



NOBLEZA Y RETRATO ECUESTRE EN EL ARTE

NOBLEZA Y
RETRATO ECUESTRE
EN EL ARTE

CICLO DE CONFERENCIAS

SEVILLA, 2014

RAMÓN MARÍA SERRERA
Coordinador

REAL MAESTRANZA DE CABALLERÍA DE SEVILLA

Reservados todos los derechos. Ni la totalidad ni parte de este libro puede reproducirse o transmitirse por ningún procedimiento electrónico o mecánico, incluyendo fotocopia, grabación magnética o cualquier almacenamiento de información y sistema de recuperación, sin permiso escrito de la Real Maestranza de Caballería de Sevilla.

La Real Maestranza de Caballería de Sevilla no se hace responsable de la opinión de los autores. A quién corresponda.

© REAL MAESTRANZA DE CABALLERÍA DE SEVILLA, 2015

© RAMÓN MARÍA SERRERA, coordinador, 2015

© POR LOS TEXTOS, SUS AUTORES, 2015

Impreso en España · Printed in Spain

Impreso en papel ecológico

ISBN.: 978-84-941392-7-7

Depósito Legal: SE-934-2015

Diseño, maquetación e impresión:

Pinelo Talleres Gráficos, s.l. - Camas · Sevilla

Excelentísimo Sr. Coordinador del ciclo de conferencias
Señoras y señores
Damas y Caballeros Maestranes:

DESEO que mis primeras palabras en este acto sean de hondo pesar por el fallecimiento hoy de la Excelentísima Señora Duquesa de Alba.

Para esta Real Corporación es éste un día especialmente triste y emotivo, ya que durante muchos años distinguió a esta Casa con su presencia, su amistad y su consideración.

Todos la recordamos en nuestros actos, en la barrera de esta Plaza de Toros y luciendo la mantilla en el Palco de la Real Maestranza de Caballería, disfrutando siempre con una de sus mayores aficiones: los toros. Era una gran entendida y aficionada a este arte.

Su ausencia se notará especialmente en esta ciudad porque Sevilla era el lugar donde se sentía especialmente feliz, como siempre afirmaba, aquí se la admiraba y no me cabe duda que ella sabía del especial sentimiento de los sevillanos hacia su persona.

Por todo ello, esta Real Corporación desea que este ciclo de conferencias, que organizamos con la Fundación Cultural de la Nobleza Española, presidida por su hijo, el Duque de Híjar, que lógicamente no nos puede acompañar en este acto, ciclo que de manera genérica está basado en el estudio de temas relacionados con la nobleza, esté dedicado a la que fue por su ascendencia y linaje, Noble entre los Nobles: la Excelentísima Señora Doña Cayetana Fitz-James Stuart y Silva, Duquesa de Alba de Tormes y Berwick y Grande de España.

Sean bienvenidos pues a esta conferencia inaugural del ciclo *Nobleza y Retrato Ecuestre en el Arte*, organizado por la Fundación Cultural de la Nobleza Española y esta Real Maestranza de Caballería de Sevilla. Para ambas Instituciones es un motivo de satisfacción que un año más tenga cabida este ciclo en sus actividades culturales.

En esta ocasión, está dedicado a la nobleza y al retrato ecuestre, dos materias relacionadas muy directamente con nuestra Corporación, que se distingue por su esencia nobiliaria y por sus orígenes que revelan una vocación y compromiso con la Caballería.

La finalidad con que se crean las Maestranzas, a partir del siglo diecisiete, es el perfeccionamiento del ejercicio de la equitación entre los miembros de la nobleza para ser útiles a la Patria y al Rey. El manejo del caballo era condición fundamental para pertenecer a estas Corporaciones, destacando las actividades ecuestres sobre cualquier otra en todas las Maestranzas, pero concretamente en la sevillana la perfección en estos ejercicios era requerida con rigor.

Por ello, la Real Maestranza de Caballería de Sevilla, nuestra *Societas Equestris Hispalensis*, tiene como elemento que la identifica, desde su creación, el ser una Corporación dedicada plenamente a la caballería en su más amplia acepción. Basta consultar cualquier volumen del Archivo Histórico de esta Casa para comprender esta vocación por el arte ecuestre, siendo numerosísimas las referencias al desarrollo de juegos y ejercicios en los que intervienen diestros jinetes. Como consecuencia de ello, destacados tratadistas como Fernández de Andrada, afirman que el término "Maestrante" se identifica con el individuo que era maestro en el arte ecuestre, que poseía la maestría en su ejecución.

Desde la Corona se favoreció la dedicación de la nobleza a los caballos. Así Felipe V decretará en su Real Cédula de 2 de junio de 1730, que la juventud noble se ejercitase en el manejo del caballo y que se favoreciese la cría de este animal.

En estas palabras, estoy haciendo especial hincapié en el afán que desde siempre ha manifestado nuestra Corporación por el arte de la equitación. Afán que lógicamente se ha ido adaptando, encaminándose en la actualidad a la promoción y elevación del deporte hípico.

Por todo ello, este ciclo de conferencias nos ilusiona especialmente, y aunque a continuación el coordinador del mismo, el Profesor don Ramón Serrera, nos hablará de su contenido, me gustaría recalcar nuestra identificación e interés institucional por su celebración.

Mi agradecimiento y el de la Real Maestranza de Caballería a los conferenciantes que van a participar y que prestigian, sin

duda, este ciclo que, como anteriormente les refería, ha sido coordinado por don Ramón Serrera. Querido Ramón, muchas gracias por permitirnos, una vez más, contar contigo y este año, además, como primer conferenciante.

Espero que como en anteriores ediciones, todas las conferencias gocen del interés de los asistentes, prueba inequívoca de lo acertado de su elección.

Muchas gracias.

EL MARQUÉS DE PUEBLA DE CAZALLA
*Teniente de Hermano Mayor de la
Real Maestranza de Caballería de Sevilla*

Excelentísimos e Ilustrísimos señores
Señoras y señores:

POR tercer año consecutivo organiza la Real Maestranza de Caballería de Sevilla, en colaboración con la Fundación Cultural de la Nobleza Española, un ciclo de conferencias sobre el estamento nobiliario. En esta ocasión las cuatro intervenciones, encomendadas a prestigiosos especialistas en la materia, se centran en un tema sugestivo y multidisciplinar, como es las relaciones entre la Nobleza y el Retrato Ecuestre en sus diversas manifestaciones artísticas (Pintura, Escultura, Grabado, etc.) durante el periodo comprendido entre 1517 y 1833.

Siempre el estamento nobiliario con el Rey al frente (origen de toda nobleza) estuvo estrechamente vinculado con la práctica ecuestre y el espíritu caballeresco. Basta citar la importancia que durante la Edad Media y Moderna tuvieron las distintas órdenes nobiliarias de caballería, la creación de las reales maestranzas de caballerías españolas y, en general, la participación de los miembros de la nobleza en las campañas

militares en defensa de los intereses de la Corona. La propia identificación de los ideales caballerescos con el código de valores del estamento nobiliario confirma esta asociación.

Tiziano, Velázquez, Rubens, Luca Giordano, Van Loo, Goya, etc., todos ellos plasmaron en sus obras a los monarcas y a los miembros de la alta nobleza en espléndidos retratos ecuestres que hoy forman parte de un género propio y específico, con estereotipos propios, dentro de la creación artística de estos genios. Los cuatro conferenciantes expondrán en sus intervenciones las claves históricas y estilísticas de este peculiar género de representación, de la Nobleza y de la Monarquía a lo largo de la Edad Moderna.

Las conferencias se desarrollaron durante los días 20, 21, 25 y 26 de noviembre de 2014. Y en ellas intervinieron el profesor Fernando Checa Cremades, catedrático de Historia del Arte de la Universidad Complutense y exdirector del Museo del Prado; el profesor Miguel Morán Turina, catedrático de la misma disciplina de la propia Universidad Complutense; la profesora Escardiel González Estévez, profesora de Historia del Arte de la Universidad de Sevilla; y el coordinador de este Ciclo que abajo firma.

RAMÓN MARÍA SERRERA
Coordinador

Índice

EL ESTEREOTIPO ICONOGRÁFICO DEL RETRATO ECUESTRE EN ESPAÑA Y SU PROYECCIÓN EN INDIAS <i>Ramón María Serrera</i>	15
CABALLOS Y CABALLEROS: SOBRE LA ICONOGRAFÍA ECUESTRE DE LA CASA DE AUSTRIA EN ESPAÑA <i>Fernando Checa Cremades</i>	73
LOS RETRATOS ECUESTRES DE LOS BORBONES: DE FELIPE V A FERNANDO VII <i>Miguel Morán Turina</i>	129
EL RETRATO ECUESTRE A LO DIVINO: SANTOS Y ÁNGELES A CABALLO <i>Escardiel González Estévez</i>	177

EL RETRATO ECUESTRE A LO DIVINO: SANTOS Y ÁNGELES A CABALLO

ESCARDIEL GONZÁLEZ ESTÉVEZ

"Apréstate el caballo para el día del combate,
pero la victoria es del Señor"

Proverbios 21,31

EL caballo constituye un soporte iconográfico de la santidad, un tipo de santidad combativa contra el infiel, el hereje, genéricamente contra el mal, y en defensa del cristianismo, que se desarrolló desde sus inicios y tuvo mayor o menor éxito en según qué etapas históricas: la hagiografía de los santos militares del s. IV convertidos a la nueva religión, el patronazgo de que fueron objeto por parte de la iglesia copta y del ejército bizantino y, más tarde, de la iglesia rusa; las cruzadas; el mundo caballeresco medieval; la guerra secular contra el islam o la Conquista de América. La devoción a los santos caballeros propiciada en tales momentos se prolongará hasta la Edad Moderna, aunque ya no surjan entonces otros nuevos. No obstante, se seguirá acudiendo a los ejemplos paleocristianos y medievales,

algunos por la consolidación alcanzada en su trayectoria devocional (sobre todo, en lugares donde ejercían el patronazgo) y otros, codificados iconográficamente por vez primera en virtud de intereses de diverso tipo, pero todos sometidos a un proceso de resignificación que permitía su uso dentro de los parámetros de la nueva piedad barroca. En ocasiones, alcanzando, incluso, a traspasarla.

Entre la pléyade de figuras vinculadas a la santidad ecuestre podemos distinguir dos arquetipos fundamentales: santos que en vida ejercieron como caballeros, esto es, con un perfil de guerrero ecuestre, y santos que nunca lo fueron, pero a los que se adjudicó una condición caballeresca a raíz de visiones de épocas posteriores surgidas en el fragor de episodios bélicos. Ambos intervendrán en ayuda de los ejércitos cristianos durante combates de distinto signo, fundamentalmente, en los siglos altomedievales. A ello hemos de añadir las imágenes de santos a caballo con carácter episódico, pero convertidas, en muchos casos, en su faceta iconográfica más reconocible. Salvando este último rubro, la mayoría estará, pues, íntimamente vinculada con un combate por motivos religiosos, que fijará en el sarraceno su enemigo más acérrimo.

Antes de pasar a analizar la configuración del arquetipo iconográfico en las tres vertientes señaladas, cabe trazar la evolución espaciotemporal del culto, deteniéndonos en aspectos determinantes: los santos stratelatas, esto es, militares en la iglesia copta y en Bizancio; la hierofanía de santos ecuestres en el campo de batalla; y la acendrada a la vez que anacrónica devoción que les profesa el Barroco hispánico.

1. DEL ESTRATELATA PALEOCRISTIANO A LOS SANTOS Y ÁNGELES CABALLEROS DE LA EDAD MODERNA: LA EVOLUCIÓN DE LA SANTIDAD ECUESTRE

1.1. EL ESTRATELATA: UNA DEVOCIÓN DE ÉXITO ENTRE COPTOS Y BIZANTINOS

Para definir esta tipología nos hemos valido del término griego στρατηλάτης (στρατηλάται, pl.) siguiendo al bolandista Hippolyte Delehaye, quien, una vez valorado su uso en las leyendas griegas paleocristianas, no dudó en aplicarlo¹. El origen cronológico de los santos ecuestres se sitúa en la era paleocristiana, en concreto, entre fines del s. III y comienzos del s. IV, momento en que una lista no menor de militares adscritos a los ejércitos imperiales de Roma reniegan para convertirse al cristianismo, terminando, por ello, martirizados. Aunque tales casos se producen en todos los territorios del imperio, de Anatolia a Austria, son Egipto y, poco después, Bizancio los epicentros, pues parecen tener aquí una mayor acogida por la concentración de casos y la atención dedicada en textos e imágenes. Así, el ámbito copto elige como patronos a santos caballeros como san Menas de Alejandría o Mercurio, adopta a otros como a san Eustaquio, y los efigia en las pinturas murales de Baouit (s. IV), y en diversos papiros o textiles junto a

¹ Hippolyte Delehaye. *Les légendes grecques de saints militaires*, Paris, A. Picard, 1909. El término, traducido como 'jefe militar', llegó a tener una connotación ecuestre en los glosarios, equiparándose con el *magister equitum*, esto es, el jefe de la caballería. Pero además, *magister* evoluciona al castellano 'maestre', con las consabidas connotaciones que adquiere en las órdenes de caballería. Agradezco la aclaración al Dr. José Antonio Bellido Díaz.

san Sisinio o san Foibamón. A pesar del empuje del islam, la acechada comunidad cristiana de Egipto seguirá profesando la veneración a los santos caballeros². Los bizantinos, por su parte, eligen patrón de su ejército al griego san Teodoro Tíron, desdoblado en la figura de otro san Teodoro Estratelata (oficial) hacia el s. IX; y veneran a Demetrio, ensalzando por encima de todos a san Jorge. Aunque han llegado pocos testimonios visuales de santos ecuestres en Bizancio, y tardíos (en torno al s. X), su presencia es contundente en hagiografías y otros textos durante toda la vida del imperio oriental. Se elabora así un modelo iconográfico de santidad ecuestre vigente en Oriente hasta el s. XIX merced al continuismo de la iglesia ortodoxa rusa.

Occidente no tributó especial veneración a la santidad ecuestre durante el primer milenio, salvo en el caso de un extendido san Jorge o de san Martín en las Galias, este con carácter particularizado, al igual que otros casos locales menos conocidos como el sardo san Gavino o san Gereón de Colonia. Sin embargo, originan la siguiente etapa de importancia para la iconografía a raíz del fenómeno de las cruzadas hacia fines del s. XI. Este episodio, vital para el curso de la historia e iniciador de la caballería como un modelo de vida, un *ethos*, que atraviesa la Europa medieval, absorbe los parámetros desarrollados por Bizancio en torno a la santidad ecuestre y los

2 Hasta fines del s. XVII, al menos, se siguen efigiando estos como demuestra una naïf pintura sobre cuero de la ciudad etíope de Maqalié: La Virgen, los doce apóstoles y los santos caballeros, vid. Marianne Drobot. *Ícônes*, Paris, Sélection du Reader's Digest, 2001, p. 206, fig. 15.

asume para, moldeando sus formas, generar un nuevo modelo: el santo que ayuda a los cristianos en la guerra santa contra el islam. San Jorge se erige también aquí como la figura por excelencia, mientras que en la península será arrinconado por Santiago, militarizado en un extraordinario proceso de manipulación política que llegará a hacer de él un mito protonacionalista. Es entonces cuando surge el nuevo estadio de santidad ecuestre: la hierofanía (valiéndonos del término acuñado por Mircea Eliade como aparición o manifestación divina) en el campo de batalla.

1.2. LAS HIEROFANÍAS ECUESTRES EN EL CAMPO DE BATALLA

Como en cualquier otra situación de peligro, y la de una batalla era, sin duda, una extrema, invocar una ayuda superior suponía (y supone) una reacción lógica de la psiquis humana. La presencia del numen divino en la guerra ayudando a su ejército es un concepto que aparece ya en culturas de la Antigüedad como Egipto o Asiria: los relieves de Tutmés III protegido por Horus³, o de Aurnasirpal II ayudado por Asur, arco en mano, asaeteando a los elamitas⁴ constituyen, sin duda, los precedentes iconográficos más remotos, pero no encontramos ejemplos donde aparezca a caballo la divinidad. Donde ya sí aparece el mitema es en la Biblia, con casos que serán recogidos por toda la literatura cristiana posterior. Así, en II *Macabeos* 10, 29, encontramos cinco jinetes "majestuosos, montados en

3 Relieve del pilono VIII del templo de Karnak, 18ª dinastía, ca. s. XV a.C.

4 Relieves de los ortostatos del palacio de Nimrud (actual Iraq), hoy en el British Museum, ca. 880 a.C.

caballos con frenos de oro" que, protegiendo a Judas Macabeo, lanzan rayos y flechas contra los adversarios. Tampoco podemos olvidar el más belicista de los textos neotestamentarios: la *Apocalipsis*, marcada por la misteriosa actividad de los cuatro jinetes y con un tremendo poder de sugestión para inspirar detalles textuales e icónicos, como queda visto en las electrizantes páginas miniadas de los beatos.

En literatura religiosa de Bizancio (nunca lo suficientemente atendida en Occidente) encontramos ya en el s. IV una de las variantes más habituales del esquema: la ayuda no se realiza mediante la presencia del santo en la batalla, sino gracias al efecto ventajoso de otros fenómenos más o menos sobrenaturales que desbaratan toda lógica cara a la victoria. El ejército del emperador Teodosio termina venciendo gracias al viento, a pesar de su menor tamaño, frente a las filas del reyezuelo bárbaro Eugenio en la batalla del río Frigidus (actual Vipava, Eslovenia, año 394). La presencia se produce de modo onírico y previa al conflicto, asegurando la victoria a pesar de las condiciones desfavorables, en este caso a través de los apóstoles Juan y Felipe, y lo más interesante: "*in vestibus albis et equis candidissimis residentes*"⁵. Es el primer testimonio escrito de hierofanía del santo montado en un caballo cegadoramente blanco para ayudar a conseguir la victoria. Demasiado parecido al Santiago de la toma de Coimbra.

⁵ El pasaje es relatado por Teodoreto de Ciro y recogido en la más manejada *Historia eclesiástica* compendiada por Casiodoro. Hemos acudido para ello a Jacques Paul Migne. *Patrologia latina*, Moguntiae, 1679, vol. 69, l. 9, cap. XLV, col. 1161C, p. 232.

En el Occidente cristiano los santos ecuestres aparecen en diversos textos a partir de los comedios del s. XI^o, por tanto antes de las cruzadas. No es cierto, como se ha venido diciendo, que el mitema se inicie con el fenómeno cruzado, aunque, no puede negarse el estallido que se produce a raíz de ello. Según ha estudiado recientemente Esther Dehoux, es desde el primer decenio del s. XII cuando comienzan a prodigarse en la literatura monástica alusiva a la épica cruzada las hierofanías bélicas, esta vez sí con la presencia del santo a la cabeza de las filas armadas. Frente a la presencia mariana, micaélica o de san Pedro, en los escasos textos del s. XI, también más observadora que participativa, será la pléyade de santos ecuestres paleocristianos Demetrio, Teodoro, Mauricio, ... y el omnipresente Jorge quienes, aportando su experiencia militar, acudan ahora al socorro cristiano en hitos como la batalla de Antioquía o la toma de Jerusalén, espada en mano.

El área cristiana de la península asediada por las aceifas islámicas ofrecía también una coyuntura más que propicia para encajar relatos de este tipo. En Cataluña, Aragón y el levante es el habitual san Jorge quien presta la asistencia: la batalla de Alcoraz (1096), la del Puig (1237) o la toma de Mallorca (1229) son algunos ejemplos⁷. En la zona occidental,

⁶ Son ampliamente estudiados en el reciente libro de Esther Dehoux. *Saints guerriers. George, Guillaume, Maurice et Michel dans la France médiévale (XIe-XIIIe siècle)*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2014. Véase también Jean Flori. *La guerre sainte. La formation de l'idée de croisade dans l'Occident chrétien*, Paris, Aubier, 2001, esp. pp. 125-160.

⁷ Existe en un texto alusivo al ámbito catalán bien temprano. Está fechado hacia 1040, pero escrito por un benedictino francés, André de Fleury. No podemos

sin embargo, se trama el relato en torno a una figura ajena al perfil de santo militar: Santiago. ¿Pero por qué considerar a un santo que no tenía el más mínimo matiz caballeresco en su hagiografía? La respuesta está en la misma causa que determinó el éxito del santuario compostelano: la posesión de la reliquia. Esta 'inexperiencia' beligerante de Santiago, el Mayor, no fue óbice para elegirlo como protagonista absoluto de la lucha secular contra el islam, llegando a desplazar al más lógico san Jorge en el ámbito hispánico.

La elección de un santo ajeno biográficamente a un sesgo ecuestre y militar para presidir una lucha no es único, ya hemos visto el papel de san Juan y san Felipe; se dio con Saint Sever en Francia⁸, y lo hará después con Isidoro o Millán en España, con Ambrosio en Italia⁹, o con el mismísimo Cristo

trazar por tanto la dirección de la idea. ¿Fue una aplicación del patrón a la realidad catalana o, realmente, esta conciencia existía aquí y fue recogida testimonialmente por el benedictino? Esther Dehoux. *Saints guerriers... op. cit.*

8 En la batalla de Taller contra los normandos (982). Flori, Jean. *La guerre sainte... op. cit.*, pp. 154-155. Luis Fernández Gallardo. "Santiago Matamoros en la historiografía hispanomedieval: origen y desarrollo de un mito nacional", *Medievalismo: Boletín de la Sociedad Española de Estudios Medievales*, 2005, nº 15, pp. 139-174, esp. p. 142, no tiene empacho en afirmar que la imagen de un santo guerrero sobre un caballo blanco era ya corriente en Francia a comienzos del s. XII" o "que la iconografía ya estaba tipificada". Aunque no puede negarse el papel del país galo en el origen o más propiamente recuperación de la imagen, no puede hablarse de una tipificación iconográfica y menos de una habitualidad en la imagen, más bien, sería en los textos.

9 Paolo Biscottini. *Ambrogio: l'immagine e il volto. Arte dal 14 al 17 secolo*, Venezia, Marsilio, 1998: batalla de Paraviago (cerca de Milán) 1338 contra un ejército, esta vez, cristiano, el comandado por Lodrisio Visconti, que disputaba con su hermano Azzeo la posesión de la ciudad lombarda.

en Portugal¹⁰. Lo que sí es único es su fascinante proceso de militarización y, desde luego, su éxito en ello, tanto que la percepción moderna de Santiago se encuentra monopolizada por su iconografía combatiente; aunque esta no cuaje hasta bien entrado el s. XV, curiosamente, cuando ya la morisma ha dejado de ser una sempiterna amenaza en la península. Como patrón indiscutible de las tropas españolas seguirá siendo invocado al grito emblemático de 'cierra España' en otras batallas posteriores (Navas de Tolosa, Salado,...). Y viajará hasta las Indias para seguir asistiendo, ahora contra el nuevo infiel, el indígena y para, en poco tiempo, adueñarse de la veneración de este y de la toponimia del continente americano.

1.3. EL *EQUITES CHRISTI* EN EL MUNDO HISPÁNICO

Junto a la era bizantina o los años de las cruzadas, la España del s. XVI constituye otro hito en el fomento y arraigo de la devoción a la santidad ecuestre. Marcada por el mito ecuestre jacobeo, propiciará una notable expansión que se prolonga hasta fines del Barroco. En esta sociedad beligerante y belicista, por no decir abiertamente militarista, el éxito estaba asegurado¹¹. En el estamento militar y entre los conquistadores se evidencia la inclinación hacia los santos ecuestres. Sintomáticas a este respecto son las palabras del Quijote, cuando descubre los bultos (efigies escultóricas hemos de entender) de:

10 Batalla de Ourique contra los musulmanes (1139), Américo Castro. *España en su historia. Cristianos, moros y judíos*, Barcelona, Crítica, 1983, pp. 150-151.

11 Recuérdese, como ha explicado Raffaele Puddu. *El soldado gentilhomme*, Barcelona, Argos Vergara, 1984; que, además, el ejército había vivido un proceso de democratización.

"san Jorge puesto a caballo, con una serpiente enroscada a los pies y la lanza atravesada por la boca con la fiereza que suele pintarse ... el patrón de las Españas a caballo, la espada ensangrentada, atropellando moros y pisando cabezas ... san Pablo del caballo abajo con todas las circunstancias que en el retablo de su conversión suelen pintarse ... por buen agüero he tenido hermanos haber visto lo que he visto porque estos santos y caballeros profesan lo que yo profeso, que es el ejercicio de las armas"¹².

Del mismo modo, el caballero y escritor sevillano Gonzalo Argote de Molina expresaba sus preferencias devocionales: "el Apóstol Santiago, el glorioso san Miguel y el santo rey Fernando, a quien yo tengo por abogados"¹³. Estas eran las mismas que para el resto de los caballeros españoles, obsesionados en gran medida con la pertenencia a órdenes de caballería y las ejecutorias de hidalguía, las cuales venían encabezadas con la imagen de Santiago en Clavijo¹⁴.

De la misma manera que los torneos o los juegos de cañas, los libros de caballerías, o la iconografía de los 'Doce césares a caballo' entre los descendientes de los conquistadores, la devoción a los santos guerreros alcanzó una intensidad notoria en el mundo hispánico hacia el s. XVI. ¿Pero por

12 Miguel de Cervantes Saavedra. *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, Madrid, Juan de la Cuesta, 1615, II parte, cap. LVIII.

13 Gonzalo Argote de Molina. *Nobleza del Andalucía*, tercera parte, escrita en 1592 pero no publicada, *apud*. Celestino López Martínez. *Algunos documentos para la bibliografía de Argote de Molina*, Sevilla, Rodríguez Jiménez, 1929, p. 103.

14 Pueden apreciarse varios ejemplos en José María Díaz Fernández. *Santiago y América*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1993, pp. 362-364, n° cat. 80-82.

qué este gusto por lo caballeresco en un momento en que la guerra estaba dominada por la anónima infantería frente a la obsolescencia de la caballería? Este acentuado anacronismo no se agota para Felipe Pereda en explicaciones acerca de la inercia o la nostalgia caballeresca del Renacimiento, sino que se explica por constituir un modelo adecuado de autorepresentación para un amplio sector de la población desde el emperador hasta el soldado raso¹⁵. Y ahí radica su éxito, por mucho desfase que pudiera percibirse con la realidad. Con esta moda de lo caballeresco resulta muy lógico que un aspecto capital de la sociedad de entonces como el de la dulía a determinados santos no encontrara su reflejo en los que eran santos caballeros. Pero, ¿el culto a la santidad ecuestre y su difusión iconográfica fue una consecuencia más de esta fiebre por lo caballeresco, o un catalizador?

Traspassando los límites del estamento caballeresco, la devoción a los santos militares y ecuestres se acomodó a la nueva etapa barroca merced al impulso que adquirió una figura como la del *miles christi*. Este concepto fue lanzado desde las filas de la Compañía de Jesús, una orden que, no en vano, estaba concebida en muchos aspectos como un ejército. Empleado en este caso, sobre todo para escenificar el enfrentamiento con la herejía luterana y calvinista, el concepto así como la imagen (eso sí, desprovista de caballo) no tardaron

15 Jesús Carrillo y Felipe Pereda. "El caballero: identidad e imagen en la España imperial", AA.VV. *Carlos V: las armas y las letras*, Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000, pp. 183-193, p. 192.

en difundirse por todo el universo católico, a través del trampolín que suponían los grabados¹⁶. Y se hispanizará por la victoria contra el enemigo, irremisiblemente identificado con el musulmán, y ahora dirigido más propiamente al turco. En este proceso de hispanización, el patrón de las Españas tuvo no poco qué ver, ya que venía configurándose tiempo atrás (aunque no desde el origen) como el vencedor y protector frente al islam. Su devoción traspasa también el marco militar para extenderse, en el ejercicio de su patronazgo, a todo el universo hispánico. Y ello no sin tener que pugnar con otras nacientes y poderosas devociones como la de santa Teresa o la Inmaculada Concepción.

2. EL ARQUETIPO ICONOGRÁFICO

Ya hemos visto como la figura de un personaje, siempre masculino, a lomos de un caballo posee para la hagiografía religiosa un sesgo mayoritariamente beligerante. Esto se evidencia tanto más cuanto junto al caballo como atributo principal aparecen una panoplia más o menos extensa y, sobre todo, una figura a la que se combate, un enemigo que responde a otra figura contrapuesta: el infiel (mayoritariamente musulmán) u otro elemento de significación maligna (con preponderancia del dragón).

¹⁶ Uno de los más destacados es el de Conrad Meyer, *Alegoría del caballero cristiano contra las debilidades y los vicios*; vid. Benito Navarrete Prieto. *La pintura andaluza del s. XVII y sus fuentes grabadas*, Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte hispánico, 1998, p. 226, fig. 446.

2.1. LA HERENCIA DE LA ANTIGÜEDAD

Como en gran parte de los casos, el cristianismo se nutrirá del universo visual pagano¹⁷ para generar el suyo propio y, por ello, las representaciones paleocristianas estarán marcadas por el modelo del retrato ecuestre tardoimperial, pero no únicamente. Entre el sincrético panorama del Mediterráneo entonces, absorbe leyendas de la mitología griega como la del combate de Belerofonte contra la Quimera, pero también elementos de la milenaria civilización egipcia. El combate de Horus, como jinete aquilocéfalo alanceando un cocodrilo en un bajorelieve del Egipto final¹⁸ se impone como la mayor evidencia del influjo de esta historia sobre la de san Jorge contra el dragón. El dios gavilán es representado a caballo, animal que prefiere frente al león, para el afán de vengar a su padre Osiris en un larga batalla donde animales impuros serviles al maléfico dios Seth se metamorfosean con el fin de plantar batalla. Todo: el saurio zaherido, la lanza, el caballo y el uniforme de oficial romano son parejos a la iconografía bizantina de san Jorge. Por otra parte, en el plano visual, el esquema de jinete alanceando un animal o enemigo ya estaba felizmente

¹⁷ Catherine Johns. *Horses: history, myth, art*, Cambridge, Harvard University Press, 2006.

¹⁸ Fernand Cabrol y Henri Leclercq. *Dictionnaire d'Archéologie chrétienne et liturgie*, Paris, Librairie Letouzey et Ané, 1925, t. VI, cols. 1026-1029, donde se apostilla: "Ces analogies entre le combat d'Horus et le combat de saint Georges ne sont pas fortuites. Cette fable étrangement déformée et transformée se rattache à une localisation géographique évidente", col. 1027. Vid. Georgina Godard King. "The Rider on the White Horse", *The Art Bulletin*, 1922, vol. 5, n. 1, pp. 2-9, esp. pp. 4-5.

resuelto en las artes, desde al menos, los asirios. Así lo demuestran, entre otros, los impactantes relieves del palacio de Nínive (comienzos del s. VII a.C.), donde Senaquerib zahiere leones en ese sobrecogedor despliegue cinético.

No obstante, la fuente de inspiración más cercana radicaba en Roma, donde la numismática pone de manifiesto el éxito alcanzado desde temprano por el prototipo del emperador a caballo y, a mayor escala, de la estatuaria ecuestre imperial, solo conservada hoy a través del *Marco Aurelio*¹⁹. Íntima relación con ello plantea el motivo del *adventus augusti*, alusivo al ceremonial de entrada del gobernante victorioso en una ciudad. En este, una de las variantes más empleadas fue la del jinete atacando a un enemigo a los pies: un guerrero descabalgado, un prisionero, o una alegoría de la *natio devicta*.

Acudiendo a estos antecedentes es como la plástica paleocristiana elabora su imagen de santo ecuestre, resignificándola a la luz de su doctrina, y matizándola según las épocas y los contextos. Situados los precedentes, analicemos entonces de forma particularizada este triángulo 'caballo-armas-enemigo' que configura los atributos iconográficos definidores del santo ecuestre.

19 AA.VV. *Glorious horseman. Equestrian Art in Europe, 1500-1800*, Springfield, Springfield Library and Museums, 1981, esp. pp. 9-20, ofrece un completo recorrido por la herencia antigua, deteniéndose no solo en la numismática y el *Marco Aurelio*, sino también en los *Dióscuros*, los caballos de la catedral veneciana o el *Regisole* de Pavía. Gran interés reviste para nosotros el dato de que en el s. XII, el *Marco Aurelio* (considerado, según la fuente, como un legendario jinete desconocido) se cernía sobre la pequeña figura de un bárbaro, y juzga esto una adicción medieval aduciendo la identificación errónea que se vino haciendo de la estatua con Constantino: "it is likely that this change suited notions of that period about what a statue of the first Christian Emperor should look like", p. 11.

2.2. EL CABALLO

Aunque despojado ya de la simbología que le atribuía fuerzas telúricas y energías cósmicas en la Prehistoria y en muchos pueblos de la Antigüedad, el caballo seguía ofreciendo una potente imagen, tanto en clave económica, como, fundamentalmente, bélica. Bien esencial de las sociedades preindustriales, lo que es decir, la mayoría de la historia, fue también la principal arma en la guerra hasta el s. XVI, y no dejaría de ser imprescindible hasta la mecanización. Constituyó, por tanto, un elemento de primer orden para cualquier guerrero de entidad: un *miles* en Roma, un *equites* en la Europa medieval, un cruzado, un caballero peninsular o un conquistador en América. La superioridad otorgada por el caballo no es solo técnica; se transmutará en una fuerza espiritual que proyecta a su sagrado y combatiente caballero.

Caracterizado por poco más que una capa blanca en los textos, valiéndose de la simbología del color para asociarse con la divinidad y pureza de su jinete²⁰, los artistas dispusieron de libertad para esculpir al animal en sus detalles. Escogieron, lógicamente, un ejemplar vistoso y fuerte, una raza de tronco masivo, fuerte cuello, grupa poderosa y crines abundantes y lustrosas que pueden adscribirse a la especie del caballo español. Este gozaba de la mejor consideración entre los entendidos de toda Europa según varios y dispersos testimonios. El duque de Newcastle decía de él que "es el más digno de ser

20 Según testimonio de Heródoto (VII, 40), entre los mazdeístas el blanco era el color de los caballos sagrados. Louis Reau. *Iconografía del arte cristiano*, Barcelona, Serbal, 2000, t. 2, vol. 2, p. 157.

montado por un rey en un día de triunfo²¹. Así que si era el mejor caballo para un rey, también debía serlo para un santo. Además eran, por su fornida morfología, los más codiciados para la guerra. La representación de un caballo español para un santo ecuestre y militar era, sin duda, la mejor opción.

No pueden pasarse por alto los jaeces, que revisten la figura equina y que le conceden una mayor prestancia. Desde elementos relacionados con la protección para la batalla, como las gualdrapas, las flanqueras para el cuerpo, las testeras para la cabeza, hasta otros más puramente decorativos, que se enriquecen a partir del s. XV, como la manta, el petral o los ataharres, adornados con borlas y cordones de seda, rememorando tendencias persas. La figuración de santos ecuestres concede la posibilidad de recrearse en el atalaje del caballo, otorgando la plástica un documento de primera mano para estudiar este tan descuidado arte de la talabartería.

2.3. LAS ARMAS

Entre los elementos de ataque encontramos dos principalmente: lanza y espada. Esta última verá incrementada su carga simbólica con los ritos de iniciación caballeresca en los que adquiere un especial protagonismo, como el espaldarazo que la estatua de Santiago propinaba a los reyes para armarlos

21 No es el único que sin ser español y con ejemplares equinos de altura en su nación, reconoce sus preferencias por el caballo español. Vid. AA.VV. *Mil años del caballo en el arte hispánico*, Madrid, Sociedad Estatal España Nuevo Milenio, 2001, p. 23.

caballeros²²; o incorporando reliquias en su empuñadura²³. En este *adoubement* se da un proceso de sacralización visible en ceremonias litúrgicas que se desarrolla, sobre todo, en los siglos XIII y XIV²⁴. Únicamente en el ciclo iconográfico de san Martín puede rastrearse una escena de este tipo para un santo, resaltando los frescos de Simone Martini en la capilla de san Martín (iglesia inferior de san Francisco en Asís, 1317).

El escudo es el elemento de protección del caballero, a veces completado con la armadura, más o menos amplia e incómoda según las épocas: loriga o peto doble, quijotes, grebas y zapatos de hierro, y sobre todo, el casco, habitualmente empenachado. Embrazado por el caballero, el escudo puede aparecer en sus diversas tipologías: desde el escudo empalado hasta la adarga.

Por último, hemos de mencionar el estandarte o *vexillum*, que aunque no propiamente armamentístico, sí imprescindible en la batalla como elemento de orientación de las formaciones en el ejército. Más allá de esto se la atribuye una carga simbólica: un sesgo apotropaico cuando efigian santos²⁵; también identitario y, sobre todo, efectivo sobre los ánimos de los soldados,

22 El único ejemplo que nos ha llegado se conserva en el Monasterio de Las Huelgas, Burgos. Vid. Francisco Márquez Villanueva. *Santiago: trayectoria de un mito*, Barcelona, Bellaterra, 2004, p. 161.

23 Jean Flori. *La guerre sainte... op. cit.*, p. 141: "La vertu protectrice contre les périls de la guerre par une relique d'un instrument de la Passion n'est pas une innovation de la croisade. L'empereur Constantin aurait déjà utilisé une partie des clous de la crucifixion...".

24 *Ibid.*, p. 143.

25 *Ibid.*, pp. 132-133 y 145-147.

al unirse a la arenga lanzada por su poseedor. En las imágenes tremolan estos estandartes asiduamente, y con diferentes emblemas: desde la cruz roja sobre fondo blanco que suele lucir Santiago hasta la cruz de la orden calatrava de san Raimundo e, incluso, la Inmaculada Concepción.

2.4. EL ENEMIGO

El adversario, identificado genéricamente con el mal, vendrá determinado por las coordenadas espaciotemporales, pero siempre aparecerá representado en una situación de sometimiento y palmaria derrota. Hostigado bajo los cascos de un encabritado corcel que alza sus manos a punto de cernirse sobre él, el enemigo, a veces indefenso, otras plantando cara con su último aliento, se resigna a un final violento y dominado por el pánico, como reflejan sus facciones, por cierto, marcadas por el feísmo más que por la realidad étnica. El contrario puede adquirir dos formas: una zoomorfa monstruosa o una humana. El primer caso responde principalmente a la iconografía de san Jorge. Recogiendo la inveterada tradición que enfrentaba el hombre a un ser monstruoso, el santo capadocio encontrará su episodio más reconocible en esta lucha que además se establece para salvar a una figura femenina, la princesa. También Teodoro Estratelata se figurará hostigando a un cocodrilo o serpiente, no por más reales, menos amenazadores.

Pero la fisionomía habitual del enemigo será la humana, fundamentalmente, bajo la forma de un musulmán (o varios), siendo el turco el mayoritariamente representado. Convertido

en un anacronismo cristalizará como el modelo de enemigo para los santos de la Reconquista, evidenciando la expansión de la iconografía en el Seiscientos. El conflicto con los otomanos, una seria amenaza para Europa en diversos frentes desde el s. XV propició su elección como el tipo de musulmán enemigo, a pesar de la falta de rigor histórico y a pesar de la existencia de otros conflictos con musulmanes no turcos por entonces, como el caso de las revueltas moriscas en Andalucía. Turbantes, cimitarras, adargas y estandartes con la media luna se prodigarán en las imágenes de los enemigos del Santiago ecuestre. Y lo harán también mayoritariamente en América, donde la plasmación de un adversario indígena no es muy pródiga²⁶. Sin duda, no resultaba acertado representar al indígena en semejante tesitura, aunque los testimonios escritos sobre la participación de Santiago en las batallas contra las indígenas recorren copiosamente todo el continente americano, desde los aztecas a los araucanos.

No obstante también encontraremos otros casos de enemigos, siempre marcados por un signo contrario en lo religioso: los emperadores Diocleciano bajo san Jorge o Juliano, el Apóstata bajo san Mercurio; así como el pagano Lías hostigado por san Demetrio; y la diablesa Alabasdria por el egipcio san Sisinio.

26 La tabla del Retablo del templo franciscano de Santiago Tlatelolco en México, datada hacia el primer tercio del s. XVII, y más ejemplos en el mundo andino: el dibujo de Guamán Poma de Ayala, o las versiones del 'Milagro del Sunturhuasi', como la de la iglesia de Pujiura, vid. José María Díaz Fernández. *Santiago y América... op. cit.*, pp. 40, 43, 147 y 289.

3. TIPOLOGÍAS ICONOGRÁFICAS DE SANTOS Y ÁNGELES A CABALLO

3.1. SANTOS ECUESTRES EPISÓDICOS

Los santos representados a caballo únicamente en virtud de un episodio concreto de su biografía no suelen responder a ninguna motivación bélica y, aunque a priori parezcan el rubro de menor entidad, consiguen, en ocasiones, hacer de esta faceta su imagen más reconocible o, al menos, una de ellas.

La iconografía de los Reyes Magos ofrece, junto a la de Santiago en lo religioso y junto al retrato ecuestre en lo profano, una de las mejores y más repetidas representaciones del caballo en el arte. Aunque las Sagradas Escrituras no especifiquen la calidad de sus monturas, y de hecho, tampoco será extraña la representación de otras cabalgaduras ajenas a lo ecuestre como la del camello, lo cierto es que los caballos se consolidan desde temprano como elementos ineludibles en la iconografía de los Magos. Bien es verdad que suelen aparecer más apeados de los animales que sobre ellos, habida cuenta de la relevancia y asiduidad que posee el episodio de la Epifanía frente al del Encuentro de los Reyes y su cabalgata hasta Belén. No obstante, este último, cuya fuente literaria radica en la descripción imaginada hacia 1370 por el carmelita alemán Juan de Hildesheim en su *Liber trium Regem*²⁷, también motivará representaciones desde

²⁷ En este texto se relata que si bien los tres parten de direcciones distintas sin conocimiento previo, se encuentran en un cruce de caminos cerca del Gólgota por azar providencial. Louis Réau. *Iconografía...* op. cit., t. 1, vol. 2. Todos los santos que van a tratarse en adelante pueden ser consultados en esta clásica obra.

el s. XII, con especial acogida en la pintura franco-flamenca del s. XV. En los frescos del oratorio del Palazzo Riccardi, pintados por Benozzo Gozzoli hacia 1460, los Magos son un pretexto para desplegar un fastuoso cortejo donde desfilan los Medici y los patricios de Florencia. Pero será el belén, desarrollado sobre todo en el contexto hispánico barroco, así como en el napolitano (por cierto, dos zonas particularmente relacionadas con lo ecuestre en el s. XVI) el que popularizará esta cabalgata al propiciar una multitud de figuras, muchas de extraordinaria calidad, donde Melchor, Gaspar y Baltasar montan poderosos corceles, a veces, acompañados de toda una pléyade de acompañantes, también encabalgados.

La escena de la conversión en el camino a Damasco se convierte en la más exitosa de la hagiografía de san Pablo (*Hechos*, 1-18), más allá de la convencionalizada efigie barbada con la espada y el libro. Aunque se trata más de un descabalgamiento, de un accidente ecuestre que de un santo a caballo, el apóstol de los gentiles aparecerá habitualmente vinculado al animal. Las posibilidades de concebir la escena son múltiples y una oportunidad para demostrar la pericia en el dominio de la anatomía del caballo; sin duda, apetecible para la sensibilidad manierista y barroca, épocas durante las que se convierte en un tema constante, aunque se prodiga desde el Medievo, especialmente en la miniatura. Por encima de Bruegel o Parmigianino, incluso de Miguel Ángel, es el ejemplar de Caravaggio para la capilla Cerasi de Santa Maria del Popolo, en Roma (1601), el que constituye la imagen más connotada de este episodio. La obra levantó, como era

habitual en el pintor, no poca polémica, al conceder un mayor protagonismo al caballo que al santo. Aunque el Saulo de Tarso no fue un militar (al menos no hay constancia escrita de ello) sí será considerado como tal, según refleja el citado pasaje del Quijote y muchas imágenes como el lienzo de Juan de Juanes en la catedral valenciana. Es por ello que hemos preferido incluirlo en este rubro.

San Huberto, un evangelizador de la región de las Ardenas en el s. VII, tiene su episodio iconográfico más reconocible en el momento de su conversión junto a un caballo, pero apeado de este. No es el único paralelismo con la escena paulina: cuando se encontraba a punto de cazar a un ciervo un viernes santo, el crucifijo se apareció iluminado entre la cornamenta del animal, al tiempo que una voz decía "Huberto, Huberto, ¿por qué me persigues?"; una visión que desembocó en su conversión y, poco después, en su obispado sobre la ciudad de Lieja. Sin embargo, la inspiración, más allá de san Pablo, radica en un santo paleocristiano, Eustaquio, a quien, por un caso de *pia fraus*, se le atribuye la visión del ciervo cruciforme. Tanto es así que terminará por desplazar en Occidente al original, el griego Eustaquio²⁸. Sin embargo, ello se produce tardíamente: no existen obras con esta iconografía antes de comienzos del s. XV, momento en que se ensalza su figura a través de la fundación de la orden de los caballeros de san Huberto.

²⁸ Gastón Segura Valero. *San Huberto, el enigmático patrón de los cazadores*, Madrid, Otero, 2004.

3.2. ¿SANTOS CABALLEROS O CABALLEROS SANTOS?

Esta tipología se corresponde con los militares de los albores del cristianismo, los dichos estratelatas, y es un producto temprano de la Iglesia oriental²⁹, especialmente en Egipto y Grecia; aunque la mayoría de ellos, según las hagiografías, son oriundos de la región de la Capadocia, en la actual Turquía. Algunos recién convertidos, muchos de ellos mártires, nutrirán la escueta y necesitada nómina hagiográfica de la nueva religión desde fines del s. III y durante todo el s. IV. Y ahí es donde radica la paradoja y la pregunta que nos planteamos en el título: estos santos militares rechazando su condición terminan pereciendo, como mártires, sin haber hecho uso de sus armas. La metamorfosis de estos mártires pacíficos en protectores de los ejércitos se produce a partir del s. IV, cuando el imperio cristiano toma conciencia de la necesidad de defenderse.

Son muchos los casos, pero solo algunos se distinguirán en su iconografía por la interacción con el caballo: san Sisinio, san Teodoro, el anatolio, san Demetrio, san Menas de Alejandría, o los más conocidos en Occidente: san Eustaquio, san Martín y, claro está, san Jorge, que será el santo caballero por excelencia desde entonces. Pero además de la adopción de esta tríada de origen oriental (y otros casos de santos militares no *equites*, como el de san Mauricio y sus compañeros mártires de la legión tebana), Occidente alumbrará otros santos propios

²⁹ Hippolyte Delehay. *Les légendes... op. cit.*, p. 2, llama la atención sobre cómo esta enorme proporción de uniformes evidencia el éxito de la propaganda cristiana en los campamentos, al tiempo que asigna un papel crucial al ejército en la difusión del cristianismo por el mundo.

que siguen el mismo patrón de militares arrepentidos, convertidos y martirizados, como el sardo san Gavino, san Gereón de Colonia o san Floriano de Lorch (Austria). La indumentaria se ajusta a la de los *militares* romanos: *balteus* con flecos, lorica o pectoral, y capa al viento, blandiendo lanza, el arma por excelencia de este grupo, la cual suele rematarse con una cruz.

En el ámbito copto³⁰ fue una tipología de importancia como evidencian los textiles y, especialmente los frescos conservados en el Monasterio de Baouit (s. VI), donde aparecen incluso representaciones colectivas de santos ecuestres, por parejas o tétradas, a veces flanqueado a otros santos orantes, al menos en cuatro capillas³¹. Entre estos se concede una especial importancia a san Sisinio, que aunque de origen parto fue sobre todo popular en Egipto, por su martirio aquí (en la ciudad de Antinoópolis) bajo Diocleciano. Invocado en Oriente contra el diablo y sus maleficios, su representación viene determinada por la de un santo jinete, que atraviesa con su lanza a un enemigo femenino, la diablesa Alabasdria³².

30 *Ibíd.*, pp. 5-6, el bolandista francés subraya: "les Coptes et Abyssins ont une prédilection pour la figure équestre. Ils ne se contentent pas de représenter à cheval les grands saints guerriers... des confesseurs et des martyrs qui n'ont jamais exercé le métier de soldat, le Christ lui-même, prennent volontiers chez eux l'apparence de cavaliers armés."

31 Capilla XXVI, Capilla LVI-fig. 1284 (Orión, Bonakh y Askla), Capilla LI-fig. 1286 (Juan), Capilla XVII (Victor, Fobaimón y Sisinio, fig. 1285), Vid. Fernand Cabrol y Henri Leclercq. *Dictionnaire... op. cit.*, t. XII, cols. 247-251.

32 *Ibíd.* t. XV, cols. 1497-1498, se ofrece imagen y comentario de un brazalete apotropaico con la efigie y una inscripción griega para ahuyentar la mala suerte. También ofrece varias imágenes de este y otros: Laura Rodríguez Peinado. "Los santos caballeros", *Revista digital de iconografía medieval*, 2010, n° 2, 3, pp. 53-62, esp. 55 y 59.

También de origen anatolio y adoptado patrón por los cop-
tos, además de muy difundido en todo el Oriente bizantino,
san Mercurio fue víctima en Occidente de un nombre que
recordaba demasiado al del de un dios pagano. Martirizado
por negarse a ofrecer sacrificios a los dioses, habría sido re-
suscitado por la Virgen para matar de una lanzada a Juliano el
Apóstata, responsable de su martirio; haciendo del empera-
dor otra de las figuras que integran la nómina de los vencidos
bajo un santo ecuestre. San Menas, otro santo nacional de
los coptos, este sí, oriundo de Alejandría, es un mártir del
s. III que pasó de centurión de la armada romana de Egipto
a eremita afectado por la crueldad de las persecuciones. Su
culto traspasa Alejandría, llegando a todo Bizancio, incluso
Bucarest. La fuente escrita de su hagiografía, una homilía de
san Basilio, relata con lujo de detalles la sucesión de martirios
a los que fue sometido por el emperador Diocleciano, finali-
zando con su decapitación, que se sitúa hacia el año 296. Lo
más interesante para nosotros es que su modelo iconográfico
habitual es el de un santo militar a caballo, pero después de
su muerte, es decir como jinete triunfante.

En la Grecia de los primeros años del Cristianismo, los es-
tratalatas gozan de una enorme veneración entre el santoral.
San Teodoro es uno de sus santos militares con representación
ecuestre más repetidos, aunque también es foráneo y anatolio.
Aunque simple soldado martirizado bajo Maximiano por haber
incendiado el templo de Cibeles, hacia el s. IX se desdobló, ña-
diendo al Teodoro Tirón o anatolio, el Teodoro oficial, esto es,
el estratalata, y forjándole una leyenda diferente que absorbía

detalles de las del célebre san Jorge, de forma que se le hacía exterminador de un dragón y con mayores e insufribles suplicios (crucificado como Cristo) que su homólogo. Su popularidad obedece a su nombramiento como patrono de los ejércitos bizantinos, cuyos soldados llevaron el culto a puntos alejados como Brindisi o Venecia, aunque donde permanecerá es en la iglesia ortodoxa rusa, ofreciéndonos las pocas imágenes ecuestres que han llegado a la actualidad, como en los iconos de Novgorod³³. También san Demetrio, patrón de Tesalónica, es otro de los santos populares en Grecia. Mártir en el 306 bajo Maximiano, suele representarse como *mezas dux*, esto es, como gran jefe militar, atravesando con su lanza al pagano Lías. Ambos permanecen en la Rusia ortodoxa, como atestiguan los numerosos iconos. No así san Eustaquio, general de Trajano convertido tras la *apparitio* del crucifijo entre la cornamenta de un ciervo al que iba a abatir. Esta escena, la más representada, es la que lo vincula con lo ecuestre. Bautizado con el nombre de san Eustaquio, traducción latina de su nombre griego Plácido, marcha a Egipto con su familia, pero será martirizado al rehusar adorar los ídolos. Su difusión en Occidente, consecuencia del traslado de parte de sus reliquias a la abadía de Saint Denis en el s. XIII, no resistiría la competencia con san Huberto.

Martín fue un soldado del ejército romano en Italia y las Galias, en cuyo apóstol se convirtió, llegando a fungir como obispo de Tours. Las conversiones masivas que consiguió en el s. IV

33 Estas y otras imágenes de santos ecuestres orientales pueden apreciarse en: Marianne Drobot. *Ícones... op. cit.*; o Tania Velmans. *El icono: de la caída de Bizancio al s. XX*, Bilbao, Mensajero, 2005.

bien le valieron el título de *par apostolis* por el abad de Cluny. Pero la escena más exitosa de su leyenda, así como de su iconografía, está relacionada con un episodio ocurrido durante su faceta militar: el santo no duda en socorrer a un mendigo andrajoso que pide clemencia a la guarnición instalada en Amiens para sobrellevar el frío. Veremos, por tanto, a un militar, casi siempre montado a caballo, partiendo su *paludamentum* a la mitad con la espada para compartirlo con el mendigo, algo por lo que Cristo se le aparece en sueños después, concitando a su abandono del ejército y su bautismo. La capa, considerada por los reyes merovingios como la más preciosa de todas las reliquias es un *paladion* nacional y de esta palabra procede el término capilla, por ser el espacio donde se guardaba la capa de san Martín (en francés *chape*, *chapelle*). En la actualidad contamos con imágenes del santo ecuestre desde el s. X, pero a juzgar por el éxito de sus hagiografías, tanto la de Sulpicio Severo como la de san Gregorio de Tours, del s. VI, hubieron de existir otras previas³⁴. En cualquier caso, se convertirá en una de las imágenes más abundantes de un santo ecuestre en la historia del arte con ejemplos notorios en diversas disciplinas artísticas desde entonces y hasta el s. XVIII, faltando raramente de los repertorios esculpidos en las catedrales góticas y con lienzos de enjundia como los de Tiziano, Lotto o el Greco, por citar solo algunos.

34 Otra de las escenas en la iconografía de san Martín relacionada con su faceta de militar ecuestre es la del santo armado caballero por el emperador Constancio II, siguiendo el texto de Sulpicio Severo. Aunque marginal, fue representada en varias ocasiones, la más conocida, en los frescos de Simone Martini para la basílica inferior de Asís en el s. XIV, como ya se ha mencionado.

San Jorge es otro militar de una legión romana, también oriundo de Capadocia, cuya escena más célebre pasa por su representación ecuestre, pudiendo afirmar su absoluto dominio sobre cualquier otro santo a caballo, incluso los más populares, como Martín o Santiago. Y para este arrollador éxito no fue óbice el carácter inmaquillablemente fantástico de un enfrentamiento con un feroz dragón para salvar a una princesa de sus garras. La leyenda, trasunto fiel del mito clásico de Perseo y Andrómeda, fue rechazada ya en el s. V por los concilios como apócrifa. Y quizá en ello radicara su éxito, pues los exégetas se apresuraron a interpretar al dragón con el paganismo, el enfrentamiento con la lucha por la conversión y, más tarde, a la princesa con la iglesia cristiana acechada por las persecuciones. En Occidente, el episodio del combate con el dragón no se introduce hasta el s. XI, siendo popularizado por la *Leyenda Dorada*. Además será entusiastamente acogido por las novelas de caballería, entonces en boga, especialmente en el *Orlando furioso*, obra señera de la literatura universal que reinterpreta la historia en los personajes de Rogelio y Angélica. La traducción visual parece comenzar desde poco después, en el s. XIII, con una amplísima trayectoria cronológica y geográfica que supera la de cualquier otro santo ecuestre. Es objeto de varias obras maestras en diversas coordenadas, pudiendo citar por su importancia para la difusión el grabado de Martin Schongauer, o el espectacular grupo tallado por Bernt Notke en 1498 para la iglesia de san Nicolás de Estocolmo.

También existe otra iconografía del san Jorge caballero como batallador, no ya frente al dragón, sino frente a un ejército, generalmente, sarraceno. Esta viene motivada por los relatos que, desde al menos comienzos del s. XII, recogen su intervención en diversas contiendas atendiendo a las visiones hierofánicas que en ellas experimentan los soldados. De su transmisión oral pasarán a ponerse por escrito en los *scriptoria* monásticos, lo cual se produce, fundamentalmente, en el medio cluniacense franco. Así, la batalla de Antioquía de 1098, durante la primera cruzada, es descrita por varias crónicas, ofreciendo la anónima *Gesta Francorum* este relato:

"Vimos también salir de la montaña innumerables tropas, montadas en caballos blancos, y blancos eran también sus estandartes. Viendo este ejército, los nuestros no sabían quién llegaba, ni quiénes eran estos soldados, después reconocieron que era el socorro de Cristo, cuyos jefes eran san Jorge, Mercurio y Demetrio. Este testimonio debe ser creído porque varios de nosotros vieron estas cosas"³⁵.

Esta es justamente la escena que aparece en las mal conservadas pinturas murales de la iglesia de Poncé-sur-Loir (región del Sarthe), fechadas hacia el tercer cuarto del s. XII³⁶, o en los

35 Vid. Elisabeth Lapina. "La représentation de la bataille d'Antioche (1098) sur les peintures murales de Poncé-sur-Loir", *Cahiers de civilisation médiévale*, 2009, 52, pp. 137-158, p. 138. La autora indica que el relato más antiguo de esta milagrosa intervención se encuentra en una carta de un clérigo de Lucques. La batalla se produce para liberarse del asedio instigado por Kerbogha de Mosul, a pesar de la inferioridad de las fuerzas del contingente cristiano. La inesperada victoria fue, sin duda, atribuida al ejército celeste.

36 *Ibídem*: la pintura se sitúa en la parte alta de la nave de la epístola próxima al altar. Lapina consigue demostrar la latencia de la batalla en la región francesa

Templarios de Cressac, además de otros ejemplos en la británica región de Sussex. Sin duda, la batalla era bien conocida en Occidente ocupando numerosas crónicas y canciones de gesta, pero, sobre todo, en las corrientes orales³⁷.

El ámbito anglo-francés en torno a las cruzadas no será el único caso; también se producen en el contexto de la Reconquista peninsular relativa a la corona catalano-aragonesa. Así sucede en el imponente retablo del *Centenar de la Ploma*, hoy en el V&A Museum (ca. 1405)³⁸, cuyo nombre alude a sus comitentes: la milicia de cien ballesteros, protectores de la ciudad de Valencia³⁹. La tabla central superior, por encima de la escena principal draconiana, ilustra la batalla del Puig (1237) que daría la victoria final a las tropas cristianas y la

a través de diversas vías. Su interpretación del programa iconográfico de toda la iglesia pasa por la imbricación inextricable de historia y teología, marcada por un sesgo escatológico. Más que un visión propagandística de la cruzada y una incitación a la misma, sitúa su objetivo en transmitir un mensaje intemporal: la batalla de Antioquía anuncia la batalla final de la Apocalipsis.

37 *Ibíd.*, p. 142.

38 Matilde Miquel Juan. "El gótico internacional en la ciudad de Valencia. El retablo de san Jorge del Centenar de la Ploma", *Goya*, 2011, n° 336, pp. 191-213. La historiadora del arte hace un completo estudio estilístico para lanzar la hipótesis de una autoría conjunta entre Miquel Alcanyis y Marçal de Sas, junto a otros colaboradores como Gonçal Peris o Johan Utuvert. Estima la fecha del encargo hacia 1400-1401, años en que se consagra la iglesia de san Jorge para la que se realiza el retablo (desaparecida en el s. XIX) y la unificación de los órdenes militares de san Jorge de Alfama y Montesa, mientras que su ejecución la fecha entre 1401-1405.

39 *Ibíd.*, p. 195. El colectivo fue fundado en 1365 por Pedro IV, el ceremonioso, como milicia urbana del Centenar del Glorioso san Jorge, una agrupación laica de cien ballesteros, defensora de la ciudad, que terminó conociéndose por los 'cien de la pluma' en razón de la pluma de garza que ostentaban en su casco.

conquista definitiva del reino de Valencia. Sorprende que sea el rey Jaime I el que acapare el protagonismo frente al santo, al representarse en primer plano, con la sobreveste y gualdrapa de la *senyera*, traspasando con su lanza a su par musulmán, Zayyan, cuyo caballo (por cierto blanco) cae desplomado junto a otros que yacen ya entre el amasijo de figuras. San Jorge aparece en un discreto segundo plano, tocado con la misma pluma de garza distintiva de esta milicia urbana (los cien de la pluma), y hundiendo violentamente la espada en el rostro de otro musulmán. Lo más curioso resulta comprobar que, según las tres fuentes escritas existentes⁴⁰, el monarca no participó en esta batalla, pues se encontraba reuniendo refuerzos; no así san Jorge, a quien se atribuye la victoria, restando méritos a la loable estrategia de Bernat G. de Entença. Es clara la voluntad de mitificar al monarca y de demostrar el servicio prestado por la milicia de ballesteros del Centenar a la ciudad y a la corona aragonesa. El retablo de Sant Jordi de la localidad castellonense de Xérica copiará esta escena en la tabla del remate poco después, en 1470⁴¹. Similar configuración iconográfica poseen también otros retablos posteriores, como los de las cofradías de san Jorge para la capilla que poseían en la iglesia de san Antonio de Mallorca (1470), donde, bajo la extraordinaria escena del dragón de Pere Niçard, la tabla derecha de la predela

40 *Ibíd.*, p. 196: *Crónica del rey Jaime I*, *Crónica general de Pedro IV* (llamada de San Juan de la Peña) y *Crónica de Bernat Desclot*.

41 Christabel Blackman y Josep A Ferré Puerto. *Retable de sant Jordi de Jérica*, Valencia, Dirección General de Promoción cultural y patrimonio artístico, Generalitat valenciana, 2001, pp. 33-49.

vuelve a ensalzar la participación del tándem rey-santo en la conquista de la isla (Batalla de Portopí, 1229)⁴²; o, más protagónicamente, el del retablo de la iglesia de san Jorge de San Salvador de la Merced de Teruel (1525, Jerónimo Martínez), alusiva a la Batalla de Alcoraz (1096), esta vez con el rey Pedro I, y donde el santo monta un caballo castaño unalbo⁴³. Es esta batalla la primera hierofanía consignada de san Jorge en el reino aragonés⁴⁴ (aunque su traducción visual sea la más tardía), dando a pie a las posteriores mallorquina y valenciana; y, convirtiéndose, desde entonces, en el patrón y emblema de la corona catalano-aragonesa, que no cesará de dedicarle milicias y cofradías. Además, encontramos otra escena ecuestre en la que

42 J. Palou "Historia del retaule de sant Jordi de Pere Niçard: la confraria dels cavallers i la festa de l'estendard", Gabriel LLompart et al. *El cavaller i la princesa. El sant Jordi de Pere Nisard i la Ciutat de Mallorca*, Consell de Mallorca, Mallorca, 2001, pp. 11-37. El autor propone una interpretación de esta escena en relación con la *festa de l'Estendard*, donde participaba la cofradía comitente, documentada desde 1420. Las fuentes escritas que relatan el episodio son la *Crònica Reial* o *Llibre dels feits* y la *Crònica de Marsili*: "per relació de motls sarrahins, e el rey en temps convinent pus diligentment ho mostrà, que devant los homens armats anava un cavayler amb 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 benehuyrat San Jordi" (p. 34).

43 Carmen Monte García (comis). *Aragón y la pintura del Renacimiento*, Zaragoza, Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Zaragoza, 1990, pp. 99-103.

44 Ello no quiere decir que fuera la primera leyenda en configurarse pues, como ocurre con Santiago, los primeros testimonios escritos son tres siglos posteriores al hito. Amadeo Serra Desfils. "En torno a Jaime I: de la imagen al mito en el arte de la corona de Aragón de la Baja Edad Media", Víctor Mínguez (ed.). *Visiones de la monarquía hispánica*, Castellón, Universitat Jaime I, pp. 321-348, insinúa, atendiendo a la proximidad cronológica de los retablos de Valencia y Mallorca, que Alfonso, el Magnánimo, tuvo una motivación especial para revitalizar el recuerdo de Jaime I en función de sus propios intereses.

el santo aparece montado a la grupa, junto con otro caballero, al cual habría transportado desde Antioquía hasta Huesca para la ocasión, según la leyenda.

En el aspecto cultural, además del desarrollo temprano como estratélata entre los cristianos de Oriente (Palestina, Lidia, Egipto), san Jorge arraiga en Bizancio, de donde pasa con igual relevancia a la iglesia ortodoxa rusa. En Occidente experimentará un florecimiento espectacular desde las Cruzadas, al ser adoptado por los caballeros europeos en Tierra Santa; sin embargo, no es cierto que su introducción sea consecuencia de esto ya que existen patronazgos y templos dedicados, datados con anterioridad al s. XI. Poco después será adoptado como patrón por ciudades tan importantes como Génova, Venecia o Barcelona y como santo nacional en Inglaterra y la corona de Aragón. Tanto aquí como en Alemania será nombrado patrón de diversas órdenes de caballería (la teutónica o la de la Jarretera), y de forma genérica, *patronus equitum* y *christianorum militum propugnator*; por tanto, con un papel de primer orden en el mundo caballeresco medieval de toda Europa como modelo de las virtudes caballerescas.

Tomando el testigo bizantino, la iglesia ortodoxa rusa y su área de influencia (Rumanía o los países eslavos) seguirá tributándole a los santos caballeros griegos una profunda devoción que se prolonga hasta el s. XIX, fruto del acendrado continuismo que la caracteriza. Es más, la mayoría de las imágenes que hoy conservamos de ellos, a veces las únicas, proceden precisamente de este contexto, más que del original. Y lo hacen a través de sus populares iconos, cuyo prolongado y amplísimo desarrollo llega

a nuestros días, permitiendo tal fenómeno de continuidad y su consiguiente conservación. A estos santos caballeros paleocristianos, Rusia añadirá otros propios como san Andrés estratelata, san Niceto o los tandems fraternos de Boris y Gleb, príncipes del s. XI asesinados por un hermano; o de Floro y Lauro, mártires balcánicos del s. II que llegarían a ser muy venerados en el norte ruso y Novgorod. Estos últimos son representados en innumerables iconos junto al arcángel Miguel entregándoles las riendas de unos caballos ensillados para la batalla, y junto a los santos trillizos criadores de caballos: Speusip, Meleusip y Eleusip⁴⁵. Ambos casos han sido interpretados como una superposición al culto pagano de los Dióscuros, Cástor y Pólux.

Desde el contexto hispánico podemos añadir la figura de un santo que sí fue caballero, o al menos estuvo ligado al mundo caballeresco, tanto que fundó la orden de Calatrava. Raimundo de Fitero, personaje de primera fila en la Castilla del s. XII no alcanzó los altares hasta seis siglos después de su muerte, cuando la Sagrada Congregación de Ritos emite el decreto en 1702. Es en pleno barroco, por tanto, cuando, permitida y necesitada su representación, nazcan sus diversos tipos iconográficos, entre ellos, el ecuestre militar⁴⁶. Aunque no consta testimonio, ni siquiera leyenda alguna, sobre su aparición en campo de batalla,

45 Estos nombres, traducidos del griego, significan: "el que acelera el trote del caballo", "el que cuida del caballo" y "el que monta el caballo", vid. Ekaterina Selezneva. *Iconos de la galería Tetriakov, siglos XIV-XVII*, Barcelona, Fundació Caixa Catalunya, 2001, n° cat. 14.

46 Ricardo Fernández Gracia. "Iconografía de san Raimundo de Fitero", *Príncipe de Viana*, 1993, año n° 54, n° 199, pp. 283-356.

la cultura de propaganda y exaltación religiosa de la época, iniciada por el calatravo Gerónimo Macareñas en 1652, no podía abstenerse de aplicar el arquetipo de santo ecuestre al fundador de una orden de caballería. Un aria del s. XVIII, entonaba: "De cota de malla armada, Raimundo al moro venció, y en un alazán montado, la Santa Cruz tremoló"⁴⁷. Curioso que se sustituya el habitual albo por una alazán; también presente en el lienzo de Jacinto Meléndez, posiblemente por influjo de la composición musical. Lo veremos prodigarse en retablos y pinturas con el hábito calatravo y la coraza acerada, a veces con el casco empenachado con plumaje: blandiendo espada en una mano y el estandarte blanco con la cruz de gules flordelisada en la otra. Es en Galicia donde el san Raimundo a caballo encuentra una más amplia acogida efigiado en soberbios retablos barrocos como el de Oseira, san Martín Pinario o san Paio de Antealtares⁴⁸.

3.3. SANTOS MILITARIZADOS

El segundo arquetipo, en el que la condición caballeresca y beligerante se aplican a posteriori, supone una creación exitosa y mayoritariamente fraguada en el medievo hispánico, que encuentra su culmen en Santiago. Pero no será el único

47 *Ibíd.*, p. 316.

48 Juan Manuel Monterroso Montero. "Santiago, san Millán y san Raimundo: miles Christi", AA.VV. *Santiago, Al-Andalus: diálogos artísticos para un milenio. Commemoración del Milenio de la Restauración de la ciudad de Santiago tras la razzia de Almanzor (997-1997)*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1997, pp. 483-500. El autor expone la hipótesis de este *revival* como medio de recuperar, a través de una hagiografía nostálgica y legendaria, el protagonismo perdido (en esta caso de cistercienses y benedictinos) ante las nuevas órdenes religiosas.

caso. En el solar ibérico, transido por una constante guerra religiosa y, por tanto, propicio para el surgimiento y desarrollo de esta iconografía, se añaden los casos de san Millán o san Isidoro, a los que se suma el de san Raimundo de Fitero, este sí, caballero. En Italia hemos de añadir la imagen ecuestre de san Ambrosio, otra figura episcopal como la de Isidoro. El proceso de resignificación a los que estos santos son sometidos resulta un fenómeno de enorme interés en muchas facetas y que ayudan a entender complejos y prolongados fenómenos históricos. Aunque con una existencia medieval vinculada a la lucha contra el islam, sus imágenes no se iniciarán ni florecerán hasta la Edad Moderna, cuando sean instrumentalizados con fines políticos e ideológicos.

El primer testimonio de hierofanía ecuestre de Santiago, alusiva al asedio de Coimbra (1064), se inicia hacia 1115 en la *Historia Seminense*, coincidiendo por tanto con la explosión de los textos cruzados que se mencionaban. Cabría, por tanto, sugerir el influjo de esta literatura en la configuración del mito ecuestre jacobeo, como uno de los muchos intercambios a los que avocó la *peregrinatio*. Esta primera mención al Santiago 'bonum militem' se desarrolla sin su intervención en el campo de batalla; solo lo hace, mediatizada por el sueño de un peregrino griego que, precisamente, cuestiona la faceta militar de la que los compostelanos hablan, aunque ya en su sueño Santiago monta un caballo enorme y de nívea claridad que irrumpe en el templo. Quizá la extrañeza del griego venía instada por la sustitución de tantos mártires paleocristianos, ellos sí caballeros, nacidos en su tierra y contornos, por la del apóstol.

El nacimiento del Santiago propiamente belicoso y matamoros se hace pocos años después, hacia 1150, pergeñado en una pieza antológica de la falsificación medieval que se atribuye a Pedro Marcio: el *Privilegio de los votos*. Este asigna al apóstol un nuevo episodio: la batalla en el sitio desconocido de Clavijo (844) donde ya cabalga el apóstol espada en mano, logrando que el rey astur Ramiro pueda sacudir el ominoso tributo de las cien doncellas a los harenes de Córdoba. Será este el episodio que se haga célebre y repetido en toda crónica hispánica⁴⁹ y, más tarde, reproducido en la pintura por doquier. Desde entonces, se prodigarán en las batallas invocadas por el grito de los ejércitos españoles: Hacinas, Navas de Tolosa, Salado, ...; y en América desde el septentrión novohispano a la Araucanía. Pero la reactivación del mito traspasará, incluso, los límites de la Edad Moderna, siendo invocado en las guerras libertadoras americanas, aquí como 'matapatriotas', y en la guerra civil española como pieza relevante de la propaganda franquista. Presidirá entonces la

49 Para la enmarañada trayectoria historiográfica véase: Luis Fernández Gallardo. "Santiago Matamoros en la historiografía hispanomedieval: origen y desarrollo de un mito nacional", *Medievalismo, Boletín de la sociedad española de estudios medievales*, 2005, n. 15, pp. 139-174. El autor analiza y sistematiza todas las fuentes: *Historia seminense*, *Liber Sancti Iacobi* (1131-1134), *Chronicum mundi* de Lucas de Tuy (1236), que publica el *Privilegio de los votos*; *De rebus hispaniae* de Rodrigo Jiménez de Rada (1243) y su reticencia toledana hacia el mito; las crónicas generales: *Historia de España, Primera Crónica General de España*; y los tratadistas del s. XV: Alonso de Cartagena, Sánchez de Arévalo o Rodríguez de Almela. El caudal bibliográfico al respecto es inabarcable, por ello, recomendamos el completo, lúcido y profundo análisis del injustamente olvidado aunque genial sevillano: Francisco Márquez Villanueva. *Santiago... op. cit.*

cruzada nacional contra la "canalla roja y atea", aunque sin visiones 'republicanizadas', por fortuna. Sí que existen imágenes del santo como protector del caudillo: el lienzo de Reque Meruvia en el Museo Histórico Militar⁵⁰.

La iconografía se inicia hacia 1220 con el relieve del tímpano en una ventana sur del crucero de la catedral compostelana y no reaparecerá hasta un siglo después en la miniatura del *Tombo B* (1326) que custodia la misma sede, aquí ya con la variante de 'matamoros'⁵¹. Es decir, que el arquetipo del apóstol hípico y guerrero no es tan tradicional, sino más bien minoritario hasta fines del s. XV; mientras que su matiz antiislámico no ocurre sino cuando la morisma ha dejado de ser para siempre una presencia amenazadora en España. A partir de entonces los nombres más ilustres de la pintura, no solo en relación con el ámbito hispánico, se presentan en el palmarés de: Rubens, Rembrandt, el Greco, Ribera, Zurbarán, el Sodoma, ...; en clave popular, su presencia es abrumadora en América, especialmente, en el mundo andino, donde la devoción sigue muy viva⁵².

El mayor santo de la España visigótica, san Isidoro, tampoco quedó al margen de un proceso de militarización y sacralización de las empresas guerreras, con el que la monarquía castellana intentó contrarrestar las ínfulas de la jacobea iglesia gallega. Y esto

50 AA.VV. *Santiago en Europa, España y América*, Madrid, Editora Nacional, 1971, fig. 740, p. 474.

51 Ángel Sicart Giménez. "La iconografía de Santiago ecuestre en la Edad Media", *Compostellanum*, 1982, vol. XXVII, nº 1-2, pp. 11-32.

52 Prolijo catálogo en José María Díaz Fernández. *Santiago y América... op. cit.*

se produjo, como no podía ser de otra forma, en virtud de la posesión de sus reliquias, trasladadas desde Sevilla en 1063. Adoptando el cliché santiaguista, diversas crónicas alfonsíes indican la intervención milagrosa del santo sevillano en la batalla de Baeza (1147), aunque la primera de estas que habla de una hierofanía ecuestre es la *Versión sanchina* de la *Estoria de España* (terminada en 1289). Y lo hace extralimitando la aparición onírica (recurso habitual) a Alfonso VII, que hasta entonces había sido tradicional: "ell Emperador vio a Sant Esidro. andar en la fazienda de la su parte; e en el esfuerço de lo que·el prometiera, esfuerçosse ell Emperador e esfuerçó otrossí a los suyos"⁵³. Imposible saber si la leyenda surgió en la batalla o fue instrumentalizada después, pero es evidente que se generalizó a partir de entonces; forjando una iconografía temprana, aunque no coetánea a la contienda⁵⁴: el pendón de Baeza o de san Isidoro, una excepcional pieza vexicológica medieval. En ella el mitrado jinetea un corcel a galope con incongruas cruz litúrgica y espada, presidido por el brazo

53 Alberto Montaner Frutos. "El pendón de san Isidoro o de Baeza: sustento legendario y constitución emblemática", *Emblemata: Revista aragonesa de emblemática*, 2009, XV, pp. 29-70, pp. 53-54.

54 *Ibid.*, el autor demuestra con un riguroso análisis estilístico y de fuentes una cronología muy posterior a la contienda, entre 1331-1360, a pesar de que según textos bajomedievales el pendón fue bordado en el mismo campo de batalla, extendiéndose esta falsa idea hasta el s. XX. La enseña, custodiada por una *confraternitas Sancti Isidori* (de fundación muy posterior a la batalla y sin atisbo de función militar en origen), fue utilizada en la toma de Antequera, con un papel simbólico de primer orden. El autor reconoce la dificultad de explicar "por qué se concretó en una supuesta batalla ante una Baeza realmente entregada sin combate y no, por ejemplo, en el más duro y prolongado cerco de Andújar, cuya caída fue la llave de la ocupación de las demás plazas cercanas" (p. 56).

armado de Santiago cual *Dextera Dei*. No tendrá éxito esta tipología iconográfica, como tampoco el intento de injertar al sabio Isidoro en el mito jacobeo. Sin embargo, a raíz de grabado de Juan Bernabé Palomino con dibujo de Jacinto Meléndez que aparece en la reedición de los *Milagros*⁵⁵ de Lucas de Tuy impulsada por el cabildo en 1730, el san Isidoro ecuestre experimenta un tímido *revival*. Lo hará auspiciado por el mismo triunfalismo barroco que ensalza a san Raimundo o san Millán, aunque sin exceder los límites de la Real Colegiata leonesa. Aquí, el santo se centra en empuñar su espada contra los sarracenos que yacen a los pies de su masivo caballo, presidiendo un anacrónico ejército, mientras que la cruz, es portada por un ángel, junto al libro. Además de en alguna copia pictórica de escasa calidad⁵⁶, el santo a caballo aparecerá rematando la célebre portada románica del Cordero y en las yeserías del Refectorio, el cual acoge un ciclo hagiográfico completo⁵⁷.

55 Lucas de Tuy. *Libro de los miraglos de sant Isidoro arzobispo de Sevilla*, Salamanca, Alonso de Porras, 1525; se modificará el título: *Vida y portentosos milagros del glorioso San Isidoro, Arzobispo de Sevilla y egregio Doctor, y maestro de las Españas, con una breve descripción de su magnífico templo y Real Casa de el mismo en la muy Noble ciudad de León*, Salamanca, 1732. El Tudense recoge otras hierofanías, pero siempre junto a Santiago, en Toledo, Ciudad Rodrigo y Mérida. Véase para el grabado: Elena M. Santiago Paéz. *Miguel Jacinto Meléndez: pintor de Felipe V*, Oviedo, Museo de Bellas Artes de Asturias, 1989, pp. 118-119.

56 Solo hemos localizado una fuera del ámbito leonés, el lienzo del monasterio sevillano de San Isidoro del Campo, pintado por Juan Ruiz Soriano a mediados del s. XVIII. Enrique Valdivieso González. *Pintura barroca sevillana*, Guadalquivir, p. 40, lám. 24. Véase también Constantino Robles García. *Real Colegiata de san Isidoro: historia, arte y arquitectura*, León, Edileasa, 2008.

57 Etelvina Fernández González. "La iconografía isidoriana en la Real Colegiata de León", José María Soto Rábanos (coord.) *Pensamiento medieval hispano*.

Nada permitía pensar en la biografía de Millán, un pastor y después eremita riojano del s. VI, que fuera a él a quien iban a convertir en santo militar de la Reconquista, pero la posesión de sus reliquias en un momento en que ello equivalía a un espaldarazo de legitimidad política, concitó a su instrumentalización. Y esta se ejecutó mediante un proceso de militarización a la sombra del ejemplo jacobeo, un siglo después. El texto que lo promueve es un privilegio apócrifo del primer tercio del s. XIII, los *Votos de Fernán González*, donde se recoge la ayuda del santo riojano junto a Santiago en la batalla de Hacinas a este conde castellano⁵⁸. Existe en ello una lectura política: el desiderátum de Castilla de liberarse de la dominación de León y Compostela, en el marco de un conflicto a mayor escala: la disputa Compostela-Toledo por la primacía religiosa peninsular a comienzos del s. XIII. Teniendo Castilla su propio protector, recordemos: en posesión de sus reliquias, no tenía ya por qué agradecer al santo de Galicia, ni pagar tributo. Con el poema del genio Berceo sobre la Vida de san Millán, el milagro cobra importancia y se difunde⁵⁹.

Homenaje a Horacio Santiago-Otero, Madrid, CSIC-Consejería de Educación y Cultura de la Junta de Castilla y León, Diputación de Zamora, 1998, pp. 141-181; y Constantino Robles García. *Real Colegiata... op. cit.*

58 Lidwin Linares. "La transmisión de una leyenda hagiográfico-política: San Millán en la batalla de Hacinas de la Edad Media al Siglo de Oro", Mónica Güell y Marie-Françoise Déodat-Kessedjian. *A tout seigneur, tout honneur. Mélanges offerts à Claude Chauchadis*, Toulouse, Université de Toulouse-Le Mirail, CNRS, 2009, pp. 303-316.

59 Gonzalo de Berceo. *La vida de san Millán de la Cogolla*, Londres, Tamesis, 1984, pp. 164-165: "Vinién en dos cavallos fermosas e luzientes/mucho eran más blancas que las nieves rezientes,/ Vinién en dos cavallos plus blancos que cristal,/ armas quales non vio nunqa omne mortal,...".

Tras diversas versiones medievales, algunas privilegiando a Santiago, serán los textos auriseculares de fray Antonio Yepes y de Martín Martínez, los que aprovechando la pugna por el patronazgo de los reinos hispánicos, ensalcen a san Millán como patrón no solo de Castilla, también de Navarra y, lo más importante, co-patrón junto a Santiago de toda España. El monasterio benedictino pone en marcha a mediados del s. XVII una ambiciosa política de reactivación de san Millán donde se reeditan textos que amplifican su papel e, incluso, se efigia su figura como santo ecuestre en una excepcional tela de fray Juan Rizzi, encargada por el abad Ambrosio Gómez en 1653. Aquí no solo se trata de un caballo blanco, sino de un unicornio que, literalmente, vuela, mientras el santo empuña una espada flamíngera en una escena absolutamente sobrenatural con los tercios españoles de fondo. A pesar de la acertada traducción visual del milagro y la calidad estética, la imagen no conseguirá traspasar los límites de un culto localista, algo que sí logra san Raimundo de Fitero aun sin los avales de san Millán: una fuente escrita medieval de su *apparitio* en una batalla y el abrigo de una orden como la benedictina.

3.4. ÁNGELES A CABALLO

El asunto de los ángeles a caballo no alcanzó una configuración de entidad, ni las cotas de difusión que para los santos, quizá porque no resultaba fácil una traducción visual de un personaje alado sobre un caballo, pero, quizá, sobre todo, porque las alas hacían innecesario al animal. Y ello, a pesar de que las fuentes escritas de esta simbiosis cuentan con una base

escriptorística, contrariamente a lo que sucede, frecuentemente, con los santos, cuyas hagiografías se fundan sobre menologios que tienen más de leyenda que de biografía (por no hablar de las militarizaciones a posteriori). Las citas parten del *Antiguo Testamento*, cuando el libro segundo de los *Macabeos* (3,55; 10,29⁶⁰) relata en dos ocasiones las hierofanías en el campo de batalla de jinetes que se aparecen en el cielo; por ello, aunque no se utiliza la palabra 'ángel', la exégesis ha solido interpretarlos como tal. Semejante conceptualización presenta el libro de la *Apocalipsis*, en la medida en que la existencia de milicias celestes especifican en varias citas su naturaleza ecuestre: "Y los ejércitos celestiales, vestidos de lino finísimo, blanco y limpio, le seguían en caballos blancos" (Ap. 19, 14). Sigue sin estar clara, en cambio, su naturaleza angélica, aunque esta se infiere del adjetivo, así como de otros pasajes (Ap. 12, 7). Puede que fuera esta ambigüedad lo que impidió la concreción visual del concepto. De hecho, la mayoría de los códices medievales representan el episodio a través de seres ápteros, salvo en el caso de algunos ejemplares germánicos (la *Apocalipsis Trier*, s. IX, y la *Oxford*, s. XII). Pero la representación más conseguida de este pasaje apocalíptico no está en la miniatura, sino en una pintura mural: la conservada sobre la bóveda de la cripta de la catedral de Auxerre (mediados del s. XII). Inspirada en los diseños

60 II *Macabeos*, 3:25 "Porque se les apareció un caballo montado por un jinete y ricamente enjaezado, el cual, arrojándose con ímpetu, levantó contra Heliodoro sus cascos delanteros"; 10:29 "En lo más encarnizado de la batalla, los enemigos vieron aparecer en el cielo cinco hombres majestuosos montados en caballos con frenos de oro que se pusieron al frente de los judíos".

de cubiertas de códices, divide la superficie por una cruz en cuatro cuadrantes cada uno con un ángel a caballo y situando al Cristo ecuestre ("el jinete fiel y veraz") en el centro. Su comitente, el obispo Humbaud, así como su diócesis, estuvieron fuertemente implicados en la primera Cruzada⁶¹.

Únicamente san Miguel consigue erigirse en un modelo exitoso de ángel ecuestre para la plástica, pero lo hace solo en el ámbito ruso, de nuevo a través de la fértil tipología de los iconos. Esta ausencia de respaldo escriturístico consiguió contrarrestarse, no obstante, con textos bizantinos como el de Pantaleón, donde se relata la aparición ecuestre para curar a un enfermo en su santuario de Constantinopla⁶². Su condición de *archistrategos* de los ejércitos celestes, si bien nunca ecuestre en la *Apocalipsis* a pesar de la prodigalidad en ella de referencias a jinetes en parangonables sentidos, bien le valió una imagen hípica a posteriori. El arquetipo de los iconos presenta al arcángel sobre un caballo alado rojo, coronado y enmarcado por un arcoíris, tocando la trompeta del juicio, al tiempo que derriba al demonio con una lanza crucífera, además de sostener un libro (a veces, también, un incensario)⁶³.

61 Don Denny. "A Romanesque fresco in Auxerre Cathedral", *Gesta*, 1986, vol. 25, n° 2, pp. 197-202, concluye: "Very likely the chapel was thereby designated as an appropriate place in which to pray for the well-being of faraway Christian soldiers and for victory in a sacred war".

62 Conocemos la noticia a través de Juan Eusebio Nieremberg. *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 ay para implorar su patrocinio*, Madrid, María de Quiñones, 1643, p. 198.

63 Kenneth A Strand. *Woodcuts to the Apocalypse in Dürer's Time*, Ann Arbor, 1986, elucubra la emergencia de la figura ecuestre de san Miguel en el arte

Una imagen triunfal que aglutina una diversidad de símbolos en torno a la idea de invencibilidad.

No será hasta el Barroco americano cuando se retomen las hierofanías de ángeles ecuestres, prodigándose en los textos mucho más que en el plano visual. La coyuntura belicosa de la conquista de Indias demandaba un apoyo sobrenatural a los contingentes españoles y este se hizo a través de Santiago, principalmente, pero también de los ángeles y, en algunos casos, de la Virgen. De esta manera, unos y otros aparecerán en las diversas crónicas que relatan la empresa conquistadora, construidas sobre el poso de una tradición que se extendía desde los textos sagrados hasta la literatura devocional reciente con relatos como el de Drexelio, quien subrayaba el socorro prestado por los ángeles en las batallas: "no solamente llevan bordón como peregrinos, sino lanza y coselete como capitanes: tienen en su mano la paz y la guerra"⁶⁴.

El lienzo de la batalla en Santa Cruz de la Sierra (convento de la Merced, Cuzco, mediados del s. XVIII) nos ofrece la imagen de un escuadrón angélico a caballo que acude al auxilio del contingente español, al mando del carismático obispo del Cuzco, Diego de Porres. Traduce así el pasaje de la crónica mercedaria, inscrita en dos cartelas inferiores: "como si huviese

oriental ortodoxo como resultado de la circulación de grabados noreuropeos del ciclo apocalíptico, especialmente las imágenes de los Cuatro Jinetes.

64 Jeremías Drexelio. *Horas del reloj del Santísimo Ángel de la Guarda*, Madrid, Juan González, 1631, pp. 45a-48b, relata la ayuda angélica prestada en la guerra a Maximiliano Duque de Baviera contra los bohemios rebeldes, cerca de Bisna, en 1620.

echo señal con clarines al Cielo se aparecieron alistados bajo de sus Vanderas los Angeles vestidos de Mercedarios traiendo por escudos de su coro las armas de la Redemptora familia en tan armiñosos nevados brutos, que pudieran jugarse canoros cisnes". La imagen del ángel ecuestre parece naturalizarse en el mundo andino, de manera que el arcabucero, su producto iconográfico más señero, montará también a lomos de un corcel blanco, como ocurre en el lienzo existente en santa Teresa de Arequipa. Sin embargo, está lejos de constituir una visión habitual, como sí seguirá ocurriendo en el icono ruso.



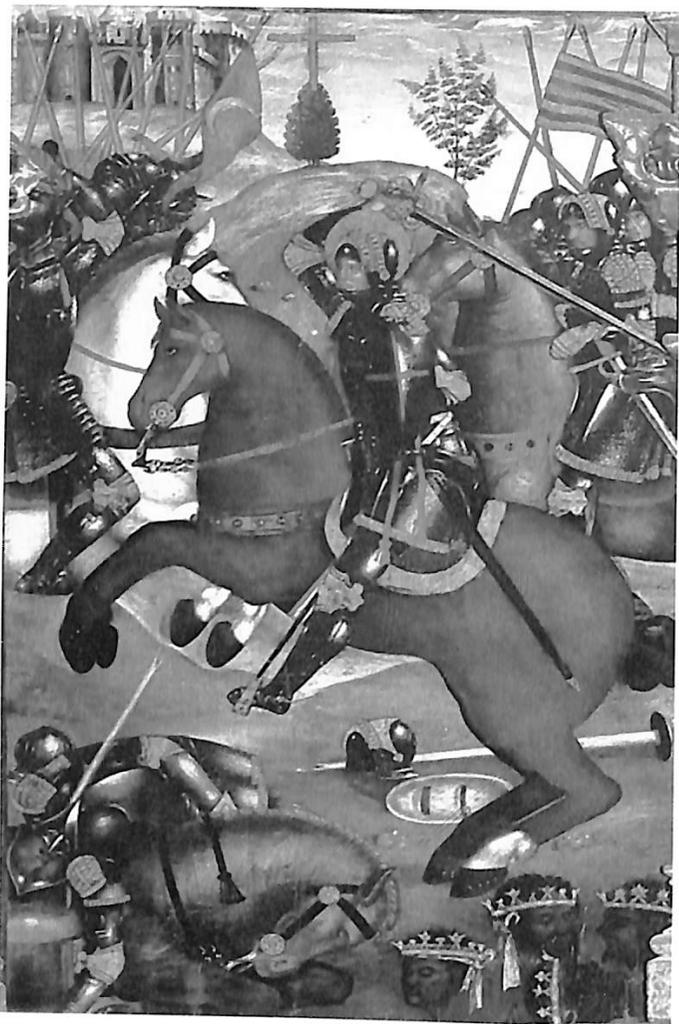
1. Anónimo. *Horus-san Jorge combatiendo un cocodrilo* (procedente del Bajo Egipto, hoy en paradero desconocido), s. IV.



2. Benozzo Gozzoli. *La cabalgata de los Reyes Magos hacia Belén*, Palazzo Riccardi, Capella dei Magi, Florencia, 1460.



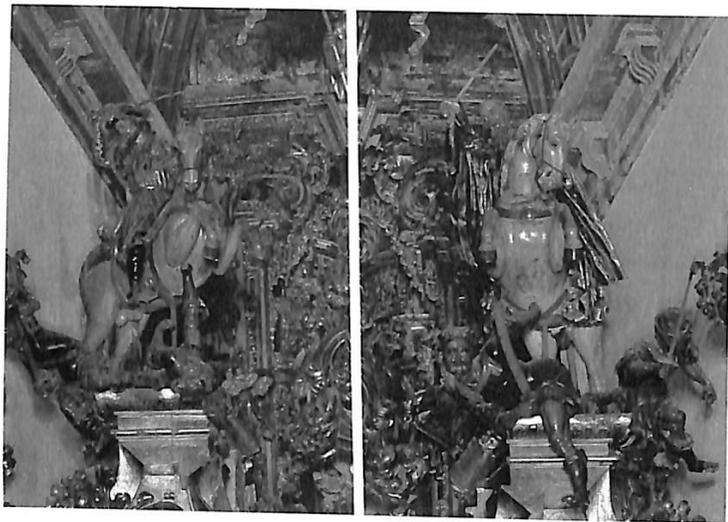
3. Anónimo. Icono de *san Jorge, Teodoro, Eustaquio y Demetrio*, Museo de Veliko Tarnovo, Bulgaria, 1854.



5. Jerónimo Martínez. *San Jorge en la batalla de Alcoraz*, Retablo de san Jorge, Iglesia de san Salvador de la Merced, Teruel, 1525.



4. Mateo Pérez de Alesio. *Santiago en la batalla de Clavijo*, Iglesia de Santiago, Sevilla, 1585.



6. Fernando de Casas y Miguel Romay. Detalle de Santiago y san Millán,
Retablo Mayor, Templo del Monasterio de San Martín Pinario,
Santiago de Compostela, 1730-1733.



7. Jacinto Meléndez (dibujo), Juan Bernabé de Palomino (grabado). *San Isidoro
en la toma de Baeza*, (reedición de los *Milagros de Lucas de Tuy*), 1730.



8. Fray Juan Rizzi. *San Millán en la batalla de Hacinas*, Retablo Mayor, Iglesia del Monasterio de san Millán de la Cogolla, La Rioja, 1653.



9. Anónimo. *Cristo y Ángeles ecuestres*, Catedral de Auxerre, bóveda de la cripta, s. XII.



10. Anónimo. Icono de *san Miguel comandante del ejército celestial*, Museo de Bellas Artes de Sukachev, Irkutsk, s. XVIII.

Se terminó de imprimir este libro el día
30 de mayo del año 2015,
festividad de San Fernando,
Patrón de la ciudad de Sevilla,
en los talleres del maestro impresor
don Antonio Pinelo en
Camas - Sevilla

LAUS DEO

