIII <i>Primera Crónica General de España</i> , cap. 629
<b>Bibliografía</b>	CASADO ALCALDE, Esteban (1978), "Berdusán", en <i>Príncipe de Viana</i> , nº 152-153, pp. 507-546. GARCÍA GAINZA, M.C., FERNÁNDEZ GRACIA, R. (1998), <i>El pintor Vicente Berdusán (1632-1697)</i> , Pamplona.





Cat. 097

### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Visión de Santiago en la batalla de Clavijo
<b>Cód. Iconclass</b>	73F2452
<b>Descripción</b>	Santiago matamoros: en la batalla de Clavijo aparece sobre un caballo blanco
<b>Iconclass</b>	
<b>País</b>	España, Galicia
<b>Localidad</b>	Santiago de Compostela (A Coruña)
<b>Empl. original</b>	Santiago de Compostela, catedral, baldaquino
<b>Datación</b>	1667
<b>Ubicación actual</b>	Santiago de Compostela, catedral, baldaquino

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Barroco
<b>Personas implicadas</b>	Vega y Verdugo, José de
<b>Autor</b>	Prado, Mateo de
<b>Técnica</b>	Talla en madera
<b>Género</b>	Retablo
<b>Elementos significantes</b>	Pisotón triunfal / caballo blanco / armadura / sombrero ancho con venera / espada ondulante / enemigos abatidos
<b>Conceptos significados</b>	caballero de Cristo / triunfo cristiano sobre los musulmanes / derrota musulmana / patrón de España / patrón de peregrinos
<b>Personajes repr.</b>	Santiago el Mayor
<b>Inscripciones</b>	-
<b>Fuentes literarias</b>	TUY, Lucas de, <i>Crónica de España</i> , Libro IV, cap. XVII JIMÉNEZ DE RADA, Rodrigo, <i>Historia de los Hechos de España</i> , Libro IV, cap. XIII <i>Primera Crónica General de España</i> , cap. 629
<b>Bibliografía</b>	ROSENDE VALDÉS, A. A. (1996), "A mayor gloria del señor Santiago: el baldaquino de la catedral compostelana", en <i>Las religiones en la historia de Galicia</i> , A Coruña, p. 485-534.



Cat. 098

### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Visión de Santiago en la batalla de Clavijo
<b>Cód. Iconclass</b>	73F2452
<b>Descripción</b>	Santiago matamoros: en la batalla de Clavijo aparece sobre un caballo blanco
<b>Iconclass</b>	un caballo blanco
<b>País</b>	España, Castilla-La Mancha
<b>Localidad</b>	Uclés
<b>Empl. original</b>	Uclés, monasterio, iglesia, retablo mayor
<b>Datación</b>	1670-1672
<b>Ubicación actual</b>	Uclés, monasterio, iglesia, retablo mayor

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Barroco
<b>Personas implicadas</b>	-
<b>Autor</b>	Rizi, Francisco
<b>Técnica</b>	óleo sobre lienzo
<b>Género</b>	retablo
<b>Elementos significantes</b>	caballo blanco / espada / aureola / estandarte con cruz de Santiago / ejército Cristiano / estandarte heráldico / estandarte con imagen de la Inmaculada / ángel con palma / ángel portador de un casco / soldados musulmanes abatidos / batalla / pisotón triunfal / casco con media luna / adarga
<b>Conceptos significados</b>	visión de Santiago en Clavijo / caballero de Cristo / triunfo sobre los musulmanes / derrota musulmana / patrón de España / patrón de la Orden de Santiago
<b>Personajes repr.</b>	Santiago el Mayor
<b>Inscripciones</b>	-
<b>Fuentes literarias</b>	TUY, Lucas de, <i>Crónica de España</i> , Libro IV, cap. XVII JIMÉNEZ DE RADA, Rodrigo, <i>Historia de los Hechos de España</i> , Libro IV, cap. XIII <i>Primera Crónica General de España</i> , cap. 629
<b>Bibliografía</b>	PÉREZ, A. E., (1986), <i>Carreño, Rizi, Herrera y la pintura madrileña de su tiempo [1650-1700]</i> , p. 80. OLIVARES TORRES, E. (2011), <i>Iconografía de sant Jaume cavaller. El retaule major d'Algemesí</i> , Algemesí, p. 73.



Cat. 099

### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Visión de Santiago en la batalla de Clavijo
<b>Cód. Iconclass</b>	73F2452
<b>Descripción</b>	Santiago matamoros: en la batalla de Clavijo aparece sobre un caballo blanco
<b>Iconclass</b>	un caballo blanco
<b>País</b>	España, Madrid
<b>Localidad</b>	Madrid
<b>Empl. original</b>	CASTELLÁ FERRER, M., <i>Historia del Apóstol de Iesu Christo Santiago Zebedeo, Patrón y Capitán General de las Españas</i> , Madrid
<b>Datación</b>	1610
<b>Ubicación actual</b>	Santiago de Compostela, Museo das Peregrinacions (D-632)

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Barroco
<b>Personas implicadas</b>	Castellá Ferrer, Mauro
<b>Autor</b>	Astor, Diego
<b>Técnica</b>	Grabado a buril
<b>Género</b>	Estampa devocional
<b>Elementos significantes</b>	Caballo blanco / armadura de placas / espada / estandarte crucífero / aureola / batalla / pisotón triunfal / soldados castellanos / soldados musulmanes
<b>Conceptos significados</b>	visión de Santiago en Clavijo / caballero de Cristo / triunfo sobre los musulmanes / derrota musulmana / patrón de España / patrón de la Orden de Santiago
<b>Personajes repr.</b>	Santiago el Mayor
<b>Inscripciones</b>	-
<b>Fuentes literarias</b>	TUY, Lucas de, <i>Crónica de España</i> , Libro IV, cap. XVII JIMÉNEZ DE RADA, Rodrigo, <i>Historia de los Hechos de España</i> , Libro IV, cap. XIII <i>Primera Crónica General de España</i> , cap. 629 CASTELLÁ FERRER, M. (1610), <i>Historia del Apóstol de Iesu Christo Santiago Zebedeo, Patrón y Capitán General de las Españas</i> , Madrid
<b>Bibliografía</b>	NIETO ALCAIDE, V. (2204), <i>Santiago y la Monarquía de España (1504-1788)</i> , Santiago de Compostela, pp. 290-291



Cat. 100

### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Visión de Santiago en la batalla de Clavijo
<b>Cód. Iconclass</b>	73F2452
<b>Descripción</b>	Santiago matamoros: en la batalla de Clavijo aparece sobre un caballo blanco
<b>Iconclass</b>	
<b>País</b>	España
<b>Localidad</b>	-
<b>Empl. original</b>	Gándara, Felipe de la, <i>El Cisne Occidental canta las palmas, y triunfos eclesiásticos de Galicia ganados por sus hijos insignes, Santos, ...</i>
<b>Datación</b>	1678
<b>Ubicación actual</b>	Gándara, Felipe de la, <i>El Cisne Occidental canta las palmas, y triunfos eclesiásticos de Galicia ganados por sus hijos insignes, Santos, ...</i>

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Barroco
<b>Personas implicadas</b>	Gándara, Felipe de la
<b>Autor</b>	-
<b>Técnica</b>	Grabado a buril
<b>Género</b>	Estampa devocional
<b>Elementos significantes</b>	Caballo blanco / armadura de placas / espada / estandarte crucífero / aureola / batalla / pisotón triunfal / soldados castellanos / soldados musulmanes
<b>Conceptos significados</b>	visión de Santiago en Clavijo / caballero de Cristo / triunfo sobre los musulmanes / derrota musulmana / patrón de España / patrón de la Orden de Santiago
<b>Personajes repr.</b>	Santiago el Mayor
<b>Inscripciones</b>	<i>“Sicut exit Fulgur ab Oriente, et paret Usque in Occidentem. Mathiei. 24.”</i> <i>“Fortitudo et decor indumentum eius et ridebit in die novissimo. Prob: 31”</i>
<b>Fuentes literarias</b>	TUY, Lucas de, <i>Crónica de España</i> , Libro IV, cap. XVII JIMÉNEZ DE RADA, Rodrigo, <i>Historia de los Hechos de España</i> , Libro IV, cap. XIII <i>Primera Crónica General de España</i> , cap. 629
<b>Bibliografía</b>	-





Cat. 101

### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Visión de Santiago en la batalla de Clavijo
<b>Cód. Iconclass</b>	73F2452
<b>Descripción</b>	Santiago matamoros: en la batalla de Clavijo aparece sobre un caballo blanco
<b>Iconclass</b>	un caballo blanco
<b>País</b>	España, Madrid
<b>Localidad</b>	Madrid
<b>Empl. original</b>	Madrid, Comendadoras de Santiago
<b>Datación</b>	1695
<b>Ubicación actual</b>	Madrid, Comendadoras de Santiago

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Barroco
<b>Personas implicadas</b>	-
<b>Autor</b>	Giordano, Luca
<b>Técnica</b>	Óleo sobre lienzo
<b>Género</b>	Imagen de altar
<b>Elementos significantes</b>	caballo blanco / espada / aureola / armadura / sobrevesta con cruz de Santiago / estandarte con cruz de Santiago / ejército Cristiano / soldados musulmanes abatidos / batalla / nubes / rayos / ángeles
<b>Conceptos significados</b>	visión de Santiago en Clavijo / caballero de Cristo / triunfo sobre los musulmanes / derrota musulmana / patrón de España / patrón de la Orden de Santiago
<b>Personajes repr.</b>	Santiago el Mayor
<b>Inscripciones</b>	“Jo. F. 1695”
<b>Fuentes literarias</b>	TUY, Lucas de, <i>Crónica de España</i> , Libro IV, cap. XVII JIMÉNEZ DE RADA, Rodrigo, <i>Historia de los Hechos de España</i> , Libro IV, cap. XIII <i>Primera Crónica General de España</i> , cap. 629
<b>Bibliografía</b>	CABRILLANA CIÉZAR, N. (1999), <i>Santiago matamoros. Historia e imagen</i> , Málaga. PORTELA SANDOVAL, F.J. (2004), “Santiago, miles Christi y caballeros de las Españas”, en <i>Santiago y la Monarquía de España (1504-1788)</i> , pp. 71-85.



Cat. 102

### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Visión de Santiago en la batalla de Clavijo
<b>Cód. Iconclass</b>	73F2452
<b>Descripción</b>	Santiago matamoros: en la batalla de Clavijo aparece sobre un caballo blanco
<b>Iconclass</b>	un caballo blanco
<b>País</b>	España, Comunidad Valenciana
<b>Localidad</b>	Valencia
<b>Empl. original</b>	Valencia, catedral
<b>Datación</b>	1700-1730
<b>Ubicación actual</b>	Valencia, catedral

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Barroco
<b>Personas implicadas</b>	-
<b>Autor</b>	Muñoz, Evaristo (1648-1737)
<b>Técnica</b>	Óleo sobre lienzo
<b>Género</b>	Imagen de altar
<b>Elementos significantes</b>	caballo blanco / espada / sombrero ancho con venera / estandarte con cruz de Santiago / ejército cristiano / soldados musulmanes abatidos / batalla / pisotón triunfal / turbante con media luna / adarga
<b>Conceptos significados</b>	visión de Santiago en Clavijo / caballero de Cristo / triunfo sobre los musulmanes / derrota musulmana / patrón de España / patrón de la Orden de Santiago
<b>Personajes repr.</b>	Santiago el Mayor
<b>Inscripciones</b>	-
<b>Fuentes literarias</b>	TUY, Lucas de, <i>Crónica de España</i> , Libro IV, cap. XVII JIMÉNEZ DE RADA, Rodrigo, <i>Historia de los Hechos de España</i> , Libro IV, cap. XIII <i>Primera Crónica General de España</i> , cap. 629
<b>Bibliografía</b>	BENITO DOMÉNECH, F. (1999), <i>La Luz de las imágenes</i> , Valencia.



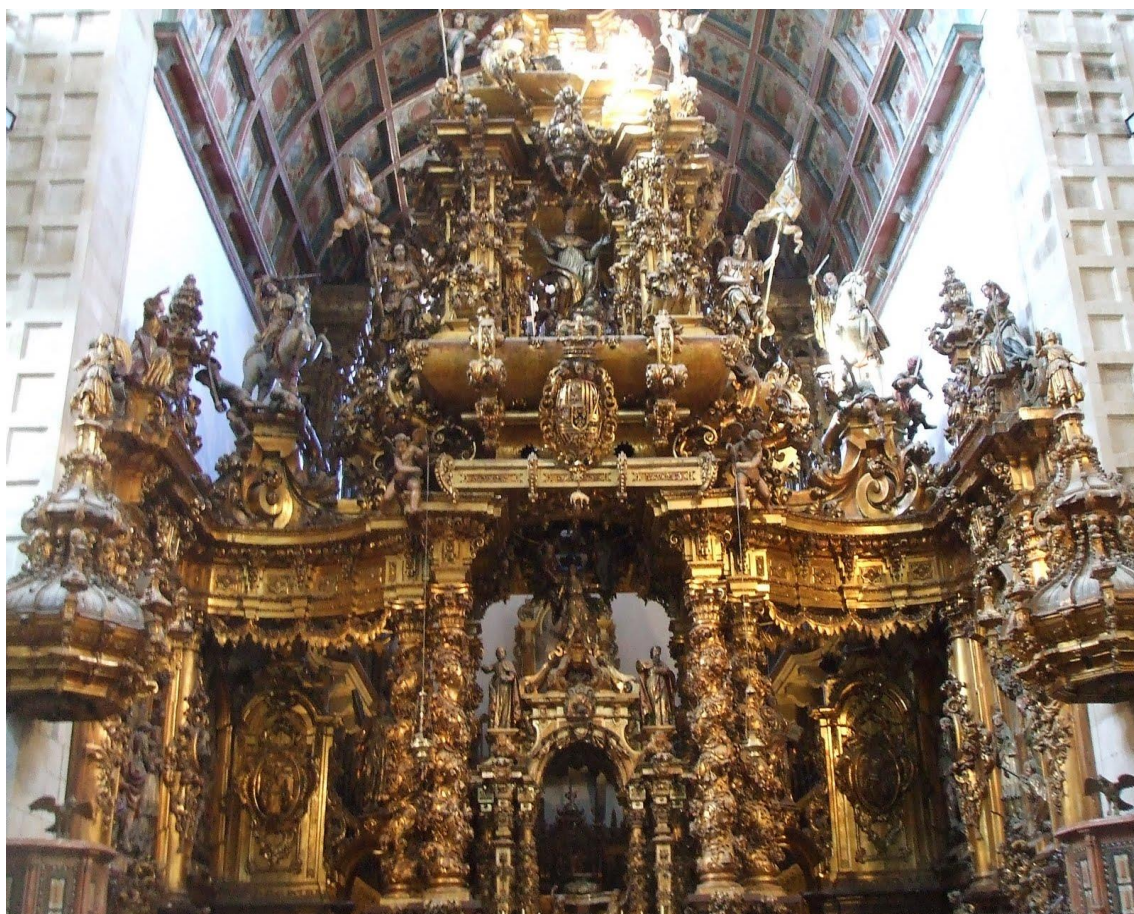
Cat. 103

### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Visión de Santiago en la batalla de Clavijo
<b>Cód. Iconclass</b>	73F2452
<b>Descripción</b>	Santiago matamoros: en la batalla de Clavijo aparece sobre un caballo blanco
<b>Iconclass</b>	un caballo blanco
<b>País</b>	España
<b>Localidad</b>	-
<b>Empl. original</b>	HERRERA Y TORDESILLAS, Antonio de, <i>Historia General de los hechos de los castellanos</i>
<b>Datación</b>	1728
<b>Ubicación actual</b>	HERRERA Y TORDESILLAS, Antonio de, <i>Historia General de los hechos de los castellanos</i>

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Barroco
<b>Personas implicadas</b>	Herrera y Tordesillas, Antonio de
<b>Autor</b>	-
<b>Técnica</b>	Grabado a buril
<b>Género</b>	Estampa devocional
<b>Elementos significantes</b>	caballo blanco / espada / aureola / escudo con cruz de Santiago / sombrero ancho con venera / ejército Cristiano / guerreros indios abatidos / batalla / nubes
<b>Conceptos significados</b>	visión de Santiago en Clavijo / caballero de Cristo / triunfo sobre los indios / derrota indígena / patrón de España
<b>Personajes repr.</b>	Santiago el Mayor
<b>Inscripciones</b>	" <i>EL APÓSTOL SANTIAGO favorece á los castellanos y persigue a los indios</i> "
<b>Fuentes literarias</b>	TUY, Lucas de, <i>Crónica de España</i> , Libro IV, cap. XVII JIMÉNEZ DE RADA, Rodrigo, <i>Historia de los Hechos de España</i> , Libro IV, cap. XIII <i>Primera Crónica General de España</i> , cap. 629
<b>Bibliografía</b>	-



Cat. 0104

### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Visión de Santiago en la batalla de Clavijo
<b>Cód. Iconclass</b>	73F2452
<b>Descripción</b>	Santiago matamoros: en la batalla de Clavijo aparece sobre un caballo blanco
<b>Iconclass</b>	
<b>País</b>	España, Galicia
<b>Localidad</b>	Santiago de Compostela (A Coruña)
<b>Empl. original</b>	Santiago de Compostela, convento de San Martinho Pinario, iglesia, baldaquino
<b>Datación</b>	1730-1740
<b>Ubicación actual</b>	Santiago de Compostela, convento de San Martinho Pinario, iglesia, baldaquino

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Barroco
<b>Personas implicadas</b>	-
<b>Autor</b>	Silveira, Benito
<b>Técnica</b>	Talla en madera
<b>Género</b>	retablo
<b>Elementos significantes</b>	Pisotón triunfal / caballo blanco / hábito de peregrino / sombrero ancho con venera / espada ondulante / enemigos abatidos
<b>Conceptos significados</b>	caballero de Cristo / triunfo cristiano sobre los musulmanes / derrota musulmana / patrón de España / patrón de peregrinos
<b>Personajes repr.</b>	Santiago el Mayor
<b>Inscripciones</b>	-
<b>Fuentes literarias</b>	TUY, Lucas de, <i>Crónica de España</i> , Libro IV, cap. XVII JIMÉNEZ DE RADA, Rodrigo, <i>Historia de los Hechos de España</i> , Libro IV, cap. XIII <i>Primera Crónica General de España</i> , cap. 629
<b>Bibliografía</b>	OTERO NUÑEZ, R. (1956), "El retablo mayor de San Martín Pinario", en <i>Cuadernos de estudios gallegos</i> , nº 11, pp. 229-243.





Cat. 105

### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Visión de Santiago en la batalla de Clavijo
<b>Cód. Iconclass</b>	73F2452
<b>Descripción</b>	Santiago matamoros: en la batalla de Clavijo aparece sobre un caballo blanco
<b>Iconclass</b>	un caballo blanco
<b>País</b>	España, Madrid
<b>Localidad</b>	Madrid
<b>Empl. original</b>	Londres, Embajada Española
<b>Datación</b>	1749
<b>Ubicación actual</b>	Budapest, Museo de Bellas Artes

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Barroco
<b>Personas implicadas</b>	Ricardo Wall, embajador de España en Londres
<b>Autor</b>	Tiépolo, Giambattista
<b>Técnica</b>	Óleo sobre lienzo
<b>Género</b>	Imagen devocional
<b>Elementos significantes</b>	Pisotón triunfal / caballo blanco / hábito de la Orden de Santiago / espada / estandarte blanco con cruz roja / enemigo derrotado / batalla / castillo
<b>Conceptos significados</b>	caballero de Cristo / triunfo cristiano sobre los musulmanes / derrota musulmana / patrón de España / patrón de peregrinos
<b>Personajes repr.</b>	Santiago el Mayor
<b>Inscripciones</b>	-
<b>Fuentes literarias</b>	TUY, Lucas de, <i>Crónica de España</i> , Libro IV, cap. XVII JIMÉNEZ DE RADA, Rodrigo, <i>Historia de los Hechos de España</i> , Libro IV, cap. XIII <i>Primera Crónica General de España</i> , cap. 629
<b>Bibliografía</b>	PÉREZ SÁNCHEZ, A. E. (1977), "Nueva documentación para un Tiépolo problemático", en <i>A. E. A.</i> , nº 197, pp. 75-80. CABRILLANA CIÉZAR, N. (1999): <i>Santiago matamoros</i> , p. 201. CRUZ VALDOVINOS, J. M. (1999), "Santiago, patrón de las Españas", en <i>Santiago. La Esperanza</i> , Santiago de Compostela, pp. 131-132. OLIVARES TORRES, E. (2011), <i>Iconografía de sant Jaume cavaller. El retaule major d'Algemesí</i> , Algemesí, p. 75.



Cat. 106

### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Visión de Santiago en la batalla de Clavijo
<b>Cód. Iconclass</b>	73F2452
<b>Descripción</b>	Santiago matamoros: en la batalla de Clavijo aparece sobre un caballo blanco
<b>Iconclass</b>	
<b>País</b>	España, Castilla-La Mancha
<b>Localidad</b>	Uclés (Cuenca)
<b>Empl. original</b>	Uclés, convento de Santiago, escalera
<b>Datación</b>	Hacia 1750
<b>Ubicación actual</b>	Uclés, convento de Santiago, escalera

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Barroco
<b>Personas implicadas</b>	-
<b>Autor</b>	González Ruiz, Antonio
<b>Técnica</b>	Óleo sobre lienzo
<b>Género</b>	Imagen devocional
<b>Elementos significantes</b>	caballo blanco / espada / aureola / armadura / sobrevesta con cruz de Santiago / estandarte con cruz de Santiago / ejército Cristiano / soldados musulmanes abatidos / turbantes / arcos / estandartes con media luna / batalla / nubes / rayos / ángeles / ángeles con estandarte / ángeles con rayos
<b>Conceptos significados</b>	visión de Santiago en Clavijo / caballero de Cristo / triunfo sobre los musulmanes / derrota musulmana / patrón de España / patrón de la Orden de Santiago
<b>Personajes repr.</b>	Santiago el Mayor
<b>Inscripciones</b>	-
<b>Fuentes literarias</b>	TUY, Lucas de, <i>Crónica de España</i> , Libro IV, cap. XVII JIMÉNEZ DE RADA, Rodrigo, <i>Historia de los Hechos de España</i> , Libro IV, cap. XIII <i>Primera Crónica General de España</i> , cap. 629
<b>Bibliografía</b>	-



Cat. 107

### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Visión de Santiago en la batalla de Clavijo
<b>Cód. Iconclass</b>	73F2452
<b>Descripción</b>	Santiago matamoros: en la batalla de Clavijo aparece sobre un caballo blanco
<b>Iconclass</b>	un caballo blanco
<b>País</b>	España, Madrid
<b>Localidad</b>	Madrid
<b>Empl. original</b>	Madrid, Palacio Real, capilla
<b>Datación</b>	1755
<b>Ubicación actual</b>	Madrid, Museo del Prado

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Barroco
<b>Personas implicadas</b>	-
<b>Autor</b>	Giaquinto, Corrado
<b>Técnica</b>	Óleo sobre lienzo
<b>Género</b>	Boceto
<b>Elementos significantes</b>	caballo blanco / espada / aureola / estandarte con cruz de Santiago / ejército Cristiano / ángel con estandarte / soldados musulmanes abatidos / batalla / pisotón triunfal
<b>Conceptos significados</b>	visión de Santiago en Clavijo / caballero de Cristo / triunfo sobre los musulmanes / derrota musulmana / patrón de España
<b>Personajes repr.</b>	Santiago el Mayor
<b>Inscripciones</b>	-
<b>Fuentes literarias</b>	TUY, Lucas de, <i>Crónica de España</i> , Libro IV, cap. XVII JIMÉNEZ DE RADA, Rodrigo, <i>Historia de los Hechos de España</i> , Libro IV, cap. XIII <i>Primera Crónica General de España</i> , cap. 629
<b>Bibliografía</b>	POZA YAGÜE, M. (2004), "Santiago Matamoros", en <i>Claroscuro</i> .



Cat. 108

### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Visión de Santiago en la batalla de Clavijo
<b>Cód. Iconclass</b>	73F2452
<b>Descripción</b>	Santiago matamoros: en la batalla de Clavijo aparece sobre un caballo blanco
<b>Iconclass</b>	
<b>País</b>	España, Galicia
<b>Localidad</b>	Santiago de Compostela (A Coruña)
<b>Empl. original</b>	Santiago de Compostela, catedral
<b>Datación</b>	Hacia 1770
<b>Ubicación actual</b>	Santiago de Compostela, catedral

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Barroco
<b>Personas implicadas</b>	-
<b>Autor</b>	Gambino, José
<b>Técnica</b>	Talla en madera policromada
<b>Género</b>	Estatua votiva
<b>Elementos significantes</b>	caballo blanco / espada / estandarte con cruz de Santiago / sombrero de ala ancha con veneras / soldados musulmanes abatidos / pisotón triunfal / rey musulmán decapitado
<b>Conceptos significados</b>	Caballero de Cristo / triunfo cristiano / derrota musulmana / Santiago peregrino / patrón de peregrinos / patrón de España / rey musulmán vencido
<b>Personajes repr.</b>	Santiago el Mayor
<b>Inscripciones</b>	-
<b>Fuentes literarias</b>	TUY, Lucas de, <i>Crónica de España</i> , Libro IV, cap. XVII JIMÉNEZ DE RADA, Rodrigo, <i>Historia de los Hechos de España</i> , Libro IV, cap. XIII <i>Primera Crónica General de España</i> , cap. 629
<b>Bibliografía</b>	YZQUIERDO PERRÍN, R. (1996), <i>Historiografía e iconografía de Santiago en la catedral compostelana</i> , Madrid, p. 21. AA.VV. (1999), <i>Santiago. San Martín Pinario</i> , pp. 342-344.





Cat. 109

#### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Visión de Santiago en la batalla de Clavijo
<b>Cód. Iconclass</b>	73F2452
<b>Descripción</b>	Santiago matamoros: en la batalla de Clavijo aparece sobre un caballo blanco
<b>Iconclass</b>	
<b>País</b>	España, Galicia
<b>Localidad</b>	Santiago de Compostela (A Coruña)
<b>Empl. original</b>	Santiago de Compostela, Palacio Raxoi, frontón
<b>Datación</b>	1776
<b>Ubicación actual</b>	Santiago de Compostela, Palacio Raxoi, frontón

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Barroco
<b>Personas implicadas</b>	-
<b>Autor</b>	Ferreiro, José
<b>Técnica</b>	Talla en piedra
<b>Género</b>	Imagen devocional
<b>Elementos significantes</b>	Pisotón triunfal / caballo blanco / hábito de peregrino / sombrero ancho con venera / espada ondulante / enemigos abatidos
<b>Conceptos significados</b>	caballero de Cristo / triunfo cristiano sobre los musulmanes / derrota musulmana / patrón de España / patrón de peregrinos
<b>Personajes repr.</b>	Santiago el Mayor
<b>Inscripciones</b>	-
<b>Fuentes literarias</b>	TUY, Lucas de, <i>Crónica de España</i> , Libro IV, cap. XVII JIMÉNEZ DE RADA, Rodrigo, <i>Historia de los Hechos de España</i> , Libro IV, cap. XIII <i>Primera Crónica General de España</i> , cap. 629
<b>Bibliografía</b>	-



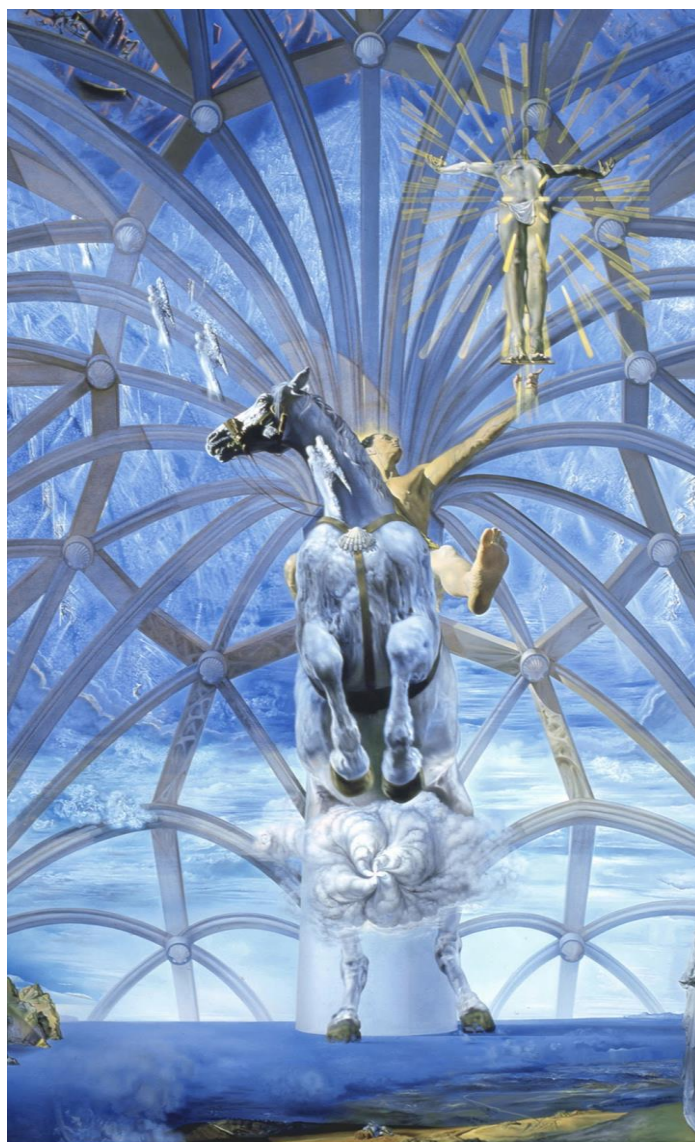
Cat. 110

### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Visión de Santiago en la batalla de Clavijo
<b>Cód. Iconclass</b>	73F2452
<b>Descripción</b>	Santiago matamoros: en la batalla de Clavijo aparece sobre un caballo blanco
<b>Iconclass</b>	un caballo blanco
<b>País</b>	España, Madrid
<b>Localidad</b>	Madrid
<b>Empl. original</b>	Madrid, iglesia de San Francisco el Grande
<b>Datación</b>	1889
<b>Ubicación actual</b>	Madrid, iglesia de San Francisco el Grande

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Romanticismo
<b>Personas implicadas</b>	Cánovas del Castillo
<b>Autor</b>	Casado del Alisal, José (1832 – 1886)
<b>Técnica</b>	Óleo sobre lienzo
<b>Género</b>	Pintura de historia
<b>Elementos significantes</b>	Caballo blanco / espada / aureola / estandarte cruzado con cruz roja sobre fondo blanco / ejército Cristiano / ejército musulmán / soldados musulmanes abatidos / batalla / pisotón triunfal / castillo
<b>Conceptos significados</b>	Visión de Santiago en Clavijo / caballero de Cristo / triunfo sobre los musulmanes / soldados castellanos / derrota musulmana / patrón de España / unidad política y religiosa
<b>Personajes repr.</b>	Santiago el Mayor
<b>Inscripciones</b>	
<b>Fuentes literarias</b>	TUY, Lucas de, <i>Crónica de España</i> , Libro IV, cap. XVII JIMÉNEZ DE RADA, Rodrigo, <i>Historia de los Hechos de España</i> , Libro IV, cap. XIII <i>Primera Crónica General de España</i> , cap. 629
<b>Bibliografía</b>	PORTELA SANDOVAL, F. J. (1986), <i>Casado del Alisal. 1831-1886</i> , Palencia. CABRILLANA CIÉZAR, N. (1999), <i>Santiago matamoros. Historia e imagen</i> , p. 201. OLIVARES TORRES, E. (2011), <i>Iconografía de sant Jaume cavaller. El retaule major d'Algemesi</i> , Algemesí, p. 78.



Cat. 111

### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Santiago el Grande
<b>Cód. Iconclass</b>	73F2452
<b>Descripción</b>	Santiago matamoros: en la batalla de Clavijo aparece sobre un caballo blanco
<b>Iconclass</b>	un caballo blanco
<b>País</b>	España
<b>Localidad</b>	-
<b>Empl. original</b>	-
<b>Datación</b>	1957
<b>Ubicación actual</b>	Fredericton, Beaverbrook Art Gallery

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Surrealismo
<b>Personas implicadas</b>	-
<b>Autor</b>	Dalí, Salvador
<b>Técnica</b>	Óleo sobre lienzo
<b>Género</b>	Imagen devocional
<b>Elementos significantes</b>	Caballo blanco / mar / bomba atómica / Cristo crucificado
<b>Conceptos significados</b>	Caballero de Cristo / patrón de España / gloria / unidad de la patria
<b>Personajes repr.</b>	Santiago el Mayor
<b>Inscripciones</b>	-
<b>Fuentes literarias</b>	TUY, Lucas de, <i>Crónica de España</i> , Libro IV, cap. XVII JIMÉNEZ DE RADA, Rodrigo, <i>Historia de los Hechos de España</i> , Libro IV, cap. XIII <i>Primera Crónica General de España</i> , cap. 629
<b>Bibliografía</b>	SERRADERA PLÀ, M. T. (2009), "Salvador Dalí y su Santiago el Grande (1957)", en <i>Peregrino: revista del Camino de Santiago</i> , nº 12, pp. 36-37.



Cat. 112

### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Glorificación de Santiago
<b>Cód. Iconclass</b>	73F2452
<b>Descripción</b>	Santiago matamoros: en la batalla de Clavijo aparece sobre un caballo blanco
<b>Iconclass</b>	
<b>País</b>	España, Castilla-León
<b>Localidad</b>	-
<b>Empl. original</b>	-
<b>Datación</b>	1898
<b>Ubicación actual</b>	Valladolid, Academia de Caballería

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	-
<b>Personas implicadas</b>	-
<b>Autor</b>	Cusachs i Cusachs, Josep
<b>Técnica</b>	Óleo sobre lienzo
<b>Género</b>	Imagen devocional
<b>Elementos significantes</b>	Caballo blanco / espada / estandarte con cruz
<b>Conceptos significados</b>	Caballero de Cristo / patrón de España / gloria
<b>Personajes repr.</b>	Santiago el Mayor
<b>Inscripciones</b>	-
<b>Fuentes literarias</b>	TUY, Lucas de, <i>Crónica de España</i> , Libro IV, cap. XVII JIMÉNEZ DE RADA, Rodrigo, <i>Historia de los Hechos de España</i> , Libro IV, cap. XIII <i>Primera Crónica General de España</i> , cap. 629
<b>Bibliografía</b>	-





Cat. 113

### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Santiago vencedor
<b>Cód. Iconclass</b>	11H(SANTIAGO)1174
<b>Descripción</b>	Santiago matamoros: triunfo de Santiago sobre el enemigo musulmán (APES)
<b>Iconclass</b>	musulmán (APES)
<b>País</b>	España, Castilla-León
<b>Localidad</b>	Villacastín (Soria)
<b>Empl. original</b>	Villacastín, iglesia de San Sebastián
<b>Datación</b>	1589
<b>Ubicación actual</b>	Villacastín, iglesia de San Sebastián

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Barroco
<b>Personas implicadas</b>	Fray Antonio / Andrés Ruiz
<b>Autor</b>	Rodríguez, Pedro / Vela, Juan / Martínez, Mateo
<b>Técnica</b>	Talla en madera
<b>Género</b>	Retablo
<b>Elementos significantes</b>	Pisotón triunfal / sombrero ancho con venera / bastón / cabeza con turbante
<b>Conceptos significados</b>	patrón de los peregrinos / triunfo cristiano sobre los musulmanes / derrota musulmana
<b>Personajes repr.</b>	Santiago el Mayor
<b>Inscripciones</b>	-
<b>Fuentes literarias</b>	TUY, Lucas de, <i>Crónica de España</i> , Libro IV, cap. XVII JIMÉNEZ DE RADA, Rodrigo, <i>Historia de los Hechos de España</i> , Libro IV, cap. XIII <i>Primera Crónica General de España</i> , cap. 629
<b>Bibliografía</b>	-



Cat. 114

### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Visión de San Millán en la batalla de Simancas
<b>Cód. Iconclass</b>	11H(MILLÁN)83
<b>Descripción</b>	San Millán sobre un caballo blanco se aparece al ejército cristiano y le ayuda en la batalla de Simancas contra los sarracenos (APES)
<b>Iconclass</b>	
<b>País</b>	España
<b>Localidad</b>	-
<b>Empl. original</b>	MARTÍNEZ, Martín, <i>Apología por N.P.S. Millán de la Cogolla, Patrón de las Españas</i>
<b>Datación</b>	1643
<b>Ubicación actual</b>	MARTÍNEZ, Martín, <i>Apología por N.P.S. Millán de la Cogolla, Patrón de las Españas</i>

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Barroco
<b>Personas implicadas</b>	Martín Martínez
<b>Autor</b>	Panneels, Herman
<b>Técnica</b>	Xilografía
<b>Género</b>	Estampa devocional
<b>Elementos significantes</b>	Caballo / hábito / espada vibrante / estandarte con cruz / nubes / rayos / fuego / ejército celestial / caballeros cristianos / caballeros musulmanes / batalla / rey cristiano / ángel / rey musulmán / cuerpos descuartizados
<b>Conceptos significados</b>	visión de San Millán / batalla de Simancas / caballero de Cristo / triunfo cristiano sobre los musulmanes / derrota musulmana / patrón de España / patrón de la Orden de San Benito
<b>Personajes repr.</b>	San Millán
<b>Inscripciones</b>	<i>S. AEmilianus Abb. Ordin. S. Bened. &amp; Hispanie Patro. ineius defensionem magnis prodigyis è caelo venit contra Abderramem Regem Sarracenorum, è quib, una vice mactavit octoginta millia Maurorum in Septimanca villa. Sic in privilegio a Ferdinando Gonçalez totius Castelle Comite concesso. Herman Panneels f. matriti</i>
<b>Fuentes literarias</b>	(1201), <i>Privilegio de Fernán González o de los Votos de San Millán.</i> GONZALO DE BERCEO, <i>Vida de San Millán de la Cogolla</i> , III, c. 367-449. SANDOVAL, P. (1601), <i>Primera parte de las fundaciones de San Benito</i> , Madrid, f. 46v-49r. MARTÍNEZ, Martín (1643), <i>Apología por N.P.S. Millán de la Cogolla, Patrón de las Españas</i>
<b>Bibliografía</b>	GUTIÉRREZ PASTOR, I. (2000), "Fray Juan Rizzi en el monasterio de San Millán de la Cogolla (1653-1656)", en <i>El pintor Fray Juan Andrés Rizzi (1600-1681)...</i> , p. 42.



Cat. 115

### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Visión de san Millán en la batalla de Simancas
<b>Cód. Iconclass</b>	11H(MILLÁN)83
<b>Descripción</b>	San Millán sobre un caballo blanco se aparece al ejército cristiano y le ayuda en la batalla de Simancas contra los sarracenos (APES)
<b>Iconclass</b>	
<b>País</b>	España, La Rioja
<b>Localidad</b>	Cihuri
<b>Empl. original</b>	Cihuri, priorato
<b>Datación</b>	Hacia 1640
<b>Ubicación actual</b>	San Millán de la Cogolla, monasterio de Yuso, museo

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Barroco
<b>Personas implicadas</b>	-
<b>Autor</b>	Salazar, Pedro Ruiz (1604 – 1670)
<b>Técnica</b>	Óleo sobre lienzo
<b>Género</b>	Imagen devocional
<b>Elementos significantes</b>	Caballo blanco / hábito / espada vibrante / estandarte con cruz / nubes / rayos / fuego / ejército celestial / caballeros cristianos / caballeros musulmanes / batalla / rey cristiano / rey musulmán / cuerpos descuartizados
<b>Conceptos significados</b>	visión de San Millán / batalla de Simancas / caballero de Cristo / triunfo cristiano sobre los musulmanes / derrota musulmana / patrón de España / patrón de la Orden de San Benito
<b>Personajes repr.</b>	San Millán / Santiago
<b>Inscripciones</b>	-
<b>Fuentes literarias</b>	(1201), <i>Privilegio de Fernán González o de los Votos de San Millán</i> . GONZALO DE BERCEO, <i>Vida de San Millán de la Cogolla</i> , III, c. 367-449. SANDOVAL, P. (1601), <i>Primera parte de las fundaciones de San Benito</i> , Madrid, f. 46v-49r. MARTÍNEZ, Martín (1643), <i>Apología por N.P.S. Millán de la Cogolla, Patrón de las Españas</i>
<b>Bibliografía</b>	GUTIÉRREZ PASTOR, I. (1984), <i>Catálogo de pintura del monasterio de San Millán de la Cogolla</i> , Logroño, p. 104.



Cat. 116

### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Visión de san Millán en la batalla de Simancas
<b>Cód. Iconclass</b>	11H(MILLÁN)83
<b>Descripción</b>	San Millán sobre un caballo blanco se aparece al ejército cristiano y le ayuda en la batalla de Simancas contra los sarracenos (APES)
<b>Iconclass</b>	
<b>País</b>	España, La Rioja
<b>Localidad</b>	San Millán de la Cogolla
<b>Empl. original</b>	San Millán de la Cogolla, monasterio de Yuso, altar mayor
<b>Datación</b>	1655
<b>Ubicación actual</b>	San Millán de la Cogolla, monasterio de Yuso, altar mayor

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Barroco
<b>Personas implicadas</b>	Gómez, fra Antonio
<b>Autor</b>	Rizi, Juan
<b>Técnica</b>	Óleo sobre lienzo
<b>Género</b>	Imagen de altar
<b>Elementos significantes</b>	Caballo blanco / hábito / espada vibrante / caballeros cristianos / caballeros musulmanes / batalla / enemigos abatidos
<b>Conceptos significados</b>	visión de San Millán / batalla de Simancas / caballero de Cristo / triunfo cristiano sobre los musulmanes / derrota musulmana / patrón de España / patrón de la Orden de San Benito
<b>Personajes repr.</b>	San Millán
<b>Inscripciones</b>	-
<b>Fuentes literarias</b>	(1201), <i>Privilegio de Fernán González o de los Votos de San Millán</i> . GONZALO DE BERCEO, <i>Vida de San Millán de la Cogolla</i> , III, c. 367-449. SANDOVAL, P. (1601), <i>Primera parte de las fundaciones de San Benito</i> , Madrid, f. 46v-49r. MARTÍNEZ, Martín (1643), <i>Apología por N.P.S. Millán de la Cogolla, Patrón de las Españas</i>
<b>Bibliografía</b>	GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J. M. (1985), “La visión emblemática de San Millán en la pintura de Juan de Ricci”, en <i>Berceo</i> , nº 108-109. GUTIÉRREZ PASTOR, I. (1984), <i>Catálogo de pintura del monasterio de San Millán de la Cogolla</i> , Logroño. GUTIÉRREZ PASTOR, I. (2000), “Fray Juan Rizzi en el monasterio de San Millán de la Cogolla (1653-1656)”, en <i>El pintor Fray Juan Andrés Rizi (1600-1681)</i> ...





Cat. 117

### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Visión de san Millán en la batalla de Simancas
<b>Cód. Iconclass</b>	11H(MILLÁN)83
<b>Descripción</b>	San Millán sobre un caballo blanco se aparece al ejército cristiano y le ayuda en la batalla de Simancas contra los sarracenos (APES)
<b>Iconclass</b>	
<b>País</b>	España, La Rioja
<b>Localidad</b>	San Millán de la Cogolla
<b>Empl. original</b>	San Millán de la Cogolla, monasterio de Yuso, claustro alto
<b>Datación</b>	1750-1800
<b>Ubicación actual</b>	San Millán de la Cogolla, monasterio de Yuso, claustro alto

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Barroco
<b>Personas implicadas</b>	-
<b>Autor</b>	Bejés, José
<b>Técnica</b>	Óleo sobre lienzo
<b>Género</b>	Serie hagiográfica
<b>Elementos significantes</b>	Caballo blanco / hábito / espada / estandarte / caballeros cristianos / caballeros musulmanes / batalla / enemigos abatidos
<b>Conceptos significados</b>	visión de San Millán / batalla de Simancas / caballero de Cristo / triunfo cristiano sobre los musulmanes / derrota musulmana / patrón de España / patrón de la Orden de San Benito
<b>Personajes repr.</b>	San Millán
<b>Inscripciones</b>	<i>Aparece San Millán / en la batalla de Simancas / combatiendo contra los Sarracenos y dando la victoria a los cristianos</i>
<b>Fuentes literarias</b>	(1201), <i>Privilegio de Fernán González o de los Votos de San Millán</i> . GONZALO DE BERCEO, <i>Vida de San Millán de la Cogolla</i> , III, c. 367-449. SANDOVAL, P. (1601), <i>Primera parte de las fundaciones de San Benito</i> , Madrid, f. 46v-49r. MARTÍNEZ, Martín (1643), <i>Apología por N.P.S. Millán de la Cogolla, Patrón de las Españas</i>
<b>Bibliografía</b>	GUTIÉRREZ PASTOR, I. (1984), "La colección de pinturas del monasterio de San Millán de la Cogolla", en <i>Cuaderno de investigación: Historia</i> , vol. 10, fasc. 2. GUTIÉRREZ PASTOR, I. (1984), <i>Catálogo de pintura del monasterio de San Millán de la Cogolla</i> , Logroño.



Cat. 118

### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Visión de san Millán en la batalla de Simancas
<b>Cód. Iconclass</b>	11H(MILLÁN)83
<b>Descripción</b>	San Millán sobre un caballo blanco se aparece al ejército cristiano y le ayuda en la batalla de Simancas contra los sarracenos (APES)
<b>Iconclass</b>	
<b>País</b>	España, La Rioja
<b>Localidad</b>	San Millán de la Cogolla
<b>Empl. original</b>	San Millán de la Cogolla, monasterio de Yuso, claustro alto
<b>Datación</b>	1750-1800
<b>Ubicación actual</b>	San Millán de la Cogolla, monasterio de Yuso, claustro alto

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Barroco
<b>Personas implicadas</b>	-
<b>Autor</b>	Bejés, José
<b>Técnica</b>	Óleo sobre lienzo
<b>Género</b>	Serie hagiográfica
<b>Elementos significantes</b>	Caballo blanco / hábito / espada vibrante / caballeros cristianos / caballeros musulmanes / batalla / enemigos abatidos
<b>Conceptos significados</b>	visión de San Millán / batalla de Simancas / caballero de Cristo / triunfo cristiano sobre los musulmanes / derrota musulmana / patrón de España / patrón de la Orden de San Benito
<b>Personajes repr.</b>	San Millán / Santiago
<b>Inscripciones</b>	<i>El glorioso San Millán / se aparece en otras batallas a / los cristianos contra los mo- / ros, por lo que se mereció el ti- / tulo de Patrón de España</i>
<b>Fuentes literarias</b>	(1201), <i>Privilegio de Fernán González o de los Votos de San Millán</i> . GONZALO DE BERCEO, <i>Vida de San Millán de la Cogolla</i> , III, c. 367-449. SANDOVAL, P. (1601), <i>Primera parte de las fundaciones de San Benito</i> , Madrid, f. 46v-49r. MARTÍNEZ, Martín (1643), <i>Apología por N.P.S. Millán de la Cogolla, Patrón de las Españas</i>
<b>Bibliografía</b>	GUTIÉRREZ PASTOR, I. (1984), "La colección de pinturas del monasterio de San Millán de la Cogolla", en <i>Cuaderno de investigación: Historia</i> , vol. 10, fasc. 2. GUTIÉRREZ PASTOR, I. (1984), <i>Catálogo de pintura del monasterio de San Millán de la Cogolla</i> , Logroño.



Cat. 119

### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Visión de san Millán en la batalla
<b>Cód. Iconclass</b>	11H(MILLÁN)83
<b>Descripción</b>	San Millán sobre un caballo blanco se aparece al ejército cristiano y le ayuda en la batalla de Simancas contra los sarracenos (APES)
<b>Iconclass</b>	
<b>País</b>	España, La Rioja
<b>Localidad</b>	San Millán de la Cogolla
<b>Empl. original</b>	San Millán de la Cogolla, monasterio de Yuso, trascoro
<b>Datación</b>	Hacia 1640
<b>Ubicación actual</b>	San Millán de la Cogolla, monasterio de Yuso, trascoro

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Barroco
<b>Personas implicadas</b>	-
<b>Autor</b>	Román, Bartolomé
<b>Técnica</b>	Óleo sobre lienzo
<b>Género</b>	Retablo
<b>Elementos significantes</b>	Caballo blanco / hábito / armadura / espada / estandarte con cruz / caballeros cristianos / caballeros musulmanes / batalla / enemigos abatidos / truenos / ángel
<b>Conceptos significados</b>	visión de San Millán / batalla de Simancas / caballero de Cristo / triunfo cristiano sobre los musulmanes / derrota musulmana / patrón de España / patrón de la Orden de San Benito
<b>Personajes repr.</b>	San Millán
<b>Inscripciones</b>	-
<b>Fuentes literarias</b>	(1201), <i>Privilegio de Fernán González o de los Votos de San Millán</i> . GONZALO DE BERCEO, <i>Vida de San Millán de la Cogolla</i> , III, c. 367-449. SANDOVAL, P. (1601), <i>Primera parte de las fundaciones de San Benito</i> , Madrid, f. 46v-49r. MARTÍNEZ, Martín (1643), <i>Apología por N.P.S. Millán de la Cogolla, Patrón de las Españas</i>
<b>Bibliografía</b>	GUTIÉRREZ PASTOR, I. (1983), "Una pintura inédita de Bartolomé Román y dos series benedictinas de San Millán...", en <i>Berceo</i> , nº 105. GUTIÉRREZ PASTOR, I. (1984), <i>Catálogo de pintura del monasterio de San Millán de la Cogolla</i> , Logroño.



Cat. 120

### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Visión de san Millán en la batalla de Simancas
<b>Cód. Iconclass</b>	11H(MILLÁN)83
<b>Descripción</b>	San Millán sobre un caballo blanco se aparece al ejército cristiano y le ayuda en la batalla de Simancas contra los sarracenos (APES)
<b>Iconclass</b>	
<b>País</b>	España, La Rioja
<b>Localidad</b>	San Millán de la Cogolla
<b>Empl. original</b>	San Millán de la Cogolla, monasterio de Yuso, sacristía
<b>Datación</b>	1600-1650
<b>Ubicación actual</b>	San Millán de la Cogolla, monasterio de Yuso, sacristía

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Barroco
<b>Personas implicadas</b>	-
<b>Autor</b>	Román, Bartolomé
<b>Técnica</b>	Óleo sobre lienzo
<b>Género</b>	Imagen devocional
<b>Elementos significantes</b>	Caballo blanco / hábito / espada / estandarte con cruz / caballeros musulmanes / batalla / enemigos abatidos
<b>Conceptos significados</b>	visión de San Millán / batalla de Simancas / caballero de Cristo / triunfo cristiano sobre los musulmanes / derrota musulmana / patrón de España / patrón de la Orden de San Benito
<b>Personajes repr.</b>	San Millán
<b>Inscripciones</b>	-
<b>Fuentes literarias</b>	(1201), <i>Privilegio de Fernán González o de los Votos de San Millán</i> . GONZALO DE BERCEO, <i>Vida de San Millán de la Cogolla</i> , III, c. 367-449. SANDOVAL, P. (1601), <i>Primera parte de las fundaciones de San Benito</i> , Madrid, f. 46v-49r. MARTÍNEZ, Martín (1643), <i>Apología por N.P.S. Millán de la Cogolla, Patrón de las Españas</i>
<b>Bibliografía</b>	GUTIÉRREZ PASTOR, I. (1983), "Una pintura inédita de Bartolomé Román y dos series benedictinas de San Millán...", en <i>Berceo</i> , nº 105. GUTIÉRREZ PASTOR, I. (1984), <i>Catálogo de pintura del monasterio de San Millán de la Cogolla</i> , Logroño.





Cat. 121

### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Visión de san Millán en la batalla de Simancas
<b>Cód. Iconclass</b>	11H(MILLÁN)83
<b>Descripción</b>	San Millán sobre un caballo blanco se aparece al ejército cristiano y le ayuda en la batalla de Simancas contra los sarracenos (APES)
<b>Iconclass</b>	
<b>País</b>	Espanya, Galicia
<b>Localidad</b>	Santiago de Compostela
<b>Empl. original</b>	Santiago de Compostela, monestir de San Martín Pinario
<b>Datación</b>	1639-1641
<b>Ubicación actual</b>	Santiago de Compostela, monestir de San Martín Pinario

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Barroco
<b>Personas implicadas</b>	-
<b>Autor</b>	Prado, Mateo del
<b>Técnica</b>	Talla en madera
<b>Género</b>	Sillería de coro
<b>Elementos significantes</b>	Caballo blanco / hábito / espada / estandarte con cruz / caballeros musulmanes / batalla / enemigos abatidos
<b>Conceptos significados</b>	visión de San Millán / batalla de Simancas / caballero de Cristo / triunfo cristiano sobre los musulmanes / derrota musulmana / patrón de España / patrón de la Orden de San Benito
<b>Personajes repr.</b>	San Millán
<b>Inscripciones</b>	-
<b>Fuentes literarias</b>	(1201), <i>Privilegio de Fernán González o de los Votos de San Millán</i> . GONZALO DE BERCEO, <i>Vida de San Millán de la Cogolla</i> , III, c. 367-449. SANDOVAL, P. (1601), <i>Primera parte de las fundaciones de San Benito</i> , Madrid, f. 46v-49r. MARTÍNEZ, Martín (1643), <i>Apología por N.P.S. Millán de la Cogolla, Patrón de las Españas</i>
<b>Bibliografía</b>	LLAMAZARES RODRÍGUEZ, F. (1988), "En torno al escultor Mateo de Padro", en <i>Tierras de León</i> . Revista de la Diputación Provincial, vol. 28, nº 73, pp. 91-116.



Cat. 122

### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Visión de san Millán en la batalla de Simancas
<b>Cód. Iconclass</b>	11H(MILLÁN)83
<b>Descripción</b>	San Millán sobre un caballo blanco se aparece al ejército cristiano y le ayuda en la batalla de Simancas contra los sarracenos (APES)
<b>Iconclass</b>	
<b>País</b>	España, La Rioja
<b>Localidad</b>	San Millán de la Cogolla
<b>Empl. original</b>	San Millán de la Cogolla, monasterio de Yuso, portada principal
<b>Datación</b>	1991-1665
<b>Ubicación actual</b>	San Millán de la Cogolla, monasterio de Yuso, portada principal

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Barroco
<b>Personas implicadas</b>	-
<b>Autor</b>	Lizárraga, Diego de
<b>Técnica</b>	Talla en piedra
<b>Género</b>	Imagen devocional
<b>Elementos significantes</b>	Caballo blanco / hábito / espada vibrante / estandarte con cruz / caballeros musulmanes / batalla / enemigos abatidos
<b>Conceptos significados</b>	visión de San Millán / batalla de Simancas / caballero de Cristo / triunfo cristiano sobre los musulmanes / derrota musulmana / patrón de España / patrón de la Orden de San Benito
<b>Personajes repr.</b>	San Millán
<b>Inscripciones</b>	-
<b>Fuentes literarias</b>	(1201), <i>Privilegio de Fernán González o de los Votos de San Millán</i> . GONZALO DE BERCEO, <i>Vida de San Millán de la Cogolla</i> , III, c. 367-449. SANDOVAL, P. (1601), <i>Primera parte de las fundaciones de San Benito</i> , Madrid, f. 46v-49r. MARTÍNEZ, Martín (1643), <i>Apología por N.P.S. Millán de la Cogolla, Patrón de las Españas</i>
<b>Bibliografía</b>	-



Cat. 123

### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Visión de san Millán en la batalla de Simancas
<b>Cód. Iconclass</b>	11H(MILLÁN)83
<b>Descripción</b>	San Millán sobre un caballo blanco se aparece al ejército cristiano y le ayuda en la batalla de Simancas contra los sarracenos (APES)
<b>Iconclass</b>	
<b>País</b>	España, Andalucía
<b>Localidad</b>	Sevilla
<b>Empl. original</b>	Sevilla, catedral, iglesia del Salvador
<b>Datación</b>	1650-1700
<b>Ubicación actual</b>	Sevilla, catedral, iglesia del Salvador

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Barroco
<b>Personas implicadas</b>	-
<b>Autor</b>	Llanos Valdés, Sebastián de (atribuida)
<b>Técnica</b>	Óleo sobre lienzo
<b>Género</b>	Imagen devocional
<b>Elementos significantes</b>	Caballo blanco / hábito / armadura / espada / estandarte con cruz / caballeros musulmanes / caballeros cristianos / reyes cristianos / batalla / enemigos abatidos
<b>Conceptos significados</b>	visión de San Millán / batalla de Simancas / caballero de Cristo / triunfo cristiano sobre los musulmanes / derrota musulmana / patrón de la Orden de San Benito
<b>Personajes repr.</b>	San Millán
<b>Inscripciones</b>	<i>EL SEÑOR SAN MILLÁN. DEL ORDEN D SAN BENITO EN LA BATALLA D SIMANCAS MATÓ OCHENTA MIL MOROS ZELEBRALE SUFIESTA NUESTRA MADRE LA YGLESIA A LOS DOZE DE NOVIEMBRE</i>
<b>Fuentes literarias</b>	(1201), <i>Privilegio de Fernán González o de los Votos de San Millán.</i> GONZALO DE BERCEO, <i>Vida de San Millán de la Cogolla</i> , III, c. 367-449. SANDOVAL, P. (1601), <i>Primera parte de las fundaciones de San Benito</i> , Madrid, f. 46v-49r. MARTÍNEZ, Martín (1643), <i>Apología por N.P.S. Millán de la Cogolla, Patrón de las Españas</i>
<b>Bibliografía</b>	(2007), <i>El Salvador en el IAPH. Conservación de un patrimonio histórico devocional</i> , Sevilla.



Cat. 124

### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Visión de san Millán en la batalla
<b>Cód. Iconclass</b>	11H(MILLÁN)83
<b>Descripción</b>	San Millán sobre un caballo blanco se aparece al ejército cristiano y le ayuda en la batalla de Simancas contra los sarracenos (APES)
<b>Iconclass</b>	
<b>País</b>	España, Galicia
<b>Localidad</b>	Santiago de Compostela
<b>Empl. original</b>	Santiago de Compostela, monasterio de San Martinho Pinario, retablo mayor
<b>Datación</b>	1730-1733
<b>Ubicación actual</b>	Santiago de Compostela, monasterio de San Martinho Pinario, retablo mayor

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Barroco
<b>Personas implicadas</b>	-
<b>Autor</b>	Silveira, Benito
<b>Técnica</b>	Talla en madera
<b>Género</b>	Retablo
<b>Elementos significantes</b>	Caballo blanco / hábito / armadura / espada caballeros musulmanes / enemigos abatidos
<b>Conceptos significados</b>	visión de San Millán / batalla de Simancas / caballero de Cristo / triunfo cristiano sobre los musulmanes / derrota musulmana / patrón de España / patrón de la Orden de San Benito
<b>Personajes repr.</b>	San Millán
<b>Inscripciones</b>	-
<b>Fuentes literarias</b>	(1201), <i>Privilegio de Fernán González o de los Votos de San Millán</i> . GONZALO DE BERCEO, <i>Vida de San Millán de la Cogolla</i> , III, c. 367-449. SANDOVAL, P. (1601), <i>Primera parte de las fundaciones de San Benito</i> , Madrid, f. 46v-49r. MARTÍNEZ, Martín (1643), <i>Apología por N.P.S. Millán de la Cogolla, Patrón de las Españas</i>
<b>Bibliografía</b>	OTERO NUÑEZ, R. (1956), "El retablo mayor de San Martín Pinarío", en <i>Cuadernos de estudios gallegos</i> , nº 11, pp. 229-243. FOLGAR DE LA CALLE, M. C. (1991), "Retablo Mayor de San Martiño Pinarío", en <i>Galicia No Tempo</i> , Santiago de Compostel·la, pág. 302-311.





Cat. 125

### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Santiago y San Millán matamoros
<b>Cód. Iconclass</b>	11H(MILLÁN)83
<b>Descripción</b>	San Millán sobre un caballo blanco se aparece al ejército cristiano y le ayuda en la batalla de Simancas contra los sarracenos (APES)
<b>Iconclass</b>	
<b>País</b>	España, Castilla-León
<b>Localidad</b>	Sotillo de la Ribera
<b>Empl. original</b>	Sotillo de la Ribera, iglesia parroquial, retablo de Santa Ágata
<b>Datación</b>	1778
<b>Ubicación actual</b>	Sotillo de la Ribera, iglesia parroquial, retablo de Santa Ágata

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Barroco
<b>Personas implicadas</b>	-
<b>Autor</b>	-
<b>Técnica</b>	Talla en madera
<b>Género</b>	Retablo
<b>Elementos significantes</b>	Caballo blanco / hábito / espada / estandarte con cruz / caballeros musulmanes / enemigos abatidos
<b>Conceptos significados</b>	visión de San Millán / batalla de Simancas / caballero de Cristo / triunfo cristiano sobre los musulmanes / derrota musulmana / patrón de España
<b>Personajes repr.</b>	San Millán / Santiago
<b>Inscripciones</b>	-
<b>Fuentes literarias</b>	(1201), <i>Privilegio de Fernán González o de los Votos de San Millán</i> . GONZALO DE BERCEO, <i>Vida de San Millán de la Cogolla</i> , III, c. 367-449. SANDOVAL, P. (1601), <i>Primera parte de las fundaciones de San Benito</i> , Madrid, f. 46v-49r. MARTÍNEZ, Martín (1643), <i>Apología por N.P.S. Millán de la Cogolla, Patrón de las Españas</i>
<b>Bibliografía</b>	-



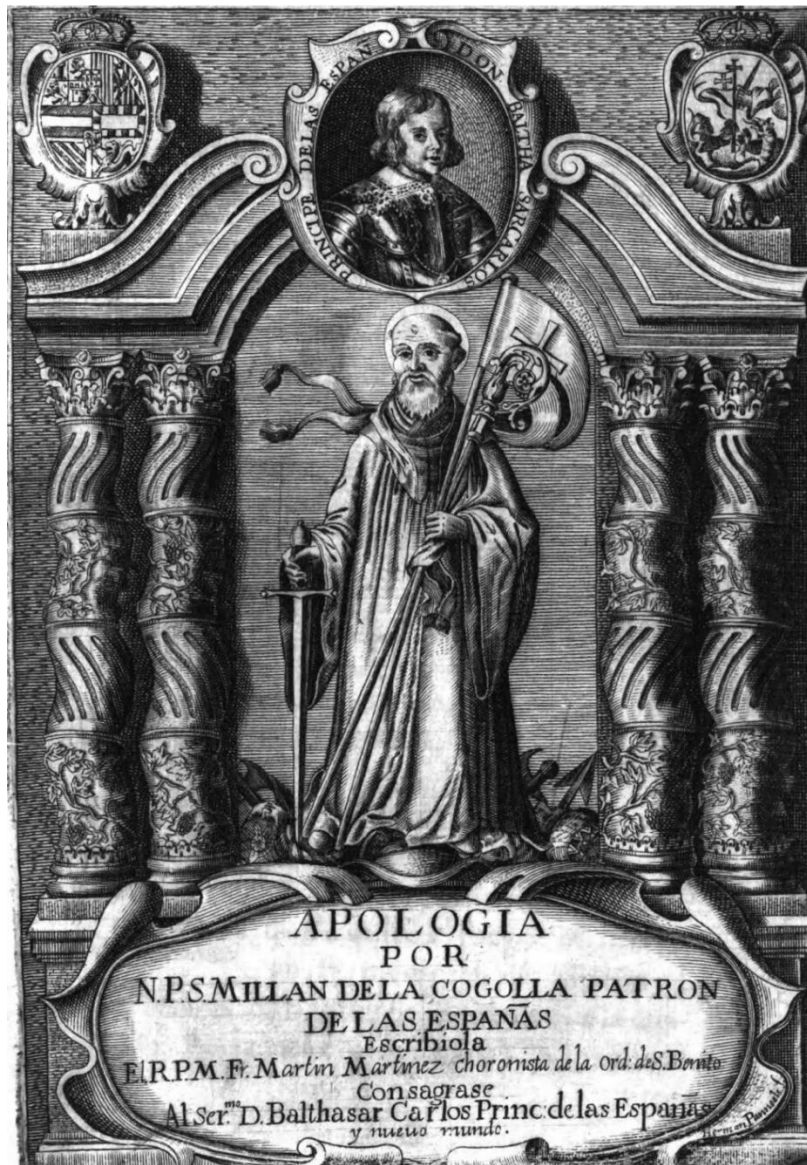
Cat. 126

### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	San Millán triunfa sobre sus enemigos
<b>Cód. Iconclass</b>	11H(MILLÁN)114
<b>Descripción</b>	San Millán como patrón, posibles atributos: hábito, espada, báculo, dragón, sarracenos derrotados (APES)
<b>Iconclass</b>	
<b>País</b>	España, La Rioja
<b>Localidad</b>	San Millán de la Cogolla
<b>Empl. original</b>	San Millán de la Cogolla, monasterio de Yuso, iglesia, portada
<b>Datación</b>	1642
<b>Ubicación actual</b>	San Millán de la Cogolla, monasterio de Yuso, iglesia, portada

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Barroco
<b>Personas implicadas</b>	-
<b>Autor</b>	Lizárraga, Diego de
<b>Técnica</b>	Talla en piedra
<b>Género</b>	Imagen devocional
<b>Elementos significantes</b>	Hábito / dragón / enemigos abatidos
<b>Conceptos significados</b>	Triunfo cristiano / derrota del mal / patrón de la Orden de San Benito
<b>Personajes repr.</b>	San Millán
<b>Inscripciones</b>	-
<b>Fuentes literarias</b>	(1201), <i>Privilegio de Fernán González o de los Votos de San Millán</i> . GONZALO DE BERCEO, <i>Vida de San Millán de la Cogolla</i> , III, c. 367-449. SANDOVAL, P. (1601), <i>Primera parte de las fundaciones de San Benito</i> , Madrid, f. 46v-49r. MARTÍNEZ, Martín (1643), <i>Apología por N.P.S. Millán de la Cogolla, Patrón de las Españas</i>
<b>Bibliografía</b>	-



Cat. 127

### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	San Millán como <i>miles Christi</i>
<b>Cód. Iconclass</b>	11H(MILLÁN)114
<b>Descripción</b>	San Millán como patrón, posibles atributos: hábito, espada, báculo, dragón, sarracenos derrotados (APES)
<b>Iconclass</b>	
<b>País</b>	España
<b>Localidad</b>	-
<b>Empl. original</b>	MARTÍNEZ, Martín, <i>Apología por N.P.S. Millán de la Cogolla, Patrón de las Españas</i>
<b>Datación</b>	1643
<b>Ubicación actual</b>	MARTÍNEZ, Martín, <i>Apología por N.P.S. Millán de la Cogolla, Patrón de las Españas</i>

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Barroco
<b>Personas implicadas</b>	Martínez, Martín
<b>Autor</b>	Panneels, Herman
<b>Técnica</b>	Xilografía
<b>Género</b>	Estampa devocional
<b>Elementos significantes</b>	Hábito / espada / estandarte con cruz / trofeos
<b>Conceptos significados</b>	Caballero de Cristo / Triunfo cristiano / patrón de la Orden de San Benito
<b>Personajes repr.</b>	San Millán
<b>Inscripciones</b>	<i>APOLOGIA POR N.P.S. MILLAN DE LA COGOLLA PATRON DE LAS ESPAÑAS. Escribiola el R.P.M. Fr. Martin Martinez choronista de la ord. de S. Benito. Consagrarse Al Sr.mo D. Balthasar Carlos Princ. de las Españas y nuevo mundo</i>
<b>Fuentes literarias</b>	(1201), <i>Privilegio de Fernán González o de los Votos de San Millán.</i> GONZALO DE BERCEO, <i>Vida de San Millán de la Cogolla</i> , III, c. 367-449. SANDOVAL, P. (1601), <i>Primera parte de las fundaciones de San Benito</i> , Madrid, f. 46v-49r. MARTÍNEZ, Martín (1643), <i>Apología por N.P.S. Millán de la Cogolla, Patrón de las Españas</i>
<b>Bibliografía</b>	LINARES, L. (2008), <i>Les saints matamores en Espagne, au Moyen Age et au Siècle d'Or (XIIème-XVIIème Siècles). Histoire et representations</i> , Université Toulouse le Mirail - Toulouse II



Cat. 128

### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	San Millán triunfa sobre sus enemigos
<b>Cód. Iconclass</b>	11H(MILLÁN)114
<b>Descripción</b>	San Millán como patrón, posibles atributos: hábito, espada, báculo, dragón, sarracenos derrotados (APES)
<b>Iconclass</b>	
<b>País</b>	España, La Rioja
<b>Localidad</b>	San Millán de la Cogolla
<b>Empl. original</b>	San Millán de la Cogolla
<b>Datación</b>	-
<b>Ubicación actual</b>	San Millán de la Cogolla, monasterio de Yuso, museo

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Barroco
<b>Personas implicadas</b>	-
<b>Autor</b>	-
<b>Técnica</b>	Talla en madera
<b>Género</b>	Imagen devocional
<b>Elementos significantes</b>	Hábito / dragón / enemigos abatidos
<b>Conceptos significados</b>	Triunfo cristiano / derrota del mal patrón de la Orden de San Benito
<b>Personajes repr.</b>	San Millán
<b>Inscripciones</b>	-
<b>Fuentes literarias</b>	(1201), <i>Privilegio de Fernán González o de los Votos de San Millán</i> . GONZALO DE BERCEO, <i>Vida de San Millán de la Cogolla</i> , III, c. 367-449. SANDOVAL, P. (1601), <i>Primera parte de las fundaciones de San Benito</i> , Madrid, f. 46v-49r. MARTÍNEZ, Martín (1643), <i>Apología por N.P.S. Millán de la Cogolla, Patrón de las Españas</i>
<b>Bibliografía</b>	-





Cat. 129

### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	San Millán triunfa sobre sus enemigos
<b>Cód. Iconclass</b>	11H(MILLÁN)114
<b>Descripción</b>	San Millán como patrón, posibles atributos: hábito, espada, báculo, dragón, sarracenos derrotados (APES)
<b>Iconclass</b>	
<b>País</b>	España, Castilla-León
<b>Localidad</b>	Burgos
<b>Empl. original</b>	Madrid, palacio real
<b>Datación</b>	1788
<b>Ubicación actual</b>	Burgos, paseo del Espolón

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Barroco
<b>Personas implicadas</b>	Sarmiento, Martín
<b>Autor</b>	-
<b>Técnica</b>	Talla en piedra
<b>Género</b>	Imagen devocional
<b>Elementos significantes</b>	Hábito / casco / armadura / espada / Cabezas decapitadas
<b>Conceptos significados</b>	Triunfo cristiano / patrón de España / Caballero de Cristo
<b>Personajes repr.</b>	San Millán
<b>Inscripciones</b>	SAN MILLAN
<b>Fuentes literarias</b>	(1201), <i>Privilegio de Fernán González o de los Votos de San Millán</i> . GONZALO DE BERCEO, <i>Vida de San Millán de la Cogolla</i> , III, c. 367-449. SANDOVAL, P. (1601), <i>Primera parte de las fundaciones de San Benito</i> , Madrid, f. 46v-49r. MARTÍNEZ, Martín (1643), <i>Apología por N.P.S. Millán de la Cogolla, Patrón de las Españas</i>
<b>Bibliografía</b>	MORÁN TURINA, J. M. (1979), “El padre Sarmiento y su sistema de adornos de escultura...”, en <i>Revista de Ideas Estéticas</i> , nº 147, pp. 73-91. HERRERO SANZ, M.J. (2001), “Programa iconográfico para la decoración escultórica del Palacio Nuevo de Madrid”, en <i>Arbor</i> , nº 665, pp. 29-57.



Cat. 130

### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Visión de san Isidoro como caballero
<b>Cód. Iconclass</b>	11H(ISIDORO DE SEVILLA)83
<b>Descripción</b>	San Isidoro de Sevilla sobre un caballo blanco se aparece al ejército cristiano y le ayuda en la batalla de Baeza contra los sarracenos (APES)
<b>Iconclass</b>	
<b>País</b>	España, Castilla-León
<b>Localidad</b>	León
<b>Empl. original</b>	León
<b>Datación</b>	1350-1375
<b>Ubicación actual</b>	León, Real colegiata basílica de San Isidoro, museo

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Gótico
<b>Personas implicadas</b>	-
<b>Autor</b>	-
<b>Técnica</b>	bordado
<b>Género</b>	Pendón
<b>Elementos significantes</b>	Caballo blanco / túnica / manto / mitra / espada / cruz / brazo armado con espada / nube / estrella / escudo de Castilla y León
<b>Conceptos significados</b>	visión de San Isidoro / batalla de Baeza / caballero de Cristo / triunfo cristiano sobre los musulmanes / derrota musulmana / patrón de León / intervención divina / brazo de Santiago
<b>Personajes repr.</b>	San Isidoro de Sevilla
<b>Inscripciones</b>	-
<b>Fuentes literarias</b>	(c. 1200), <i>Historia Translationis Sancti Isidori</i> . TUY, Lucas de, <i>Milagros de San Isidoro</i> , cap. 35. TUY, Lucas de (1232), <i>Chronicon Mundi</i> , Libro IV, cap. 75. Primera Crónica General. Estoria de España..., cap. 981.
<b>Bibliografía</b>	FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, E. (1994), "Héroes y arquetipos en la iconografía medieval", en <i>Cuadernos del Cemyr</i> , nº 1. FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, E. (1995), "Iconografía y leyenda en el Pendón de Baeza", en <i>Medievo hispano...</i> FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, E. (1994), "La iconografía isidoriana en la Real Colegiata de León", en <i>Pensamiento medieval hispano...</i> , Valladolid, vol. 1. MONTANER FRUTOS, A. (1999), "El Pendón de San Isidoro o de Baeza...", en <i>Emblemata</i> , nº 15.



Cat. 131

### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Visión de san Isidoro de Sevilla en la batalla de Baeza
<b>Cód. Iconclass</b>	11H(ISIDORO DE SEVILLA)83
<b>Descripción</b>	San Isidoro de Sevilla sobre un caballo blanco se aparece al ejército cristiano y le ayuda en la batalla de Baeza contra los sarracenos (APES)
<b>Iconclass</b>	
<b>País</b>	España, Castilla-León
<b>Localidad</b>	León
<b>Empl. original</b>	León, Real basílica colegiata de San Isidoro, portada del Perdón
<b>Datación</b>	1732
<b>Ubicación actual</b>	León, Real basílica colegiata de San Isidoro, portada del Perdón

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Barroco
<b>Personas implicadas</b>	-
<b>Autor</b>	Valladolid, Antonio y Pedro
<b>Técnica</b>	Talla en piedra
<b>Género</b>	Imagen devocional
<b>Elementos significantes</b>	Caballo blanco / túnica / manto / mitra / enemigos abatidos / batalla
<b>Conceptos significados</b>	visión de San Isidoro / batalla de Baeza / caballero de Cristo / triunfo cristiano sobre los musulmanes / derrota musulmana / patrón de León
<b>Personajes repr.</b>	San Isidoro de Sevilla
<b>Inscripciones</b>	-
<b>Fuentes literarias</b>	(c. 1200), <i>Historia Translationis Sancti Isidori</i> . TUY, Lucas de, <i>Milagros de San Isidoro</i> , cap. 35. TUY, Lucas de (1232), <i>Chronicon Mundi</i> , Libro IV, cap. 75. Primera Crónica General. Estoria de España..., cap. 981.
<b>Bibliografía</b>	-



Cat. 132

### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	San Isidoro combate a los infieles en la batalla de Baeza
<b>Cód. Iconclass</b>	11H(ISIDORO DE SEVILLA)83
<b>Descripción</b>	San Isidoro de Sevilla sobre un caballo blanco se aparece al ejército cristiano y le ayuda en la batalla de Baeza contra los sarracenos (APES)
<b>Iconclass</b>	
<b>País</b>	España
<b>Localidad</b>	Madrid
<b>Empl. original</b>	José Manzano, <i>Vida y portentosos milagros... de San Isidoro, arzobispo de Sevilla</i>
<b>Datación</b>	1730
<b>Ubicación actual</b>	Madrid, Biblioteca Nacional, cat. 99

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Barroco
<b>Personas implicadas</b>	-
<b>Autor</b>	Palomino, Juan Bernabé / Meléndez, Miguel Jacinto
<b>Técnica</b>	Xilografía
<b>Género</b>	Estampa devocional
<b>Elementos significantes</b>	Caballo blanco / túnica / manto pontifical / mitra / espada / cruz / libro / ángeles / nubes / enemigos abatidos / turbantes / medias lunas / lanzas / soldados cristianos / monarca
<b>Conceptos significados</b>	visión de San Isidoro / batalla de Baeza / caballero de Cristo / triunfo cristiano sobre los musulmanes / derrota musulmana / patrón de León / intervención divina
<b>Personajes repr.</b>	San Isidoro de Sevilla / Alfonso VII
<b>Inscripciones</b>	<i>S. Ysidoro Arzobpo. de Sevilla, primado y Dr. de España, de la Augusta Stirpe de sus Reyes su Restaurador, Segundo Apóstol. Venerase su Cuerpo en la Ynsigne Yga. que le fabricó, y dedicó el Sr. Rey D. Fernando el Magno en la M. N. Ciud. de León, su Corte, y con igual magnífica. Reedificó al presente la Sacra Cat. R. Magd. Del S. Rey D. Phe. Vº nro. Sr. Que Dios ge. Año 1730</i> <i>Michael Melendez del. et. Inv. Reg. Pict.</i> <i>Joan Palom. Sculp.</i>
<b>Fuentes literarias</b>	(c. 1200), <i>Historia Translationis Sancti Isidori</i> . TUY, Lucas de, <i>Milagros de San Isidoro</i> , cap. 35. TUY, Lucas de (1232), <i>Chronicon Mundi</i> , Libro IV, cap. 75. Primera Crónica General. Estoria de España..., cap. 981.
<b>Bibliografía</b>	SANTIAGO PÁEZ, E. (1989), <i>Miguel Jacinto Meléndez, pintor de Felipe V</i> , Madrid, pp. 142-143.





Cat. 133

### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Visión de san Ramón de Fitero en la batalla de Calatrava
<b>Cód. Iconclass</b>	11H(RAIMUNDO DE FITERO)4
<b>Descripción</b>	San Ramón de Fitero sobre un caballo blanco combate en la batalla de Calatrava contra los sarracenos (APES)
<b>Iconclass</b>	
<b>País</b>	España, Navarra
<b>Localidad</b>	Calahorra
<b>Empl. original</b>	Fitero, monasterio de Santa María
<b>Datación</b>	1725-1730
<b>Ubicación actual</b>	Calahorra, iglesia de San Andrés

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Barroco
<b>Personas implicadas</b>	-
<b>Autor</b>	Meléndez, Miguel Jacinto
<b>Técnica</b>	Óleo sobre lienzo
<b>Género</b>	Imagen devocional
<b>Elementos significantes</b>	Caballo / túnica blanca / armadura / espada / bastón crucífero / ángel con corona de laurel / enemigos abatidos / soldados cristianos / batalla / castillo / bandera con cruz de Calatrava / monje calatravo
<b>Conceptos significados</b>	visión de San Raimundo de Fitero / batalla / Calatrava / caballero de Cristo / triunfo cristiano sobre los musulmanes / derrota musulmana / patrón de la Orden de Calatrava / intervención divina
<b>Personajes repr.</b>	San Raimundo de Fitero / fray Diego Velázquez
<b>Inscripciones</b>	-
<b>Fuentes literarias</b>	MASCAREÑAS, G. (1653), <i>Raymundo, abad de Fitero de la orden del Císter...</i> , Madrid, fols. 60-68. (1661), <i>Definiciones de la Orden y cavalleria de Calatrava...</i> , p. 10. YEPES, A. (1609), <i>Coronica General de la Orden de San Benito</i> , Navarra, VII, p. 308v-311v. HEREDIA, A. (1686), <i>Vida de los santos bienaventurados y personas venerables de la sagrada religión de nuestro padre San Benito...</i> , Madrid, pp. 477-482.
<b>Bibliografía</b>	SANTIAGO PÁEZ, E. (1989), <i>Miguel Jacinto Meléndez, pintor de Felipe V</i> , Madrid. FERNÁNDEZ GRACIA, R. (1993), "Iconografía de San Raimundo de Fitero", en <i>Príncipe de Viana</i> , nº 199. FERNÁNDEZ GRACIA, R. (2007), <i>Fitero. El legado de un monasterio</i> , cat. exp., Pamplona. GUTIÉRREZ PASTOR, I. (2007) "San Raimundo, abad de Fitero, en la defensa de Calatrava", en <i>Fitero. El legado de un monasterio</i> , cat. exp., Pamplona, pàg. 300-301.



Cat. 134

### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Visión de San Ramón de Fitero en la batalla
<b>Cód. Iconclass</b>	11H(RAIMUNDO DE FITERO)4
<b>Descripción</b>	San Ramón de Fitero sobre un caballo blanco combate en la batalla de Calatrava contra los sarracenos (APES)
<b>Iconclass</b>	
<b>País</b>	España, Galicia
<b>Localidad</b>	Ourense
<b>Empl. original</b>	San Cristovo de Cea, Monasterio de Santa María la Real de Oseira, crucero
<b>Datación</b>	1753-1756
<b>Ubicación actual</b>	San Cristovo de Cea, Monasterio de Santa María la Real de Oseira, crucero

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Barroco
<b>Personas implicadas</b>	Morrondo, fray Plácido
<b>Autor</b>	Gambino, José
<b>Técnica</b>	Talla en madera
<b>Género</b>	Retablo
<b>Elementos significantes</b>	Caballo / armadura / soldados musulmanes
<b>Conceptos significados</b>	visión de San Raimundo de Fitero / batalla / Calatrava / caballero de Cristo / triunfo cristiano sobre los musulmanes / derrota musulmana / patrón de la Orden de Calatrava / intervención divina
<b>Personajes repr.</b>	San Raimundo de Fitero
<b>Inscripciones</b>	-
<b>Fuentes literarias</b>	MASCAREÑAS, G. (1653), <i>Raymundo, abad de Fitero de la orden del Cister...</i> , Madrid, fols. 60-68. (1661), <i>Deffinitiones de la Orden y cavalleria de Calatrava...</i> , p. 10. YEPES, A. (1609), <i>Coronica General de la Orden de San Benito</i> , Navarra, VII, p. 308v-311v. HEREDIA, A. (1686), <i>Vida de los santos bienaventurados y personas venerables de la sagrada religión de nuestro padre San Benito...</i> , Madrid, pp. 477-482.
<b>Bibliografía</b>	FERNÁNDEZ GRACIA, R. (1993), "Iconografía de San Raimundo de Fitero", en <i>Príncipe de Viana</i> , nº 199. FERNÁNDEZ GRACIA, R. (2007), <i>Fitero. El legado de un monasterio</i> , cat. exp., Pamplona.



Cat. 135

### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Visión de San Ramón de Fitero en la batalla de Calatrava
<b>Cód. Iconclass</b>	11H(RAIMUNDO DE FITERO) <sup>4</sup>
<b>Descripción</b>	San Ramón de Fitero sobre un caballo blanco combate en la batalla de Calatrava contra los sarracenos (APES)
<b>Iconclass</b>	
<b>País</b>	España, Castilla-León
<b>Localidad</b>	Barrio de San Felices (Burgos)
<b>Empl. original</b>	Barrio de San Felices, convento de San Felices de Amaya
<b>Datación</b>	Hacia 1750
<b>Ubicación actual</b>	Barrio de San Felices, convento de San Felices de Amaya

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Barroco
<b>Personas implicadas</b>	-
<b>Autor</b>	-
<b>Técnica</b>	Óleo sobre lienzo
<b>Género</b>	Imagen devocional
<b>Elementos significantes</b>	Caballo / túnica blanca / armadura con cruz de calatrava / espada / bastón crucífero / rayo de luz / enemigos abatidos / soldados cristianos / batalla /
<b>Conceptos significados</b>	visión de San Raimundo de Fitero / batalla / Calatrava / caballero de Cristo / triunfo cristiano sobre los musulmanes / derrota musulmana / patrón de la Orden de Calatrava / intervención divina
<b>Personajes repr.</b>	San Raimundo de Fitero
<b>Inscripciones</b>	-
<b>Fuentes literarias</b>	MASCAREÑAS, G. (1653), <i>Raymundo, abad de Fitero de la orden del Císter...</i> , Madrid, fols. 60-68. (1661), <i>Deffinitiones de la Orden y cavalleria de Calatrava...</i> , p. 10. YEPES, A. (1609), <i>Coronica General de la Orden de San Benito</i> , Navarra, VII, p. 308v-311v. HEREDIA, A. (1686), <i>Vida de los santos bienaventurados y personas venerables de la sagrada religión de nuestro padre San Benito...</i> , Madrid, pp. 477-482.
<b>Bibliografía</b>	GUTIÉRREZ PASTOR, I. (1984), "La colección de pinturas de las Calatras de Burgos", en <i>Actas del Congreso de Historia de Burgos</i> , Burgos. FERNÁNDEZ GRACIA, R. (1993), "Iconografía de San Raimundo de Fitero", en <i>Príncipe de Viana</i> , nº 199. FERNÁNDEZ GRACIA, R. (2007), <i>Fitero. El legado de un monasterio</i> , cat. exp., Pamplona.



Cat. 136

### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	San Raimundo de Fitero como <i>miles Christi</i>
<b>Cód. Iconclass</b>	11H(RAIMUNDO DE FITERO)114
<b>Descripción</b>	San Ramón de Fitero como patrón, posibles atributos:
<b>Iconclass</b>	hábito, armadura, espada, báculo, sarracenos derrotados (APES)
<b>País</b>	España, Madrid
<b>Localidad</b>	Madrid
<b>Empl. original</b>	Madrid, iglesia de las Calatravas, retablo mayor
<b>Datación</b>	1720-1723
<b>Ubicación actual</b>	Madrid, iglesia de las Calatravas, retablo mayor

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Barroco
<b>Personas implicadas</b>	-
<b>Autor</b>	Churriguera, José Benito
<b>Técnica</b>	Talla en madera
<b>Género</b>	Retablo
<b>Elementos significantes</b>	Manto calatravo / armadura con cruz de Calatrava / casco con plumas / espada / bastón / enemigos abatidos
<b>Conceptos significados</b>	caballero de Cristo / triunfo cristiano sobre los musulmanes / derrota musulmana / patrón de la Orden de Calatrava / Verdadera efigie
<b>Personajes repr.</b>	San Raimundo de Fitero
<b>Inscripciones</b>	-
<b>Fuentes literarias</b>	MASCAREÑAS, G. (1653), <i>Raymundo, abad de Fitero de la orden del Císter...</i> , Madrid, fols. 60-68. (1661), <i>Deffiniciones de la Orden y cavalleria de Calatrava...</i> , p. 10. YEPES, A. (1609), <i>Coronica General de la Orden de San Benito</i> , Navarra, VII, p. 308v-311v. HEREDIA, A. (1686), <i>Vida de los santos bienaventurados y personas venerables de la sagrada religión de nuestro padre San Benito...</i> , Madrid, pp. 477-482.
<b>Bibliografía</b>	BONET CORREA, A. (1962), "Los retablos de las Calatrasas de Madrid", en <i>Archivo Español de Arte</i> , núm. 35. FERNÁNDEZ GRACIA, R. (2007), "San Raimundo de Fitero miles Christi", en <i>Fitero. El legado de un monasterio</i> , cat. exp., Pamplona.





Cat. 137

### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	San Ramón de Fitero como <i>miles Christi</i>
<b>Cód. Iconclass</b>	11H(RAMÓN DE FITERO)114
<b>Descripción</b>	San Ramón de Fitero como patrón, posibles atributos:
<b>Iconclass</b>	hábito, armadura, espada, báculo, sarracenos derrotados (APES)
<b>País</b>	España, Madrid
<b>Localidad</b>	Madrid
<b>Empl. original</b>	Madrid
<b>Datación</b>	1725
<b>Ubicación actual</b>	-

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Barroco
<b>Personas implicadas</b>	Calatravas de Madrid
<b>Autor</b>	Irala, Matías de
<b>Técnica</b>	Grabado a buril
<b>Género</b>	Estampa devocional
<b>Elementos significantes</b>	Manto calatravo / armadura con cruz de Calatrava / casco con plumas / cruz / escudo / enemigos abatidos / trofeos militares
<b>Conceptos significados</b>	caballero de Cristo / triunfo cristiano sobre los musulmanes / derrota musulmana / patrón de la Orden de Calatrava / Verdadera efigie
<b>Personajes repr.</b>	San Raimundo de Fitero
<b>Inscripciones</b>	<i>VERDADERA EFIXIE DE S. RAIMUNDO ABAD DE FITERO, FUNDADOR DE LA Orden y Cavalleria de Calatrava...</i> <i>F. Martín de Irala [...] et sculp.</i> Año de 1725 <i>El Eminentíssimo S. Cardenal de Borja Concede cien días de Indulgencias a los q rezaren un Padrenuestro delante de esta Sta. Imagen por la Esaltación de Na. Sta. Fee Catholica.</i>
<b>Fuentes literarias</b>	MASCAREÑAS, G. (1653), <i>Raymundo, abad de Fitero de la orden del Císter...</i> , Madrid, fols. 60-68. (1661), <i>Deffiniciones de la Orden y cavalleria de Calatrava...</i> , p. 10. YEPES, A. (1609), <i>Coronica General de la Orden de San Benito</i> , Navarra, VII, p. 308v-311v. HEREDIA, A. (1686), <i>Vida de los santos bienaventurados y personas venerables de la sagrada religión de nuestro padre San Benito...</i> , Madrid, pp. 477-482.
<b>Bibliografía</b>	BONET CORREA, A. (1979), "Vida y obra de fray Matías de Irala", en <i>Método sucinto y compendioso de las cinco simetrías de fray Matías de Irala</i> , Madrid. FERNÁNDEZ GRACIA, R. (1993), "Iconografía de San Raimundo de Fitero", en <i>Príncipe de Viana</i> , nº 199. FERNÁNDEZ GRACIA, R. (2007), <i>Fitero. El legado de un monasterio</i> , cat. exp., Pamplona.



Cat. 138

### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	San Ramón de Fitero como <i>miles Christi</i>
<b>Cód. Iconclass</b>	11H(RAMÓN DE FITERO)114
<b>Descripción</b>	San Ramón de Fitero como patrón, posibles atributos:
<b>Iconclass</b>	hábito, armadura, espada, báculo, sarracenos derrotados (APES)
<b>País</b>	España, Navarra
<b>Localidad</b>	Fitero
<b>Empl. original</b>	Fitero, capilla de la Virgen de la Barda
<b>Datación</b>	1736
<b>Ubicación actual</b>	Fitero, capilla de la Virgen de la Barda

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Barroco
<b>Personas implicadas</b>	-
<b>Autor</b>	-
<b>Técnica</b>	Pintura al fresco
<b>Género</b>	Imagen devocional
<b>Elementos significantes</b>	Manto calatravo / armadura con cruz de Calatrava / casco con plumas / cruz / bastón de mando / enemigos abatidos / trofeos militares
<b>Conceptos significados</b>	caballero de Cristo / triunfo cristiano sobre los musulmanes / derrota musulmana / patrón de la Orden de Calatrava / Verdadera efigie
<b>Personajes repr.</b>	San Raimundo de Fitero
<b>Inscripciones</b>	<i>RAIM. [...] AB.S FITERI</i>
<b>Fuentes literarias</b>	MASCAREÑAS, G. (1653), <i>Raymundo, abad de Fitero de la orden del Cister...</i> , Madrid, fols. 60-68. (1661), <i>Deffinitiones de la Orden y cavalleria de Calatrava...</i> , p. 10. YEPES, A. (1609), <i>Coronica General de la Orden de San Benito</i> , Navarra, VII, p. 308v-311v. HEREDIA, A. (1686), <i>Vida de los santos bienaventurados y personas venerables de la sagrada religión de nuestro padre San Benito...</i> , Madrid, pp. 477-482.
<b>Bibliografía</b>	FERNÁNDEZ GRACIA, R. (1993), "Iconografía de San Raimundo de Fitero", en <i>Príncipe de Viana</i> , nº 199. FERNÁNDEZ GRACIA, R. (2007), <i>Fitero. El legado de un monasterio</i> , cat. exp., Pamplona.



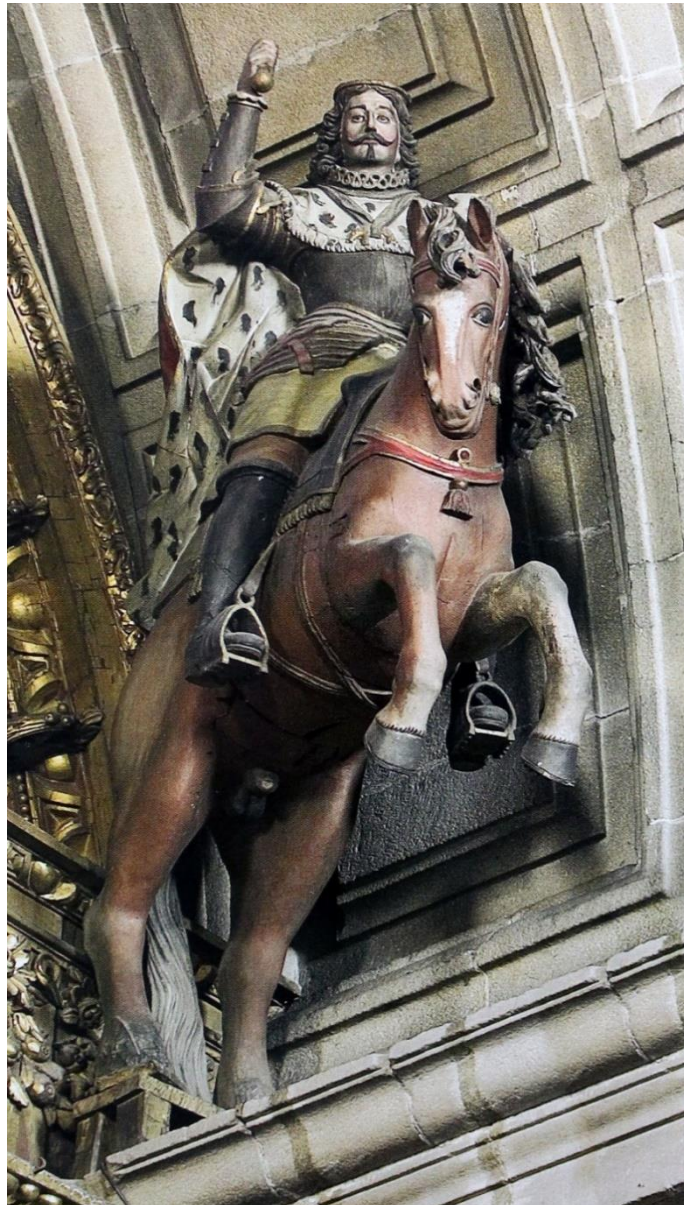
Cat. 139

### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Visión de San Rosendo en la batalla
<b>Cód. Iconclass</b>	11H(ROSENDO)83
<b>Descripción</b>	San Rosendo sobre un caballo combate en una batalla
<b>Iconclass</b>	contra los sarracenos
<b>País</b>	España, Galicia
<b>Localidad</b>	Celanova
<b>Empl. original</b>	Celanova, monasterio del Salvador, iglesia, retablo mayor
<b>Datación</b>	1697
<b>Ubicación actual</b>	Celanova, monasterio del Salvador, iglesia, retablo mayor

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Barroco
<b>Personas implicadas</b>	-
<b>Autor</b>	Castro Canseco, Francisco
<b>Técnica</b>	Talla en madera
<b>Género</b>	Retablo
<b>Elementos significantes</b>	Caballo / sombrero / muceta cordada al pecho / alba / bastón de mando / soldados musulmanes
<b>Conceptos significados</b>	visión de San Rosendo / batalla / normandos / caballero de Cristo / triunfo cristiano sobre los musulmanes / derrota musulmana / patrón de la Orden benedictina / intervención divina
<b>Personajes repr.</b>	San Rosendo
<b>Inscripciones</b>	-
<b>Fuentes literarias</b>	<i>Vita Sancti Rudesindi</i> YEPES, A. (1615), <i>Coronica General de la Orden de San Benito</i> , t. V. HEREDIA (1685), <i>Vida de los Santos bienaventurados y personas venerables de la sagrada religión de nuestro padre San Benito, patriarca de religiosos</i> , t. II.
<b>Bibliografía</b>	GONZÁLEZ GARCÍA, M. A. (2007), "San Rosendo de Mondoñedo y Celanova. Notas y catálogo de una iconografía viva", en <i>Facendo memoria de San Rosendo</i> , Mondoñedo, p. 229-344. LÓPEZ VÁZQUEZ, J. M. (2007), "El presbiterio y el coro, la medula de la iglesia monástica benedictina: el caso de Celanova", en <i>Rudesindus. El legado del santo</i> , Xunta de Galicia, p. 286-311. GONZÁLEZ GARCÍA, M. Á. (2009), "San Rosendo y san Torcuato. Reliquias, tesoro e iconografía", en <i>Rudesindus. San Rosendo. Su tiempo y su legado</i> , Xunta de Galicia, p. 279-294.



Cat. 140

### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Visión de San Fernando en batalla
<b>Cód. Iconclass</b>	11H(FERNANDO III)83
<b>Descripción</b>	San Fernando sobre un caballo combate en una batalla
<b>Iconclass</b>	contra los sarracenos
<b>País</b>	España, Galicia
<b>Localidad</b>	Santiago de Compostela
<b>Empl. original</b>	Santiago de Compostela, iglesia de San Paio de Antealtares, altar mayor
<b>Datación</b>	1714
<b>Ubicación actual</b>	Santiago de Compostela, iglesia de San Paio de Antealtares, altar mayor

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Barroco
<b>Personas implicadas</b>	-
<b>Autor</b>	Castro Canseco, Francisco
<b>Técnica</b>	Talla en madera
<b>Género</b>	Retablo
<b>Elementos significantes</b>	Caballo / corona / armadura / capa de armiño / collar / espada / soldados musulmanes
<b>Conceptos significados</b>	visión de San Fernando III / batalla / caballero de Cristo / triunfo cristiano / intervención divina
<b>Personajes repr.</b>	San Fernando III
<b>Inscripciones</b>	-
<b>Fuentes literarias</b>	
<b>Bibliografía</b>	FOLGAR DE LA CALLE, M.C. (1991), "El retablo gallego", en <i>Galicia No Tempo</i> , Santiago de Compostela, pp. 2102-213. CINTAS DEL BOT, A. (1991), <i>Iconografía del rey San Fernando en la pintura de Sevilla</i> , Dip. de Sevilla, p. 15-16. RODRÍGUEZ LÓPEZ, A. (1991), "Fernando III el Santo (1217-1252). Evolución historiográfica, canonización y utilización política", en <i>Miscel·lània en homenatge al P. Agustí Altisent</i> , Tarragona, p. 573-588.





Cat. 141

### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Visión de san Andrés Corsini en la batalla de Anghiari
<b>Cód. Iconclass</b>	11H(ANDRÉS CORSINI)83
<b>Descripción</b>	San Andrés Corsini, fraile carmelita y obispo de Fiésole, aparece en el cielo sobre el campo de batalla, espada en mano, en la batalla de Anghiari
<b>Iconclass</b>	
<b>País</b>	España, Andalucía
<b>Localidad</b>	Vélez-Málaga
<b>Empl. original</b>	Vélez-Málaga, iglesia del monasterio de Jesús, María y José, cúpula
<b>Datación</b>	1738-1745
<b>Ubicación actual</b>	Vélez-Málaga, iglesia del monasterio de Jesús, María y José, cúpula

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Barroco
<b>Personas implicadas</b>	-
<b>Autor</b>	-
<b>Técnica</b>	Pintura mural
<b>Género</b>	Imagen devocional
<b>Elementos significantes</b>	Caballo / hábito carmelita / manto episcopal / capelo / báculo episcopal / enemigos abatidos
<b>Conceptos significados</b>	visión de San Andrés Corsini / batalla de Anghiari / caballero de Cristo / triunfo cristiano sobre los musulmanes / derrota musulmana / patrón de la Orden de los Carmelitas
<b>Personajes repr.</b>	San Andrés Corsini
<b>Inscripciones</b>	<i>San Andrés Corsino Obispo favoreció a los florentinos. 1440</i>
<b>Fuentes literarias</b>	PIETRO DI ANDREA DEL CASTAGNO (1440), <i>Vita di Andrea Corsini</i>
<b>Bibliografía</b>	CIAPPELLI, G. (2007), <i>Un santo alla battaglia di Anghiari. La 'Vita' e il culto di Andrea Corsini nella Firenze del Rinascimento</i> , Florencia. PEÑA MÉNDEZ, A. M. (2008), "Acción-contemplación: sermón carmelitano en torno al doble espíritu...", en <i>Boletín de Arte</i> , Málaga, nº 29, pp. 173-196.



Cat. 142

### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Visión de san Pedro Tomás en la batalla de Chipre
<b>Cód. Iconclass</b>	11H(PEDRO TOMÁS)83
<b>Descripción</b>	San Pedro Tomás sobre un caballo blanco se aparece al ejército cristiano y le ayuda en la batalla de Chipre contra los sarracenos (APES)
<b>Iconclass</b>	
<b>País</b>	España, Andalucía
<b>Localidad</b>	Osuna
<b>Empl. original</b>	Osuna, convento del Carmen, iglesia
<b>Datación</b>	1588-1590
<b>Ubicación actual</b>	Osuna, convento del Carmen, iglesia

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Renacimiento
<b>Personas implicadas</b>	-
<b>Autor</b>	Velasco, Diego
<b>Técnica</b>	Talla en madera
<b>Género</b>	Retablo
<b>Elementos significantes</b>	Caballo blanco / escudo carmelita / batalla / cuerpos descuartizados / soldados
<b>Conceptos significados</b>	Visión de San Pedro Tomás / batalla de Chipre / caballero de Cristo / victoria cristiana / derrota musulmana / patrón de la Orden de los Carmelitas
<b>Personajes repr.</b>	San Pedro Tomás
<b>Inscripciones</b>	-
<b>Fuentes literarias</b>	
<b>Bibliografía</b>	RODRÍGUEZ-BUZÓN CALLE, M. (1986), <i>Guía artística de Osuna</i> , Osuna, pp. 99-101.



Cat. 142

### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	El conde Fernán González derrota a sus enemigos
<b>Cód. Iconclass</b>	61B31(FERNÁN GONZÁLEZ)
<b>Descripción</b>	Representación heroica del conde Fernán González.
<b>Iconclass</b>	Triunfo sobre el enemigo (APES)
<b>País</b>	España, Castilla-León
<b>Localidad</b>	Hortigüela
<b>Empl. original</b>	Hortigüela, monasterio de San Pedro de Arlanza, portada
<b>Datación</b>	1643
<b>Ubicación actual</b>	Hortigüela, monasterio de San Pedro de Arlanza, portada

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Barroco
<b>Personas implicadas</b>	-
<b>Autor</b>	-
<b>Técnica</b>	Talla en piedra
<b>Género</b>	Imagen devocional
<b>Elementos significantes</b>	Caballo / armadura / enemigos abatidos
<b>Conceptos significados</b>	batalla de Simancas / caballero de Cristo / triunfo cristiano sobre los musulmanes / derrota musulmana / conde de Castilla
<b>Personajes repr.</b>	Conde Fernán González
<b>Inscripciones</b>	<i>AÑO DE, SOLI DEO HONOR ET GLORIA, 1643</i>
<b>Fuentes literarias</b>	(1201), <i>Privilegio de Fernán González o de los Votos de San Millán</i> . GONZALO DE BERCEO, <i>Vida de San Millán de la Cogolla</i> , III, c. 367-449. <i>Poema de Fernán González</i> (s. XIII), cap. 13. ARREDONDO, G. (1510), <i>Corónica brevemente sacada de los excelentísimos fechos del vienaventurado caballero de gloriosa memoria conde Fernán Gonçáles, conquistador de la seta de Mahomad y muy famoso ensalçador de la santa fe catholica...</i>
<b>Bibliografía</b>	-



Cat. 143

### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	El conde Fernán González como <i>miles Christi</i>
<b>Cód. Iconclass</b>	61B31(FERNÁN GONZÁLEZ)
<b>Descripción</b>	Representación heroica del conde Fernán González.
<b>Iconclass</b>	Triunfo sobre el enemigo (APES)
<b>País</b>	España, Castilla-León
<b>Localidad</b>	Burgos
<b>Empl. original</b>	Madrid, palacio real
<b>Datación</b>	1788
<b>Ubicación actual</b>	Burgos, paseo del Espolón

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Barroco
<b>Personas implicadas</b>	Sarmiento, Martín
<b>Autor</b>	-
<b>Técnica</b>	Talla en piedra
<b>Género</b>	Retrato imaginario
<b>Elementos significantes</b>	Armadura / casco con plumas / espada / Cabeza de sarraceno /
<b>Conceptos significados</b>	Triunfo cristiano / Caballero de Cristo / conde de Castilla
<b>Personajes repr.</b>	Conde Fernán González
<b>Inscripciones</b>	<i>FERNÁN GONZÁLEZ CONDE INDEPENDIENTE DE CASTILLA</i>
<b>Fuentes literarias</b>	(1201), <i>Privilegio de Fernán González o de los Votos de San Millán</i> . GONZALO DE BERCEO, <i>Vida de San Millán de la Cogolla</i> , III, c. 367-449. <i>Poema de Fernán González</i> (s. XIII), cap. 13. ARREDONDO, G. (1510), <i>Corónica brevemente sacada de los excelentísimos fechos del vienaventurado caballero de gloriosa memoria conde Fernán Gonçáles, conquistador de la seta de Mahomad y muy famoso ensalçador de la santa fe catholica...</i>
<b>Bibliografía</b>	MORÁN TURINA, J. M. (1979), "El padre Sarmiento y su sistema de adornos de escultura...", en <i>Revista de Ideas Estéticas</i> , nº 147, pp. 73-91. HERRERO SANZ, M.J. (2001), "Programa iconográfico para la decoración escultórica del Palacio Nuevo de Madrid", en <i>Arbor</i> , nº 665, pp. 29-57.





Cat. 144

### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	El rey Fernando I de Castilla como <i>miles Christi</i>
<b>Cód. Iconclass</b>	61B31(FERNANDO I DE CASTILLA)
<b>Descripción</b>	Representación heroica del rey Fernando I de Castilla.
<b>Iconclass</b>	Triunfo sobre los sarracenos (APES)
<b>País</b>	España, Castilla-León
<b>Localidad</b>	Burgos
<b>Empl. original</b>	Madrid, palacio real
<b>Datación</b>	1788
<b>Ubicación actual</b>	Burgos, paseo del Espolón

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Barroco
<b>Personas implicadas</b>	Sarmiento, Martín
<b>Autor</b>	-
<b>Técnica</b>	Talla en piedra
<b>Género</b>	Retrato imaginario
<b>Elementos significantes</b>	Armadura / manto / bastón de mando / orbe / Cabeza de sarraceno /
<b>Conceptos significados</b>	Triunfo cristiano / Caballero de Cristo / rey de Castilla
<b>Personajes repr.</b>	Fernando I de Castilla
<b>Inscripciones</b>	FERNANDO I REI DE CASTILLA Mº Aº DE 1000
<b>Fuentes literarias</b>	-
<b>Bibliografía</b>	MORÁN TURINA, J. M. (1979), "El padre Sarmiento y su sistema de adornos de escultura...", en <i>Revista de Ideas Estéticas</i> , nº 147, pp. 73-91. HERRERO SANZ, M.J. (2001), "Programa iconográfico para la decoración escultórica del Palacio Nuevo de Madrid", en <i>Arbor</i> , nº 665, pp. 29-57.



Cat. 145

### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	El Cid como <i>matamoros</i> derrota a sus enemigos
<b>Cód. Iconclass</b>	61B31(RODRIGO DÍAZ DE VIVAR)
<b>Descripción</b>	Representación heroica del Rodrigo Díaz de Vivar. Sobre un caballo blanco, El Cid, combate a los sarracenos (APES)
<b>Iconclass</b>	
<b>País</b>	España, Castilla-León
<b>Localidad</b>	Cardeña
<b>Empl. original</b>	Cardeña, monasterio de San Pedro
<b>Datación</b>	1739
<b>Ubicación actual</b>	Cardeña, monasterio de San Pedro

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Barroco
<b>Personas implicadas</b>	-
<b>Autor</b>	-
<b>Técnica</b>	Talla en piedra
<b>Género</b>	Imagen devocional
<b>Elementos significantes</b>	Caballo / armadura / casco con plumas / enemigos abatidos
<b>Conceptos significados</b>	caballero de Cristo / triunfo cristiano sobre los musulmanes / derrota musulmana
<b>Personajes repr.</b>	Rodrigo Díaz de Vivar, el Cid
<b>Inscripciones</b>	PER ME REGES REGNANT
<b>Fuentes literarias</b>	<i>Cantar de Mio Cid</i> , (ed. a cura d'A. Montaner Frutos), Crítica, Barcelona, 1993. (1593), <i>Chronica del famoso Cavallero Cid Ruy Díaz Campeador</i> , Burgos, Felip de Junta y Juan Bautista Varesio SANTOS ALONSO, H. (1767), <i>Historia verdadera y famosa del Cid Campeador, don Rodrigo Díaz de Vivar</i>
<b>Bibliografía</b>	-



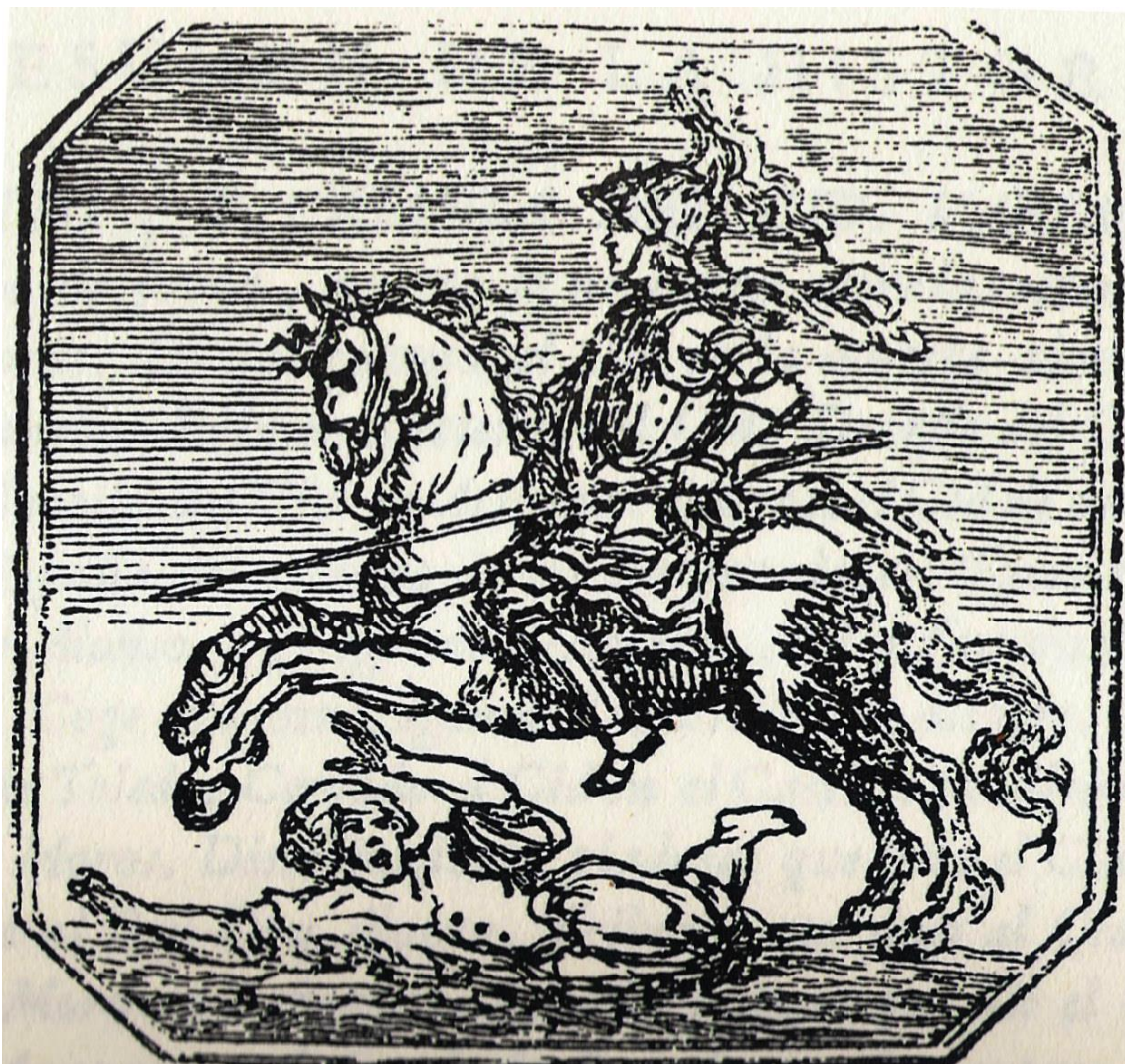
Cat. 146

### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	El Cid como <i>matamoros</i> derrota a sus enemigos
<b>Cód. Iconclass</b>	61B31(RODRIGO DÍAZ DE VIVAR)
<b>Descripción</b>	Representación heroica del Rodrigo Díaz de Vivar. Sobre un caballo blanco, El Cid, combate a los sarracenos (APES)
<b>Iconclass</b>	
<b>País</b>	España
<b>Localidad</b>	-
<b>Empl. original</b>	(1593), <i>Chronica del famoso Cavallero Cid Ruy Díaz Campeador</i> , Burgos, Felip de Junta y Juan Bautista Varesio
<b>Datación</b>	1593
<b>Ubicación actual</b>	(1593), <i>Chronica del famoso Cavallero Cid Ruy Díaz Campeador</i> , Burgos, Felip de Junta y Juan Bautista Varesio

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Barroco
<b>Personas implicadas</b>	-
<b>Autor</b>	-
<b>Técnica</b>	Xilografía
<b>Género</b>	Estampa devocional
<b>Elementos significantes</b>	Caballo / armadura / espada / escudo / enemigos abatidos / enemigos huyendo / Castillo / batalla
<b>Conceptos significados</b>	caballero de Cristo / triunfo cristiano sobre los musulmanes / derrota musulmana
<b>Personajes repr.</b>	Rodrigo Díaz de Vivar, el Cid
<b>Inscripciones</b>	-
<b>Fuentes literarias</b>	<i>Cantar de Mio Cid</i> , (ed. a cura d'A. Montaner Frutos), Crítica, Barcelona, 1993. (1593), <i>Chronica del famoso Cavallero Cid Ruy Díaz Campeador</i> , Burgos, Felipe de Junta y Juan Bautista Varesio SANTOS ALONSO, H. (1767), <i>Historia verdadera y famosa del Cid Campeador, don Rodrigo Díaz de Vivar</i> CARRETE, J., CHECA CREMADES, F., BOZAL, V. (1971), "El grabado en España (siglos XV al XVIII), en <i>Summa Artis</i> , XXXI, Madrid.
<b>Bibliografía</b>	



Cat. 147

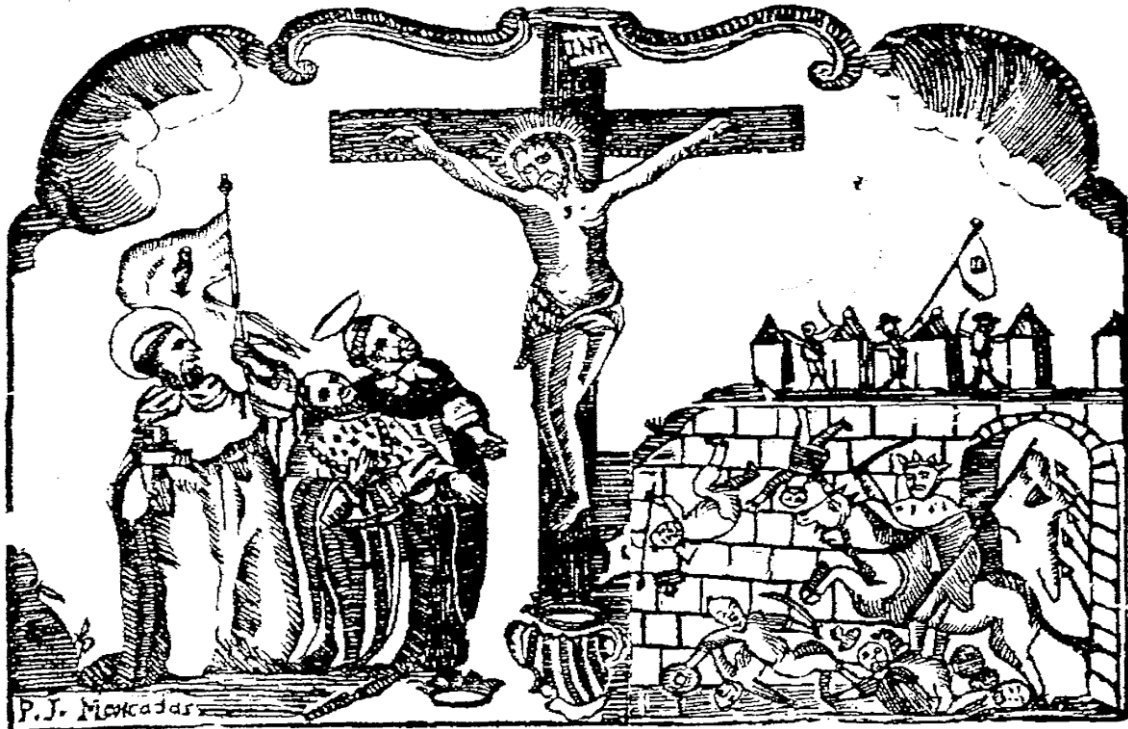
### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	El Cid como <i>matamoros</i> derrota a sus enemigos
<b>Cód. Iconclass</b>	61B31(RODRIGO DÍAZ DE VIVAR)
<b>Descripción</b>	Representación heroica del Rodrigo Díaz de Vivar. Sobre un caballo blanco, El Cid, combate a los sarracenos (APES)
<b>Iconclass</b>	un caballo blanco, El Cid, combate a los sarracenos (APES)
<b>País</b>	España
<b>Localidad</b>	-
<b>Empl. original</b>	SANTOS ALONSO, H. (1767), <i>Historia verdadera y famosa del Cid Campeador, don Rodrigo Díaz de Vivar</i>
<b>Datación</b>	1767
<b>Ubicación actual</b>	SANTOS ALONSO, H. (1767), <i>Historia verdadera y famosa del Cid Campeador, don Rodrigo Díaz de Vivar</i>

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Barroco
<b>Personas implicadas</b>	Santos Alonso, Hilario
<b>Autor</b>	-
<b>Técnica</b>	Xilografía
<b>Género</b>	Estampa devocional
<b>Elementos significantes</b>	Caballo / armadura / casco con plumas / lanza / enemigo abatido
<b>Conceptos significados</b>	caballero de Cristo / triunfo cristiano sobre los musulmanes / derrota musulmana
<b>Personajes repr.</b>	Rodrigo Díaz de Vivar, el Cid
<b>Inscripciones</b>	-
<b>Fuentes literarias</b>	<i>Cantar de Mio Cid</i> , (ed. a cura d'A. Montaner Frutos), Crítica, Barcelona, 1993. (1593), <i>Chronica del famoso Cavallero Cid Ruy Díaz Campeador</i> , Burgos, Felip de Junta y Juan Bautista Varesio SANTOS ALONSO, H. (1767), <i>Historia verdadera y famosa del Cid Campeador, don Rodrigo Díaz de Vivar</i>
<b>Bibliografía</b>	-





Cat. 148

### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Gozos al Cristo de la Conquista
<b>Cód. Iconclass</b>	61B31(JAIME I)
<b>Descripción</b>	Representación heroica del rey Jaime I de Aragón. Sobre un caballo blanco combate a los sarracenos (APES)
<b>Iconclass</b>	
<b>País</b>	España, Baleares
<b>Localidad</b>	Palma de Mallorca
<b>Empl. original</b>	-
<b>Datación</b>	1700-1800
<b>Ubicación actual</b>	-

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Barroco
<b>Personas implicadas</b>	-
<b>Autor</b>	P.J. Moncada
<b>Técnica</b>	Xilografía
<b>Género</b>	Hoja de Gozos
<b>Elementos significantes</b>	Caballo / armadura / espada / bandera / corona / manto real / enemigos abatidos / ciudad amurallada / batalla / Cristo crucificado
<b>Conceptos significados</b>	caballero de Cristo / triunfo cristiano sobre los musulmanes / derrota musulmana / batalla de Mallorca
<b>Personajes repr.</b>	Cristo de la Conquista / Jaime I / San Pedro Nolasco / San Ramón de Peñafort
<b>Inscripciones</b>	<i>P. J. Moncada</i>
<b>Fuentes literarias</b>	JAUME I (1276), <i>Crònica o Llibre dels Fets</i> , cap. 84.
<b>Bibliografía</b>	ALOMAR i CANYELLES, A. I. (1998), <i>L'Estendard. La festa nacional més antiga d'Europa</i> , ed. Documenta Balear, Palma de Mallorca. VINAS, A., VINAS, R. (2007), <i>La conquesta de Mallorca. Textos i documents</i> , Palma de Mallorca.



Cat. 149

### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Carlos II a caballo derrota a sus enemigos
<b>Cód. Iconclass</b>	61B31(CARLOS II)
<b>Descripción</b>	Representación heroica del rey Carlos II. Sobre un caballo
<b>Iconclass</b>	blanco combate a los sarracenos (APES)
<b>País</b>	España, Madrid
<b>Localidad</b>	Madrid
<b>Empl. original</b>	Madrid
<b>Datación</b>	Hacia 1694
<b>Ubicación actual</b>	Madrid, Museo del Prado

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Barroco
<b>Personas implicadas</b>	-
<b>Autor</b>	Giordano, Luca
<b>Técnica</b>	Óleo sobre lienzo
<b>Género</b>	Retrato ecuestre
<b>Elementos significantes</b>	Caballo / armadura / bastón de manto / collar de la Orden del Toisón de Oro / paje / figura con cáliz / ángel con cruz / enemigos abatidos / turbantes
<b>Conceptos significados</b>	Triunfo cristiano / derrota musulmana / Caballero de Cristo / rey de España
<b>Personajes repr.</b>	caballero de Cristo / triunfo cristiano sobre los musulmanes / derrota musulmana
<b>Inscripciones</b>	-
<b>Fuentes literarias</b>	-
<b>Bibliografía</b>	RODRÍGUEZ RICO, C. (2001), "Carlos II a caballo", en <i>Mil años del caballo en el arte hispánico</i> , Soc. Estatal España Nuevo Milenio, Madrid, pàg. 224-228. ZAPATA DE LA HOZ, T. (2000), "Carlos II a caballo", en <i>El mundo de Carlos V de la España medieval al Siglo de Oro</i> , Madrid, pp. 74-75.



Cat. 150

### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Retrato de don Martín de Múgica en la batalla
<b>Cód. Iconclass</b>	61B31(MARTÍN DE MÚGICA)
<b>Descripción</b>	Representación heroica de don Martín de Múgica. Sobre un caballo blanco combate a sus enemigos (APES)
<b>Iconclass</b>	
<b>País</b>	Italia
<b>Localidad</b>	Roma
<b>Empl. original</b>	OVALLE, fray Alonso de (1646), <i>Histórica relación del reino de Chile y de las misiones y ministerios que ejercita en él la compañía de Jesús</i> , Roma
<b>Datación</b>	1646
<b>Ubicación actual</b>	Madrid, Biblioteca Nacional [R 5628]

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Barroco
<b>Personas implicadas</b>	Fray Alonso de Ovalle
<b>Autor</b>	-
<b>Técnica</b>	Grabado a buril
<b>Género</b>	Estampa
<b>Elementos significantes</b>	Caballo / armadura de placas / bastón de mando / campo de batalla / soldado derrotado / espada rota / pisotón triunfal
<b>Conceptos significados</b>	<i>Alter ego</i> de Santiago / Triunfo cristiano / derrota del enemigo
<b>Personajes repr.</b>	Martín de Múgica
<b>Inscripciones</b>	<i>D. Martin de Muxica del habito de Santiago</i>
<b>Fuentes literarias</b>	Ovalle, fray Alonso de (1646), <i>Histórica relación del reino de Chile y de las misiones y ministerios que ejercita en él la compañía de Jesús</i> , Roma.
<b>Bibliografía</b>	BÉRCHEZ, J. (1999), <i>Los Siglos de Oro en los Virreinos de América. 1550-1700</i> , Madrid, pp. 205-206.



Cat. 151

### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	El cardenal Pedro González de Mendoza a caballo
<b>Cód. Iconclass</b>	61B31(PEDRO GONZÁLEZ DE MENDOZA)
<b>Descripción</b>	Representación heroica del cardenal Pedro González de
<b>Iconclass</b>	Mendoza. Sobre un caballo blanco combate a los
	sarracenos (APES)
<b>País</b>	España
<b>Localidad</b>	Valladolid
<b>Empl. original</b>	Valladolid, Universidad, Colegio de Santa Cruz, Biblioteca
<b>Datación</b>	1705
<b>Ubicación actual</b>	Valladolid, Universidad, Colegio de Santa Cruz, Biblioteca

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Barroco
<b>Personas implicadas</b>	-
<b>Autor</b>	Vander, Peti
<b>Técnica</b>	Óleo sobre lienzo
<b>Género</b>	Retrato ecuestre
<b>Elementos significantes</b>	Caballo blanco / capa púrpura / capelo cardenalicio / bastón de mando / enemigos abatidos / alfanje / escudo / Ángeles con cruz cardenalicia / Ángeles con escudo de la familia Mendoza / soldados cristianos
<b>Conceptos significados</b>	Triunfo cristiano / derrota musulmana / Caballero de Cristo / general victorioso / batalla de Toro
<b>Personajes repr.</b>	Cardenal Pedro González de Mendoza
<b>Inscripciones</b>	-
<b>Fuentes literarias</b>	-
<b>Bibliografía</b>	VALDIVIESO GONZÁLEZ, E. (1971), <i>La pintura en Valladolid en el siglo XVII</i> , Valladolid. ANDRÉS ORDAX, S. (1992), "La imagen del cardenal Mendoza", en <i>La introducción del Renacimiento en España. El Colegio de la Santa Cruz (1491-1991)</i> , Valladolid, pp. 57-60 ANDRÉS ORDAX, S. (1993), "Iconografía y arte del Colegio de Santa Cruz", en <i>El Colegio de Santa Cruz y su proyección americana (1491-1992)</i> , Valladolid, pp. 30-32 ANDRÉS ORDAX, S. (1994), "El retrato ecuestre de D. Pedro González de Mendoza, cardenal de Santa Cruz", en <i>Anales de la Historia del Arte.</i> , nº 4, Madrid, pp. 331-340





Cat. 152

### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Visión del cardenal Cisneros a caballo en la batalla de Orán
<b>Cód. Iconclass</b>	61B31(GONZALO JIMÉNEZ DE CISNEROS)
<b>Descripción</b>	Representación heroica del cardenal Gonzalo Giménez de Cisneros. Sobre un caballo blanco combate a los sarracenos en la defensa de Orán (APES)
<b>Iconclass</b>	
<b>País</b>	España, Comunidad Valenciana
<b>Localidad</b>	Valencia
<b>Empl. original</b>	ORTÍ, Joseph Vicente (1740), <i>Fiestas Centenarias con que... Valencia celebrò... la Quinta Centuria de su Christiana Conquista</i>
<b>Datación</b>	1740
<b>Ubicación actual</b>	ORTÍ, Joseph Vicente (1740), <i>Fiestas Centenarias con que... Valencia celebrò... la Quinta Centuria de su Christiana Conquista</i>

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Barroco
<b>Personas implicadas</b>	ORTÍ, Joseph Vicente
<b>Autor</b>	Ravanals, Juan Bautista
<b>Técnica</b>	Grabado a buril
<b>Género</b>	Estampa
<b>Elementos significantes</b>	Caballo blanco / capa púrpura / capelo cardenalicio / enemigos abatidos / Ciudad amurallada / sol
<b>Conceptos significados</b>	Triunfo cristiano / derrota musulmana / Caballero de Cristo / general victorioso / batalla de Orán
<b>Personajes repr.</b>	Cardenal Cisneros
<b>Inscripciones</b>	I.B. Ravanals sculp.
<b>Fuentes literarias</b>	QUINTANILLA Y MENDOZA, P. (1653), <i>Archetypo de Virtudes. Espejo de Prelados el venerable padre, y siervo de Dios F. Francisco Ximénez de Cisneros</i> , Palermo, 1653, Libro 4, cap. 17. FERNÁNDEZ DEL PULGAR, P. (1673), <i>Vida y motivos de la comun aclamación de Santo del Venerable Siervo de Dios don Fray Francisco Ximénez de Cisneros</i> , Madrid, 1673, XII, c. 15. ORTÍ, Joseph Vicente (1740), <i>Fiestas Centenarias con que... Valencia celebrò... la Quinta Centuria de su Christiana Conquista</i>
<b>Bibliografía</b>	-



Cat. 153

### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Visión de san Jorge y el beato Miguel Fabra en la batalla de Mallorca
<b>Cód. Iconclass</b>	61B31(MIGUEL FABRA)
<b>Descripción</b>	San Jorge sobre un caballo blanco se aparece al ejército cristiano y le ayuda en la batalla de Mallorca contra los sarracenos. (APES)
<b>Iconclass</b>	
<b>País</b>	España, Baleares
<b>Localidad</b>	Palma de Mallorca
<b>Empl. original</b>	Palma de Mallorca, Casa dels Jurats
<b>Datación</b>	1600-1700
<b>Ubicación actual</b>	Palma de Mallorca, Casa dels Jurats

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Barroco
<b>Personas implicadas</b>	Jurados de Mallorca
<b>Autor</b>	Massot, Honorat (atribuido)
<b>Técnica</b>	Óleo sobre lienzo
<b>Género</b>	Imagen devocional
<b>Elementos significantes</b>	Caballo / armadura / corona / escudo / espada / caballeros cristianos / caballeros musulmanes / rey / estandarte heráldico / armas de Aragón / ciudad amurallada / hábito dominico / espada / batalla
<b>Conceptos significados</b>	Batalla de Mallorca / Visión de san Jorge / Visión de fray Miguel Fabra / triunfo cristiano / derrota musulmana / patrón de Mallorca / patrón de la monarquía / patrón de Aragón / figuras ilustres de Mallorca
<b>Personajes repr.</b>	San Jorge / rey Jaime I / fray Miguel Fabra
<b>Inscripciones</b>	-
<b>Fuentes liter.</b>	JAUME I (1276), <i>Crònica o Llibre dels Fets</i> , cap. 84. MARSILI, P. (1313), <i>Crònica</i> , cap. 33. BEUTER, P. A. (1551), <i>Segunda parte de la Coronica General</i> , Valencia, cap. 21. ZURITA, G. (1562), <i>Anales de la Corona de Aragón</i> , Llibre III (1a part), cap. 8. GÓMEZ MIEDES, B. (1584), <i>La historia del muy alto e invencible rey Don Iayme de Aragón</i> , Valencia, Llibre VII, cap. 9. BLEDA, J. (1618), <i>Coronica de los moros de España</i> , Valencia, Libro IV, cap. 7. SORIÓ, B. (15..), <i>De viris illustribus Provinciae Aragoniae Ordinis Praedicatorum</i> . CASTILLO, H. (1584), <i>Primera parte de la Historia general de Santo Domingo, y de su Orden de Predicadores</i> , Madrid, 1584, Libro I, cap. 28. DIAGO, F. (1599), <i>Historia de la Provincia de Aragón de la orden de Predicadores, ...</i> Barcelona, Libro 2, cap. 45.
<b>Bibliografía</b>	ALOMAR i CANYELLES, Antoni I., <i>L'Estendard. La festa nacional més antiga d'Europa</i> , ed. Documenta Balear, Palma de Mallorca, 1998, fig. 46.



Cat. 154

### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Visión de san Jorge y el beato Miguel Fabra en la conquista de Mallorca
<b>Cód. Iconclass</b>	61B31(MIGUEL FABRA)
<b>Descripción</b>	Representación heroica de Miguel Fabra, fraile dominico.
<b>Iconclass</b>	Espada en mano, combate a los sarracenos (APES)
<b>País</b>	España, Baleares
<b>Localidad</b>	Palma de Mallorca
<b>Empl. original</b>	Palma de Mallorca, convento de Santo Domingo
<b>Datación</b>	1650-1700
<b>Ubicación actual</b>	Palma de Mallorca, Societat Arqueològica Lul·liana

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Barroco
<b>Personas implicadas</b>	-
<b>Autor</b>	-
<b>Técnica</b>	Óleo sobre lienzo
<b>Género</b>	Imagen devocional
<b>Elementos significantes</b>	Caballo / armadura / corona / escudo / espada / caballeros cristianos / caballeros musulmanes / rey / estandarte heráldico / armas de Aragón / hábito dominico / ciudad amurallada / batalla
<b>Conceptos significados</b>	Batalla de Mallorca / Visión de san Jorge / Visión de fray Miguel Fabra / triunfo cristiano / derrota musulmana / patrón de Mallorca / patrón de la monarquía / patrón de Aragón
<b>Personajes repr.</b>	Fray Miguel Fabra / san Jorge / Jaime I
<b>Inscripciones</b>	-
<b>Fuentes literarias</b>	<p>JAUME I (1276), <i>Crònica o Llibre dels Fets</i>, cap. 84.</p> <p>MARSILI, P. (1313), <i>Crònica</i>, cap. 33.</p> <p>BEUTER, P. A. (1551), <i>Segunda parte de la Coronica General</i>, Valencia, cap. 21.</p> <p>ZURITA, G. (1562), <i>Anales de la Corona de Aragón</i>, Llibre III (1a part), cap. 8.</p> <p>GÓMEZ MIEDES, B. (1584), <i>La historia del muy alto e invencible rey Don Iayme de Aragón</i>, Valencia, Llibre VII, cap. 9.</p> <p>BLEDA, J. (1618), <i>Coronica de los moros de España</i>, Valencia, Libro IV, cap. 7.</p> <p>SORIÓ, B. (15..), <i>De viris illustribus Provinciae Aragoniae Ordinis Praedicatorum</i>.</p> <p>CASTILLO, H. (1584), <i>Primera parte de la Historia general de Santo Domingo, y de su Orden de Predicadores</i>, Madrid, 1584, Libro I, cap. 28.</p> <p>DIAGO, F. (1599), <i>Historia de la Provincia de Aragón de la orden de Predicadores, ...</i> Barcelona, Libro 2, cap. 45.</p> <p>ESCOLANO, G. (1610), <i>Década primera de la historia de la insigne y coronada Ciudad de Valencia. Primera Parte</i>, Valencia, Libro V, cap. 7, 9.</p> <p>DIAGO, F. (1613), <i>Anales del Reyno de Valencia</i>, Valencia, Libro VII, cap. 23.</p> <p>LÓPEZ, J. (1622), <i>Quinta Parte de la Historia de Santo Domingo y de su Orden de Predicadores</i>, Valladolid, 1622, Libro 2, cap. 15.</p> <p>MEDRANO, M. J. (1727), <i>Historia de la Provincia de España, de la Orden de Predicadores. Primera Parte</i>, Madrid, Libro V, cap. 17, c. 120-121.</p>

**Bibliografía**

GONZÁLEZ, A. (1702), *Vida, hechos y admirables ejercicios de virtud del V.P.F. Julián Font y Roche ó Roig de la religión del grande patriarca Santo Domingo y el real convento é isla de Mallorca*, Palma de Mallorca.

ALOMAR i CANYELLES, A. I. (1998), *L'Estendard. La festa nacional més antiga d'Europa*, Palma de Mallorca, fig. 46.







Cat. 155

### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Visión de fray Miguel Fabra en la conquista de Valencia
<b>Cód. Iconclass</b>	61B31(MIGUEL FABRA)
<b>Descripción</b>	Representación heroica de Miguel Fabra, fraile dominico.
<b>Iconclass</b>	Espada en mano, combate a los sarracenos (APES)
<b>País</b>	España, Comunidad Valenciana
<b>Localidad</b>	Valencia
<b>Empl. original</b>	ORTÍ, Joseph Vicente (1740), <i>Fiestas Centenarias con que... Valencia celebrò... la Quinta Centuria de su Christiana Conquista</i>
<b>Datación</b>	1740
<b>Ubicación actual</b>	ORTÍ, Joseph Vicente (1740), <i>Fiestas Centenarias con que... Valencia celebrò... la Quinta Centuria de su Christiana Conquista</i>

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Barroco
<b>Personas implicadas</b>	-
<b>Autor</b>	Ravanals, Juan Bautista
<b>Técnica</b>	Grabado a buril
<b>Género</b>	Estampa
<b>Elementos significantes</b>	Espada / hábito dominico / enemigos abatidos
<b>Conceptos significados</b>	Triunfo cristiano / derrota musulmana / Caballero de Cristo / conquista de Valencia
<b>Personajes repr.</b>	Fray Miguel Fabra
<b>Inscripciones</b>	-
<b>Fuentes literarias</b>	SORIÓ, B. (15..), <i>De viris illustribus Provinciae Aragoniae Ordinis Praedicatorum</i> . CASTILLO, H. (1584), <i>Primera parte de la Historia general de Santo Domingo, y de su Orden de Predicadores</i> , Madrid, 1584, Libro I, cap. 28. DIAGO, F. (1599), <i>Historia de la Provincia de Aragón de la orden de Predicadores, ...</i> Barcelona, Libro 2, cap. 45. ESCOLANO, G. (1610), <i>Década primera de la historia de la insigne y coronada Ciudad de Valencia. Primera Parte</i> , Valencia, Libro V, cap. 7, 9. DIAGO, F. (1613), <i>Anales del Reyno de Valencia</i> , Valencia, Libro VII, cap. 23. LÓPEZ, J. (1622), <i>Quinta Parte de la Historia de Santo Domingo y de su Orden de Predicadores</i> , Valladolid, 1622, Libro 2, cap. 15. MEDRANO, M. J. (1727), <i>Historia de la Provincia de España, de la Orden de Predicadores. Primera Parte</i> , Madrid, Libro V, cap. 17, c. 120-121.
<b>Bibliografía</b>	NARBONA VIZCAÍNO, R. (1996), "Héroes, tumbas y santos. La conquista de las devociones de Valencia medieval", en <i>Saitabi</i> , núm. 46, pàg. 293-319 ALEJOS MORÁN, A. (1996), "Jeroglíficos marianos en el 'Siglo Quarto de la conquista de Valencia'", en <i>Literatura emblemática hispánica. Actas del I Simposio Internacional</i> , pàg. 277-292



Cat. 156

### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Visión de fray Diego de Porres en la batalla de Santa Cruz de la Sierra
<b>Cód. Iconclass</b>	61B31(MIGUEL FABRA)
<b>Descripción</b>	Representación heroica de Diego de Porres, fraile mercedario. Armado con un crucifijo y a caballo, combate a los indios chiriguano. (APES)
<b>Iconclass</b>	
<b>País</b>	Perú, Cuzco
<b>Localidad</b>	Cuzco
<b>Empl. original</b>	Cuzco, convento de la Merced
<b>Datación</b>	1650-1700
<b>Ubicación actual</b>	Cuzco, convento de la Merced

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Barroco
<b>Personas implicadas</b>	-
<b>Autor</b>	-
<b>Técnica</b>	Óleo sobre lienzo
<b>Género</b>	Imagen devocional
<b>Elementos significantes</b>	Caballo / hábito mercedario / lanza / cruz / soldados cristianos / guerreros indios / flechas / nubes / soldados celestiales / enemigos abatidos
<b>Conceptos significados</b>	Batalla de Santa Cruz de la Sierra / Visión de soldados celestiales / triunfo cristiano / derrota indígena / varón de la orden mercedaria
<b>Personajes repr.</b>	Fray Diego de Porres
<b>Inscripciones</b>	
<b>Fuentes literarias</b>	TIRSO DE MOLINA (1639), <i>Historia General de la Orden de Nuestra Señora de las Mercedes</i> , Madrid, (ed. a cura de M. Penedo Rey), Provincia de la Merced de Castilla, Madrid, 1974, vol. II, pàg. 107-109.
<b>Bibliografía</b>	ZURIAGA SENENT, V. F. (2004), <i>La imagen devocional en la Orden de Nuestra Señora de la Merced: tradición, formación, continuidad y variantes</i> , pàg. 462-464. ZURIAGA, V. F. (2002), "De la imagen del rescate a la imagen de la liberación: iconografía mercedaria en América", en BROSETA, S., <i>Las ciudades y la guerra. 1750-1898</i> , vol. 2, Univ. Jaume I, 2002, pàg. 559-580.

