

Guerra Santa Peninsular

MARTÍN F. RÍOS SALOMA.

Usos políticos e historiográficos del concepto de Reconquista

CARLOS DE AYALA MARTÍNEZ.

Fernando I y la sacralización de la Reconquista

JOSÉ MANUEL RODRÍGUEZ GARCÍA.

Predicación de cruzada y yihad en la Península Ibérica. Una propuesta comparativa

ENRIQUE RODRÍGUEZ-PICAVEA MATILLA.

Guerra santa y órdenes militares ibéricas (1150-1250)

CARLOS BARQUERO GOÑI.

Templarios y hospitalarios en la Reconquista peninsular

MANUEL ALEJANDRO RODRÍGUEZ DE LA PEÑA.

Monacato, caballería y Reconquista: Cluny y la narrativa benedictina de la guerra santa

FERMÍN MIRANDA GARCÍA.

Sacralización de la guerra en el siglo x. La perspectiva pamplonesa

MARIA BONET DONATO.

Las órdenes militares en la expansión feudal de la Corona de Aragón

SANTIAGO PALACIOS ONTALVA.

Cultura visual e iconografía de la Reconquista. Imágenes de poder y cruzada

JUAN FRANCISCO JIMÉNEZ ALCÁZAR.

Cruzadas, cruzados y videojuegos

MISCELÁNEA

MARC BONNÍN FEMENÍAS.

Una pesada herencia, los castillos reales en la Mallorca del siglo xv

MARÍA DE LA PAZ ESTÉVEZ.

La (re)conquista cristiana de Toledo:

un estudio sobre los nuevos patrones de ordenamiento del territorio y sus habitantes

JAIME PIQUERAS JUAN.

Estratificación social y matrimonio en el siglo xv valenciano: una visión sobre las comarcas del norte de Alicante

SANTIAGO PONSODA LÓPEZ DE ATALAYA.

Migracions mudèjars i disputes senyoriales al sud valencià a les darreries de l'Edat Mitjana

ANALES DE LA UNIVERSIDAD DE ALICANTE
HISTORIA MEDIEVAL, 17. 2011

ANALES DE LA UNIVERSIDAD DE ALICANTE. HISTORIA MEDIEVAL
N.º 17. AÑO 2011

I.S.S.N.: 0212-2480

La revista *Anales de la Universidad de Alicante. Historia Medieval*, nació en 1982, en el marco del Departamento de Historia Medieval y Moderna de la Universidad de Alicante. De la mano de José Hinojosa Montalvo, el objetivo era crear un foro abierto de comunicación y debate sobre la investigación que se estaba desarrollando en el conocimiento del pasado medieval valenciano e hispánico. En los últimos años, con un Área de Historia Medieval que sigue encabezando el profesor Hinojosa Montalvo, director de la publicación desde el comienzo, la revista mantiene su situación inicial pero se ha visto diversificada, enriquecida y ampliada en su idiosincrasia. En la actualidad es un lugar de encuentro para estudios originales que reflexionen sobre la historia medieval valenciana, ibérica y mediterránea, siempre desde la perspectiva de la interdisciplinariedad y el aperturismo metodológico.

La revista *Anales de la Universidad de Alicante. Historia Medieval*, nació en 1982, en el marco del Departamento de Historia Medieval y Moderna de la Universidad de Alicante. De la mano de José Hinojosa Montalvo, el objetivo era crear un foro abierto de comunicación y debate sobre la investigación que se estaba desarrollando en el conocimiento del pasado medieval valenciano e hispánico. En los últimos años, con un Área de Historia Medieval que sigue encabezando el profesor Hinojosa Montalvo, director de la publicación desde el comienzo, la revista mantiene su situación inicial pero se ha visto diversificada, enriquecida y ampliada en su idiosincrasia. En la actualidad es un lugar de encuentro para estudios originales que reflexionen sobre la historia medieval valenciana, ibérica y mediterránea, siempre desde la perspectiva de la interdisciplinariedad y el aperturismo metodológico.

Área de Historia Medieval
Departamento de Historia Medieval, Historia Moderna y Ciencias y Técnicas Historiográficas
Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Alicante

DIRECTOR HONORÍFICO: José HINOJOSA MONTALVO (Universidad de Alicante)

DIRECTORES: José Vicente CABEZUELO PLIEGO y
Juan Antonio BARRIO BARRIO (Universidad de Alicante)

SECRETARIO: Juan Leonardo SOLER MILLA (Universidad de Alicante)

CONSEJO DE REDACCIÓN:
Pedro Carlos PICATOSTE NAVARRO (Universidad de Alicante)
Carlos de AYALA MARTÍNEZ (Universidad Autónoma de Madrid)
Francisco GARCÍA FITZ (Universidad de Extremadura)
Juan Francisco JIMÉNEZ ALCÁZAR (Universidad de Murcia)
Flocel SABATÉ I CURULL (Universitat de Lleida)
Roser SÁLICRÚ I LLUCH (CSIC, Barcelona)
María Isabel del VAL VALDIVIESO (Universidad de Valladolid)

COMITÉ CIENTÍFICO:

María BONET DONATO (Universitat Rovira i Virgili)
María Eugenia CADEDDU (CNR, Roma)
Damien COULON (Universite du Strasbourg)
Luis Miguel DUARTE (Universidade do Porto)
María Teresa FERRER I MALLOL (CSIC, Barcelona)
Manuel GONZÁLEZ JIMÉNEZ (Universidad de Sevilla)
David IGUAL LUIS (Universidad de Castilla-La Mancha)
Miguel Ángel LADERO QUESADA (Universidad Complutense de Madrid)
Antonio MÁLPICA CUELLO (Universidad de Granada)
Ángel Luis MOLINA MOLINA (Universidad de Murcia)
Rafael NARBONA VIZCAÍNO (Universidad de Valencia)
Germán NAVARRO ESPINACH (Universidad de Zaragoza)
Teófilo F RUIZ (University of California-Los Ángeles, UCLA)
Esteban SARASA SÁNCHEZ (Universidad de Zaragoza).

ANALES DE LA UNIVERSIDAD DE ALICANTE

HISTORIA MEDIEVAL, 17. 2011

GUERRA SANTA PENINSULAR

Coordinado por

Carlos de Ayala Martínez y José Vicente Cabezuelo Pliego

UNIVERSIDAD DE ALICANTE.
SECRETARIADO DE PUBLICACIONES

Secretariado de Publicaciones
Universidad de Alicante
Redacción, dirección e intercambios:
Departamento de Historia Medieval, Historia Moderna y Ciencias
y Técnicas Historiográficas. Universidad de Alicante.
Apdo. Correos 99. E. 03080 Alicante. Tlf: 965903443
Distribución y suscripción:
Marcial Pons Libreros, S.L.
San Sotero, 6 -28037 Madrid. slopez@marcialpons.es

La dirección y el Consejo de Redacción de la revista no asumen como propias las opiniones vertidas por los autores de los trabajos publicados en ellas.

Las normas de edición de la revista se puede consultar al final del presente número y en la web de la Universidad de Alicante (www.ua.es) en los siguientes lugares; Departamento de Historia Medieval, Historia Moderna y Ciencias y Técnicas Historiográficas y Repositorio Institucional de la Universidad (RUA).

Los artículos de *Anales de la Universidad de Alicante. Historia Medieval* se encuentran indexados e las siguientes bases de datos: ISOC-DICE, Latindex, Dialnet, Repertorio del Medievalismo Hispánico, Regesta Imperii, International Medieval Bibliography.

Esta revista ha sido financiada en parte gracias a una ayuda económica de la convocatoria de ayudas para la publicación de revistas científicas convocadas dentro del programa propio del Vicerrectorado de Investigación, Desarrollo e Innovación para la el fomento de la I+D+I y a otra ayuda económica de la convocatoria propia por parte de la Facultad de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Alicante.

Esta publicación ha sido realizada en el marco del Proyecto de Investigación I+D+I, “*Redes sociales y proyección económica en una sociedad de frontera: el sur del reino de valencia entre los siglos XIII-XV*”(HAR2010-22090) concedido por el Ministerio de Ciencia e Innovación para los años 2011-2013.

Responsables técnicos de intercambio:
Marta Díez Sánchez, Rafael Palau Esteban

© de la presente edición: Universidad de Alicante

I.S.S.N.: 0212-2480
Depósito Legal: A-477-1984

Composición:
huella preimpresión

Impresión y encuadernación:
XXXXXXXXXX

Reservados todos los derechos. Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra sólo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, www.cedro.org) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.

ÍNDICE
Anales de la Universidad de Alicante. Historia Medieval,
N.º 17, 2011

DOSSIER MONOGRÁFICO:
Guerra Santa Peninsular

I.S.S.N.: 0212-2480. 000 págs.

- MARTÍN F. RÍOS SALOMA (Instituto de Investigaciones Históricas,
Universidad Nacional Autónoma de México)
Usos políticos e historiográficos del concepto de Reconquista 41
- CARLOS DE AYALA MARTÍNEZ (Universidad Autónoma de Madrid)
Fernando I y la sacralización de la Reconquista..... 67
- JOSÉ MANUEL RODRÍGUEZ GARCÍA (Universidad Nacional de Educación a Distancia)
Predicación de cruzada y yihad en la Península Ibérica.
Una propuesta comparativa 117
- ENRIQUE RODRÍGUEZ-PICAVEA MATILLA (Universidad Autónoma de Madrid)
Guerra santa y órdenes militares ibéricas (1150-1250) 129
- CARLOS BARQUERO GOÑI (Universidad Nacional de Educación a Distancia)
Templarios y hospitalarios en la Reconquista peninsular 167
- MANUEL ALEJANDRO RODRÍGUEZ DE LA PEÑA (Universidad CEU San Pablo)
Monacato, caballería y Reconquista:
Cluny y la narrativa benedictina de la guerra santa 183
- FERMÍN MIRANDA GARCÍA (Universidad Autónoma de Madrid)
Sacralización de la guerra en el siglo X. La perspectiva pamplonesa ..225

MARIA BONET DONATO (Universitat Rovira i Virgili)	
Las órdenes militares en la expansión feudal de la Corona de Aragón	245
SANTIAGO PALACIOS ONTALVA (Universidad Autónoma de Madrid)	
Cultura visual e iconografía de la Reconquista. Imágenes de poder y cruzada	303
JUAN FRANCISCO JIMÉNEZ ALCÁZAR (Universidad de Murcia)	
Cruzadas, cruzados y videojuegos	363
MISCELÁNEA:	
MARC BONNÍN FEMENÍAS (Universitat Illes Balears)	
Una pesada herencia, los castillos reales en la Mallorca del siglo XV ..	411
MARÍA DE LA PAZ ESTÉVEZ (Universidad de Buenos Aires)	
La (re)conquista cristiana de Toledo: un estudio sobre los nuevos patrones de ordenamiento del territorio y sus habitantes	425
JAIME PIQUERAS JUAN (Universidad Nacional de Educación a Distancia)	
Estratificación social y matrimonio en el siglo XV valenciano: una visión sobre las comarcas del norte de Alicante	445
SANTIAGO PONSODA LÓPEZ DE ATALAYA (Universidad de Alicante)	
Migracions mudèjars i disputes senyoriales al sud valencià a les darreries de l'Edat Mitjana	469
RESEÑAS BIBLIOGRÁFICAS	483

INDEX
Anales de la Universidad de Alicante. Historia Medieval,
N.º 17, 2011

MONOGRAPHIC DOSSIER:
Iberian Holy War

I.S.S.N.: 0212-2480. 000 pages

- MARTÍN F. RÍOS SALOMA (Instituto de Investigaciones Históricas,
Universidad Nacional Autónoma de México)
Political and historiographic uses for the concept of Reconquista.. 41
- CARLOS DE AYALA MARTÍNEZ (Universidad Autónoma de Madrid)
Fernando I and the sanctification of the Reconquista 67
- JOSÉ MANUEL RODRÍGUEZ GARCÍA (Universidad Nacional de Educación a Distancia)
Preaching the Crusade and Yihad in the Iberian Peninsula.
A comparative proposal 117
- ENRIQUE RODRÍGUEZ-PICAVEA MATILLA (Universidad Autónoma de Madrid)
Holy War and Iberian military orders (1150-1250) 129
- CARLOS BARQUERO GOÑI (Universidad Nacional de Educación a Distancia)
Templars and Hospitallers in the Iberian Reconquista 167
- MANUEL ALEJANDRO RODRÍGUEZ DE LA PEÑA (Universidad CEU San Pablo)
Monasticism, knights and Reconquista:
Cluny and the Benedictine narrative of the Holy War 183
- FERMÍN MIRANDA GARCÍA (Universidad Autónoma de Madrid)
Sanctification of the war in the 10th century.
Pamplona's point of view..... 225

MARIA BONET DONATO (Universitat Rovira i Virgili)	
Military orders during feudal expanding in the Crown of Aragon	245
SANTIAGO PALACIOS ONTALVA (Universidad Autónoma de Madrid)	
Visual culture and iconography of the Reconquest.	
Images of power and Crusade	303
JUAN FRANCISCO JIMÉNEZ ALCÁZAR (Universidad de Murcia)	
Crusades, crusaders and video games	363
VARIA:	
MARC BONNÍN FEMENÍAS (Universitat Illes Balears)	
An ancient heritage, the royal castles in Mallorca in the 15 th century..	411
MARÍA DE LA PAZ ESTÉVEZ (Universidad de Buenos Aires)	
The Christian (re)Conquest of Toledo:	
a Study on the NewPatterns of Organization	
of Land and Population	425
JAIME PIQUERAS JUAN (Universidad Nacional de Educación a Distancia)	
Social stratification and marriage in the Valencian 15th century:	
a view of the regions in the northern Alicante	445
SANTIAGO PONSODA LÓPEZ DE ATALAYA (Universidad de Alicante)	
Mudejar migrations and lordly conflicts in the Southern Kingdom	
of Valencia at the end of the Middle Ages	469
BIBLIOGRAPHICAL REVIEWS	483

CULTURA VISUAL E ICONOGRAFÍA DE LA RECONQUISTA. IMÁGENES DE PODER Y CRUZADA¹

J. Santiago Palacios Ontalva²

Universidad Autónoma de Madrid

RESUMEN

El propósito de este trabajo consiste en ofrecer una síntesis en torno al valor de las imágenes como elementos capaces de transmitir mensajes culturales y políticos complejos dentro de la sociedad medieval, y más concretamente en relación a la génesis, desarrollo y difusión de algunos conceptos asociados a las ideas de cruzada y reconquista en el ámbito hispano. Para ello, se analizan los principales elementos que participan en dicho proceso de comunicación (emisor, receptor, mensaje, código y canal etc.), un intercambio de información que, durante la Edad Media, estuvo fundamentado en la imagen y los símbolos más que en los textos o la palabra, y que es posible analizar a partir de los numerosos testimonios artísticos y plásticos que conservamos de aquel periodo.

La principal conclusión que se desprende del estudio de este proceso de comunicación, incide en la importancia que los mensajes visuales tuvieron, dentro de una sociedad prácticamente ágrafa, en la transmisión de una ideología combativa contra el Islam andalusí basada en argumentos religiosos pero también culturales, políticos e históricos.

¹ El presente estudio forma parte del proyecto de investigación *Iglesia y legitimación del poder político. Guerra santa y cruzada en la Edad Media del occidente peninsular (1050-1250)*, financiado por la Subdirección General de Proyectos de Investigación del Ministerio de Ciencia e Innovación (referencia: HAR2008-01259/HIST) y dirigido por D. Carlos de Ayala Martínez.

² Doctor en Historia. Profesor Asociado. Departamento de Historia Antigua, Historia Medieval y Paleografía y Diplomática. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad Autónoma de Madrid. Campus Cantoblanco. 28049 Madrid. C.e.: santiago.palacios@uam.es.

Palabras clave: Edad Media, Península Ibérica, reconquista, cruzada, iconografía, mensajes visuales, ideología, cultura.

ABSTRACT

This paper examines and gives an overview of the value of images as elements to convey complex cultural and political messages in the Middle Ages, more specifically, in relation to the genesis, development and dissemination of concepts related to the Crusade and Reconquest in the Iberian Peninsula. For this purpose, we have analyzed the main components in the communication process (e.g. sender, receiver, message, code, channel), which in the Middle Ages was mainly based on images and symbols rather than text or words, which can be concluded from numerous artistic testimonies that we have captured from this period.

The main conclusion of the study emphasizes the importance of visual messages in an illiterate society in the transmission of a militant ideology against Spanish Islam, based on religious grounds as well as cultural, political and historical.

Key words: Middle Ages, Iberian Peninsula, Reconquest, crusade, iconography, visual messages, ideology, culture.

1. PLANTEAMIENTO

En relación al estudio de la idea de cruzada y de sus manifestaciones históricas en el ámbito ibérico hay, a nuestro juicio, un aspecto insuficientemente tratado por la historiografía³. Nos referimos al tema de la asociación que se puede establecer entre ciertas representaciones plásticas y elaboraciones artísticas medievales respecto de la génesis, desarrollo y difusión de algunos conceptos asociados a las amplias ideas de cruzada y reconquista. En síntesis, abordar las relaciones existentes entre unos elementos y otros sería el objetivo del presente trabajo, sin embargo, nuestro enfoque de la materia debe ser matizado por cuanto no supone el acercamiento de un historiador del arte en sentido estricto, sino que se vincula mucho más con la necesidad de reconstruir una historia cultural de las ideas y mentalidades⁴ a través de los conceptos que alumbraron, respaldaron y extendieron una ideología justi-

³ Notable exención a este asunto es el artículo de J. WILLIAMS, «Generaciones Abrahæ. Reconquest iconography in Leon», *Gesta*, 16 (1977), pp. 3-14.

⁴ George Duby con su obra clásica: *Les trois ordres ou l'imaginaire du féodalisme*, publicada por primera vez en París en 1978 (1ª ed. española, *Los tres órdenes o lo imaginario del feudalismo*, Barcelona, 1980) estableció los fundamentos conceptuales de una historia en la que los factores mentales se integraban en el discurso explicativo del devenir de las sociedades medievales. En este sentido, nos interesa especialmente el estudio de la directa relación que se puede establecer entre las actitudes mentales de los individuos y ciertas realidades materiales representativas de un determinado orden político.

ficativa del enfrentamiento por motivos religiosos contra los enemigos de la Cristiandad; unos conceptos y argumentos cuya percepción, seguimiento científico e histórico es posible realizar, no solo tomando en cuenta la información escrita plasmada en textos literarios, cronísticos o documentales, sino a partir de numerosos testimonios visuales felizmente conservados en la actualidad.⁵ Se trataría de alumbrar una parte sustancial y determinante de la historia medieval hispana a partir del análisis de las imágenes, y no solo las artísticas, que se generaron entonces.⁶

Una sociedad fundamentalmente ágrafa como lo fue la medieval en la mayor parte de sus estratos⁷ tuvo, por fuerza, que habilitar otros medios capaces de transmitir información entre quienes asumían algún tipo de autoridad y aquellos otros que era necesario mantener bajo ciertas formas de control u obediencia. Si prescindimos, en consecuencia, del lenguaje escrito por lo limitado de su repercusión social durante la Edad Media, ya que se trataba de una forma de transmisión cultural elaborada por y para una élite intelectual, hemos de aceptar la existencia de otros canales de difusión del pensamiento, además de la pura oralidad, que se sirvieron de un lenguaje, probablemente simbólico o en todo caso icónico, para llegar a sectores más amplios de esta sociedad.⁸ Las múltiples

⁵ No podemos estar más de acuerdo con el prólogo de la obra de Gonzalo MENÉNDEZ PIDAL, *La España del siglo XIII leída en imágenes*, publicada en Madrid en 1986, en el que el autor expresa la necesidad de tomar muy en cuenta la información que para la composición de una completa historia política y cultural medieval pueden aportar las imágenes pictóricas y escultóricas, «reliquias no verbales» las denomina, que conservamos. Incide, también, sobre el papel de las mismas en la labor historiográfica frente al protagonismo casi exclusivo que el documento escrito ha tenido, y esboza algunos de los ámbitos en los que, a partir del análisis iconográfico y formal de las representaciones plásticas, se puede ir más allá de la mera contemplación estética de las mismas, para reconstruir espacios del conocimiento histórico hasta ahora muy limitados (pp. 7-14).

⁶ En torno al estudio de la cultura visual y de las imágenes, artísticas o no, que sirven de referente e ilustración a buena parte de nuestras elucubraciones, ha resultado de gran ayuda la consulta de varios trabajos recomendados amablemente por Olga Pérez Monzón, a quien agradezco sus generosas sugerencias. Véase: FREEDBERG, D., *El poder de las imágenes. Estudios sobre la historia y la teoría de la respuesta*, Madrid, 1992; BELTING, H., *Antropología de la imagen*, Buenos Aires-Madrid, 2007; ID., *Imagen y culto. Una historia de la imagen anterior a la edad del arte*, Madrid, 2009.

⁷ En relación a los ritmos, procesos, evidencias y porcentajes de alfabetización durante la Edad Media resulta imprescindible la consulta de una obra de síntesis: GRAFF, H.J., *Storia dell'alfabetizzazione occidentale*, 3 vols., Bolonia, 1989, en concreto el vol. 1, *Dalle origini alla fine del Medioevo*.

⁸ La idea de que parte del pensamiento político o religioso no encuentra cauce de expresión a través de los textos de los grandes pensadores, sino que se manifiesta por otras vías anónimas (BERMEJO CABRERO, J.L., *Máximas, principios y símbolos políticos*, Madrid, 1986, pp. 3-4) es compatible con la falta de representatividad que algunos autores otorgan a las fuentes escritas elaboradas por una «poderosa y culta minoría», en su intento de reflejar la mentalidad, ideas o valores del conjunto de una sociedad (CASCAJERO, J., «Escritura, oralidad e ideología. Hacia una reubicación de las fuentes escritas para la historia antigua», *Gerión*, n° 11 (1993), pp. 142-143).

imágenes que surgirían a partir del empleo prioritario de una comunicación de tipo visual fueron, en consecuencia, los recursos más dinámicos y versátiles empleados durante un amplio periodo de tiempo con el objetivo de difundir y hacer posible la recepción de mensajes que de otro modo hubiera sido imposible transmitir,⁹ aunque el recurso icónico en muchos casos no fuera el único canal empleado para ello, puesto que a la elaboración de comunicaciones complejas contribuyeron breves leyendas anejas a las figuraciones e insignias representadas¹⁰ y, muy frecuentemente también, recursos orales como lecturas públicas o sermones;¹¹ todo ello, sin despreciar, en ningún caso, que la capacidad comunicativa de las imágenes estuvo directamente asociada también a textos políticos, cronísticos o religiosos para los que aquellas servirían de eficaz ilustración o paralelo gráfico.¹²

⁹ La Edad Media, como dijo M. García-Pelayo, fue un periodo especialmente productivo desde el punto de vista simbólico puesto que a través de numerosas figuraciones artísticas se consiguió transmitir «lo invisible mediante lo visible», es decir se consiguió comunicar conceptos y cultura a la población a partir de elementos estéticos reconocibles (GARCÍA-PELAYO, M., *Mitos y símbolos políticos*, Madrid, 1964, pp. 185-187).

¹⁰ Uno de los mejores ejemplos de la complementariedad entre imagen y texto se aprecia en las figuraciones de las *Cantigas*, cuyos discursos visuales van asociados y se explican gracias a los poemas de glorificación mariana introducidos sobre cada viñeta. Sobre dicha relación entre la obra de arte y las inscripciones anejas, véase: GIMENO BLAY, F., «*De Scripturis in picturis*», *Fragmentos. Revista de Historia del Arte*, nº 17-18-19 (1991), pp. 176-183; GARCÍA LOBO, V. y MARTÍN LÓPEZ, E., «Las suscripciones. Relación entre el epigrafe y la obra de arte», en *Épigraphie et iconographie. Actes du Colloque tenu à Poitiers les 5-8 octobre 1995*, Poitiers, 1996, pp. 75-99; GARCÍA LOBO, V., «La inscripción y la obra de arte. Sus relaciones», *Promonumenta*, V (2001), pp. 6-10; DEBIAIS, V., *Messages de Pierre. La lecture des inscriptions dans la communication médiévale (XIII^e-XIV^e siècle)*, Turnhout, 2009.

¹¹ En relación a la propaganda cruzada y la predicación de la misma a través de sermones: MAIER, C.T., *Preaching the Crusades: Mendicant Friars and the Cross in the Thirteenth Century*, Cambridge, 1994; ID., *Crusade Propaganda and Ideology: Model Sermons for the Preaching of the Cross*, Cambridge, 2000; COLE, P.J., *The Preaching of the Crusades to the Holy Land, 1095-1270*, Cambridge (Massachusetts), 1991. En este sentido es notable que la efectividad elocutiva de los discursos estaba, junto a la dramatización de las palabras, en directa relación con ciertos aspectos teatrales añadidos, como el escenario físico elegido para su pronunciación –exteriores de los templos, campos extramuros, etc.–, en relación con una serie de fechas del calendario litúrgico especialmente señaladas –adviento, cuaresma o festividades de la cruz–, así como en función de la asistencia de unos protagonistas que prestigiaran el acontecimiento (TYERMAN, C., *The Invention of the Crusades*, London, 1998, pp. 62-74). Para seguir en el contexto hispano las disposiciones papales a favor de la cruzada ultramarina sigue siendo imprescindible la obra de GOÑI GAZTAMBIDE, J., *Historia de la bula de cruzada en España*, Vitoria, 1958.

¹² Tal correspondencia entre letras e imágenes ha sido puesta de relieve, entre otros autores, por MORALEJO, S., «La iconografía en el reino de León (1157-1230)», en *Alfonso VIII y su época. II Curso de Cultura Medieval*, Aguilar de Campoo, 1990, pp. 139-152, en especial pp. 142-143 y nota nº 26; PÉREZ MONZÓN, O., «Iconografía y poder real en Castilla: las imá-

Por lo que concierne al contexto peninsular cristiano, es prácticamente seguro que pocas realidades influyeron de manera tan determinante e intensa sobre el imaginario colectivo como la idea de conflicto cuasi permanente y de enfrentamiento contra el enemigo musulmán derivado del progresivo avance de la llamada reconquista,¹³ y por ello que los mensajes que precisaban elaboración y difusión estuvieran relacionados con tal coyuntura política al nivel de la «conciencia mítica» del pueblo.¹⁴ Los implicados en dicha empresa a uno y otro lado de la frontera se disputaron la tierra, las fortalezas que la defendían, las gentes en ellas establecidas así como las riquezas que podían atesorar, pero en liza estaban también una serie de valores y principios profundamente asentados en ambas sociedades, que fue necesario hacer evidentes a través de símbolos e imágenes destinados a sostener con argumentos justificativos toda la maquinaria política y militar puesta en juego.¹⁵ Creemos, en consecuencia, que el análisis de la iconografía asociada a la reconquista se debe efectuar atendiendo no solo a las más evidentes representaciones de la lucha entre cristianos y musulmanes, sino teniendo en cuenta un mucho más amplio elenco de imágenes surgidas a

genes de Alfonso VIII», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte (UAM)*, vol. XIV (2002), pp. 19-41. Respecto a la ornamentación de los escritos mediante miniaturas y la complementariedad entre texto e imagen en la producción libraria medieval: MONTROYA MARTÍNEZ, J., *El libro historiado. Significado socio-político en los siglos XIII-XIV*, Madrid, 2005, en especial pp. 145 y ss.

¹³ Tal formulación de la idea de «reconquista» admite, sin embargo, numerosas matizaciones respecto a los orígenes de la misma, sus fundamentos conceptuales, la intensidad y frecuencia de sus manifestaciones bélicas, la influencia del conflicto en el desarrollo histórico de los pueblos medievales hispanos, etc. (GONZÁLEZ JIMÉNEZ, M., «Sobre la ideología de la Reconquista: realidades y tópicos», en *Memoria, mito y realidad en la historia medieval. XII Semana de Estudios Medievales*, De la Iglesia Duarte, J.I. (Dir.), Nájera, 2003, pp. 151-170.

¹⁴ Gracias a M. García-Pelayo entendemos por «conciencia mítica» una forma de estar en y percibir el mundo más apegada a lo imaginario, lo emocional y fabuloso, que a la razón lógica (GARCÍA-PELAYO, M., *Mitos y símbolos políticos*, pp. 162-164). En este sentido, no hace falta abundar en la influencia que la reconquista ha tenido en la historia de la Península Ibérica en muchos niveles reales y psicológicos.

¹⁵ Para profundizar sobre el complejo mundo de imágenes, actitudes y, en definitiva, de la mentalidad diferenciada de los dos sistemas político-religiosos enfrentados en el solar ibérico, resultan imprescindibles las aportaciones de BARKAI, R., *Cristianos y musulmanes en la España medieval (el enemigo en el espejo)*, Madrid, 1991. Del estudio se obtienen interesantes datos a propósito de la creación de una autoimagen, así como de la percepción del enemigo que tuvieron cristianos y musulmanes durante varios siglos de la reconquista (en concreto entre el siglo VIII y finales del XIII). A propósito, por otro lado, de la progresiva construcción propagandística de una imagen peyorativa del mundo cultural islámico y de la religión musulmana, véase también: FLORI, J., «La caricature de l'Islam dans l'Occident médiéval: Origine et signification de quelques stéréotypes concernant l'Islam», *Aevum*, 2 (1992), pp. 245-256; TOLAN, J. V., *Sarracenos. El Islam en la imaginación medieval europea*, Valencia, 2007, passim.

propósito de la exigencia de divulgar e instruir en conceptos, valores y realidades sobre las que se cimenta la propia sociedad medieval y sus estructuras mentales. La necesidad de ampliar el abanico de imágenes con las que urdir nuestro relato surge, pues, de un enfoque metodológico amplio, capaz de vislumbrar aspectos simbólicos referidos a la temática bélico-religiosa que nos ocupa en otro tipo de figuraciones no expresamente militares; pero también responde a que, en comparación con otros ciclos iconográficos, no son muchas las representaciones pleno y bajo medievales con dicho contenido argumental.¹⁶

Llegados a este punto nos parece pertinente perfilar mejor el contenido del trabajo, con el objetivo de encauzar nuestro ensayo de análisis, a veces errático por las múltiples ramificaciones asociadas al tema propuesto, pero sobre todo porque la amplitud del mismo exige que así se haga en beneficio de una correcta comprensión de nuestra propuesta.

Tratar de analizar con exhaustividad el legado iconográfico que pudiera estar asociado, de un modo u otro, con el dilatado proceso histórico que constituyó la reconquista peninsular se nos antoja una tarea inabarcable, especialmente en el marco de un texto que ha de ser forzosamente sintético. Igualmente estéril sería quedarnos en la mera labor descriptiva de las piezas seleccionadas o ensayar análisis estilísticos o estéticos de las mismas; y por supuesto, no era nuestra intención adoptar el enfoque excluyente de algunos historiadores o historiadores del arte, sino tratar de encontrar y explicar los nexos que se establecieron entre las manifestaciones artísticas y la historia del Occidente medieval¹⁷ o, al menos, de una parte de la misma. En cambio, como planteamiento inicial del todavía ingente trabajo a desarrollar, planteamos la posibilidad de abordarlo desde la perspectiva que adoptaría un estudioso de la comunicación cuyo interés se pudiera posar sobre los principales elementos que intervinieron en el proceso de intercambio de información¹⁸ que, a la postre, se infiere de la relación entre los creadores

¹⁶ De hecho no son demasiados los trabajos dedicados monográficamente al estudio de la temática bélica en el arte medieval hispano: RUIZ MALDONADO, M., «El «caballero victorioso» en la escultura románica española. Algunas consideraciones y nuevos ejemplos», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología de la Universidad de Valladolid*, XLV (1979), pp. 271-283; ID., *El caballero en la escultura románica de Castilla y León*, Salamanca, 1986; GALVÁN FREILE, F., «Representaciones bélicas en el arte figurativo medieval: particularidades del caso hispano», *Memoria y Civilización*, 2 (1999), pp. 55-86; FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, E., «Consideraciones sobre la imagen bélica en la Edad Media: los ejemplos de las Cantigas de Santa María y de las pinturas murales de los palacios de Barcelona», *Cuadernos del CEMyR*, nº 13 (2005), pp. 53-77.

¹⁷ *Arte e historia en la Edad Media. Volumen I. Tiempos, espacios, instituciones*, Enrico Castelnuovo y Giuseppe Sergi (Eds.), Madrid, 2009, pp. 5-6.

¹⁸ Roman Jakobson desarrolla su teoría de la información y la comunicación oral o escrita en 1948, articulada en torno a seis elementos básicos, en sus palabras: *factores inalienables de la*

ideológicos de las obras y representaciones que vamos a analizar, respecto de los destinatarios o receptores de los mensajes encerrados en ellas.¹⁹

Los factores estructurales de la teoría de la comunicación que pretendemos aplicar al estudio de la transmisión de mensajes visuales relacionados con una ideología cruzadista y/o reconquistadora van a ser tratados por nosotros atendiendo en primer término a los protagonistas de dicho proceso, nos referimos lógicamente al emisor y al receptor del mensaje; trataremos a continuación sobre los diferentes tipos de informaciones o experiencias transmitidas, así como acerca del código empleado para ello; finalizando con una breve pero sistemática relación de los posibles canales o elementos de contacto a través de los que se produjo dicha transferencia de datos.

El planteamiento es así de simple en principio pero, lógicamente, esta formulación teórica precisa de una contextualización y un análisis particularizado en función de varios condicionantes: por una parte, que el modelo de análisis propuesto debe ajustarse a un ámbito de comunicación preferentemente visual y no lingüística, como en origen se concibe la teoría de la comunicación; por otra, que han de ser consideradas unas coordenadas cronológicas y temporales amplias pero determinadas, para ubicar y comprender de forma correcta los elementos del modelo que vamos a estudiar; y por último, que nuestras conclusiones se derivan de la observación de una limitada cantidad de representaciones plásticas de muy diversa índole que, surgidas en territorio cristiano en un dilatado periodo de tiempo que va desde el siglo X al XV, han constituido nuestra materia de estudio preferencial.²⁰

2. EMISOR

En relación a la perspectiva del emisor como sujeto político²¹, pero especialmente a propósito de los posibles generadores de mensajes visuales asociados a las ideas de reconquista y cruzada, hemos de tener en cuenta la implicación de, al menos, dos aspectos complementarios asociados a su actuación: por una parte la

comunicación verbal (emisor, receptor, contexto, canal, mensaje y código), a los que se asocian asimismo seis funciones del lenguaje (la expresiva, la apelativa, la referencial, la fática, la poética y la metalingüística). V: JAKOBSON, R. *Lingüística y poética*, Madrid, 1979).

¹⁹ Desde un punto de vista actual, un trabajo semejante ha sido ya realizado: PENDONES DE PEDRO, C., «Anotaciones sobre los componentes de la comunicación en el discurso político gubernamental», *Estudios de Lingüística*, nº 10 (1994-1995), pp. 259-280.

²⁰ En el marco del proyecto referenciado en la nota 1, este trabajo constituye la primera contribución del equipo en una de las líneas de investigación propuestas. Nos referimos a la recopilación y estudio de los dispersos materiales iconográficos asociados a los conceptos de reconquista, guerra santa o cruzada que pueden identificarse entre vasta la producción artística hispanomedieval.

²¹ Según C. Pendones, nos referimos al sujeto político como *aquel enunciador que se responsabiliza de las enunciaciones generales dentro de un Gobierno o Estado* (PENDONES DE PEDRO, C., «Anotaciones sobre los componentes...», p. 265).

necesidad que impulsa a todo emisor a transmitir unos determinados mensajes y, por otra, la capacidad para hacerlo con la repercusión deseada. Es decir, todo acto de intercambio de información viene motivado, en origen, porque alguien tiene algo que expresar con alguna intencionalidad, pero no sólo es imprescindible dicha voluntad orientada, sino que quien emprende la acción debe ser capaz de llevarla a término de manera satisfactoria para sus intereses iniciales, aportando al proceso sus aptitudes y competencias.²²

En el contexto concreto que hemos definido creemos demostrable que, con diverso grado de intensidad, el principal motivo que impulsa la emisión de mensajes es algún tipo de manifestación o representación del poder. Ese objetivo esencial caló en los receptores materializado en lenguajes comprensibles, en mayor o menor grado; lo hizo a través de muy diversos mensajes concretos; y llegó a su destino por medio de una serie de canales habituales en la época. Sea como fuere, no dejamos de sostener que el fin básico del proceso estaba orientado hacia el mantenimiento de un orden rígidamente jerarquizado en el que un grupo reducido contaba con la legitimidad para ejercer un liderazgo político, militar, espiritual o económico sobre el resto de la población.²³ En otras palabras, toda unidad política precisa de mecanismos que generen dinámicas de integración social de sus componentes, por heterogéneos que sean, en un proyecto común capaz de definirse y defenderse ante posibles antagonistas. Las imágenes y los símbolos políticos actúan en ese plano, facilitando la cohesión interna de los grupos humanos y transformando unos significados en acciones destinadas a sostener la integridad del conjunto frente a las amenazas endógenas y exógenas que socavan los principios de homogeneidad perseguidos.²⁴

²² En el modelo de producción/interpretación de mensajes que modifica Catherine KEBRAT-ORECCHIONI a partir de la formulación de R. JAKOBSON, entre los factores que pueden modificar la transferencia de información del emisor al receptor, se encuentran las competencias lingüísticas, ideológicas y culturales de los implicados, sus determinaciones sociológicas y psíquicas, o las restricciones que impone el propio discurso (Cit. PENDONES DE PEDRO, C., «Anotaciones sobre los componentes...», pp. 261-262).

²³ BERMEJO CABRERO, J.L., *Máximas, principios y símbolos políticos...*, p. 178. Resumiendo las experiencias y los análisis acerca de la intencionalidad de muchas de las obras de arte de época romana, Carmen Alfaro desemboca en una idea semejante. Nos referimos a la necesidad del poder político de crear y difundir una serie de imágenes representativas de quienes lo encarnaron, con el objetivo de facilitar así su acción de gobierno. Dicho fin se sustanciaría a través de la confianza que generaban en la sociedad sus expresiones de fuerza, unidad, armonía, cercanía con la divinidad o ejemplaridad en la labor de gobierno (ALFARO GINER, C., «Lectura sin palabras. La transmisión de la ideología a través del documento iconográfico: el ejemplo de la Gema Augústea de Viena», *Antigüedad cristiana*, XII (1995), pp. 491-492).

²⁴ GARCÍA-PELAYO, M., *Mitos y símbolos políticos*, pp. 136 y 139-140.

Las consecuencias de aceptar dicho orden de cosas no significó, sin embargo, que la realidad fuera asumida sin objeciones o resistencias, sino que los protagonistas del proceso comunicativo se vieron obligados a generar discursos persuasivos e inteligibles y una retórica iconográfica orientada a los potenciales destinatarios de la información.²⁵ En relación a la supuesta aptitud del emisor para hacer manifiesto un determinado mensaje habría que tener en cuenta, por tanto, algunas variables como el prestigio innato del que estaban revestidas las élites de la sociedad y que la mayoría de ella les reconocía a partir de los esquemas mentales del momento;²⁶ hablamos asimismo de una capacidad de persuasión sostenida a través de medios en mayor o menor medida coercitivos; la competencia del comunicante se pudo medir, igualmente, por su manejo de lenguajes verbales o icónicos comprensibles entre los destinatarios de la información; y, en resumen, resulta necesario ponderar la suficiencia del emisor para generar una comunicación eficaz, convincente y provechosa a partir de las necesidades originales que desencadenan el proceso comunicativo.

En otro nivel del análisis respecto a los diferentes emisores de mensajes durante los siglos medievales, en este caso no exclusivamente implicados en las nociones de reconquista y cruzada, cabría además establecer una clasificación a partir de la naturaleza o personalidad jurídica que adquirieron los mismos en sentido diacrónico: nos referimos a la indudable diferencia que se puede percibir entre la actividad desarrollada por las instancias eclesiásticas durante la Alta Edad Media; a la dinamización de las artes plásticas con una intención eminentemente representativa del poder que propiciaron en el periodo bajomedieval los estamentos civiles de la sociedad –con especial protagonismo de los grupos señoriales de la misma–; todo ello sin olvidar que las diferentes monarquías hispánicas tuvieron una permanente actividad e interés en la difusión de imágenes a lo largo de varios momentos, y contribuyeron de manera decisiva al impulso de iniciativas cuyo objetivo era la justificación, promoción o mantenimiento de la lucha frente al Islam.

La expresión y representación del poder en sus diversas vertientes, así como la manifestación de un fuerte compromiso bélico en el contexto reconquistador fueron mensajes que, en suma, estuvieron capitalizados por una serie de sujetos políti-

²⁵ La eficacia comunicativa de los mensajes simbólicos a través de la producción de efectos concretos en los receptores, ha sido puesta de relieve por: QUINTANILLA RASO, M^a C., «El orden señorial y su representación simbólica: ritualidad y ceremonia en Castilla a fines de la Edad Media», *Anuario de Estudios Medievales*, n^o 29 (1999), pp. 843-873.

²⁶ Volviendo al ejemplo que significan los sermones en los que se predicaba la cruzada, era de vital importancia que al discurso oral se añadiera elementos de prestigio como el que podían encarnar eminentes figuras de la jerarquía laica o eclesiástica en cuanto emisores del mensaje mismo o como los primeros comprometidos en las empresas cruzadas (TYERMAN, C., *The Invention of the Crusades*, pp. 62-74).

cos que resultan fácilmente identificables desde la perspectiva cristiana, y cuya presencia en la imaginería medieval revela la clara intención de legitimar sus proyectos. Reyes y príncipes encabezan la relación de capacitados e interesados emisores de mensajes de contenido iconográfico afín a los objetivos de la reconquista porque, en definitiva, el éxito de la empresa en todas sus vertientes redundaba directamente en el prestigio y poder del propio monarca así como de su dinastía (Fig. 1).²⁷

Otros magnates laicos, miembros de la aristocracia del reino o nobles de menor rango participaron igualmente de los objetivos políticos de sus reyes y, con diferente intensidad e intereses, participaron de la pugna por arrebatar el poder territorial a los andalusíes impregnados de los ideales de la particular cruzada peninsular.²⁸

Pero, sin duda, fue parte de la jerarquía eclesiástica, especialmente los obispos hispanos, quienes encarnaron un papel destacado en ese contexto político, sobre todo como agentes generadores de una propaganda ideológica a favor de la guerra santa que encontró en la literatura cronística un extenso ámbito de expresión,²⁹ aunque no fuera menor, como también ha puesto de relieve Carlos

²⁷ El estereotipo del monarca guerrero –*rex miles*; *rex belicosus*– dotado de atributos reconocibles asociados a dicha actividad, está ampliamente extendido en la literatura, historiografía y artes plásticas medievales aunque sus raíces se hunden en la tradición clásica y se asocian a la representación del emperador victorioso a caballo –que remite a la estatua de Marco Aurelio en el exterior del Palacio Lateranense de Roma– o ataviado con armadura y espada –sobre la transmisión del motivo: GRABAR, A., *L'empereur dans l'art byzantin*, Londres, 1971. Una de las más antiguas imágenes de un soberano en actitud guerrera y con los atributos propios del *miles* medieval representa al rey visigodo Leovigildo, sobre una placa de marfil de la arqueta de San Millán, durante la conquista de Cantabria (SILVA Y VERÁSTEGUI, S. de, «La más antigua iconografía medieval de los reyes visigodos», *Antigüedad y Cristianismo. Los visigodos. Historia y civilización*, III (1986), p. 542; BANGO TORVISO, I., «San Millán. ¡Quién narrara su vida! ¡Quién abrazara su cuerpo!», en *Sancho el Mayor y sus herederos. El linaje que europeizó los reinos hispanos*, I. Bango Torviso (Dir. científico), catálogo de la exposición «La Edad de un Reyno. Las encrucijadas de la corona y la diócesis de Pamplona», 2 vols. Pamplona, 2006, I, pp. 332-333. En adelante *Sancho el Mayor...*). Otras representaciones de reyes hispanos en las que se acentúan los rasgos militares y caballerescos de los monarcas han sido tratadas por F. Galván Freile («Representaciones bélicas...», pp. 74-77 –véase especialmente la bibliografía citada).

²⁸ Destacan en este sentido las abundantes representaciones del «caballero victorioso». Sobre la iconografía, identidad y antecedentes medievales de este tema, véase: SEIDEL, L., «Holy Warriors: The Romanesque Rider and the Fight Against Islam», en *The Holy War*, T.P. Murphy (Ed.), Columbus, 1974, pp. 33-77; RUIZ MALDONADO, M., «El «caballero victorioso» en la escultura...», pp. 271-283; *Id.*, *El caballero en la escultura románica...*, pp. 13-17.

²⁹ Un acertado análisis de la contribución de los círculos episcopales, a lo largo del siglo XII, en la elaboración de diversos cronicones de contenido netamente alineado con la justificación de la guerra santa, bien en su vertiente de cruzada teocrática y carácter universalista, o en su faceta de guerra reconquistadora y «restauracionista» de limitado ámbito hispano, lo encontramos en el trabajo de AYALA MARTÍNEZ, C. de, «Obispos, guerra santa y cruzada en los reinos de León y Castilla (s. XII)», en *Cristianos y musulmanes en la Península Ibérica: la guerra, la frontera y la convivencia*, XI Congreso de Estudios Medievales, León, 2009, pp. 219-235. Acerca de la evolución de este compromiso intelectual del episcopado castellano-leonés a lo



Figura 1. Alfonso IX de León. Tumbo A, fol. 62v. Archivo de la Catedral de Santiago de Compostela. (1129-ca. 1255)

largo del siglo XIII, véase también: RODRÍGUEZ DE LA PEÑA, M. A., «La cruzada como discurso político en la crónica alfonsí», *Alcanate*, vol. II (2000-2001), pp. 23-41.

de Ayala, su implicación directa en la guerra santa (Fig. 2),³⁰ ni dejaron escapar la oportunidad de publicitar sus acciones y comprometida colaboración,³¹ recurriendo con frecuencia a argumentos de legitimidad basados en establecimiento de una directa continuidad entre el reino y la iglesia visigodos respecto de los fundamentos políticos y la estructura eclesiástica de las formaciones políticas surgidas en los posteriores siglos de la reconquista.³²

³⁰ AYALA MARTÍNEZ, C. de, «Obispos, guerra santa y cruzada...», pp. 235-256. En relación a los relieves del antiguo monasterio de San Miguel de Villatuerta, donde fue tallada la imagen del obispo ecuestre de la Figura 2, Soledad de Silva y Verástegui, tras identificar el programa iconográfico de los relieves con algunos momentos del ritual seguido en el *Ordo quando rex cum exercitu ad prelium egreditur*, de la antigua liturgia visigoda previa a las campañas militares (Véase: BRONISCH, A. P., *Reconquista y guerra santa. La concepción de la guerra en la España cristiana desde los visigodos hasta comienzos del siglo XII*, Granada, 2006, en especial pp. 101 y ss), propone concretamente que la figura del jinete se podría asociar, bien a un predicador itinerante o bien a uno de los prelados castrenses integrados en las huestes regias visigodas, encargados de portar el estandarte real o la cruz previamente bendecida para la ocasión (SILVA Y VERÁSTEGUI, S. de, *Iconografía del siglo X en el Reino de Pamplona-Nájera*, Pamplona, 1984, pp. 158-161). En todo caso, esta imagen, junto con la del arcángel San Miguel, y otras relativas a la ceremonia recogida en el *Liber Ordinum*, ha sido reconocida como «una serie de escenas de carácter militar en relación con las luchas de la reconquista» (*Ibidem*, p. 161).

³¹ Los obispos de Compostela, por ejemplo, se ganaron tal fama de bravos combatientes que un refrán popular gallego hablaba de ellos como: *Episcopus Sancti Jacobi baculus et balista*. La *Crónica Compostelana*, además, hace repetidas alusiones a la participación de los prelados en diversas campañas militares (Cit. BARKAI, R., *Cristianos y musulmanes...*, pp. 122-123). Acerca de la participación de los obispos compostelanos en batallas ver: *Historia Compostelana*, Emma Falque Rey (Ed.), Madrid, 1994, Lib. II, cap. I, p. 297. Como elemento de comparación con otros ámbitos cronológicos y geográficos pueden consultarse además: REUTER, T., «*Episcopi cum sua militia*: The Prelate as Warrior in the Early Staufer Era», *Warriors and Churchmen in the High Middle Ages. Essays presented to Karl Leyser*, T. Reuter (Ed.), Londres-Ohio, 1992, pp. 79-94; ZIMMERMANN, M., «Le clergé et la guerre en Catalogne aux alentours de l'an mil», en *Guerre, pouvoirs et idéologies dans l'Espagne chrétienne aux alentours de l'an mil. Actes du colloque international organisé par le Centre d'Etudes Supérieures de Civilisation Médiévale, Poitiers-Angoulême (26, 27 et 28 septembre 2002)*, T. Deswart y P. Sénac (Dirs.), Turnhout, 2005, pp. 191-207.

³² En el trasfondo de los mencionados relieves de Villatuerta y de otras muchas representaciones gráficas datadas a finales del s. X en el área navarro-riojana, se encontraría, precisamente, la necesidad de legitimar el programa político e ideológico de la naciente monarquía navarra a través de su vinculación con antiguas tradiciones y prácticas visigóticas (POZA YAGÜE, M., «El conjunto relivario de San Miguel de Villatuerta», en *Sancho el Mayor...*, II, pp. 612-613). Otras interpretaciones relacionadas con diversas etapas de la reconquista han sido analizadas brillantemente a propósito de la iconografía de los obispos en algunos manuscritos hispanos: HENRIET, P., «Du cosmos à la Chrétienté: images d'évêques dans quelques manuscrits hispaniques des Xe-XIIIe siècles», en *La ima*gen del obispo hispano en la Edad Media*, M. Aurell y A. García de la Borbolla (Eds.), Pamplona, 2004, pp. 75-113.



Figura 2. Obispo ecuestre. Relieve del monasterio de San Miguel de Villatuerta, Navarra. Museo de Navarra, Pamplona. (Finales del siglo X)

Los dirigentes de las órdenes militares, por su parte, participaron también en el proceso con absoluta dedicación e intencionalidad, si bien los objetivos que persiguieron fueron adaptándose con el tiempo en función de las etapas por las que atravesaba la propia reconquista y a partir, también, de las transformaciones internas que experimentaron dichas instituciones (Fig. 3).³³

³³ Sobre el compromiso bélico de las órdenes y la personalización de su poder en la figura del maestre como más alta jerarquía de las mismas, dos obras constituyen referencias imprescindibles: AYALA MARTÍNEZ, C. de, *Las órdenes militares hispánicas en la Edad Media (siglos XII-XV)*, Madrid, 2003, pp. 191-248 y 561-601; RODRÍGUEZ-PICAVEA, E., *Los monjes guerreros en los reinos hispánicos. Las órdenes militares en la Península Ibérica durante la Edad Media*, Madrid, 2008, pp. 123- 224 y 321-328. Además, más particularmente en relación a los recursos plásticos a través de los que fue evidenciado el poder de las élites de la orden de Calatrava es igualmente muy recomendable la consulta del siguiente trabajo: RODRÍGUEZ-

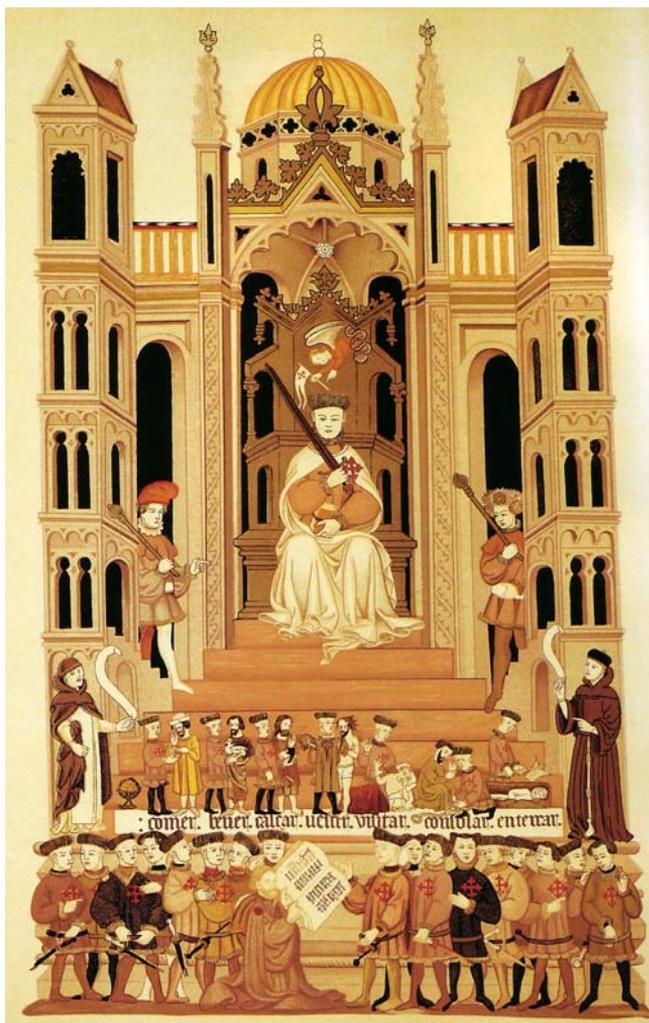


Figura 3. Corte de Luis González de Guzmán, maestre de la orden de Calatrava, en el momento en que el judío Moisés Arragel le presenta la biblia terminada. *Biblia de la Casa de Alba*, fol. 25v. Fundación Casa de Alba, Madrid. (1433).

PICAVEA, E. y PÉREZ MONZÓN, O., «Mentalidad, cultura y representación del poder de la nobleza calatrava en la Castilla del siglo XV», *Hispania*, vol. LXVI, n° 222 (2006), pp. 199-242; así como del número monográfico de la revista *Cistercium*, 246-247 (2007), que recoge los trabajos presentados durante el III Curso «Císter y Órdenes Militares: monjes y soldados: gestos e imágenes».

Pero además de mencionar los sujetos políticos responsables de los enunciados transmitidos, es decir, quienes son la fuente de origen ideológica de los mismos, es preciso referirse a ciertos emisores frecuentes que actuaron, bien en calidad de ideólogos del poder, bien en calidad de rogatarios, o como meros ejecutores materiales de las obras;³⁴ aquellos que, sin ser los generadores directos de los conceptos emitidos por sus comitentes ni sentir en primera persona la necesidad o impulso de divulgarlos, actuaron como eficaces instrumentos al servicio de otras instancias para llevar a cabo un paso trascendental de la acción comunicativa (Fig. 4). Nos referimos, en definitiva, a lo que en formaciones políticas postmedievales constituyeron los aparatos ideológicos del estado, y que en el contexto pleno y bajomedieval se identificaban con diversas personas e instituciones capaces de materializar mensajes de contenido ideológico.³⁵ En este sentido cabe aludir, sobre todo, al instruido estamento clerical y especialmente al monacato, en cuyos *scriptoria* se elaboraron, copiaron e iluminaron una parte muy sustancial de los libros del momento –también, claro está, aquellos de contenido más o menos vinculado a la idea de reconquista o sus conceptos asociados³⁶-. Muchos de aquellos monjes y clérigos, además, formaron parte muy

³⁴ Un conocido fragmento de la *General Estoria* viene a ilustrarnos a este respecto en lo referido a la producción científica, literaria, historiográfica y jurídica alfonsí, y a propósito también del grado de participación del monarca en sus obras: *El rey faze un libro, non porqu'él le escriba con sus manos, mas porque compone las razones d'él, e las enmienda et yegua e enderesca, e muestra la manera de cómo se deven fazer, e desi escribelas quie él manda, pero dezimos por esta razón que él faze el libro. Otrossí cuando dezimos que el rey faze un palacio o alguna obra, non es dicho porque lo él fiziesse con sus manos, mas porqu'él mandó fazer e dio las cosas que fueron mester para ello* (*General Estoria*, I, lib. XVI, cap. 14; cit. ALVAR, C., «Alfonso X: autoría, traductores y formas de trabajo», en *Alfonso X el Sabio*, I. Bango Torviso (Dir. científico), catálogo de la exposición «Alfonso X el Sabio», Murcia, 2009, pp. 216-217. En adelante *Alfonso X el Sabio*). Otros artículos contenidos en el catálogo citado, en concreto los de Isidro Bango y Laura Fernández, se refieren a los procesos de trabajo, participantes y formas de organización de *scriptorium* alfonsí (*Ibidem*, pp. 202-215). Los trabajos de referencia en la materia, pese a las más recientes aportaciones, sigue siendo la obra coordinada por J. Montoya y A. Domínguez Rodríguez, *El Scriptorium alfonsí: de los libros de Astrología a las Cantigas de Santa María*, Madrid, 1999; así como los estudios de Diego Catalán acerca, concretamente, de la *Estoria de España* (CATALÁN, D., *La Estoria de España de Alfonso X. Creación y evolución*, «Fuentes cronísticas de la Historia de España», V, Madrid, 1992; ID., *De la silva textual al taller historiográfico alfonsí. Códices, crónicas, versiones y cuadernos de trabajo*, «Fuentes cronísticas de la Historia de España», IX, Madrid, 1997).

³⁵ NIETO SORIA, J.M., *Fundamentos ideológicos del poder real en Castilla (siglos XIII-XVI)*, Madrid, 1988, pp. 45-46.

³⁶ Algunos de estos *scribas* se representaron en los códices y libros que componían, por lo que su presencia, anecdótica o no, está documentada. Véase: CID PRIEGO, C., «Retratos y autorretratos en las miniaturas españolas altomedievales», *Liño: Revista anual de historia del arte*, n.º 8 (1989), pp. 7-33. Véase también: SILVA y VERÁSTEGUI, S. de, *Iconografía del siglo X...*, pp. 469-481.

activa de algunas oficinas cancellorescas en las que fueron expedidos no pocos documentos igualmente notables desde el punto de vista textual e iconográfico. Y del mismo modo nos podemos referir a literatos, artistas y artesanos cuya creatividad estuvo en directa relación con determinados aspectos del programa político de príncipes, reyes o magnates laicos y eclesiásticos.³⁷



Figura 4. Alfonso X junto a los copistas y ejecutores materiales integrados en su scriptorium. «Libro de las Tablas». *Libro de los juegos de ajedrez, dados e tablas*, fol. 72r. Biblioteca del Monasterio de El Escorial. (1283)

³⁷ En el ámbito concreto de la edición libraría, la miniatura alfonsí nos ofrece ilustrativos ejemplos del proceder habitual seguido en la cámara de Alfonso X a la hora de producir códices. Varias pinturas representan al monarca presidiendo una reunión de colaboradores – clérigos, letrados, caballeros, traductores, músicos, tahúres, juglares, etc.- a los que se dirige y parece guiar en su trabajo. La *Partida Primera* contiene una imagen del rey, inspirado por la divinidad, dictando las leyes a tres escribanos (fol. 1v); la *Crónica General* incluye entre los colaboradores del monarca a dieciséis caballeros y clérigos (fol. 1r); la *Grande e General Estoria* representa una sesión de trabajo con ocho participantes junto al rey; mientras que en los *libros de Axedrez, dados e tablas*, encontramos tres figuraciones del monarca participando de la composición de la obra (fols. 1r, 65r y 72r); y en las *Cantigas* son también tres las escenas que muestran al rey, inspirador y coautor de los textos, junto a los diversos factores intelectuales y materiales de los códices (*Códice Rico*, fols. 4v y 5r; *Códice de los músicos*, fol. 29r). Véase: MENÉNDEZ PIDAL, G., *La España del siglo XIII...*, pp. 44-49; BANGO TORVISO, I., «Nós, Don Alfonso mandamos fazer», en *Alfonso X el Sabio*, pp. 202-207.

Para concluir, una idea esencial debe quedar en relación al emisor de mensajes cuyo contenido justificó, alentó o sostuvo el esfuerzo reconquistador hispano: y es que nos estamos refiriendo a sujetos políticos movidos por las ideas de legitimar y exaltar su autoridad o prestigio, así como necesitados de evocar un pasado o fijar la transmisión de su imagen al futuro que, en tanto generadores ideológicos de esos argumentos legitimadores, propagandísticos o coercitivos del género que fueran, no se manifestaron como meros emisores de mensajes, sino que encarnaron en sí mismos las prácticas del poder y se sirvieron de dichos discursos para consolidar el sistema ideológico en cuya jerarquía ellos ocupaban la cúspide.

3. RECEPTOR

El receptor es, indudablemente, la otra parte esencial del binomio que intercambia la información durante el proceso comunicativo, sin cuya presencia dejarían de tener valor las necesidades del emisor, sus capacidades expresivas y, por supuesto, el mensaje mismo, puesto que éste no encontraría el eco deseado. Al contrario que el emisor, en cambio, cuya necesidad de hacer acto de presencia en el propio mensaje ha quedado ya manifestada en virtud de la representatividad que dicha aparición le reportaba, amén de que la misma servía para validar, de algún modo, aquello que se comunicaba,³⁸ quienes fueron los destinatarios de la información apenas encuentran un reflejo material en la iconografía medieval o, en el mejor de los casos, su presencia se reduce a una especie de figurantes que asisten a determinadas ceremonias (Fig. 3),³⁹ a pesar de que en realidad fueran

³⁸ Como ocurrió con los cartularios elaborados en distintas sedes episcopales, aunque el autor de los mismos no fuera el rey, su presencia en efígie entre la decoración miniada de los libros, era suficiente para validarlos (FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, E., «El retrato regio en los Tumbos de los tesoros catedralicios», en *Maravillas de la España medieval. Tesoro sagrado y monarquía*, I.G. Bango Torviso (Dir. Científico), 2 vols., Madrid, 2001, vol. 1, pp. 42-45. En adelante *Maravillas de la España medieval...*).

³⁹ Nos referimos, por ejemplo, al importante ritual de entrega de alguna obra ya terminada de manos del autor material hacia los mecenas y promotores de la misa. Existen, pues, algunas figuraciones medievales en las que aparecen representados los destinatarios del mensaje político que la obra pretende difundir. A nuestro entender, ciertas miniaturas alfonsies parecen mostrar, no solo a los colaboradores del Rey Sabio, sino a los mismo receptores de los mensajes contenidos en sus obras, como si fuera necesario ilustrar los manuscritos con las figuras de los magnates, nobles, clérigos y cortesanos que, en definitiva, serían algunos de los pocos que accederían a los libros mismos. Otra conocida imagen con similar motivo es la que reproduce la *Biblia de Alba* (fol. 25v), en la que el judío Moisés Arragel presenta ante el maestre calatravo Luis González de Guzmán su traducción del texto bíblico. El cuadro se adorna con una escenografía cortesana en la que no faltan los motivos que enfatizan el poder «monárquico» del comitente y, por supuesto, en la que aparecen los principales miembros de la orden

tenidos muy en cuenta porque encarnaban una etapa trascendental del proceso: aquella en la que se produce la interpretación de los mensajes y símbolos que conforman el núcleo de la comunicación.

En este sentido, el acercamiento sistemático a la figura del receptor de mensajes visuales asociados a la reconquista peninsular puede presentar diversas facetas de análisis que es necesario contemplar.⁴⁰

Un primer elemento a tener en cuenta vendría condicionado por la amplitud del grupo de destinatarios hacia los que se dirige el mensaje, ya que se pueden apreciar enormes diferencias en la forma de éste, en el lenguaje usado para su expresión o en cuanto al canal seleccionado para su difusión, en virtud de si el receptor fuera genérico o más concreto. Nos referimos a la necesaria adaptación del hecho comunicativo en relación a sus componentes esenciales, tanto si se pretende llegar al conjunto de la sociedad sin discriminación alguna entre sus miembros, como si el objetivo es un grupo reducido de personas o si éste se circunscribe más concretamente a un colectivo determinado del global de la misma, influyente, poderoso o comprometido en alguno de sus frentes, pero limitado en número. En suma, que el receptor era cuantitativamente variable en función del contexto en el que fuera transmitido el mensaje: no alcanzó, por tanto, la misma difusión la escultura monumental o las pinturas murales que adornaban templos y palacios, expuestas públicamente a la observación de muchos, que los complejos programas iconográficos esculpidos o desplegados en la intimidad de los claustros monásticos; no pudo tener, por otro lado, la misma repercusión el alarde de estandartes, banderas o imágenes hagiográficas en el campo de batalla, cuyo mensaje y significación quedaban restringidos a los contingentes en liza, que aquella derivada de la exhibición de los mismos en el interior de determinadas iglesias; ni estaban al alcance de cualquiera las miniaturas que adornaban cualquiera de los libros «de aparato» que ostentaban ciertos personajes e instituciones como símbolo inequívoco de poder político y estatus, todavía más limitada su contemplación a un selecto grupo de personas

asistiendo al acto de presentación del encargo ya cumplido (Amplia bibliografía al respecto de la obra y más exhaustivas apreciaciones en relación a sus miniaturas en: RODRÍGUEZ-PICAVEA, E. y PÉREZ MONZÓN, O., «Mentalidad, cultura y representación...», pp. 209-221).

⁴⁰ Pocos comentarios han merecido los destinatarios de los mensajes visuales medievales en la historiografía especializada. Sin embargo, hay significativas excepciones que se plantean muy acertadamente la repercusión popular o elitista de determinadas obras cargadas de mensajes visuales (ALFARO GINER, C., «Lectura sin palabras...», pp. 494-495; PÉREZ MONZÓN, O., «Iconografía y poder real en Castilla...», p. 31), o que indagan acerca del sentido que adquirió la representación del lector de los códices en determinados lugares de los manuscritos (SILVA Y VERÁSTEGUI, S. de, *Iconografía del siglo X...*, pp. 376-379).

con acceso a dicha documentación y con capacitación intelectual para descifrar su contenido textual, iconográfico y simbólico.⁴¹

El estatus social y político de los posibles receptores, así como su nivel intelectual o de formación, hace necesario también establecer un factor de análisis sobre nuestra perspectiva de la figura del receptor. Por una parte, el mensaje y los medios seleccionados para hacer posible la comunicación serán muy diferentes en función del rango que este ocupe, es decir, que los conceptos insertados en el mensaje, su sintaxis, los elementos plásticos e iconográficos que lo componían o el canal a través del que se transfirió, indudablemente, fueron variables dependiendo de si emisor y receptor se encontraban en una posición jerárquica equiparable, si entre uno y otro lo que existía era precisamente una competitividad por dirimir dicha jerarquía, o si entre ambos se aprecia, directamente, algún tipo de desequilibrio o relación de subordinación que condicionara la comunicación.⁴² Más adelante, al hablar del código empleado en la comunicación de mensajes visuales aludiremos a algunos elementos de la sintaxis plástica que enfatizan, precisamente, ese tipo de relaciones de subordinación, tales como el tamaño o la posición relativa que ocupan los personajes representados, o acerca de los atributos con los que se identifican.

⁴¹ Nos encontramos, pues, con muy diversas situaciones comunicativas en las que resulta difícil adjudicar papeles claros a los protagonistas del intercambio de información. Alfonso X fue, por ejemplo, emisor y prácticamente receptor exclusivo, junto a su más cercano entorno, de los ciclos miniados que ornamentan las *Cantigas*, por cuanto su contemplación debió estar muy limitada al ámbito cortesano más próximo al monarca. De otro modo, las escenas y efigies de los monarcas figurados en el *Liber Testamentorum* de la catedral de Oviedo, en los tumbos de Compostela (Fig. 1) o en el *Libro de las Estampas* de la catedral de León, no serían sino mensajes visuales emitidos por los responsables de dichas sedes que, aprovechando la importancia que dichos libros representaban para las diferentes instituciones, estaban interesados además en transmitir a los reyes el agradecimiento por lo concedido y estimular, a la vez, nuevas donaciones que privilegiaran su poder por encima del resto de diócesis candidatas a la dignidad metropolitana (FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, E., «El retrato regio...», pp. 41-54; *Maravillas de la España medieval...*, pp. 121-125).

⁴² Podemos ejemplificar nuestro planteamiento aludiendo de nuevo la imagen de la *Biblia de Alba* que reproduce la corte del maestre calatravo Luis González de Guzmán en el momento en el que Moisés Arragel le entrega la obra terminada (Fig. 3), una imagen que encierra un profundo significado político puesto que representa al maestre como un auténtico monarca de su tiempo, casi en competencia por el poder terrenal con el legítimo soberano (RODRÍGUEZ-PICAVEA, E. Y PÉREZ MONZÓN, O., «Mentalidad, cultura y representación...», pp. 217-220). La coherencia entre la forma del mensaje, su contenido y el estatus del destinatario también se tuvo muy en cuenta en la elaboración de los llamados «espejos», género literario de carácter enciclopédico orientado a diferentes sectores de la sociedad medieval, que en el caso de los «espejos de príncipes» alcanzó un gran desarrollo en toda Europa a partir del siglo XII (MONTROYA MARTÍNEZ, J., *El libro historiado...*, pp. 123-126; RODRÍGUEZ DE LA PEÑA, M. A., «Los espejos de príncipes y la transmisión del saber en el occidente medieval», *Cuadernos de pensamiento*, n.º 17 (2005), pp. 127-170; ID., *Los Reyes Sabios. Cultura y poder en la Antigüedad Tardía y la Alta Edad Media*, Madrid, 2008).

Del mismo modo, es curioso observar como la superioridad moral y la legitimidad del pueblo cristiano, que tuvo extenso desarrollo a través de la literatura propagandística, desde la visión etnológica y preislámica de San Isidoro,⁴³ hasta la transmitida por los cronistas de las cruzadas, impregnados de un fuerte espíritu de lucha contra los paganos,⁴⁴ se puso de manifiesto también gracias a ciertos recursos visuales tales como la acentuación de rasgos físicos considerados antiestéticos, imperfectos o directamente monstruosos de los musulmanes, que provocaron una directa consecuencia: y es que a la primitiva inclinación antiárabe/sarracena/ismaelita/agarena cultivada en ciertos pasajes de los textos fundamentales del cristianismo,⁴⁵ después magnificada y progresivamente asociada a una conflictividad de origen religioso desde el momento en que el imperio islámico empieza a extenderse por oriente; se sumó el establecimiento de un marco estético peyorativo, que acentuaba el definitivo rechazo a nivel social, político o ideológico de los que se identificaban como musulmanes o seguidores de Mahoma (Fig. 5).⁴⁶

⁴³ TOLAN, J. V., *Sarracenos...*, pp. 36-38.

⁴⁴ LOUTCHITSKAJA, S., «*Barbarae nationes*: Le peuples musulmans dans les chroniques de la Première croisade», en Michel Balard (Ed.), *Autour de la première croisade*, París, 1996, pp. 99-107; Id., «L'image des musulmans dans les chroniques des croisades», *Le Moyen Age*, 105 (1999), pp. 717-735; FLORI, J., «*Oriens horribilis*: Tares et défauts de l'Orient dans les sources relatives a la première croisade», en *Orient und Okzident in der Kultur des Mittelalters: Monde oriental et monde occidental dans la cultura medievale*. Wodam: Greifswalder Beitrage zum Mittelalter, 68 (1997), pp. 45-56; KANGAS, S., «*Militia Christi* meets the Prince of Babylon. The Crusader conception of encountering the enemy», en *Frontiers in the Middle Ages. Proceedings of the Tirad European Congress of Medieval Studies (Jyväskylä, 10-14 June 2003)*, Louvain-la-Neuve, 2006, pp. 107-119 (en adelante: *Frontiers in the Middle Ages...*)

⁴⁵ La tradicional identificación entre los musulmanes y los descendientes de Agar, esclava de Abraham, encuentra su primer antecedente mucho antes de la aparición del Islam, en concreto cuando el Antiguo Testamento se refiere a la descripción de Ismael, hijo de aquella y primero de la estirpe «maldita»: «Yo multiplicaré de tal manera el número de tus descendientes, que nadie podrá contarlos». Y el Ángel del Señor le siguió diciendo: «Tú has concebido y darás a luz un hijo, al que llamarás Ismael, porque el Señor ha escuchado tu aflicción. Más que un hombre, será un asno salvaje: alzará su mano contra todos y todos la alzarán contra él; y vivirá enfrente a todos sus hermanos». (Génesis 16, 10-12).

⁴⁶ En contraste con las numerosas muestras de animalización o bestialización del musulmán, el guerrero cristiano se presenta dotado de rasgos y connotaciones positivas. En el caso de la *Cantiga CLXV* (fols. 221v y 222r), que representa el intento de asalto de la ciudad de Tortosa por parte del sultán egipcio Bondoudar, a la figuración de los defensores de la ciudad con los rasgos y aparejos bélicos propios de los *milites* cristianos, se añade un ilustrativo texto que refuerza la legitimidad de un bando sobre el otro al recurrir al factor diferenciador estético, ya que alude a estos como «ejército celestial», caballeros de los cielos «porque son más blancos y claros que la nieve y el cristal» (Cit. FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, E., «Consideraciones sobre la imagen bélica...», pp. 63 y 68). En torno a la imagen peyorativa del musulmán, construida a partir de deformidades físicas –monstruosidad, oscuridad de tez, salvajismo,



Figura 5. Arca de madera pintada con dos jinetes, uno cristiano y otro musulmán, enfrentados. Convento de Santa Clara, Tordesillas. (Siglo XIV)

Los elementos esenciales del proceso de percepción de los mensajes visuales se verán igualmente alterados respecto a la supuesta habilidad del receptor para leer, acceder o decodificar el contenido del mensaje,⁴⁷ puesto que el esfuerzo que conlleva la generación del mismo debía tener muy presente la competencia de los destinatarios para comprender aquello que el emisor necesitaba transmitir. Suponemos, entonces, una capacidad de prefiguración mediante la cual el receptor, a partir de unos signos inteligibles, pudo hacer visibles, hechos, objetos e incluso conceptos simplemente representados con elementos plásticos.⁴⁸ En otras palabras, el contenido y forma final de lo transmitido debía estar acorde con el nivel cultural del receptor y con su capacidad para interpretar las imáge-

gigantismo o hermafroditismo- y perversiones morales –sodomía, idolatría y canibalismo-, y en torno a la utilización de estos y otros argumentos para la construcción de un discurso jurídico que legitimara la hostilidad hacia ellos, véase: Morín, A., «*Cynocephalus in comentario?* El carácter monstruoso o salvaje de los infieles como argumento jurídico», *Mirabilia*, nº 10 (2010), pp. 46-60. (Edición electrónica consultada en la siguiente dirección URL: <http://www.revistamirabilia.com/Numeros/Num10/3.%20Alejandro.pdf>).

⁴⁷ Frente a la «obra cerrada» o de significación unívoca, estamos convencidos que la mayoría de las imágenes medievales estaban revestidas de elementos polisémicos y su lectura era posible en tanto que «obras abiertas», en el sentido que otorga a la expresión Umberto Eco, es decir, como representaciones que comunican por sí mismas pero cuyo mensaje se extiende y multiplica a partir del esfuerzo interpretativo del receptor (*Obra abierta*, Barcelona, 1979).

⁴⁸ BERMEJO CABRERO, J.L., *Máximas, principios y símbolos políticos...*, p. 183.

nes dadas. Es por ello que en numerosas ocasiones se recurre a una codificación básica o incluso burda para, por ejemplo, representar con rasgos evidentemente diferenciados a los combatientes cristianos de los musulmanes; mientras en otras ocasiones y con otra intencionalidad, se pueden introducir en el discurso referencias extremadamente complejas o sutiles cuya interpretación correcta precisaba de un profundo conocimiento bíblico, filosófico, hagiográfico o histórico.

En el contexto de conflictividad bélica que, a grandes rasgos, caracteriza la mayor parte de la llamada reconquista, debemos tener presente además que el receptor de los mensajes que pudieron girar en torno a dicha idea pudo estar a uno y otro lado de la frontera, independientemente de quien fuera el emisor. Es decir, que cristianos y musulmanes en su objetivo de difusión o plasmación del poder a través de las imágenes, tuvieron como objetivo de sus mensajes tanto a los correligionarios, de quienes obtener apoyo, integración, consenso o legitimidad social en el ejercicio de sus iniciativas de liderazgo; como a los enemigos de su fe, en cuyo pensamiento pretendieron sembrar dudas acerca de la idoneidad de sus dirigentes espirituales y políticos, en torno a la moralidad de su credo o a propósito de la inquebrantable unidad, fortaleza y vigor de los que, comparativamente, estaban revestidos los emisores, frente a los signos de división, debilidad y decadencia que se apreciaban en las filas de los destinatarios del discurso.⁴⁹ Conviene subrayar, en todo caso, que no siempre fueron evidentes los signos de división y las muestras de conflictividad entre cristianos y musulmanes a lo largo de la reconquista, y que, por momentos, a ambos lados de la frontera conocemos situaciones en las que no se perciben muestras de animadversión entre comunidades e incluso en los que la rivalidad más acentuada es aquella que se produjo entre correligionarios.⁵⁰

Teniendo en cuenta los parámetros mencionados se podrá, en resumen, definir con precisión el principal objeto de interés que nos ocupa respecto a la figura del receptor; nos referimos a determinar la repercusión que en él pudieron tener

⁴⁹ Las referencias, imágenes y símbolos cargados de mensajes políticos, además de tener el sentido cohesionador de un grupo social que hemos indicado con anterioridad, sirven para identificar las amenazas y enemigos externos (GARCÍA-PELAYO, M., *Mitos y símbolos políticos*, pp. 144-145).

⁵⁰ Pueden ejemplificar este aserto varias situaciones: la permanente actitud despectiva mostrada por los árabes respecto a muladíes y beréberes, en una muestra evidente de la tensión étnica que se sitúa en la base de la misma fragmentación y debilidad andalusí; las significativas muestras de animadversión hacia los aragoneses que permean muchas de las crónicas castellano-leonesas; o la coyuntura vivida entre finales del siglo XI y principios del siglo XII, momento en el que desarrolla su actividad política el Cid, cuyo servicio a notables caudillos musulmanes es tan conocido como su enemistad con otros dirigentes de la Cristiandad peninsular (Véase BARKAI, R., *Cristianos y musulmanes...*, pp. 87-98; 121; 125; 126-131).

los mensajes emitidos y a calibrar la influencia favorable que pudiera producir su respuesta en beneficio del autor y principal interesado en el acto comunicativo.⁵¹ En otras palabras, fuera cual fuera la escala del grupo que recibe la información, su estatus sociopolítico o cultural, su credo religioso, etc., el generador del hecho comunicativo buscó el interlocutor más apropiado para que asumiera su mensaje y actuara en consecuencia,⁵² tanto si este incumbía a una amplia mayoría de la sociedad o bien si lo que se perseguía era la adhesión de ciertos grupos o personajes, cuantitativamente reducidos, pero con enorme representatividad y capacidad de influencia.

4. MENSAJE

El núcleo esencial de la comunicación lo conforma el mensaje, es decir, la información que el emisor se propone hacer llegar al receptor. En el caso que nos ocupa, dicha comunicación se produjo mediante el empleo prioritario o exclusivo de imágenes visuales, cuyo contenido concreto y articulación veremos un poco más adelante pero que, en todo caso, estaban revestidas de diversas intencionalidades más o menos evidentes. Partiendo de la existencia de un interés concreto subyacente a todo acto de comunicación, resulta esencial, por tanto, que seamos capaces de establecer las posibles intenciones que desencadenaron el proceso.

En esencia todo mensaje está formado por dos tipos de contenido, uno cognitivo y otro emotivo. El primero aporta la información objetiva que se pretende transmitir, mientras el segundo añade elementos de persuasión que facilitarán la comprensión del propio mensaje. Más allá de los datos, es precisamente a propósito de esa función expresiva donde nos interesa incidir puesto que, en relación a la carga de subjetividad que contenga la información, se pueden perfilar intenciones concretas y una funcionalidad más o menos precisa asociada a las imágenes integrantes del mensaje.

⁵¹ Precisamente un profundo estudio de las relaciones entre imágenes y espectadores, así como de las respuestas que suscitan en estos la eficacia o vitalidad de aquellas, es a lo que David Freedberg se dedica en muchos capítulos de su libro ya citado y que, en síntesis, plantea desde la introducción del mismo (FREEDBERG, D., *El poder de las imágenes...*, p. 14).

⁵² A pesar de la lógica de esta afirmación, en ocasiones encontramos bastantes dificultades para señalar el destinatario exacto de los mensajes visuales. Tenemos dudas, por ejemplo, al respecto de las ilustraciones de monarcas astur-leoneses que adornan los tumbos de Santiago de Compostela (Fig. 1) que, según S. Moralejo, iban dirigidas por los responsables de la sede al propio monarca, como acción de gracias por las mercedes de él obtenidas y halagador estímulo de las futuras (MORALEJO, S., «La iconografía...», p. 142), pero cuya contemplación se limitaría, exclusivamente, a los canónigos compostelanos (DÍAZ Y DÍAZ, M., LÓPEZ ALSINA, F., MORALEJO ÁLVAREZ, S., *Los Tumbos de Compostela*, Madrid, 1985).

En nuestra opinión, es dentro de cuatro grandes bloques argumentales en los que se podrían encuadrar la mayor parte de los mensajes que transmiten las imágenes asociadas al enfrentamiento bélico y religioso que nos preocupa en este estudio. En primer lugar estarían todos aquellos símbolos que exteriorizan el poder de determinados elementos de la sociedad medieval, que les individualiza jerárquicamente respecto al resto de la misma y les confiere la capacidad de orientar los destinos de la mayoría; otro conjunto de mensajes visuales incidían concretamente en la aptitud militar de la que se revistieron aquellos que protagonizaron los mayores esfuerzos en el contexto de conflictividad establecida; los recursos justificativos del liderazgo encarnado por determinadas élites fueron diversos y tuvieron, asimismo, reflejo iconográfico a través de figuraciones concretas; y por último, apreciamos un encomiable esfuerzo por revestir muchos de los mensajes de un barniz publicitario cuyo objetivo favorecería la propaganda positiva y, a la postre, la movilización de fuerzas procedentes de otros estamentos de la sociedad en favor de los proyectos políticos de quienes actuaron como emisores de los mensajes. Veamos, pues, con cierto detenimiento estos argumentos, así como algunos ejemplos que ilustran las amplias y permeables categorías esbozadas.

Expresión de poder

La expresión del poder desde muy diversos puntos de vista constituye el principal argumento de la comunicación visual en época medieval y es, en definitiva, un aspecto esencial en el imaginario iconográfico relacionado con la idea de reconquista. La manifestación de un conjunto de ideales, generalmente asociados a la monarquía pero copiados o asumidos en diferente grado por otros estamentos de la sociedad medieval, se materializó intensamente a través de muchas y distintas representaciones artísticas destinadas a un receptor genérico e iletrado, a quien resultaba complicado adoctrinar de otro modo. Con la exhibición de símbolos de poder, reyes y príncipes, en primera instancia, pero también otros magnates laicos y eclesiásticos, investían su autoridad y responsabilidad de gobierno con un velo de legitimidad que resultaba conveniente desplegar en sus respectivos cargos.

En el contexto específico y simplificado de la pugna territorial, ideológica, religiosa y política vivida, a grandes rasgos, entre los reinos cristianos y el Islam andalusí, es indudable que los poderes dominantes contaban con recursos coercitivos suficientes como para obligar a sus subordinados a participar de las empresas militares diseñadas en las curias regias. Sin embargo, entendemos que una manifestación más efectiva del poder no se sostuvo exclusivamente sobre argumentos autoritarios o represivos, sino que buscó la implicación anímica co-

lectiva y, hasta cierto punto, voluntaria, de una población para la que los beneficios del progreso de la reconquista adquiriría perfiles realmente difusos, cuando no reportaba perjuicios evidentes por la peligrosidad que la propia actividad bélica representaba.

Si no de manera global, coordinada y sistemática, sí al menos a partir de esfuerzos puntuales o de iniciativas particulares, creemos que se pueden identificar mensajes convergentes en torno a una idea esencial: a pesar de que las rivalidades manifiestas entre los componentes de la sociedad cristiana se dirimía con frecuencia en confrontaciones armadas, el ejercicio de la violencia y de la guerra debía ser canalizado, era más legítimo, provechoso e, incluso, gratificado a nivel espiritual si era ejercido contra los musulmanes, a la postre considerados desde época altomedieval unos meros usurpadores del solar hispano. Dicha empresa, además, no podía materializarse sin el caudillaje de unos poderes aptos y necesitados de hacerse presentes o visibles precisamente en esa labor rectora de los destinos globales; poderes comprometidos en el progreso de la reconquista pero también interesados en el éxito material y territorial de la misma; legitimados en el ejercicio de su gobierno aunque constantemente preocupados por apuntalar dicha imagen de autoridad con elaborados discursos de cariz historicista, religioso o jurídico; en definitiva, elementos de la sociedad medieval investidos de una fuerza que con recurrente frecuencia se canalizó contra al-Andalus y que, independientemente de los motivos reales que provocaban dichas empresas, generalmente encontraron en la lucha contra los paganos e infieles la perfecta justificación para el ejercicio de su autoridad.

Aptitud militar

La guerra, como estructura fundamental de la realidad histórica,⁵³ y la manifestación de la violencia, como un «modelo cultural» y antropológico propio e indisolublemente asociado al Medioevo,⁵⁴ marcaron de forma especialmente significativa el modo en que los poderes dominantes argumentaron su autoridad y condicionaron la materialidad de muchos de los mensajes visuales y simbólicos generados entonces.

Si en el mundo feudal, en general, las muestras de fuerza se esgrimieron como una justificación lógica y una garantía para el ejercicio del poder dentro

⁵³ LADERO QUESADA, M. A., «Guerra y paz: teoría y práctica en Europa Occidental. 1280-1480», en *Guerra y Diplomacia en la Europa Occidental 1280-1480*, XXXI Semana de Estudios Medievales de Estella, Pamplona, 2005, pp. 21-68.

⁵⁴ RUIZ DOMENEC, J. E., «Guerra y agresión en la Europa feudal. El ejemplo catalán», *Quaderni Catanesi*, 3 (1980), pp. 265-324.

de una sociedad en el que éste se repartía de forma muy asimétrica,⁵⁵ en lo que concierne al contexto ibérico, en particular, junto a ese tipo de violencia subyacente y generalizada se hicieron muy visibles otras exhibiciones semejantes, referidas en nuestro caso a la prolongada lucha contra el Islam andalusí. La guerra y la violencia que caracterizan el largo periodo de la reconquista determinaron, en consecuencia, buena parte de las estructuras sociales, políticas, económicas y demográficas definitorias del espacio peninsular⁵⁶ pero, en lo que ahora nos ocupa, constituyeron asimismo un motivo esencial de la iconografía que se desarrolló como simple testimonio de los acontecimientos cotidianos que se vivían en la frontera o, en un plano ideológico, que se manifestó a propósito de la búsqueda de legitimidad para la empresa que era capitalizada por una serie de grupos sociales especialmente aptos para el ejercicio de las armas.

En este sentido además, los ideales cruzadistas variaron la consideración que se había formulado con anterioridad al siglo XI sobre la figura del guerrero, portador de un estigma en tanto que causante de buena parte de los males de la sociedad, de tal modo que el esfuerzo por representar al caballero investido con las virtudes del *miles Christi* que participa en una guerra bendecida contra los enemigos de la Cristiandad tuvo, igualmente, un reflejo en la imaginería del momento.

⁵⁵ La guerra tuvo, en palabras de Alfonso X, un carácter eminentemente utilitario: «*ha en sí mismo dos naturas, la una de mal, la otra de bien (...) ca el guerrear maguer haya en sí manera de destruir et de meter departimiento et enemistad entre los homes, pero con todo eso quando es fecho como debe, aduce despues paz, de que viene asosegamiento, et folgura et amistad*» (ALFONSO X, *Las siete Partidas del rey Alfonso el Sabio cotejadas con varios códices antiguos por la Real Academia de la Historia*, 3 vols., Madrid, 1972, Partida, II, XXIII).

⁵⁶ La cotidianeidad de la guerra en el contexto ibérico se agudiza a partir de la persistencia del hecho fronterizo en nuestra historia medieval. Acerca, concretamente, de la incidencia que esta realidad bélica tuvo en la sociedad y política de los reinos castellano, aragonés y navarro durante siglos, véase: GONZÁLEZ JIMÉNEZ, M., «Historia política y estructura de poder. Castilla y León», en *La Historia Medieval en España. Un balance historiográfico, 1968-1998*, XXV Semana de Estudios Medievales de Estella, Pamplona, 1999, pp. 201-220; LALIENA CORBERA, C., «Guerra sagrada y poder real en Aragón y Navarra en el transcurso del siglo XI», en *Guerre, pouvoirs et idéologies...*, pp. 97-112; SESMA MUÑOZ, J. A., «Reflexiones en torno a la guerra en la historia de la plena Edad Media (Guerra, ejército y sociedad en Aragón. Siglos XI-XIII)», *Cuadernos del CEMyR*, nº 13 (2005), pp. 229-248. La amplitud de la bibliografía sobre la materia obliga a una estricta selección de títulos a mencionar, síntesis en la que, sin embargo, no deben faltar las obras de F. GARCÍA FITZ: *Castilla y León frente al Islam. Estrategias de expansión y tácticas militares*, Sevilla, 1998; *Ejércitos y actividades guerreras en la Edad Media europea*, Madrid, 1998; *La Edad Media guerra e ideología: justificaciones jurídicas y religiosas*, Madrid, 2003; o el trabajo ya clásico de LOURIE, E., «A Society Organized for War: Medieval Spain», *Past & Present*, 35 (1966), pp. 54-76.

La primera figura que se reviste de eficiencia en este campo a partir de la reiteración de una imagen militarizada fue la del monarca, asociado con suma frecuencia a ropas, armas, actitudes o contextos bélicos.⁵⁷ El rey medieval es, por excelencia, un monarca guerrero, ejerce la jefatura del ejército y así se representa en muchos casos, aun cuando no aparezca en situación de combate; porta espada, espuelas, lanza y escudo; monta caballos enjaezados para la batalla; viste armadura, cota de maya, yelmo u otros elementos de defensa personal; y con frecuencia su expresión corporal o su ademán indican una autoridad o fortaleza exteriorizada, a veces, a través de gestos cargados de violencia (Fig. 1). Como ha puesto de manifiesto S. Moralejo, los monarcas hispanos acentuaron, a partir del siglo XII, una imagen más activa y caballeresca de su autoridad a través de su figuración en representaciones ecuestres sobre monedas y sellos. Se potenciaba así su imagen de *miles* y, aunque su equipamiento no respondía a la realidad del usado en campaña, resultaba sin duda más potente en sentido bélico que las figuras mayestáticas precedentes.⁵⁸

En el seno de la sociedad medieval, el principal factor de individualización estuvo determinado por la funcionalidad adjudicada a los distintos miembros de la misma. Como los reyes, el resto de los integrantes del estamento nobiliario se atribuyeron el monopolio del ejercicio de la violencia y perfilaron las que debían ser las características de los *bellatores*, algunos de cuyos principales atributos morales debían ser el valor y la fuerza.⁵⁹ La figura del caballero en la iconografía medieval transfiere al lenguaje visual dichas cualidades, de modo que sus representaciones adquirieron atributos compartidos con los que adornaban las estampas regias, y fundamentalmente estas imágenes se dotaron de distintivos castrenses. En ellas los caballeros vestían con frecuencia atuendo guerrero, portaban las mismas armas que los soberanos, se asociaban a signos semejantes, montaban sobre caballos de guerra⁶⁰ y, como significativa evidencia del poder del que estaban investidos así como de sus virtudes militares, aparecieron con reiteración junto a los vencidos, doblegados bajo las patas de sus monturas o sumisos ante la fuerza de sus armas.⁶¹

Como expresión evidente del compromiso militar de reyes y magnates con los proyectos defensivos o expansivos de la Cristiandad, en determinadas ocasiones la imagen militar de aquellos se vinculó directamente con proyectos de cru-

⁵⁷ GALVÁN FREILE, F., «Representaciones bélicas...», pp. 74-77

⁵⁸ MORALEJO, S., «La iconografía...», pp. 141-142.

⁵⁹ DUBY, G., *Los tres órdenes...*, pp. 170-171.

⁶⁰ Algunos paralelos entre imágenes de monarcas y nobles, representados en piezas numismáticas y sigilográficas bajo pautas semejantes, han sido puestos de relieve por: MORALEJO, S., «La iconografía...», pp. 140 y ss.

⁶¹ RUIZ MALDONADO, M., «El «caballero victorioso» en la escultura...», p. 271.

zada (Fig. 6),⁶² o más frecuentemente en el caso hispano, con la idea de hacer evidente o, en cierto modo también, de divulgar las sucesivas victorias cristianas así como el progresivo avance territorial obtenido a costa de las tierras ganadas a los andalusíes (Figs. 7, 8 y 9).⁶³ En estos casos, las representaciones parecen adquirir rasgos compartidos, como lo son un marcado carácter narrativo; su formulación como parte de programas iconográficos destinados a ilustrar hechos históricos reales acontecidos en un pasado no muy lejano, e incluso coetáneos; y la apariencia de estar orientadas a otorgar protagonismo privilegiado a diversas jerarquías que, con toda seguridad, estuvieron detrás del encargo de las obras, influyeron en su temática o, de alguna forma, estuvieron involucradas en su proceso de ejecución material o de definición ideológica.⁶⁴

⁶² El *Codex Calixtinus* contiene una miniatura (Fig. 6) que representa la salida de Carlomagno de la ciudad de Aquisgrán, junto a otros caballeros e infantes, para cumplir con la petición del apóstol Santiago que había solicitado al monarca su participación en la lucha contra el invasor musulmán (SICART, A., *Pintura medieval. La miniatura*, Santiago de Compostela, 1981, pp. 84-87). Además del refuerzo al culto jacobeo que supondría vincular a Carlomagno con el santo (GALVÁN FREILE, F., «Representaciones bélicas...», p. 78), coincidimos con el profesor Sicart en que el uso reiterado de cruces en las vestiduras y enseñas remarcan el carácter de cruzada que se quería otorgar al acontecimiento. Una lectura parecida de un testimonio iconográfico muy diferente ha realizado S. Moralejo a partir de la presencia de determinados símbolos en los maravedíes acuñados por Alfonso IX. En algunas piezas de oro se representa su efigie en busto en al anverso, con una espada a la derecha y una cruz enmangada a modo de lábaro entre dos estrellas, a la izquierda, elementos interpretados como pruebas del compromiso cruzado del rey al final de su reinado (MORALEJO, S., «La iconografía...», p. 144).

⁶³ Aunque separados algunos siglos, varios ciclos artísticos asociados a diversos episodios de la reconquista pueden ser considerados especialmente ilustrativos al respecto de la idea de otorgar cierta publicidad a relevantes hitos históricos, precisamente a través de las artes plásticas. Por un lado nos referimos a la serie de frescos que parecen representar la conquista de Mallorca (1229), encontrados en sendos palacios de Barcelona, el Palacio Real Mayor y el de los Caldes o de Berenguer de Aguilar (Fig. 7). Véase: FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, E., «Consideraciones sobre la imagen bélica...», pp. 69-74. Por otra parte pensamos en las pinturas murales que adornan diversas salas del calatravo castillo de Alcañiz, acerca de cuya interpretación todavía existen dudas razonables en algunos casos, pero que parecen responder en otros a hechos militares relevantes de la historia de la orden Calatrava y de la vida del rey Jaime I, como la conquista de Valencia (1242) (Fig. 8). Véase la más reciente síntesis a cargo de LACARRA DUCAY, M.^a C., «Estudio histórico-artístico», en *Las pinturas murales góticas del castillo de Alcañiz*, Zaragoza, 2004, pp. 11-87. Por último, nos referimos a los relieves ornamentales que figuran los últimos episodios bélicos de la guerra de Granada, tallados en la sillería del coro de la catedral de Toledo entre 1489 y 1495 (Fig. 9). Al carácter coetáneo de la obra con respecto a los hechos narrados, a modo de crónica visual de los mismos, se asocia la sugerente idea de que su ubicación en la sede metropolitana toledana constituía la prueba de que este conflicto estaba considerado una cruzada bendecida por Dios (YARZA LUACES, J., «Imágenes reales hispanas en el fin de la Edad Media», en *Poderes públicos en la Europa medieval. Principados, reinos y coronas*, XXIII Semana de Estudios Medievales de Estella, Pamplona, 1997, pp. 441-500).

⁶⁴ En las pinturas barcelonesas resulta paradójico que las del salón Tinell del Palacio Real no hayan conservado evidencias de representaciones regias, mientras las del nobiliario palacio de Aguilar

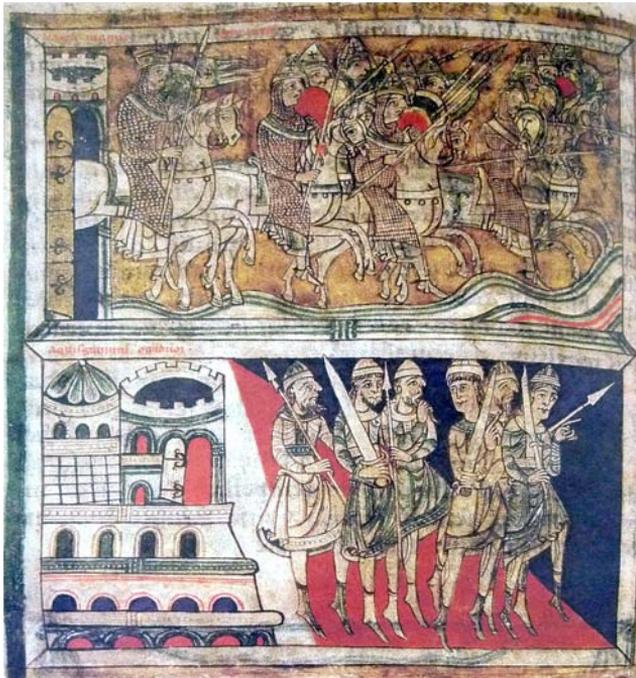


Figura 6. Carlomagno junto a varios jinetes y seis guerreros a pie –representados en el registro inferior– salen de la ciudad de Aquisgrán con destino a la Península Ibérica, para luchar contra los invasores musulmanes, siguiendo el encargo que el emperador había recibido del apóstol Santiago durante un sueño. «Historia Turpini». *Codex Calixtinus*, fol. 162v. Archivo de la Catedral de Santiago de Compostela. (Mediados del siglo XII)

si registren la figura del rey Jaime I –y también la del obispo de Barcelona y otros nobles catalanes-. La explicación podría estar en la más temprana cronología de los primeros frescos, en el grado de deterioro de los mismos y en que los modelos regios fueran imitados en las mansiones señoriales, en una de las cuales felizmente se conservaron fragmentos con la efigie regia (FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, E., «Consideraciones sobre la imagen bélica...», pp. 69-74). La figura del rey aragonés, por su parte, aparece también en los frescos de Alcañiz, aunque sobre todo destaque la inconfundible representación de caballeros calatravos, potenciando su papel de comprometidos y estrechos colaboradores en los proyectos regios, así como de esforzados luchadores contra los infieles (LACARRA DUCAY, M.^a C., «Estudio histórico-artístico», pp. 28 y 65). En el caso de la sillería coral de la catedral de Toledo, el promotor del trabajo ejecutado por el maestro Rodrigo Alemán fue el propio arzobispo de Toledo, Pedro González de Mendoza, personalidad en estrecha sintonía política con los Reyes Católicos que igualmente aparecen figurados en algunos estalos (Agradezco de nuevo a la profesora Olga Pérez Monzón la consulta de su trabajo inédito «El imaginario de la guerra en el arte de la Baja Edad Media» –de inminente publicación por Stilex-, que fue una ponencia del curso *Guerra y paz en la Edad Media*, celebrado en la Universidad Complutense, y del cual hemos tomado valiosas noticias e informaciones).



Figura 7. Detalle de dos caballeros dentro de una tienda en el campamento cristiano frente a la ciudad de Mallorca. Pinturas del Palacio de Aguilar (Barcelona). Museo Nacional de Arte de Cataluña, Barcelona. (Ca. 1285-1290)



Figura 8. Comitativa militar participante en la conquista de una ciudad musulmana, probablemente la de Valencia. Pinturas de la torre del homenaje del castillo de Alcañiz, sala noble de la primera planta. (Segundo cuarto del siglo XIV)

Un último aspecto que nos parece relevante a propósito de los mensajes visuales de índole bélica, se refiere a otra constante que buscaron transmitir aquellos quienes estuvieron en condiciones de elaborar y divulgar contenidos ideológicos durante los siglos de la reconquista. Nos referimos a la necesidad de transmitir la idea de inmortalidad, de recuerdo perdurable o de permanencia espiritual tras el inevitable tránsito de la muerte. Y es que se trata precisamente de un ideal muy relacionado con la caballería medieval por cuanto el guerrero merecería ser más recordado cuanto más significativos hubieran sido sus hechos de armas y todavía con más intensidad, si cabe, en el caso de que hubiera encontrado la muerte en alguno de aquellos lances de armas, circunstancia que sería generalmente recordada en su sepulcro (Fig. 10).⁶⁵

⁶⁵ El ámbito de la escultura y de la pintura funeraria se convierte, en este caso, en el medio más lógico de expresión de los conceptos señalados. Véase: GARCÍA FLORES, A., «Fazer batallas a los moros por las vecindades del reino». Imágenes de enfrentamientos entre cristianos y musulmanes en la Castilla medieval», en *Identidad y representación de la frontera en la España medieval (siglos XI-XIV)*, C. de Ayala Martínez, P. Buresi y Ph. Josserand (Eds.), Madrid, 2001, pp. pp. 276-277. En la lauda sepulcral de Sancho III de Navarra (Fig. 10), por ejemplo, el difunto aparece revestido

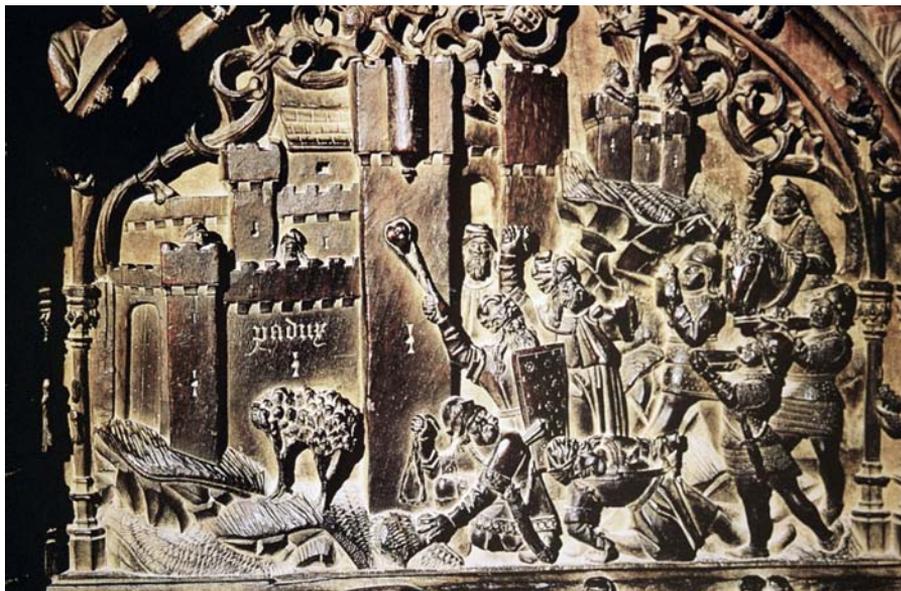


Figura 9. Conquista de Padul. Sillería del coro de la catedral de Toledo. (1489-1495)

Concluimos, pues, con una consideración muy simple ya esbozada en líneas anteriores: las imágenes bélicas, la representación de la fuerza y el poder a partir de la figuración del *miles* y la segregación jerárquica de los miembros de la sociedad a partir de las funciones que ejercieran, así como en consideración de los atributos, armas y emblemas castrenses que pudieran portar, fueron aspectos iconográficos recurrentes y orientados, a nuestro juicio, a reforzar la idea de que la sociedad en general y, en particular, el proyecto de recuperación territorial conocido como reconquista, precisaban de rectores capacitados y militarmente competentes para conducirse con ciertas garantías de estabilidad y obtener éxito en sus proyectos colectivos. En la figura de los principales dirigentes de la sociedad medieval destacaban, por consiguiente, la capacidad y atributos asociados a la milicia hasta el punto de convertirse en una de las virtudes más valoradas de cuantas debían adornar a reyes, magnates y combatientes involucrados en este dilatado pasaje de la historia hispana.

de las principales *regalia*, aunque entre ellas destaca, sin lugar a dudas, una gran espada, símbolo inequívoco del caudillaje guerrero del monarca (DECTOR, X., «Tombeaux et pouvoir royal dans le León autor de l'an mil», en *Guerre, pouvoirs et idéologies...*, pp. 91-92; *Sancho el Mayor...*, I, pp. 40-42 y 355-363). Todavía en el siglo XV castellano algunos nobles incorporarán en sus sepulcros imágenes que remiten al viejo prestigio del oficio de las armas. Véase: YARZA LUACES, J., «La imagen del rey y la imagen del noble en el siglo XV castellano», en *Realidad e imagen del poder real. España a fines de la Edad Media*, A. Rucquoi (Coord.), Valladolid, 1988, pp. 286-289).

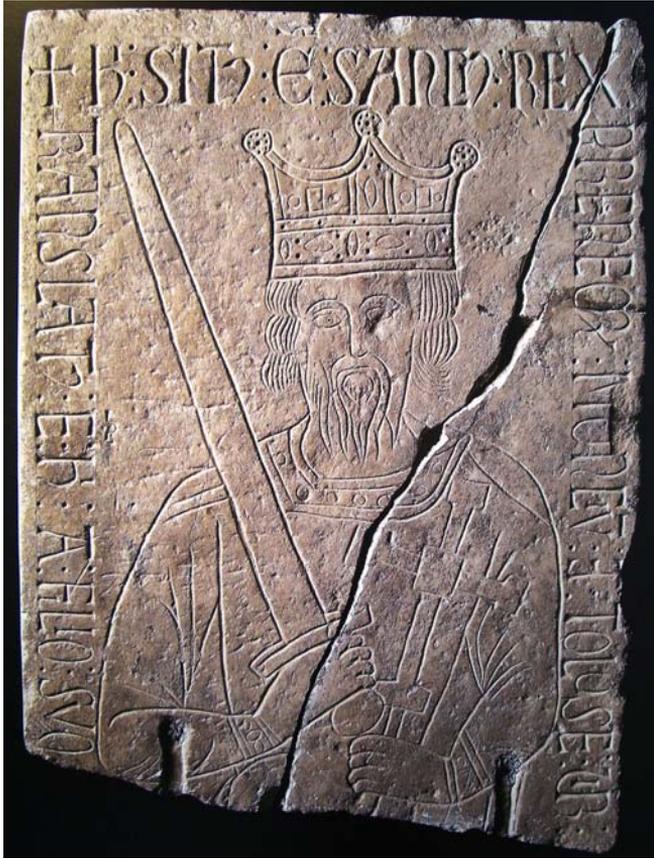


Figura 10. Lauda sepulcral de Sancho III de Navarra. Museo de León. (Ca. 1190-1200)

Legitimación

Junto a la representación de un poder coercitivo sustentado, en muchos casos, sobre la base del ejercicio de la violencia, encontramos asimismo un buen número de imágenes que pretenden reforzar los estamentos en el poder a partir de la búsqueda de otras fuentes de legitimación para sus actividades y proyectos políticos. En este sentido, creemos poder identificar cinco tipos de mensajes esenciales contruidos con diferentes argumentos legitimadores, que se sumarían a la efectividad de aquellos labrados a partir de la expresión de un poder militarizado.

El objetivo se podría conseguir, por tanto, bien mediante la exhibición de símbolos que ponían de manifiesto las virtudes inherentes a los poderosos; a través del recurso a hacer visible una tradición jurídica que acentuaba la asociación estrecha

entre los soberanos y sus respectivos reinos; buscando también una reacción de solidaridad y apego provocada ante la puesta de relieve de las diferencias que separaban a unos contendientes de otros; la búsqueda de legitimidad se obtuvo asimismo, subrayando el sentido providencialista de la empresa reconquistadora y el respaldo que la Virgen y los santos otorgaban a la misma; y, por último, no fue menor el esfuerzo de recuperación retrospectiva de episodios históricos o bíblicos que reforzaban un sentimiento de confrontación contra los musulmanes cuya vigencia era necesario mantener. Hagamos en las siguientes líneas una breve exposición de cada uno de estos tipos de mensajes concebidos como herramientas de legitimación.

Como decíamos, muchos mensajes estaban formados por recursos visuales que mostraban las virtudes que debían adornar a los responsables de ejercer el poder en la práctica, de modo que, la sabiduría, la justicia, la magnanimidad, la cortesía, etc., encontraron formas de expresión artística a través de unos atributos simbólicos que aparecían en las representaciones plásticas medievales, con el objetivo de que fueran conceptos reconocibles e inmediatamente relacionados con los autores intelectuales del mensaje, o con los propios representados. Si importante resultaba destacar las habilidades guerreras de los responsables ideológicos y políticos de la reconquista, no menores debían ser sus capacidades en otros aspectos de su labor rectora, y así se representaron a diversos reyes como ejemplos o modelos en sus facetas de justos legisladores,⁶⁶ de generosos mecenas⁶⁷ o de intelectuales dotados de *sapientia*.⁶⁸

⁶⁶ La ilustrativa presencia de los monarcas de Pamplona, Sancho II Abarca y de su mujer, la reina D^a Urraca, así como de Ramiro, rey de Viguera, retratados junto a los reyes visigodos Chindasvinto, Recesvinto y Egica en los folios 428 y 453 de los códices Vigilano y Emilianense, respectivamente, podría ser interpretada como un signo de interés por parte de los reyes reinantes en los territorios donde se asentaban los monasterios de Albelda y San Millán –lugar donde se copiaron sendos códices–, en la composición de las obras. Además, no olvidemos que la presencia de los monarcas contemporáneos junto a los visigodos transmitía la idea de continuidad legítima entre unos y otros como factor de fortalecimiento de la dinastía navarra. Recordemos que ambas obras contenían la legislación vigente entonces en aquellos territorios, compuesta por la Colección Canónica Hispana y el *Liber Iudiciorum*, fijado a su vez en época de los reyes visigodos igualmente retratados (Véase: DÍAZ Y DÍAZ, M. C., *Libros y Librerías en la Rioja Altomedieval*, Logroño, 1979; SILVA Y VERÁSTEGUI, S. de, *Iconografía del siglo X...*, pp. 128-141; *Sancho el Mayor...*, I, pp. 59-65).

⁶⁷ En su papel de mecenas de las artes o como generosos promotores de fundaciones religiosas los monarcas se preocuparon de expandir, también, una imagen de liberalidad muy potente. Aparecen representados entregando los diplomas fundacionales de iglesias y monasterios, retratados en los mismos objetos ofrecidos o incluso acompañados del bien en cuestión en actitud de donación del mismo (SILVA Y VERÁSTEGUI, S. de, «Los primeros retratos reales en la miniatura hispánica altomedieval», *Príncipe de Viana*, n.º 160-161 (1980), pp. 260-262; PÉREZ MONZÓN, O., «Iconografía y poder real en Castilla...», pp. 23-26).

⁶⁸ En este sentido parece obligado referirse a Alfonso X el Sabio (Fig. 4) quien, con el característico gesto de señalar la obra compuesta con su dedo índice desde el trono o en genuflexión ofreciendo a Dios el libro realizado, se hace copartícipe de la redacción de muchas

Para asentar, por otro lado, el liderazgo ante la comunidad, que tan importante resultaba que fuera asumido ampliamente de cara al ejercicio del poder, los mensajes visuales que surgieron para reforzar la idea, ya admitida a partir de cierta tradición jurídica, que identifica al rey con su reino o que representan al mismo como rector indiscutible de sus destinos y del de sus naturales, resultan especialmente importantes en la tradición iconográfica medieval. Y es que el monarca, como muchas veces se encargó de difundir la literatura medieval, era considerado significativamente la *cabeza* del reino,⁶⁹ *corazón* y *alma* del mismo,⁷⁰ *regidor*, *cabdiello*, *señor* sobre lo temporal y espiritual, y *regla*,⁷¹ asumiendo además la más alta administración de justicia en su tierra,⁷² atribuciones que acentúan sus inquebrantables vínculos con la corona a través, además, de permanentes alusiones a recursos de

de las obras producidas durante su reinado (MONTROYA MARTÍNEZ, J., *El libro historiado...*, pp. 168-169).

⁶⁹ *Nuestro Señor Ihesuchristo ordenó primeramente la su Corte en el cielo et puso a Ssí mismo por cabesca (...) E desí, ordenó la cort terrenal en aquella misma guisa et en aquella manera que era ordenada la Suya en el cielo. Et puso al Rey en su lugar, cabeza et comienço de todo el pueblo, assí como puso Si mismo cabeza et comienço de los Angeles y de los Archangeles. Et diol poder de guiar su pueblo. Et mandó que todo el pueblo en uno, et cada uno omne por sí recibiesse et obedeciesse los mandamientos de su Rey, et que lo amassen, et quel temiessen, et quel guardassen, tan bien su fama et su ondra como su cuerpo mismo. (...) Ca assí como ningún miembro non puede auer salut sin su cabeza, assí ni pueblo ninguno del pueblo non puede auer bien sin su rey, que es su cabeza...* (ALFONSO X, *Fuero Real*, edición, estudio y glosario de A. Palacios Alcaine, Barcelona, 1991, I, II, p. 6).

⁷⁰ *Vicarios de Dios son los reyes cada uno en su regno puestos sobre las gentes para mantenerlas en justicia et en verdad (...) et los santos dixeron que el rey es el señor puesto en la tierra en lugar de Dios para complir la justicia et dar á cada uno su derecho, et por ende lo llamaron corazon et alma del pueblo (...) Et naturalmente dixieron los sabios que el rey es cabeza del regno; ca asi como de la cabeza nacen los sentidos porque se mandan todos los miembros del cuerpo, bien asi por el mandamiento que nace del rey, que esseñor et cabeza de todos los del regno, se deben mandar, et guiar et haber un acuerdo con él para obedescerle, et amparar, et guardar et endereszar el regno onde él es alma et cabeza, et ellos los miembros (Partida, II, I, V y II, XIII-XIV).*

⁷¹ *Rey tanto quiere decir como regidor, ca si falla á él pertenesce el gobernamiento del regno, et segunt dixieron los sabios antiguos (...) en el tiempo de los gentiles el rey no tan solamente era guidor et cabdiello de las huestes, et juez sobre todos los del regno, mas aun era señor sobre las cosas espirituales que estonce se facien por reverencia et por onra de los dioses en que ellos creien, et por ende lo llamaban rey, porque regie tambien en lo temporal como en lo espiritual (...) Et aun otra manera mostraron los sabios por que el rey es asi llamado, et dixieron que rey tanto quier decir como regla, ca bien asi como por ella se conoscen todas las torturas et se endereszan, asi por el rey son conocidos los yerros et enmendados (Ibidem, II, I, VI).*

⁷² *... debe el pueblo veer et conocer como el nombre del rey es Dios, et él tiene su lugar en tierra para facer justicia et merced: et otrosi como él es su señor temporalmente et ellos sus vasallos, et como él los ha de castigar et de mandar, et ellos han de servir á él et obedescerle (Ibidem, II, XIII, I).* En relación con esta facultad para ejercer la administración de justicia se encuentra el llamado *merum imperium*, que quiere tanto decir como puro et esmerado señorío que ha los emperadores, et los reyes et los otros grandes principes que han de judgar las tierras et las gentes dellas (Ibidem, II, IV, XVIII).

índole religiosa. De esta identificación directa con su propio reino⁷³ y de la alta consideración del rey se deriva, pues, una imagen del mismo representada como eje del mundo medieval, figura central de su corte y persona cuya apariencia se significa por encima del resto, tanto en los símbolos externos que porta, como en las actitudes que manifiestan su autoridad y superioridad jerárquica.

En relación más concretamente con la representación de la pugna política y territorial, pero también cultural y religiosa, que define la esencia de la reconquista peninsular, con no poca insistencia identificamos mensajes especialmente orientados a subrayar las enormes diferencias religiosas, morales, socio-culturales e incluso físicas entre cristianos y musulmanes, o bien a representar diversos episodios bélicos que más valor ejemplarizante pudieran tener de cara a autoafirmar la fuerza y legitimidad que asistían a unos contendientes, frente la debilidad y arbitrariedad del enemigo (Fig. 11). Aunque volveremos un poco más adelante a referirnos a los códigos iconográficos empleados para señalar dichas diferencias corporales y su significación, recordemos algunos episodios de las *Cantigas* que ilustran a la perfección lo expresado. Nos referimos a que la obra alfonsina refiere diversos pasajes en los que queda de manifiesto la maldad e intolerancia de los musulmanes⁷⁴; su frecuente recurso al engaño⁷⁵ y, en todo caso, su baja moral; frente a la legitimidad que asiste a los cristianos, reforzada además por la permanente tutela y apoyo de la Virgen.

No menos importante para dotar de un contenido legitimador a los mensajes visuales referidos a la reconquista resulta el esfuerzo retrospectivo hecho, en ocasiones, para recordar episodios gloriosos del conflicto a través de diferentes tipos de representaciones narrativas o simbólicas,⁷⁶ para dignificar la memoria y el linaje de personajes

⁷³ *El mundo es huerto; so fructo es regno. El regno es el rey* (SEUDO ARISTÓTELES, *Poridat de Poridades*, edición de A. Kasten, Madrid, 1953, pp. 43-44).

⁷⁴ Por ejemplo en el caso de la *Cantiga* CLXIX (fol. 226v) se cuenta la pretensión de los moros de la aljama de Murcia de derribar la iglesia de la Arreixaca con ayuda de unos musulmanes, que significativamente se representan como individuos de raza negra. A la postre, estos no consiguieron sus propósitos en una clara alegoría de la fortaleza de la Iglesia.

⁷⁵ Aunque sería una estrategia empleada por ambos bandos en la frontera, los hechos que cuenta la *Cantiga* CLXXXVII (fols. 246v y 247r) hacen referencia al engaño que tramó el alcaide moro de Belmez contra su amigo el alcaide cristiano del vecino castillo de Chincoya (Fig. 11). El primero prometió al rey de Granada que le entregaría dicha fortaleza y para ello tramó una celada. Aprovechando las buenas relaciones fronterizas, que no debían ser raras en época de treguas, invitó a su vecino a una fiesta y cuando éste salió lo hizo prisionero. Facilitaba de ese modo que las tropas granadinas tomaran el castillo de Chincoya, aunque la defensa de su guarnición y la ayuda de la Virgen hizo desistir a los asaltantes.

⁷⁶ Cabe destacar, entre los iconos con mayor fuerza simbólica en el contexto reconquistador, el uso de la llamada «Cruz de la Victoria», de legendario origen asociado a la victoria del no menos mítico Don Pelayo (SCHLUNCK, H., *Las cruces de Oviedo. El culto a la Vera Cruz en el Reino asturiano*, Oviedo, 1985).

cuya biografía se quería engarzar en el mismo;⁷⁷ o para propiciar una identificación entre el presente y el pasado remoto con referencias a la Biblia o la Historia Antigua que, en definitiva, es un recurso que participa de la generalizada aceptación del argumento de antigüedad como elemento de respaldo de cualquier pretensión.⁷⁸

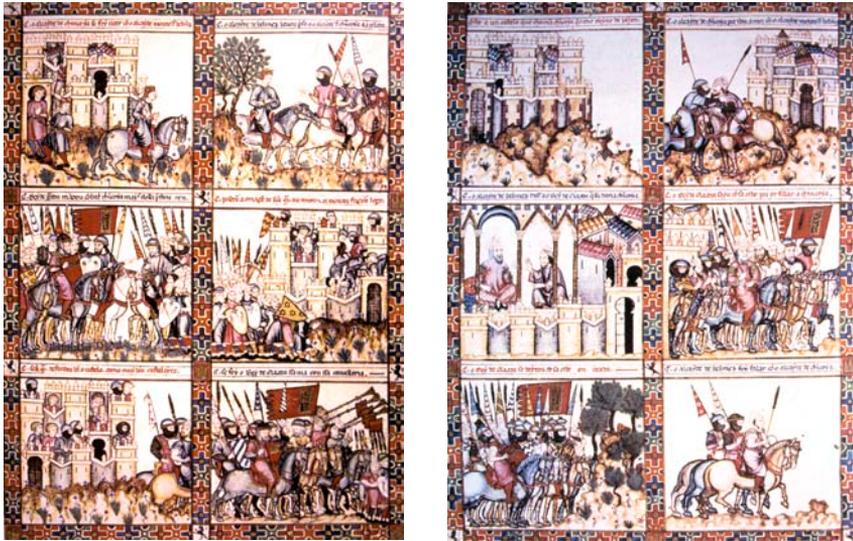


Figura 11. Intento de conquista del castillo cristiano de Chincoya por parte del alcaide de Belmez y de tropas del rey de Granada. *Cantigas de Santa María*. Códice Rico, cantiga CLXXXVII, fols. 246v y 247r. Biblioteca del Monasterio de El Escorial. (1270-1283)

⁷⁷ Así nos parece percibir en el caso de la imagen que quiso transmitir de sí mismo Juan Fernández de Heredia, el que fuera Gran Maestro de la orden de San Juan, quien impregnado del espíritu caballeresco que triunfa en el siglo XIV, deseaba emular, a través de la cruzada, las fabulosas hazañas de los que, a su juicio, habían sido los principales «conquistadores et príncipes» de la historia. En la obra cuya redacción estimula, la *Crónica de los Conquistadores*, se ofrece una relación de biografías de guerreros y militares ejemplares, espejo de la caballería, que ilustra con pequeños retratos idealizados de los mismos. El maestre hospitalario aparece representado con gran dignidad en el primero de los folios de la *Partida segunda* y, del mismo modo que sus facciones están completamente personalizadas, el miniaturista se preocupó por individualizar las efigies del resto de los conquistadores a través del armamento o los símbolos que portan, de sus ropas e incluso de sus rasgos étnicos, diferentes entre Hércules, César, Constantino, Tarik o Gengis Khan. En suma, se construye una especie de «linaje imaginario» de grandes guerreros en el que se quiere integrar el mismo Heredia, aunque la realidad es que las empresas cruzadas que trató de llevar a cabo en el Mediterráneo tuvieron dudoso éxito (CORTÉS ARRESE, M., *El espacio de la muerte y el arte de las Órdenes Militares*, Cuenca, 1999, pp. 91-100).

⁷⁸ Pensamos, por ejemplo, en el debate sobre la influencia que protagonizaron los personajes bíblicos de David o Salomón en la materialización del arquetipo visual del «caballero victorioso», por delante de la que hubiera podido ejercer la figura histórica de Constantino (MORALEJO, S., «La iconografía...», p. 144).

En cualquier caso es, sin duda, la transmisión de una ideología religiosa cargada de providencialismo lo que otorga a la reconquista el carácter sagrado que impregna diferentes aspectos de su realidad histórica, y le confiere una personalidad definida. La empresa se enmarca en los proyectos de defensa de la Cristiandad que calan la literatura cronística plenomedieval a partir de la recepción del ideal cruzadista, transmitido por varios obispos cronistas de los siglos XII y XIII,⁷⁹ del mismo modo que otros documentos y textos historiográficos anteriores habían propagado la visión de la pugna contra el invasor musulmán y la «restauración» neogotista de España como un objetivo esencial de los reinos cristianos.⁸⁰ La reconquista es una guerra destinada a decantarse del lado del cristianismo porque Dios así lo desea y lo ha previsto, de tal suerte que la participación activa de sus vicarios más cercanos, representados por los santos y la Virgen, el esfuerzo de muchos eclesiásticos por construir un sólido armazón ideológico que justificara la empresa, o la implicación en las contiendas de los propios miembros de la Iglesia, pese a los impedimentos canónicos a los que estaban sujetos respecto al empleo de la violencia, no suponen sino la expresión misma de una firme voluntad por recuperar el suelo hispano para la Cristiandad, apelando a argumentaciones de carácter religioso.

En este sentido, entre los recursos que encontramos en muchos mensajes plásticos apreciamos el apoyo que la divinidad expresamente otorgó a determinadas iniciativas políticas y militares en el contexto de la reconquista. Estamos entonces ante un aspecto del conflicto que se asocia, de nuevo, con el concepto de cruzada como expresión de una lucha santificada frente a los infieles en la que, por tanto, estaba justificado hacer todo tipo de alarde de los símbolos más representativos del cristianismo y a la que, incluso, se llegan a asociar varias tradiciones hagiográficas relacionadas con la protección o participación activa, en calidad de guerreros, de algunos santos especialmente significativos y comprometidos. Las milagrosas batallas libradas por ellos, su auxilio militar o la redención de cautivos que facilitaron, además de acercar al hombre medieval

⁷⁹ AYALA MARTÍNEZ, C. de, «Obispos, guerra santa y cruzada...», pp. 219-235; RODRÍGUEZ DE LA PEÑA, M. A., «La cruzada como discurso político...», pp. 23-41.

⁸⁰ Como muy acertadamente indica Rodríguez de la Peña, recogiendo palabras de Linehan, la vieja justificación de la guerra peninsular en tanto que *pugna pro patria*, fue enriquecida con el concepto de *defensio Christianitatis* (Ibidem, p. 27). Para un sintético repaso a las ideas principales al respecto, véase: GONZÁLEZ JIMÉNEZ, M., «Sobre la ideología de la Reconquista...», pp. 156-158 y 163-168. Acerca de la gestación de una «lógica reconquistadora» que pasaba por la restauración del orden goda y en relación, concretamente, al papel desempeñado por la iglesia asturiana en aquel proceso, véase también; AYALA MARTÍNEZ, C. de, *Sacerdocio y Reino en la España Altomedieval. Iglesia y poder político en el Occidente peninsular, siglos VI-XII*, Madrid, 2008, pp. 131 y ss.

a la divinidad, constituirían un testimonio ejemplar de cristianos heroicos en un momento convulso y necesitado de esos arquetipos.⁸¹

Santo Domingo de Silos,⁸² San Millán⁸³, San Isidoro (Fig. 12)⁸⁴ o San Jorge⁸⁵, son algunos de los protagonistas sobrenaturales de determinados episodios

⁸¹ Véase: GARCÍA DE LA BORBOLLA, A., «Hagiografía de Frontera. Los santos como defensores de un espacio a partir de los relatos hagiográficos peninsulares (siglos XII-XIII)», en *Frontiers in the Middle Ages...*, pp. 675-691. Desde la óptica musulmana R. Barkai, por su parte, introduce un dato interesante sobre el apoyo divino que también se detecta al otro lado de la frontera. Se trata de una referencia tomada del *Muqtabas*, en la que se narra el asedio cristiano a la fortaleza de *Gurmaṣ*, defendida y conservada por los andalusíes gracias a que Alá envió en su ayuda a un grupo de ángeles, en clara referencia al respaldo sagrado que recibirían los creyentes comprometidos en una lucha de carácter *yihadista* por la defensa del Islam (Cit. BARKAI, R., *Cristianos y musulmanes...*, p. 86).

⁸² De entre los santos participantes en la reconquista, Santo Domingo de Silos (ca. 1000-1073) adopta el papel de redentor de cautivos cristianos encarcelados por los musulmanes. Sus intervenciones milagrosas y, a veces, con altas dosis de fantasía en el relato de los hechos, propician que los encarcelados rompan sus cadenas, que se abran las puertas de las prisiones y que la huida finalice con éxito en tierras cristianas tras salvar multitud de peligros (GARCÍA DE LA BORBOLLA, A., «Hagiografía de Frontera...», pp. 682-690).

⁸³ San Millán de la Cogolla (ca. 474-574) fue un eremita en torno al que se creó la comunidad monástica de Suso, en la Rioja, cuya devoción fue muy fuerte en el reino de Navarra. Pese a su original carácter contemplativo, entre sus milagros se cuenta la aparición en las batallas de Hacinas (931) y Simancas (939), en las que a través de sus consejos a Fernán González y la participación directa en la contienda junto a Santiago, facilitó la victoria cristiana contra Almanzor y Abd al-Rahman III respectivamente. Véase: *Poema de Fernán González*, J. Victorio (Ed.), Madrid, 1998, pp. 118 y ss.; ALFONSO X, *Primera Crónica General de España*, R. Menéndez Pidal y D. Catalán (Eds.), 2 vols., Madrid, 1977, Cap. 698 (En adelante PCGE); CARMONA MUELA, J., *Iconografía de los santos*, Madrid, 2008, pp. 332-338.

⁸⁴ San Isidoro de Sevilla (560-636), obispo hispalense y personalidad más conocida, en principio, por su gran cultura que por una proyección ideológica en clave política, acabó también asociando su imagen a la prosperidad del linaje real leonés y, sobre todo, a destacados episodios de la reconquista a partir, principalmente, de la labor historiográfica que consolidara Lucas de Tuy a principios del siglo XIII. San Isidoro se vincula, por ejemplo, a la ayuda prestada a los habitantes de Ciudad Rodrigo en tiempos de Fernando II, cuando el santo se apareció al sacristán de su iglesia en León, advirtiéndole del ataque que planeaban contra la villa los almohades con ayuda de Fernán Ruiz de Castro. También se le hace participar en la conquista de Toledo junto a Alfonso VI, en la de Mérida con Alfonso IX o en el sitio de Baeza apoyando las acciones de Alfonso VII. Véase: PCGE, Cap. 981; JIMÉNEZ DE RADA, R., *Historia de los hechos de España*, edición, traducción, notas e índices de Juan Fernández Valverde, Madrid, 1989, Lib. VII, Cap. XXI. En adelante HRH; FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, E., «Héroes y arquetipos en la iconografía medieval», *Cuadernos del CEMyR*, n° 1 (1993), p. 25; CARMONA MUELA, J., *Iconografía...*, pp. 212-214; HENRIET, P., «Un exemple de religiosité politique: saint Isidore et les rois de León (XIe-XIIIe siècles)», en M. Derwich y M. Dmitriev (eds.), *Fonctions sociales et politiques du culte des saints dans les sociétés de rite grec et latina u Moyen Age et à l'époque moderne: approche comparative*, Wrocław, 1999, pp. 77-95; GARCÍA DE LA BORBOLLA, A., «Hagiografía de Frontera...», pp. 678-682.

⁸⁵ San Jorge, mártir del siglo IV, al contrario que los antedichos santos ejercía el oficio de las armas ya que era tribuno de Capadocia. La devoción y popularidad que alcanzó desde Tierra Santa hasta la Península Ibérica como protector de la caballería se labró, precisamente, antes

bélicos ocurridos durante la reconquista y, aunque cada uno conserva su propia tradición e implantación territorial, así como una determinada iconografía,⁸⁶ también es posible identificar características semejantes en la forma en las que se les hizo participar del conflicto⁸⁷ e incluso en la imaginería con la que fueron identificados (Figs. 12 y 13), tanto por los contemporáneos a los hechos como por los intérpretes posteriores de la tradición, que coincidieron en presentar a estos santos guerreros como *milites Christi* generalmente a caballo, portando espada o lanza y en actitud agresiva o victoriosa frente a un enemigo, también representado con forma de animal demoniaco o dragón, que suele aparecer postrado a sus pies como alegoría de la victoria del Cristianismo sobre los enemigos de la fe.

de convertirse en mártir, a partir de la leyenda que le atribuía haber acabado, en nombre de Cristo, con el dragón que atemorizaba a los habitantes de Silca. Su retiro de la vida política, la entrega de sus bienes a los pobres, la dedicación a predicar el cristianismo así como el martirio al que fue sometido por Daciano, se produjeron más adelante y acabó por conformar el ciclo hagiográfico de un santo fijamente vinculado con la lucha contra los enemigos de la Cristiandad, que alcanzó especial popularidad en el reino de Aragón y en Tierra Santa. La tradición dice que se apareció ante Pedro I para propiciar la conquista de Huesca, y junto a Jaime I en las de Mallorca y Valencia (VORÁGINE, S. de la, *La leyenda dorada*, 2 vols., Madrid, 2004, vol. 1, pp. 248-253; CARMONA MUELA, J., *Iconografía...*, pp. 224-228). Otro santo de origen militar es San Mauricio, caudillo de la conocida Legión Tebana que, compuesta exclusivamente por cristianos, desobedeció las órdenes del emperador y no ofreció sacrificios a los dioses paganos, por lo cual fue exterminada (VORÁGINE, S. de la, *La leyenda dorada*, vol. 2, pp. 607-611; CARMONA MUELA, J., *Iconografía...*, pp. 326-328).

⁸⁶ Aunque entre los atributos de San Millán se encuentra la espada, en cambio, su imagen como caballero inmerso en combate contra los musulmanes y como santo protector de los navarros es una elaboración post-medieval (CARMONA MUELA, J., *Iconografía...*, p. 337). San Isidoro, por su lado, se presenta con una doble faceta como intelectual o guerrero tal como se figuró en el llamado Pendón de Baeza (Fig. 12) en el que aparece como prelado a lomos de un caballo al galope con espada y cruz en sus manos derecha e izquierda, respectivamente, además de otros símbolos celestiales como un brazo con espada –la mano de Santiago o de Dios– y una estrella (FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, E., «Héroes y arquetipos...», pp. 25 y ss.; ID., «Iconografía y leyenda del pendón de Baeza», en *Medievo hispano: estudios in memoriam del Prof. Derek W. Lomax*, Madrid, 1995, pp. 141-157; MONTANER FRUTOS, A., «El Pendón de San Isidoro o de Baeza: sustento legendario y constitución emblemática», *Emblemata. Revista aragonesa de emblemática*, nº 15 (2009), pp. 29-70; *Maravillas de la España medieval*, pp. 108-109). Acerca del origen de esta iconografía bélica isidoriana, recogiendo una opinión anterior de J. Fontaine, Soledad de Silva explora –y finalmente descarta– la posibilidad de que la representación del obispo a caballo de Villatuerta (Fig. 2) pudiera ser un primitivo San Isidoro Matamoros (SILVA Y VERÁSTEGUI, S. de, *Iconografía del siglo X...*, pp. 160-161). San Jorge, por último, representado siempre con indumentaria militar, en ocasiones lo hace además portando un pendón blanco con una cruz roja como emblema de los cruzados (CARMONA MUELA, J., *Iconografía...*, p. 225).

⁸⁷ Los clichés literarios más repetidos se refieren al milagro de las abejas que entran y salen de la boca de los santos cuando todavía son bebés, signo de su futura elocuencia y sabiduría, aunque en lo relativo a su intervención militar estos modelos se concretan en su reiterada aparición en sueños o en su figuración como jinetes armados sobre caballos blancos, portando cruz y espada en sus manos (VORÁGINE, S. de la, *La leyenda dorada*, *passim*).



Figura 12. Pendón de San Isidoro o Estandarte de Baeza. Real Colegiata de San Isidoro de León. (Finales del siglo XIII-siglo XIV)



Figura 13. Primera de las representaciones conocidas de Santiago «matamoros». *Tumbo B*. Archivo de la Catedral de Santiago de Compostela. (1326)

En cualquier caso fueron, sin duda, las figuras del apóstol Santiago —el Mayor— y de la Virgen las que capitalizan el grueso de las referencias indicativas del carácter sagrado del que se quería impregnar la reconquista hispana. El primero, asociado también a la tipología de apóstol y peregrino⁸⁸, fraguó su imagen de caballero, escudo y espada de la Cristiandad hispana enfrentada al Islam andalusí, a partir de su proverbial participación en la conquista de Coimbra (1064) que materializara Fernando I y que es narrada en la *Historia Silense* (ca. 1115)⁸⁹,

⁸⁸ CARMONA MUELA, J., *Iconografía...*, pp. 406-418.

⁸⁹ En aquella primera aparición de Santiago como *miles Christi* éste ya se materializa en sueños a un peregrino griego en Compostela, al que muestra las llaves de la ciudad que conquistaría

pero sobre todo desde su legendaria intervención en la batalla de Clavijo (844), recogida en el «Privilegio de los Votos» o «Diploma de Ramiro». El documento, redactado a mediados del siglo XII en el ambiente compostelano⁹⁰, marcaría el verdadero comienzo de un tema histórico e iconográfico sucesivas veces reelaborado (Fig. 13).⁹¹

Por lo que respecta a la Virgen, que veremos generalmente figurada como *Panagia Nikopoiá*, o «Virgen que da la victoria»⁹², apareció con mucha frecuencia en estandartes y banderas convertidos en emblema del conjunto de las huestes

al día siguiente el monarca. Además, el santo se presentó sobre su caballo blanco durante el momento mismo del asalto a la villa. Véase: SICART, A., «La figura de Santiago en los textos medievales», en *Atti del Convegno Internazionale di Studi. Il Pellegrinaggio a Santiago de Compostela e la Letteratura Jacopea*, Perugia, 1985, pp. 271-286.

⁹⁰ Aunque asociada a una batalla que se produjo en verdad cerca de Albelda, tanto la aparición de Santiago anunciando al rey Ramiro que le prestaría su ayuda y le concedería la victoria; como la prevista participación del apóstol en la batalla montado sobre un caballo blanco y enarbolando una espada y una bandera blanca; así como que la derrota musulmana supuso la abolición del impuesto de las 100 doncellas que, desde el reinado del astur Mauregato, estaban obligados a pagar los cristianos; o que a partir de entonces la iglesia compostelana debía recibir un tributo anual como agradecimiento al santo protector de España, no suponen sino la expresión de un elaborado programa ideológico que elevó la consideración de Santiago a patrón de la Reconquista y convirtió su santuario en uno de los más importantes de la Cristiandad (GONZÁLEZ JIMÉNEZ, M., «Sobre la ideología de la Reconquista...», pp. 158-161).

⁹¹ La imagen de Santiago presenta una serie de particularidades generalmente repetidas desde sus primitivas representaciones: el santo monta sobre un caballo blanco, a veces al galope (en las formas más antiguas y repetidas como el relieve de la Puerta de la Batalla de Clavijo en la catedral de Santiago, ca. 1220), arremetiendo contra los musulmanes como «matamoros» (miniatura del *Tumbo B* de la catedral de Santiago, 1326 –Fig. 13–; o relieve de la iglesia madre de la orden de Santiago en Caçem, Portugal, mediados s. XIV); o con el caballo al paso lento a semejanza de los emperadores romanos victoriosos en su imagen de *Adventus* (miniatura del *Tumbo menor de Castilla*, ca. 1236). Siempre porta en su mano derecha una espada, mientras en la izquierda sujeta o bien una cruz anicónica enmangada en un largo asta (miniatura del *Tumbo menor de Castilla*) o bien un estandarte blanco que puede llevar alguna inscripción (relieve de la catedral de Santiago), las veneras jacobitas (miniatura del *Tumbo B* de la catedral de Santiago) o, más adelante, la cruz apuñalada propia de la orden de caballería de Santiago. A propósito de esta iconografía como guerrero y sus variantes o transformaciones diacrónicas, véase: SICART, A., «La iconografía de Santiago ecuestre en la Edad Media», *Compostellanum*, nº 1-2 (1982), pp. 11-33; CABRILLANA CIEZAR, N., *Santiago Matamoros, historia e imagen*, Málaga, 1999. Una particular representación del apóstol Santiago, no como caballero, pero sí armado con espada y en actitud agresiva se aprecia en la *Cantiga XVI* (fol. 40v), en la que aparece pugnando contra un demonio por recuperar el alma de un peregrino a Compostela engañado por Satanás.

⁹² La Virgen de la Victoria o de las Batallas se figura en estos casos de pie o sentada, en actitud hierática, vista de frente y con el Niño Jesús en brazos (RÉAU, L., *Iconografía del Arte Cristiano. Iconografía de la Biblia. Nuevo Testamento*, Tomo 1, vol. 2, Madrid, 1996, p. 78; véase también: FERNÁNDEZ-LADREDA AGUADÉ, C., «La Virgen como imagen de devoción», en *Alfonso X el Sabio*, pp. 322-339, en concreto pp. 332 y ss; MELERO-MONEO, M., «La Virgen y el rey», en *Maravillas de la España medieval*, pp. 419-431).

cristianas⁹³ o de algunos de sus contingentes (Fig. 14)⁹⁴, así como en pinturas sobre tablas o lienzos además de tallas y miniaturas. Su significación en el contexto de la reconquista está fuera de toda duda puesto que representa una figura protectora de gran poder y con ese sentido fue representada o se empleó su imagen; fueron veneradas en los templos y ante ellas se oraba en los momentos previos a las batallas; fueron enarboladas frente a contingentes enemigos en momentos de especial peligro; estuvieron expuestas en las murallas o puertas de las ciudades y, en definitiva, obraron incontables milagros en defensa de los cristianos (Fig. 15).⁹⁵

Sea como fuere, la manifestación visual del respaldo que el ámbito de lo sobrenatural derramó sobre los protagonistas del proceso reconquistador se produjo a través de la visualización de la Virgen o los santos como guerreros ataviados para librar un combate real o simbólico contra los enemigos de la fe cristiana, o a partir de la convicción del poder protector que estas figuras ejercían en sus portadores o en quienes se acogían bajo su ascendencia sagrada, en manifestación inequívoca de que la reconquista consistía en una guerra divinal bendecida por Dios.⁹⁶

⁹³ Según Jiménez de Rada, testigo visual de los hechos, el estandarte real bajo el que combatieron los cristianos en la batalla de las Navas representaba una imagen de la Virgen en majestad (*HRH*, Lib. VIII, cap. X) que bien podría identificarse con la que se pintó en la *Cantiga* CLXXXI (fol. 240), donde aparece un contingente mixto de musulmanes y cristianos, estos últimos enarbolando cruces en largos astiles y un pendón farpado con la imagen de la Virgen entronizada, cuyo valor simbólico, ritual y profiláctico parece indudable.

⁹⁴ Las órdenes militares engloban en su marcada devoción mariana las raíces de una espiritualidad monástica y especialmente cisterciense, junto al valor de María como intercesora entre los hombres y la divinidad, o la especial veneración que gozaba entre la caballería. De ese modo, no es de extrañar que se haga partícipe a la Virgen de algunas batallas en las que se vieron implicados contingentes de *freires*; que se le dediquen templos de las órdenes; que su culto sea frecuente en las más importantes instituciones; que, incluso, lleven su nombre algunas de ellas como la orden de Santa María de España o la de Santa María de los Teutónicos; o que fuera la bandera de la Virgen la que ondeara como emblema de sus huestes (*Prier et combattre. Dictionnaire européen des ordres militaires au Moyen Âge*, Nicole Bériou y Philippe Josserand (Dirs.), París, 2009, pp. 958-961. En adelante *Prier et combattre...*).

⁹⁵ Es significativa, en este sentido, la *Cantiga* XXVIII (fol. 43r) que nos ofrece la representación de la Virgen y de otras figuras celestiales aparecidas sobre los muros de Constantinopla para defender la ciudad de las tropas de «un soldán» (sultán) que hostigaba sus murallas. Santa María despliega sobre esos muros un manto protector ante las tropas enemigas y el caudillo musulmán acaba convirtiéndose ante tal milagro. Más sobre este y otros milagros que exaltan la faceta apotropaica de la Virgen, bien a través de su efigie o de acontecimientos milagrosos de los que ella es protagonista, en: FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, E., «Consideraciones sobre la imagen bélica...», pp. 56-68.

⁹⁶ Las representaciones de santos guerreros en lucha contra el infiel se perciben muchas veces como un combate entre el bien y el mal, en el que este adquiere formas monstruosas –serpiente, dragón, demonio, etc.-. Asimismo, el Arcángel San Miguel, que había expulsado del cielo a Satán y a sus ángeles, se considera paradigmáticamente caudillo de las milicias de la Iglesia en dicha contienda alegórica, su imagen responde al arquetipo de *miles* vencedor del mal (CARMONA MUELA, J., *Iconografía...*, pp. 328-332; RÉAU, L., *Iconografía del Arte*



Figura 14. Enfrentamiento de dos huestes formadas por contingentes mixtos cristianos y musulmanes durante el sitio de Marrakesh. El grupo de jinetes de la derecha porta cruces enmangadas en largos astiles y un pendón con la imagen de la Virgen en majestad como enseñas más destacadas. *Cantigas de Santa María*. Códice Rico, cantiga CLXXXI, fol. 240. Biblioteca del Monasterio de El Escorial. (1270-1283)



Figura 15. La Virgen y otras figuras celestiales aparecidas sobre los muros de Constantinopla defienden milagrosamente la ciudad de las tropas musulmanas, desplegando sobre sus murallas un manto protector. *Cantigas de Santa María*. Códice Rico, cantiga XXVIII, fol. 43r. Biblioteca del Monasterio de El Escorial. (1270-1283)

Cristiano..., Tomo 1, vol. 1, pp. 67-73) y la difusión de su culto, aunque asociado a representaciones sin carácter bélico –como el relieve mencionado de San Miguel de Villatuerta–, puede asociarse a la dilatación de las fronteras de la cristiandad a lo largo de la reconquista (JIMENO ARANGUREN, R., «Devociones de los primeros reyes pamploneses (905-1076)», en *Mito y Realidad en la Historia de Navarra. Actas del IV Congreso de Historia de Navarra*, 3 vols., Pamplona, 1998, I, pp. 56-57).

Propaganda

A pesar de la variedad de funciones atribuibles a los distintos mensajes visuales relacionados con la reconquista, un aspecto nos parece que permea a todos como un eje en torno al que gira la producción de este tipo de información icónica. Nos referimos a la necesidad de influir en la «opinión pública» de cara a generar en los receptores estados favorables para la percepción de la esencia de los mensajes comunicados. Para ello, se recurre a la búsqueda de una trascendencia temporal que permitiera prolongar la eficacia del mensaje más allá del instante de su contemplación o recepción; pensamos asimismo en elementos que amplifican la intensidad de los mismos o los hacen diáfanos y comprensibles; nos estamos refiriendo, en definitiva, a una serie de recursos que podrían operar a nivel inconsciente en los espectadores y que propiciaría la adhesión de estos, individual o colectivamente, a los proyectos políticos de los autores de dichos mensajes,⁹⁷ o por el contrario, que provocarían en los receptores de la información el rechazo radical ante un enemigo representado como paradigma de la maldad.⁹⁸

Creemos pues, que buena parte de los mensajes relacionados con las ideas de reconquista y cruzada están asociados a un fin prácticamente publicitario o apelativo, es decir, que fueron generados para convencer o persuadir de la conveniencia, motivos y derechos que asistían a los contendientes en conflicto. Para ello, el lenguaje empleado y el propio mensaje, además de la información y ciertos detalles descriptivos que necesariamente contuvieron, se reforzaron con referencias emocionales que calaron en el receptor apelando a elementos religiosos o culturales marcadamente identitarios; fueron revestidos de complementos estéticos bellos; buscaron intencionadamente captar la atención del receptor a través de elementos enfatizados; y sobre todo, fueron transmitidos conforme a una pedagogía más o menos estudiada y eficaz.⁹⁹

⁹⁷ NIETO SORIA, J.M., *Fundamentos ideológicos...*, pp. 41-44.

⁹⁸ En este sentido, agradezco al Dr. Alexander Bronisch una interesante sugerencia bibliográfica que nos parece muy sugestiva. Se trata de obra de LANGE, C., *Der nackte Feind. Anti-Islam ein der romanischen Kunst*, Berlín, 2004, cuya hipótesis viene a interpretar un gran número de esculturas localizadas en iglesias románicas, aparentemente alejadas de la polémica entre Cristianismo e Islam, en clave de confrontación alegórica entre ambas religiones. En ellas la fealdad, deshumanización y sobre todo la obscenidad o ciertas actitudes sexuales explícitas de las figuras, se vincularían directamente con los musulmanes como elemento de propaganda negativa contra ellos y su credo.

⁹⁹ V. García Lobo en un breve pero elocuente artículo, atribuye a las inscripciones que figuran en muchas piezas de arte el valor de transformar dichas obras en «medios de comunicación publicitaria», por su contribución a hacer elocuentes los mensajes encerrados en ellas (GARCÍA LOBO, V., «La inscripción y la obra de arte...», pp. 8-9).

Varias pudieron ser las vías para conseguir tales objetivos, aunque vamos a mencionar dos de ellas que resultan especialmente practicadas. Por una parte el recurso a la reiteración de símbolos cuyo referente último puede ser el mismo o muy parecido, y cuya efectividad comunicativa se basa en la acumulación intensiva de imágenes. No cabe duda, en este sentido, que muchas de las insignias asociadas a la realeza servían, individualmente, para representar la institución monárquica o a la persona del rey, sin embargo, la mayor parte de las imágenes identificables con la monarquía se conforman a partir de múltiples indicios iconográficos que remiten, en última instancia, al poder, sacralidad, liderazgo y autoridad del soberano. En otras palabras, la figura real se identifica gracias a una serie de atributos como la corona, el cetro, la espada, el trono o los símbolos heráldicos¹⁰⁰ que suelen aparecer juntos o combinados para reforzar el carácter especial del representado y sus muchas facetas o virtudes (Figs. 1, 4, 6 y 10).¹⁰¹

Como recurso de amplificación publicitaria en el contexto de la secular lucha frente al Islam se podría poner de relieve, por otro lado, la eficacia que tuvo la exhibición de armas o trofeos militares en los principales santuarios hispanocristianos, como expresión permanente de acción de gracias por la ayuda ultraterrena recibida, también como declaración evidente de poderío militar, y, por supuesto, como testimonio mantenido de compromiso cruzado en una guerra santificada.¹⁰² No olvidemos que dichos objetos se custodiaban y exponían en los templos, pero también que se sacaban en procesiones conmemorativas de los acontecimientos bélicos a los que se asociaba, representando en sí mismos tanto el recuerdo de las viejas glorias como el estimulante acicate de las venideras victorias cristianas sobre los musulmanes.

En todo momento además, la intencionalidad de carácter publicitario se colige a partir de otros muchos indicios, tanto por la forma y carácter que adquieren los propios mensajes desde un punto de vista metalingüístico, es decir, en relación a la anatomía de la información visual aportada –plasticidad, composición, escala y dimensiones de los elementos o formato de las imágenes–, como por el propio contenido interpretable del mensaje que, en todo caso, buscaba desarrollar una labor pedagógica y persuasiva sobre el receptor.

¹⁰⁰En el caso concreto de los emblemas heráldicos que aparecen con profusión en la decoración de arquitecturas, vestidos, mobiliario, elementos bélicos, libros y documentos, así como sobre cualquier otro soporte, además se solían combinar con otro tipo de recursos visuales gracias a los cuales se difundía un mensaje de refuerzo del poder que un determinado linaje ostentaba.

¹⁰¹FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, E., «El retrato regio en los Tumbos de los tesoros catedralicios», en *Maravillas de la España Medieval...*, pp. 41-54.

¹⁰²Aspectos generales sobre el tema y el estudio de piezas concretas integradas en algunos tesoros, en: *Maravillas de la España Medieval...*, pássim.

5. CÓDIGO

En todo acto de comunicación resulta imprescindible el empleo de un sistema de signos que hagan posible la formulación y comprensión del mensaje que se transmite. Estas claves deben ser, en consecuencia, manejadas y conocidas tanto por el emisor como por el receptor de la información, actuando como una especie de enlace que pondrá en relación significantes con significados. Una vez analizado el protagonismo de emisor y receptor en el contexto comunicativo que nos interesa, así como la intencionalidad y el contenido concreto de algunos de los posibles mensajes emitidos en relación a la cruzada y la reconquista, es evidente que el estudio iconográfico de estos, en sentido estricto, comienza con la identificación, estudio y explicación sintáctica del lenguaje en el que fueron formulados dichos mensajes, es decir, el llamado código según la teoría de la comunicación de Jakobsen que sirve de marco metodológico al presente trabajo.

Antes de abordar el tema, sin embargo, deben ser tenidas en cuenta algunas consideraciones generales a propósito de la forma en que fueron representados los mensajes durante la Edad Media ya que, a grandes rasgos, podemos discernir dos maneras de hacerlo. Por una parte a través de la figuración de acontecimientos reales o ficticios, históricos o milagrosos con un sentido narrativo o, al menos, con la intencionalidad de que el discurso iconográfico tuviera cierta coherencia temporal, espacial y expresiva –nos referimos a manifestaciones plásticas apegadas a una formulación comprensible de manera inmediata, de relación directa entre significante y significado y que pueden contar, incluso, con el apoyo de textos escritos que ayudan a la interpretación de los mensajes gráficos o de sus protagonistas¹⁰³-. Y por otro lado, habría una forma alternativa de comunicación a partir de imágenes cargadas de simbolismo que, solas o anejas a otro tipo de representaciones, aportan significados cuya descodificación resulta más compleja –se trata, en este caso, de elementos iconográficos y símbolos asociados a universales como la religión, el poder

¹⁰³Los ejemplos son muy numerosos pero, por aludir a uno de carácter bélico, nos referimos al que menciona A. G^a Flores, quien se refiere a la pintura que representa la batalla de Roncesvalles, realizada en la capilla del Espíritu Santo de aquel lugar. Se trataba de una obra del reinado de Sancho el Fuerte (1194-1215) completamente perdida, pero que sabemos contaba con numerosas inscripciones que ayudaban a identificar a los protagonistas de la escena (Véase: GARCÍA FLORES, A., «Fazer batallas a los moros...», p. 277). Otro caso ilustrativo sería el de los *tituli* que acompañan las tallas relativas a las últimas conquistas de la Guerra de Granada que se aprecian en la sillería del coro de la catedral de Toledo, y sirven para identificar los nombres de las ciudades conquistadas por los cristianos. Sobre la complementaria relación entre la obra de arte y los textos que podían acompañarla, véase nota n^o 9 de este trabajo.

o el linaje, materializados en forma de objetos cargados de una semántica más críptica¹⁰⁴–.

Interesados más por esta segunda posibilidad expresiva, hemos de adelantar que el ser humano, definido en ocasiones como un *animal simbólico*, desarrolla su existencia en un contexto natural y socio-cultural que, además de estar circunscrito a unos contornos físicos determinados, constituye un universo de relaciones simbólicas en sí mismo que le ha permitido aprehender la realidad, expresarse e interpretar su mundo conforme a una serie de valores y parámetros psicológicos, sociales, políticos y estéticos. Estamos, además, muy de acuerdo con quienes han considerado la Edad Media como uno de los periodos de la historia en los que con mayor intensidad se emplearon sistemas de representación simbólica para hacer posible la interpretación de muchos aspectos de la realidad, desde los más complejos y abstractos –creencias, valores, conceptos teológicos, actitudes mentales, etc.–, hasta los más elementales y cotidianos asociados al orden social y económico imperante.¹⁰⁵ En este sentido creemos, además, que la capacidad de representación simbólica adquiere un significado especial en lo que atañe a la imagen que cada sociedad proyecta de sí misma y de sus miembros, y especialmente acerca del orden jerárquico de relaciones que definen su morfología y funcionamiento orgánico. En el caso de la sociedad feudal, caracterizada entre otras cosas por una fuerte desigualdad entre los grupos humanos que la conformaban, el ejercicio del poder se asoció indudablemente a un tipo de dominación también simbólica que hizo más estable y duradera tal actividad protagonizada por las élites, y que consiguió del conjunto de la sociedad medieval la aceptación de un orden fundamentado sobre imágenes comprensibles.¹⁰⁶

Veamos pues qué tipo de iconos forman parte de este lenguaje que denominamos código y cuáles serían las principales pautas empleadas para que su combinación diera lugar a mensajes complejos.

En primer lugar es necesario aludir a los componentes más elementales que son constantes en las comunicaciones visuales asociadas al contexto reconquistador. Nos referimos a la representación de una serie de atributos vinculados

¹⁰⁴En este sentido, F. Galván Freile ya expuso que el simbolismo asociado a las representaciones bélicas medievales –de todo tipo y sobre cualquier soporte–, al menos durante la Alta y Plena Edad Media estuvieron casi siempre marcadas por la influencia de la religión (GALVÁN FREILE, F., «Representaciones bélicas...», p. 59).

¹⁰⁵Por su acertada síntesis a propósito del simbolismo medieval y de la importancia que adquirió la representación icónica de conceptos durante este periodo de la historia, en especial en torno al símbolo del castillo, recomendamos la introducción a la obra de Enrique VARELA AGUI, *La fortaleza medieval: simbolismo y poder en la Edad Media*, Junta de Castilla y León, 2002, pp. 29-37.

¹⁰⁶*Ibidem*, pp. 50-59.

con la realeza, los llamados *regalia insignia* (Figs. 1, 4, 6 y 10)¹⁰⁷ que, como sabemos, en ciertas ocasiones traspasaron su funcionalidad al estamento nobiliario (Fig. 3).¹⁰⁸ Nos referimos en primer término a la corona¹⁰⁹ o diadema¹¹⁰ en calidad de expresión visible de la filiación divina del poder regio¹¹¹, emblema de la realeza y principal de sus elementos identificadores. Pensamos en segundo lugar en el cetro, insignia constante de la iconografía regia hispana, por delante incluso de la corona.¹¹² Con similares connotaciones que el cetro, encontramos en las fuentes textuales y gráficas de los siglos X al XII la lanza¹¹³ o el báculo que portan algunos monarcas.¹¹⁴ Trono y

¹⁰⁷BANGO TORVISO, I., «*Regalia insignia*. Las señas de identidad del monarca y su linaje», en *Alfonso X el Sabio*, pp. 42-52.

¹⁰⁸Como refiere Yarza, ya en relación a la Baja Edad Media, «la insolencia se alía al poder [nobiliario] y a un cierto refinamiento» para dar lugar a diferentes representaciones de miembros de la aristocracia castellana con semejantes emblemas y similar ostentación a la mostrada por los monarcas (YARZA LUACES, J., «La imagen del rey...», pp. 280 y ss.).

¹⁰⁹La corona, como aclara Nieto Soria, presenta una doble personalidad en tanto que concepto jurídico-político que representa la idea completa y todos los elementos que forman el reino —concepto en auge durante la Baja Edad Media—, y también como objeto que simboliza el poder regio o «joya tangible», (NIETO SORIA, J.M., *Fundamentos ideológicos...*, pp. 139-141), que adquiere y será representada con unas características formales concretas, generalmente ostentosas (BANGO TORVISO, I., «*Regalia insignia...*», pp. 45-46). Sobre el contenido simbólico de este signo, así como acerca de la evolución de su empleo y morfología, véase también: DELGADO, C., «La corona como insignia de poder durante la Edad Media», *Anales de Historia del Arte*, n° 4 (1993-1994), pp. 747-764.

¹¹⁰La diadema bicornia es característica de la representación de los reyes visigodos (SILVA Y VERASTEGUI, S. de, «La más antigua iconografía...», pp. 537-558). Con diadema y una extraña corona también aparecen los monarcas visigodos representados en los códices Vigilano y Emilianense, tocados que recordaban lejanamente la diadema perlada de tradición tardorromana (DELGADO, C., «La corona como insignia...», pp. 749-751).

¹¹¹Con el mismo sentido religioso se puede entender la presencia de nimbos alrededor de las cabezas de algunos monarcas (PÉREZ MONZÓN, O., «Iconografía y poder real en Castilla...», p. 28).

¹¹²El cetro, con diferentes formas, es un icono permanente de la imagen regia tal y como ejemplifican las numerosas miniaturas de los monarcas astur-leoneses contenidas en el *Tumbo A* de la catedral de Santiago. En época bajomedieval estaba básicamente cargado de una idea de justicia (YARZA LUACES, J., «La imagen del rey...», p. 270).

¹¹³La teoría y práctica política visigoda otorgaba gran valor a las expresiones de fuerza y al ejercicio de las armas; el monarca debe destacar en esas cualidades; es el responsable de las empresas militares; y entre las armas más representativas de su poder se encontraba la lanza (VALVERDE CASTRO, M^a R., *Ideología, simbolismo y ejercicio del poder real en la monarquía visigoda: un proceso de cambio*, Salamanca, 2000, pp. 104-105).

¹¹⁴Con lanza fueron representados en los códices Vigilano y Emilianense los monarcas Ramiro, rey de Viguera (fols. 428 y 453 respectivamente) y Recesvinto (fol. 157v del Emilianense). Por su parte, con báculo aparecen en los mismos códices los monarcas Sancho II Abarca (fols. 428 y 453 respectivamente), Chintila (fol. 161v del Vigilano) y Chindasvinto (fol. 167 del Vigilano). Por añadir otros ejemplos de los muchos posibles, el *Libro de los Testamentos* de la catedral de Oviedo conserva varias miniaturas de los monarcas asturianos, entre ellas una de Alfonso III con un largo báculo; en el *Diurnal* de Fernando I se figura al monarca con báculo rematado en cabeza de león; y en el *Beato de San Severo*, conservado en la Biblioteca

escabel forman parte, asimismo, del conjunto de imágenes básicas a través de las que se representa la monarquía o algunas de sus cualidades propias, tanto en su capacidad de evocación de unos antepasados que otorgan legitimidad a su ocupante, como en la diáfana referencia de autoridad que manifestaban¹¹⁵ o en la idea de clemencia y misericordia que los ideólogos hicieron recaer en su materialidad.¹¹⁶ Reconocimiento, jerarquía y suntuosidad eran las cualidades que las ostentosas vestiduras de los reyes transmitían en sus manifestaciones públicas o a través de las representaciones en las que aparecían cubiertos con elegantes y ricos paños, ofreciendo, en definitiva, una imagen diferenciadora y ejemplar de la dignidad regia.¹¹⁷ Sobre las manos de no pocas imágenes regias se figuró, a partir del reinado de Alfonso VIII, una especie de esfera con una cruz sobrepuesta, denominada mundo, *globus* o «manzana de oro» cuyo uso ha sido documentado en retratos imperiales carolingios y otomanos, pero que hundía sus raíces iconográficas en época tardoimperial como símbolo del control que el monarca ejercía sobre la totalidad del reino.¹¹⁸ Asimismo, rollos y filacterias aparecen en otros casos portados por los monarcas en sus manos, añadiendo un nuevo matiz de virtud asociado a la figura del rey, en este caso referido a su generosidad.¹¹⁹

Nacional de Francia, se representa al bíblico Nabucodonosor portando igualmente un báculo de remate flordelisado (fol. 224).

¹¹⁵Desde los tiempos de Teodorico II conocemos, gracias al testimonio de su contemporáneo, el galo Sidonio Apolinario, que el boato cortesano del que se rodeaban los monarcas visigodos incluía la presencia de una *sella* o *solum* sobre el que se sentaba (VALVERDE CASTRO, M^a R., *Ideología, simbolismo...*, pp. 101-103). Posteriormente, los monarcas asturianos, desde Ordoño II, sabemos que cuentan con el trono como mueble indispensable asociado a la figura regia (SCHRAMM, E.P., *Las insignias de la realeza en la Edad media española*, Madrid, 1960, pp. 25 y ss.).

¹¹⁶Las más frecuentes soluciones formales que durante la Edad Media adopta el solio de los monarcas hispanos son dos: como escaño de formas sólidas o como silla de tijera. En todo caso, los elementos decorativos que pudieran adornar el real asiento, así como el escenario en el que este se ubicaba, son imágenes evidentes de justicia, sabiduría, poder o preeminencia (BERMEJO CABRERO, J.L., *Máximas, principios y símbolos políticos...*, p. 176; PÉREZ MONZÓN, O., «Iconografía y poder real en Castilla...», p. 28; BANGO TORVISO, I., «Regalia insignia...», pp. 48-49).

¹¹⁷Además de ser obligatoriamente lujosas, todas las piezas del atuendo regio fueron revestidas de aspectos simbólicos modélicos que enumera O. Pérez Monzón con prolijidad de detalles y correspondencias literarias («Iconografía y poder real en Castilla...», p. 26).

¹¹⁸Símbolo después cristianizado con el añadido de la cruz. (SCHRAMM, E.P., *Las insignias de la realeza...*, pp. 126 y ss).

¹¹⁹El documento enrollado tenía, dentro de este campo semántico, el mismo significado que la maqueta que representa una determinada donación, y venía a ilustrar la referida largueza real (PÉREZ MONZÓN, O., «Iconografía y poder real en Castilla...», p. 26). La autora citada analiza en profundidad otro documento iconográfico en el que la entrega de una importante fortaleza –en concreto la de Uclés a los santiaguistas–, se refuerza con la presencia pictórica del sello regio sostenido, por sus hilos, en manos del rey Alfonso VIII y su esposa Leonor (*Tumbo menor de Castilla*, fol. 15r). Véase también: RÉAU, L., *Iconografía del Arte Cristiano...*, Tomo 1, vol. 1, p. 398.

Por lo que respecta a la espada,¹²⁰ símbolo guerrero en primera instancia muchas veces también relacionado con la figura real –aunque ni mucho menos en exclusividad-, se trataba de un elemento que adquirió durante la Edad Media una multiplicidad de valores semánticos enorme, desde el uso de dicha arma como representación de la capacidad militar del portador, de la justicia y ecuanimidad a la que debían someterse sus decisiones,¹²¹ de la soberanía del monarca sobre su reino,¹²² e incluso del propio orden feudal y la función caballeresca;¹²³ hasta revestirse de una especial significación en tanto que era, precisamente, una espada consagrada por el Papa el símbolo del liderazgo de los reyes que encabezaban los ejércitos cruzados.

Pero aparte de los *regalia insignia*, en el contexto político cruzado es indispensable referirse al símbolo de la cruz como aquel que fue capaz de identificar a toda una comunidad y servir de emblema por definición de la Cristiandad militante frente al Islam. Profundizar en pocas líneas sobre el valor adquirido por la cruz como elemento iconográfico de primera magnitud en el contexto de la reconquista sería imposible en este estudio,¹²⁴ pero digamos que, a partir de la referencia que constituye el lábaro de Constantino como signo identitario para los cristianos y señal inequívoca de la protección que Dios derramaba sobre su Iglesia, desde los monarcas visigodos y astur-leoneses se generaron no pocas imágenes y comunicaciones visuales en los que la cruz manifiesta repetidos mensajes. En suma, la cruz es sinónimo de la esperanza de una victoria sobre los musulmanes, se convierte en el principal elemento caracterizador de las huestes cristianas –bien en forma de enseña o motivo decorativo sobre vestidos y armamento-, y constituye un arma de poderoso efecto protector e intimidador contra los enemigos de la fe (Figs. 16 y 17).¹²⁵

¹²⁰PALACIOS MARTÍN, B., «Los símbolos de la soberanía en el Medievo: el simbolismo de la espada», en *VII Centenario del Infante Don Fernando de la Cerda*, Madrid, 1976, pp. 273-296.

¹²¹*Partida*, II, IX. La espada apuntando a lo alto, firme, recta y bien afilada para poder cortar a diestro y siniestro se asocia, junto a la balanza, como forma característica desde la Edad Media de hacer visible la idea de justicia (BERMEJO CABRERO, J.L., *Máximas, principios y símbolos políticos...*, pp. 186-189). Sobre la imagen de la justicia regia en asociación a la espada: BANGO TORVISO, I., «El rey como legislador y como juez», en *Alfonso X el Sabio*, pp. 502-505.

¹²²HRH, Lib. VII, cap. XXVIII. Véase: NIETO SORIA, J.M., *Fundamentos ideológicos...*, pp. 135-137.

¹²³FLORI, J., *Éidéologie du glaive. Prehistoire de la chevalerie*, Ginebra, 1983.

¹²⁴Para una mayor amplitud discursiva a este respecto véase: HENRIET, P., «Mille formis daemon. Usages et fonctions de la croix dans l'Hispania des IX^e-XI^e siècles», en *Guerre, pouvoirs et idéologies...*, pp. 163-181; LÓPEZ DE GUEREÑO, M^a T., «La Cruz y el Crucificado en la Edad Media Española», en *Maravillas de la España Medieval...*, pp. 371-381.

¹²⁵GALVÁN FREILE, F., «Representaciones bélicas...», pp. 74-75.

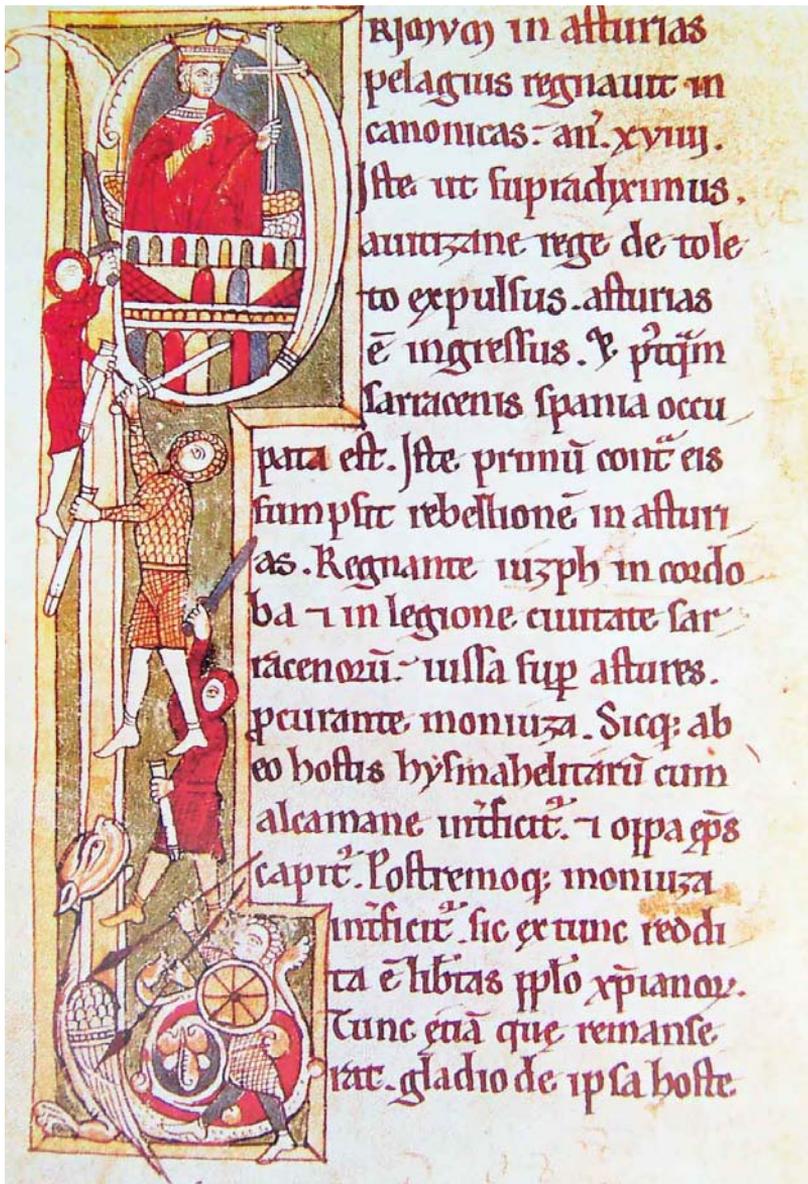


Figura 16. Miniatura con la representación del rey Don Pelayo. Este porta la «Cruz de la Victoria» como única arma contra los soldados musulmanes que ascienden por la letra inicial en la que se desarrolla la figuración.

Corpus Pelagianum et alias cripta minora, fol. 23. Biblioteca Nacional, Madrid



Figura 17. Campamento y soldados calatravos sobre cuyas tiendas, vestidos, escudos y yelmos se representa con profusión la cruz de la orden de Calatrava. Pinturas de la torre del homenaje del castillo de Alcañiz, sala noble de la primera planta. (Segundo cuarto del siglo XIV)

La iconografía medieval de los combatientes enfrentados a lo largo de la reconquista se cargó, asimismo, de elementos identificativos a partir de la representación de ropas, armamento, monturas o emblemas heráldicos nítidamente diferenciados entre cristianos y musulmanes (Fig. 5).¹²⁶ Los espectadores coevos y nosotros mismos nos formamos, gracias a ello, una idea muy aproximada de cuál era el aspecto del atuendo, de las herramientas bélicas y de las formas de combatir que discriminaban a unos de otros, pero las representaciones visuales, al igual que muchos textos, van más allá en su retrato del enemigo y transmiten

¹²⁶Los ejemplos son innumerables, lo que hace más recomendable dirigir nuestra atención a las referencias bibliográficas que nos pueden ayudar a reconocer dichos detalles diferenciadores, entre estas referencias: MENÉNDEZ PIDAL, G., *La España del siglo XIII...*, pp. 52 y ss.; 255 y ss. El arca de Santa Clara de Tordesillas ya mencionada (Fig. 5), aunque representa a dos caballeros nítidamente diferenciados en su caracterización étnica, en cuanto a sus ropas y equipos de combate respectivos, supone cierta confusión por la iconografía heráldica que acompaña a las figuras, con un león en el lado del guerrero musulmán y un castillo en el del cristiano, además de varios escudos formando una cenefa perimetral de la escena, cuyo sentido no parece claro (Véase: GARCÍA FLORES, A., «Fazer batallas a los moros...», p. 281).

una identidad subjetiva del mismo que ejerce una influencia muy poderosa sobre los receptores de la información.¹²⁷ El contendiente, además de usar vestiduras distintas; tocarse con extraños bonetes, turbantes o yelmos; montar a caballo de forma diferente; enarbolar otras enseñas; o portar un armamento característico, se visualiza y representa a través de elementos antiestéticos, se identifica con la fealdad, muchas veces se animaliza, o se figura en actitudes burlescas o extremadamente groseras, lo que por extensión se asocia directamente con el concepto de maldad.¹²⁸ A partir de estas metáforas visuales, las artes plásticas alcanzaron entonces el poder de hacer extensivo a un amplio sector de la sociedad, un mensaje nítido: la lucha contra los infieles estaba justificada y bendecida en tanto que representaba una pugna alegórica entre el Bien y el Mal, entre la belleza y la fealdad, entre la humanidad y las fuerzas bestiales, en definitiva, entre la Cristiandad hispana y el Islam andalusí.

En sintonía con lo antedicho no hemos de olvidar, por supuesto, la carga semántica asociada a distintos animales reales o mitológicos que son comunes en las obras artísticas del momento y en la heráldica, ni el significativo valor otorgado a los colores en un mundo lleno de detalles simbólicos y en el que pocas imágenes respondían a un azar creativo. Más bien al contrario, leones, águilas, halcones, osos, lobos, perros, caballos¹²⁹, e incluso serpientes, abejas u hormigas tuvieron connotaciones positivas en la iconografía medieval, en algunos casos asociando su imagen a la monarquía a través de enrevesadas elaboraciones;¹³⁰ el pez y el cordero, por su lado, forman parte de la esencia sim-

¹²⁷ROGOFF, I., *Terra Infirma: Geography's Visual Culture*, Londres, 2000, pp. 14-35.

¹²⁸MONTEIRA ARIAS, I., «Escenas de lucha contra el Islam en la iconografía románica: el centauro arquero. Su estudio a través de los cantares de gesta», *Codex Aquilarensis. Cuadernos de investigación del Monasterio de Santa M^a la Real*, nº 22 (2006), pp. 146-171; LANGE, C., *Der nackte Feind...*, pássim; FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, E., «Consideraciones sobre la imagen bélica...», p. 68.

¹²⁹El león, antes que emblema heráldico, era comúnmente reconocido como animal representativo de la fuerza y el poder, pero también como hostigador de la grey musulmana (cit. MORALEJO, S., «La iconografía...», p. 140). Con semejante carga semántica, el águila se convierte poco a poco en emblema heráldico de los reyes de Navarra desde Sancho VII (1194-1234) (MENÉNDEZ PIDAL DE NAVASCUÉS, F., «La imagen del rey: signos y emblemas», en *Sancho el Mayor...*, I, pp. 168-169). En cuanto a la significación del guerrero a caballo, la expresión de masculinidad y poder, frente a lo femenino y sometido está en la raíz misma de su valor según P. Hammond SCHWARTZ, «Equestrian Imagery in European and American Political Thought: Toward an Understanding of Symbols as Political Texts», *The Western Political Quarterly*, Vol. 41, nº 4 (1988), pp. 653-673.

¹³⁰Es el caso de la visión de la monarquía como una colonia de hormigas o un enjambre de abejas, dispuestas a trabajar por el bien común, obedientes siempre a su rey, al que arropan y protegen en todo momento (BERMEJO CABRERO, J.L., *Máximas, principios y símbolos políticos...*, pp. 166-168, en especial pp. 177-178 y 181-182).

bólica del cristianismo;¹³¹ mientras que centauros, reptiles, dragones y otras bestias, aportaban significados completamente opuestos –en palabras de M. García-Pelayo, constituyeron «símbolos antagónicos»- relacionados, bien con un enemigo caracterizado por sus defectos y por tanto partícipe de la maldad o identificados, sin ambages, con el enemigo musulmán.¹³²

Del mismo modo, el empleo diferenciado del color y la luz suponen un aspecto más a tener en cuenta en el análisis de los mensajes visuales relacionados con la reconquista, lectura que va un poco más allá de la asociación que podemos establecer entre el púrpura y conceptos cercanos al poder; entre el color blanco o pardo y valores de pureza o austeridad vinculados a la tradición monástica; respecto del negro como representación de la humildad también propia de la vida eclesiástica; o a propósito del rojo y su relación con el martirio. Como decimos, la iconografía –y también la literatura- que se desarrollaron impregnadas de una ideología de confrontación religiosa, aportaron matices interesantes en la figuración de los contingentes enfrentados. Cristianos y musulmanes se distinguen así, a partir de esa utilización contrastada del color, gracias a la luz que les ilumina¹³³ y en función de la claridad u oscuridad de su tez. Es recurrente, en este sentido, que los caballeros y monarcas cristianos se figuren blancos y puros, mientras que los musulmanes adquieran en sus descripciones textuales o en sus representaciones visuales una coloración de piel negruzca o verdosa propia de demonios, caracterización que se complementa generalmente con la barba y que, de algún modo, añade un matiz de rechazo étnico a la atávica hostilidad de raigambre religiosa que se vivía en la Península Ibérica (Figs. 5 y 14).¹³⁴

¹³¹ RÉAU, L., *Iconografía del Arte Cristiano...*, Tomo 1, vol. 2, pp. 34-35.

¹³² Acerca de la posible correspondencia de las figuras de centauros arqueros que aparecen en algunos relieves románicos castellanos, con respecto a combatientes musulmanes: MONTEIRA ARIAS, I., «Escenas de lucha contra el Islam...», pp. 155 y ss. Respecto al significado universal del dragón como el «enemigo cósmico» de Cristo: GARCÍA-PELAYO, M., *Mitos y símbolos políticos*, pp. 144-145.

¹³³ El sol es un símbolo universal asociado a la justicia, la grandeza y la luz que desde la más remota antigüedad constituyó una deidad política representativa de la realeza. Significativamente algunos animales heráldicos como el águila, el león o el halcón se relacionan con este símbolo astrológico (*Ibidem*, pp. 158-161; YARZA LUACES, J., «La imagen del rey...», p. 269).

¹³⁴ Los ejemplos podrían ser incontables pero volvemos, por su capacidad de evocación, a la aludida *Cantiga* CLXV (fols. 221v y 222r), que representa el enfrentamiento de dos contingentes diferenciados, uno al mando del sultán de Egipto y otro un ejército cristiano, «celestial», formado por caballeros de los cielos «porque son más blancos y claros que la nieve y el cristal» (Cit. FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, E., «Consideraciones sobre la imagen bélica...», pp. 63 y 68). Llama la atención, a este respecto, que incluso la persona del califa ‘Abd al-Rahmān III, se describa en una crónica árabe, con tez clara y ojos azules en una visión que, además de responder a unos rasgos físicos reales, constituía una autoimagen virtuosa de la encarnación del poder (cit. BARKAI, R., *Cristianos y musulmanes...*, p. 83).

La información que los interlocutores y protagonistas de la reconquista intercambiaron estaba codificada, por otro lado, siguiendo esquemas y reglas concretas; es decir, que el código del que hablamos se articuló gracias a los referidos elementos iconográficos y simbólicos, pero también a partir de una serie de modelos, condicionantes y esquemas sintácticos que acabaron de dar forma, con los matices precisos, a los mensajes concretos.¹³⁵ Nos referimos en este caso a cuestiones de carácter compositivo y espacial en relación a las representaciones visuales. Aspectos que tenían que ver con las dimensiones totales y relativas de los personajes o signos figurados, con la perspectiva que adoptaban o la posición de los mismos, con los escenarios en los que se ubicaban, etc.¹³⁶ Hemos hablado también del uso diferenciado de los recursos estéticos que los artistas y artesanos medievales manifestaron en función de lo que quisieran figurar o como procedimiento de primer orden para establecer identificaciones inequívocas entre cristianos y musulmanes.¹³⁷ Y pensamos, asimismo en una serie de constantes asociadas a la transmisión de sutilezas intangibles relacionados con las actitudes de los personajes representados, cuyos gestos, posturas y ademanes forman parte también de la complejidad comunicativa de los mensajes. Así, frente a la actitud altiva, belicosa, directiva o, en ocasiones, magnánima con la que son mostrados los monarcas, o frente a los ademanes poderosos e imperativos de los caballeros vencedores de un encuentro militar, la lógica actitud de los súbditos y de los vencidos, respectivamente, va desde el respeto a la sumisión llegando incluso al terror. Encontramos también manos abiertas o extendidas portando el símbolo

¹³⁵Sobre la posibilidad de que los artistas trabajaran a partir de algún libro de modelos que transmitiera, de generación en generación, esquemas compositivos y formas plásticas: SCHELLER, R. W., *Exemplum: model-book drawings and the practice of artistic transmission in the Middle Ages (ca. 900-ca. 1470)*, Amsterdam, 1995.

¹³⁶Resulta sumamente elocuente en relación a estos aspectos acercarse a las conclusiones de diferentes estudios que han analizado la imagen de la *Biblia de Alba* (Fig. 3), en la que se muestra la corte del maestre calatravo Luis González de Guzmán. La figura del maestre significativamente agrandada, centrada y enmarcada por una suntuosa arquitectura que remata una cúpula, destaca sobre el resto de personajes de la escena, proyectando una imagen de poder casi monárquico (YARZA LUACES, J., «La imagen del rey...», pp. 281-284; RODRÍGUEZ-PICAVEA, E. y PÉREZ MONZÓN, O., «Mentalidad, cultura y representación...», pp. 217-220)

¹³⁷Ya hemos tratado el asunto, pero no nos resistimos a establecer una comparación entre los mecanismos mentales que se activaron durante la reconquista hispana para reconocer y atacar física o intelectualmente a los musulmanes, y otros aspectos de la historia contemporánea. La lectura de un ensayo reciente dedicado a rastrear en el lenguaje de los escritores fascistas las claves de su demencial ideología nos llamó la atención por la similitud en el tratamiento del enemigo bolchevique, a quien físicamente se describe con todo tipo de rasgos monstruosos frente a la belleza y finura de los soldados alemanes. Véase: LITTELL, J., *Lo seco y lo húmedo. Una breve incursión en territorio fascista*, Barcelona, 2009, especialmente pp. 52 y ss.

de una donación; dedos que señalan autoritarios, que revelan conocimiento o capacidad de juzgar con ecuanimidad; cabezas inclinadas y reverentes; espaldas curvadas y genuflexiones como señal de agradecimiento, subordinación o vasallaje, etc., en suma, un conjunto de comportamientos cuya plasmación visual transmitía información adicional y valiosa a propósito del mensaje principal.

6. CANAL

Es incuestionable, para terminar, que la forma final del mensaje ha estado siempre condicionada por el vehículo a través del que se transmite, y que son múltiples los recursos intelectuales que han hecho posible el establecimiento de una comunicación eficaz entre emisores y receptores de la información.

Hasta que a finales de la Edad Media se produjera el paso de la oralidad a la escritura y ésta adquiriera el suficiente prestigio como para convertirse, a partir sobre todo de la aparición de la imprenta, en «instrumento indispensable del pensamiento»¹³⁸ los medios a través de los que se produjo el trasvase de información entre emisor y receptor empleados prioritariamente fueron el lenguaje oral y el visual, condicionados respectivamente por la importancia depositada en la memoria humana por un lado¹³⁹, y por el recurso de la imagen elaborada frente a la letra escrita, por otro. Pese a la limitación para trasladar mensajes dentro de una sociedad generalmente iletrada, en lo que respecta al ámbito de lo plástico y visual, los muchos canales a través de los que se propició dicho intercambio, fueron perceptibles por el conjunto de los receptores y, además, presentaban una potencial capacidad expresiva que permitía manifestar una gran cantidad de información a diferentes niveles.

Aunque hemos afirmado que no sólo concedemos valor como canales de transmisión de mensajes con carga política a las representaciones artísticas y que otras muchas imágenes, sin el premeditado valor estético añadido, fueron susceptibles de portar amplios significados, es evidente que las artes plásticas, en todas sus facetas, constituyen el campo esencial sobre el que se labraron los mensajes visuales durante los siglos medievales, y en concreto donde se plasmaron aquellos más relacionados con la lucha secular vivida en el solar hispano entre cristianos y musulmanes. Por fortuna, muchas de aquellas manifestaciones culturales han perdurado hasta la actualidad y su observación, en el estado original, tras su restauración o con ciertos añadidos que se pueden discriminar para no

¹³⁸JEAN, G., *La escritura, archivo de la memoria*, Madrid, 1989, p. 97.

¹³⁹MARIMÓN LLORCA, C., «*La memoria de omne delezna dera es*»: oralidad, textualidad y medios de transmisión en la Edad Media», *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, nº 24 (2006), pp. 139-159, en especial pp. 145-149.

distorsionar su contenido, permiten crear una imagen bastante aproximada de la mentalidad, los valores, conceptos, ideales o preocupaciones que movieron a sus factores a ejecutarlas.

Hagamos, en estas últimas líneas, una breve relación de los que fueron canales de transmisión de mensajes relacionados con la idea de reconquista, muchos de los cuales han sido ya citados en páginas precedentes.

La arquitectura se presenta como un producto cultural de primera magnitud en relación a su capacidad de transmitir un sistema de valores simbólicos esencialmente referidos a la expresión del poder. Tanto en su dimensión eclesiástica como civil o militar, e incluso con independencia de la escala o el valor estético que pudieran haber adquirido, los edificios fueron mensajes erigidos por el poder para reconocerse, para personalizar su ostentación ante los demás y, en definitiva, para hacer alarde de la fuerza que su promotor tenía. En el amplio contexto de la guerra peninsular entre cristianos y musulmanes que nos hemos marcado como límite conceptual, referirse a la arquitectura como el canal a través del que se emitieron mensajes asociados a los conceptos de cruzada o reconquista significa, automáticamente, poner el foco sobre las muchas fortificaciones de muy diverso tipo que se levantaron en el espacio en disputa, cuya razón de ser evidencia un sentido funcional polisémico y, por supuesto también, una explicación de carácter simbólico de gran trascendencia.¹⁴⁰

La escultura, plasmada tanto en obras monumentales como a través de delicadas tallas de orfebrería, o sobre materiales que podían variar entre la piedra, la madera, el yeso, el marfil, etc., permitió, asimismo, la expresión de no pocos mensajes evocadores de un mundo convulso en el que se enfrentaban dos sistemas de valores, de creencias y de referencias culturales, cuyas necesidades de manifestar sus principales símbolos de poder y sus parámetros mentales más reconocibles, generaron innumerables producciones a lo largo del Medievo. Esculturas de bulto o relieves, obras asociadas a la decoración de espacios arquitectónicos, túmulos, tumbas y complejos funerarios, tallas en madera para sillerías, retablos o ataúdes, e incluso objetos muebles relacionados con las artes decorativas pudieron convertirse, de ese modo, en el canal o soporte a través del que llegaba una información muy compleja a propósito del conflicto peninsular.

La pintura, también con independencia del formato y dimensiones que adquirieran sus representaciones –monumental, mural o miniatura-, o del soporte usado –bien los paramentos enlucidos de un edificio, policromando la piedra

¹⁴⁰Es imprescindible recordar en este punto el magnífico ensayo a propósito del simbolismo de la fortificación medieval que elaborara E. Varela hace pocos años (VARELA AGÜI, *La fortaleza medieval... , passim*), libro cargado de sugerentes hipótesis acerca del valor de la arquitectura como canal transmisor de los valores de una sociedad y una época.

viva, sobre las tablas de madera de un retablo o un objeto mueble, o adherida al pergamino y papel de los códices- resultó también un privilegiado canal de comunicación de ideas y conceptos en relación a la materia que nos ocupa, tanto por la versatilidad y opciones figurativas o simbólicas que ofrecía el medio, como por la destreza en la ejecución técnica que llegaron a adquirir los pintores medievales y sus variados recursos plásticos para plasmar la realidad que les era cercana.

La representación de nociones asociadas a ese amplio concepto de la reconquista en otro tipo de artes decorativas tuvo igualmente reflejo en múltiples objetos, más o menos lujosos, elaborados en tela, madera, cerámica, vidrio, marfil o metal. Banderas, pendones, tapices, vidrieras, arquetas, crismas, armas o piezas de orfebrería constituyen el amplísimo elenco de vestigios sobre los que, de algún modo, pudo ser representado un lenguaje codificado con la intención de servir a los proyectos de dominación política y espacial que significaba la reconquista.

Cabe mencionar, por último, la posibilidad de que algunos mensajes fueran además representados a través de piezas documentales, sigilográficas o numismáticas, en concreto en relación a ornamentos pictóricos, sellos o marcas de validación que presentan algunos diplomas y también a través de la rica iconografía de las acuñaciones monetarias. El estudio diplomático y numismático de ciertos objetos se hace imprescindible, por lo tanto, para recuperar información acerca de las circunstancias y motivos por los cuales incorporaron entre sus recursos gráficos y visuales lenguajes simbólicos con referencias a la representación del poder.