

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

Etelvina Fernández González

Universidad de León

RESUMEN

Se estudia la representación bélica en los reinos cristianos hispanos durante el siglo XIII en dos ámbitos concretos dentro de la pintura: las ilustraciones miniadas que ornamentan las *Cantigas de Santa María* de Alfonso X el Sabio, y los ciclos murales del Palacio Real de Barcelona y del palacio de los Caldes. En las *Cantigas* el hecho bélico no es más que un pretexto para narrar un milagro mariano, por lo que el códice alfonsí está más en la línea de conexión con la religiosidad del pasado, y la plástica en la representación de las tropas es convencional, siendo destacable la ausencia del rey cristiano en la contienda. Por el contrario, en los murales de los palacios de Barcelona se trata de pintura histórica, con un carácter narrativo muy diferente, laico y de mayor modernidad, al tratar de plasmar hechos concretos y de exaltar el papel del monarca —probablemente las conquistas de Jaime I—.

PALABRAS CLAVE: pintura bélica medieval hispana, *Cantigas de Santa María*, palacios de Barcelona.

ABSTRACT

This article studies the representation of warfare in thirteen-century Spanish kingdoms and in two specific fields: that of illuminated manuscripts, exemplified by Alfonso X the Wise's *Cantigas de Santa María*, and the depictions rendered in the cycles of mural paintings at the Royal Palace of Barcelona and the Caldes's palace. In the *Cantigas*, warfare is but a pretext to offer a Marian miracle, which links this codex to past religious observances. Troops are presented in a plastic conventional fashion, which also accounts for the absence of the figure of the king himself. In contrast, the mural cycles at Barcelona deal with historical painting with quite a different narrative style, lay and more modern, which tries to depict concrete events and to exalt the role of the monarch, probably James I's exploits.

KEY WORDS: Medieval Spanish war painting, *Cantigas de Santa María*, mural paintings at the palaces of Barcelona.

Guerra es cosa que ha en sí dos naturas, la una de mal, la otra de bien: et como quier que cada una destas sean departidas en sí segunt sus fechos, pero quanto en el nombre et en la manera de como se facen, todo es como una cosa, ca el guerrear maguer haya en sí manera de destruir et de meter departamento et enemistad entre los homes, pero con todo eso quando es fecho como debe, aduce despues paz, de que viene aseogamiento, et folgura et amistad.

ALFONSO X EL SABIO, *Partida II*, tít. XXIII.

Revisando las distintas etapas de la historia de la humanidad, da la impresión de que la guerra es un hecho inseparable de la vida del hombre; la lucha entre clanes, pueblos o naciones estuvo siempre presente en el acontecer histórico y en las diferentes culturas. La guerra fue, durante siglos, la ocupación principal del hombre junto a actividades, tan indispensables para la vida, como la búsqueda de alimentos. Tal vez por ello, la imagen de la guerra, del hecho bélico, tuvo tanta resonancia en el ámbito artístico y fue un tema recurrente al que se refieren textos de toda índole, así como cronistas y poetas. La Edad Media fue pródiga en la difusión de ese tipo de asuntos<sup>1</sup>.

Por ese motivo, dada la complejidad del tema y del tiempo disponible para este trabajo, es imprescindible acotar el marco concreto de nuestro estudio. Hemos elegido, como objeto de análisis, la representación bélica en los reinos cristianos hispanos y el siglo XIII como el enmarque temporal del mismo; lo que no impedirá que se aluda a ejemplos foráneos o al mundo islámico ya que este es el que entra en confrontación con aquellos. La elección de esta delimitación temporal no es gratuita; opinamos que se trata de un momento muy interesante con supuestos y matices diferentes a los que se vivieron en la Alta y Plena Edad Media. Todo parece indicar que, a partir de la mencionada centuria, se advierten en el hecho bélico unos cambios ostensibles. A lo largo del siglo XIII las contiendas que se llevaban a cabo en la Península Ibérica se van profesionalizando y especializando cada vez más. Los monarcas cristianos hispanos buscaban en la guerra el poder auténtico por el derecho de conquista, e intentaban recuperar la legitimidad que habían perdido desde la invasión musulmana. Ya es, ahora, una guerra política, en la que entra en juego el

---

<sup>1</sup> Dada la abultada bibliografía que se refiere al tema de la guerra en el medievo, citamos como obras de consulta de carácter general a: CONTAMINE, Philippe, *La guerra en la Edad Media*, Barcelona, 1984; Pace e guerra nel Basso Medioevo. Atti del XI Convegno storico internazionale, Espoleto, 2004, y KEEN, Maurice, *La caballería*, Barcelona, 1986. Sobre la figuración de la guerra remitimos al capítulo sobre la guerra del estudio de VAN MARLE, Raimond, *Iconographie de l'Art profane au Moyen-Âge et à la Renaissance et la décoration des demeures. I. La vie quotidienne*, Nueva York, 1971, pp. 279-350, y LUISI, Riccardo, *Scudi di pietra. I castelli e l'arte della guerra tra Medioevo e Rinascimento*, Roma-Bari, 1996 (en adelante LUISI, «Scudi»). Citemos, a modo de ejemplo, en el campo artístico, los ciclos bélicos aparecidos en los mosaicos de solería de San Colombano de Bobbio. Véase sobre el asunto que nos ocupa: HESS, Rosemarie, «Das Bodenmosaik von San Colombano in Bobbio», en *Arte Medievale*, t. II, Roma, 1988, pp. 103-138.

concepto de Estado, aunque, en apariencia, se le diese el sentido de cruzada, de lucha contra el infiel.

Por otro lado, consideramos que los períodos anteriores a 1200 ya son más conocidos, pues han sido objeto de varios estudios recientes por parte de expertos medievalistas<sup>2</sup>; por el mismo motivo obviaremos la referencia a algunos temas ligados al mundo bélico, tales como las figuras de guerreros y soldados<sup>3</sup>, del caballero<sup>4</sup>, del rey como soldado<sup>5</sup> o del santo guerrero<sup>6</sup>, sobre los que también se han publicado en los últimos años numerosos estudios<sup>7</sup>. Por la misma razón no analizaremos en profundidad aspectos ligados a la práctica militar, tales como las armas del caballero, los arneses del caballo, las máquinas de guerra, las defensas u otros.

---

<sup>2</sup> NÚÑEZ RODRÍGUEZ, Manuel, «La guerra es mala, pero conviene, dado que es ineludible (iconografía del cruzado y el *milite*)», *Boletín del Museo e Instituto «Camón Aznar»*, 1995, vol. LXII, pp. 71-113, y GALVÁN FREILE, Fernando, «Representaciones bélicas en el arte figurativo medieval: particularidades del caso hispano», en *Memoria y Civilización*, Pamplona, 1999, vol. 2, pp. 55-86 (en adelante GALVÁN FREILE, «Representaciones»). Se trata de un documentado estudio que, por el arco temporal al que se refiere, abre camino a nuestro trabajo. Además, agradecemos la amabilidad de este último autor que nos ha permitido la consulta de uno de sus trabajos en prensa.

<sup>3</sup> GALVÁN FREILE, «Representaciones», pp. 70-72.

<sup>4</sup> RUIZ MALDONADO, Margarita, *El caballero en la escultura románica de Castilla y León*, Salamanca, 1986, y GALVÁN FREILE, «Representaciones», pp. 72-73.

<sup>5</sup> *Ibidem*, pp. 74-78, y FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, Etelvina, «El retrato regio en los *Tumbos* de los tesoros catedralicios», en *Maravillas de la España Medieval. Tesoro sagrado y monarquía*, Madrid, 2000, pp. 41-54, principalmente, p. 50 (en adelante FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, «El retrato»).

<sup>6</sup> GALVÁN FREILE, «Representaciones», pp. 78-79. A propósito de este asunto, para la iconografía de Santiago nos sirven de ejemplo los estudios de SICART, Ángel, «La iconografía de Santiago ecuestre en la Edad Media», en *Compostellanum*, 1982, vols. 1-2, pp. 11-33, e *Idem*, «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. Sobre San Isidoro véanse los trabajos de FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, Etelvina, «Héroes y arquetipos en la iconografía medieval», en *Los héroes medievales. Cuadernos del CEMYR I*, Universidad de La Laguna, 1995, pp. 13-52 (en adelante FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, «Héroes»), e *Idem*, «Iconografía y leyenda del Pendón de Baeza», en *Medievo Hispano. Estudios in memoriam del Profesor Derek W. Lomax*, Madrid, 1995, pp. 141-157.

<sup>7</sup> Sobre una selección general de estos temas, véanse los siguientes trabajos: GARCÍA GÓMEZ, Emilio, «Armas, banderas, tiendas de campaña, monturas y correos en los Anales de Al-Hakam II por Isa Razi», en *Al-Andalus*, Madrid, 1967, t. 32, pp. 163-179 (en adelante GARCÍA GÓMEZ, «Armas»); RIQUER, Martín De, *L'arnès del cavaller. Armes i armadures catalans medievals*, Barcelona, 1968 (en adelante RIQUER, «L'arnès»); MARTIN, Paul, *Armes et armures de Charlemagne à Louis XIV*, París, 1967; GAIER, Claude, *Les armes*, Tournhout, Bélgica, 1979; BRUHN DE HOFFMEYER, Ada, *Arms and Armour in Spain. A short survey. Vol. I. The Bronze Age to the End of High Middle Ages*, Madrid, 1972; *Idem*, *Arms and Armour in Spain. A short survey. Vol. II. From the End of the 12th Century to the Beginnings 15th. Century*, Madrid, 1982; *A companion to medieval Arms and Armours*, edic. de David Nicolle, Woodbridge, 2002; GUERRERO LOVILLO, José, «Las miniaturas. Estudio, término artístico y arqueológico», en *El «Códice Rico» de las Cantigas de Alonso X el Sabio*, volumen complementario a la edición facsímil del Ms. T. I. 1 de la Biblioteca de El Escorial, Madrid, 1979, pp. 271-320; SOLER DEL CAMPO, Álvaro, *La evolución del armamento medieval en el reino castellano-leonés y Al-Andalus (siglos XII-XIV)*, Madrid, 1993, y MENÉNDEZ PIDAL, Gonzalo, *La España del siglo XIII leída en imágenes*, Madrid, 1986, principalmente el capítulo específico sobre la guerra en pp. 255-288 (en adelante MENÉNDEZ PIDAL, «La España»).

La producción artística que sobre este tema se conserva en el ámbito hispano, a lo largo del siglo XIII y hasta los albores de 1300, no es muy abundante, al menos si tenemos en cuenta lo que llegó hasta nuestros días. Efectuaremos nuestro estudio en dos ámbitos concretos de los reinos cristianos peninsulares. Nos fijaremos en el campo de la pintura y, dentro de él, en la ilustración del libro y en la pintura mural. Por lo que se refiere a la ornamentación libraria hemos elegido las *Cantigas* historiadadas de Alfonso X, obra que está contenida en dos volúmenes: en el «Códice Rico» de la Real Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial<sup>8</sup> y en el manuscrito de la Biblioteca Nacional de Florencia<sup>9</sup>. En segundo lugar nos ocuparemos de una serie de fragmentos pictóricos, algunos muy maltrechos, de varios recintos palatinos de Barcelona; nos referimos a los ciclos murales encontrados en el Palacio Real barcelonés y en el palacio de los Caldes<sup>10</sup>.

En líneas generales, a medida que avanzamos en el siglo XIII, en las representaciones de la guerra se advierten, como decíamos, unos cambios notables. Tal vez el dato más significativo que nos llama la atención es que la imagen de los ciclos narrativos de la guerra de estas producciones artísticas es cada vez más «real». Es evidente que, desde entonces y en los siglos del gótico, las innovaciones son notorias respecto al pasado, pues, como bien apunta el profesor Galván, «la iconografía de la guerra, en los siglos alto y pleno medievales, no encontró en la Península Ibérica un desarrollo fuera de los ámbitos religiosos, o en íntima relación con ellos»<sup>11</sup>. No obstante, en el período que nos ocupa se sigue manteniendo esta fórmula apegada a la tradición. Sirva de ejemplo la serie de escenas de guerra que continúan ilustrando los Comentarios al *Apocalipsis*, como se puede contemplar en la visión del asedio de la ciudad de Jerusalén por Nabucodonosor del *Beato de las Huelgas* (ca. 1220)<sup>12</sup>, en las que acompañan a diferentes textos bíblicos y que podemos ver, entre otros muchos ejemplos, en el pasaje de la muerte de Saúl de la *Biblia de San Millán de la Cogolla*<sup>13</sup>. Al mismo tiempo, y como sucedía en períodos precedentes, algunos hechos bélicos se mantienen envueltos en aureolas milagrosas o legendarias.

Por lo que se refiere a las obras elegidas para nuestro estudio, si bien es cierto que observamos varias concomitancias con el pasado y relaciones entre ellas mismas, queda claro también que se aprecian diferencias conceptuales bien ostensibles. Aunque, en ambos casos, en las ilustraciones miniadas y en los ciclos murales, el combate que se dirime está impregnado de «modernidad»; en los códices alfonsíes

<sup>8</sup> ALFONSO X EL SABIO, *Cantigas de Santa María*, Biblioteca del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Ms. T. I. 1.

<sup>9</sup> ALFONSO X EL SABIO, *Cantigas de Santa María*, Florencia, Biblioteca Nazionale, Ms. B.R. 20.

<sup>10</sup> Tomaremos como referencia las pinturas halladas a mediados del siglo XX en la Sala del Tinell del Palacio Real de Barcelona (Museo de la Ciudad de Barcelona), y las procedentes del palacio de los Caldes, actual palacio de Berenguer de Aguilar (Museo Nacional de Arte de Cataluña).

<sup>11</sup> GALVÁN FREILE, «Representaciones», pp. 81-82.

<sup>12</sup> *Beato de las Huelgas*, Nueva York, Pierpont Morgan Library, Ms. 429, fols. 149v-150r; corresponde a la ilustración al *Comentario de San Jerónimo al Libro de Daniel* (Dan. 1,1).

<sup>13</sup> *Biblia de San Millán de la Cogolla*, Real Academia de la Historia, Ms. 2, 3, fol. 170.



la representación de la guerra aún ofrece conexiones con el concepto tradicional, en la línea de la religiosidad del pasado. En las otras obras, el naturalismo imperante, no exento de cierto realismo, deja sentir un efecto de laicización y la pérdida de todas las connotaciones sacras.

Las contiendas a las que hemos hecho referencia sucedieron, en nuestras pinturas, entre cristianos y musulmanes; acontecieron en suelo peninsular, en Mallorca, en Francia, en Italia, en tierras lejanas de Constantinopla y de Ultramar o en el Norte de África. Otras veces no se precisa el lugar de la contienda, pero los elementos esenciales que aporta la propia obra permiten analizar el suceso como verosímil y creíble. Por otro lado, ciertos acontecimientos bélicos representados en las escenas que nos ocupan, algunos de los cuales cambiaron el rumbo histórico de un determinado reino, no están muy lejos de la época en la que se realizaron los respectivos ciclos figurados. Quizá por esto, por la inmediatez de su factura, no se creyó necesario aludir al evento mediante un texto escrito que acompañase las imágenes<sup>14</sup>. En ocasiones esas guerras son atemporales. Otras veces no hallamos sincronía entre el suceso real, el representado y los personajes que intervienen en el evento<sup>15</sup>.

En las escenas miniadas de los códices de las *Cantigas de Santa María*<sup>16</sup> los acontecimientos históricos están ligados a un lugar geográfico determinado. Por lo que se refiere al territorio hispano tenemos un repertorio interesante de localidades urbanas, villas o castillos que fueron liberados del dominio musulmán. Las miniaturas de estos manuscritos alfonsíes, aunque a primera vista resultan muy espectaculares por el elevado número de imágenes y por la viveza de su cromatismo, son bastante monótonas. Los modelos se repiten reiteradamente, a pesar de que casi todos ofrezcan ciertos matices diferenciales y algunas peculiaridades puntuales. Por ese motivo aligeraremos su descripción, si bien esta es imprescindible para reconocer el mensaje del relato.

En el códice de El Escorial (*Cantiga* LXIII)<sup>17</sup> la Gloriosa libró de la vergüenza a un caballero que debía ir a la lid a San Esteban de Gormaz, pero llegó tarde por haberse parado a oír tres misas en la iglesia de Santa María<sup>18</sup>. Su piedad lo llevó a

---

<sup>14</sup> No obstante, aunque en la actualidad no encontremos, al menos en los ciclos murales, ninguna referencia escrita, no quiere esto decir que no las haya habido; recuérdese que de ellos sólo conservamos fragmentos y algunos muy maltrechos.

<sup>15</sup> Sirva de ejemplo la *Cantiga* XXVIII, a la que nos referiremos más tarde.

<sup>16</sup> Dada la bibliografía tan amplia que generó el tema de las *Cantigas*, consideramos que puede ser más útil anotar una obra colectiva y reciente en la que se recoge una interesante selección de estudios sobre el tema: *El Scriptorium Alfonsí: de los Libros de Astrología a las «Cantigas de Santa María»*, coord. de J. Montoya Martínez y A. Domínguez Rodríguez, Madrid, 1999 (en adelante: «*El Scriptorium alfonsí*»). Sobre el tema concreto de la guerra, véase: CORTI, Francisco, «La guerra en Andalucía: Aproximación a la retórica visual de las 'Cantigas de Santa María'», en *El Scriptorium Alfonsí*, pp. 301-326.

<sup>17</sup> Fol. 92.

<sup>18</sup> Se atribuye el hecho al conde don García, de Castilla, hijo de Fernán González, que peleó con Almanzor.

olvidarse de que iba a la contienda; finalizada la liturgia, encuentra en el camino a un compañero de armas que le da la enhorabuena por su hazaña militar y por la ayuda que prestó a los suyos con su valentía, le ofreció «ungüento de Montpellier» para curar las llagas, e incluso observó que sus armas habían sufrido menoscabo. Al darse cuenta de la intervención mariana<sup>19</sup> a su favor, el conde entregó varias ofrendas y maravedís a Santa María. En las seis secuencias del folio miniado se relata el suceso en imágenes<sup>20</sup>.

En el mismo códice (*Cantiga* CXXVI)<sup>21</sup> se narra el sitio de Elche (fig. 1). Desde el ejército sarraceno, un soldado dispara su ballesta contra los defensores de la urbe que asoman en lo alto de la muralla. Uno de ellos recibe el impacto de la flecha que se le clava en el rostro. Los compañeros intentan liberar al joven del arma (fig. 2); sin embargo, los esfuerzos resultan infructuosos, por lo que deciden llevarlo a la iglesia. Muy abrigado, arrastrando sus piernas dobladas, con gesto de dolor, es conducido ante el altar de la Virgen; allí ora fervorosamente. Santa María, acompañada de dos ángeles, le extrae la flecha y se recompone su rostro malherido. En este ciclo pictórico nos llama la atención el interés del miniaturista por ajustarse fielmente a la realidad del relato y a que este aconteció en Elche<sup>22</sup>. El tema de esta cantiga guarda analogías con milagros marianos de Nuestra Señora de Rocamadour<sup>23</sup>.

Una fórmula muy similar desde el punto de vista textual se repite en el citado códice escurialense (*Cantiga* CXXIX)<sup>24</sup>. Narra la historia de un hombre que fue

<sup>19</sup> Aunque la bibliografía sobre los milagros marianos en la Edad Media es muy amplia, ofrecemos, seguidamente, una sucinta selección: GONZALO DE BERCEO, *Milagros de Nuestra Señora*, edic., prólogo y notas de F. Baños y estudio preliminar de I. Uría, Barcelona, 1977; MONTOYA MARTÍNEZ, Jesús, *Las colecciones de Milagros de la Virgen en la Edad Media (El milagro literario)*, Granada 1981; GAUTIER DE COINCI, *Les miracles de Notre Dame*, 4 vols., edic. de V.F. Koenig, Ginebra, 1966-1970 (en adelante GAUTIER DE COINCI, «*Les miracles*»); MARULLO, Teresa, «Osservazione sulle Cantigas di Alfonso X e sui Miracles di Gautier de Coincy», *Archivum Romanicum*, XVIII, 1934; ARCANGELY MARENZI, M<sup>a</sup>. Laura, *Aspetti del tema della Vergine nella letteratura francese del Medioevo*, Venecia, 1968; GAUTIER DE COINCI, GONZALO DE BERCEO y ALFONSO X EL SABIO, *Miracoli della Vergine. Testi volgari medievali*, edic. de C. Beretta y C. Segre, Turín, 1999; KJELLMAN, Hilding, *La Deuxième collection anglo-normande des Miracles de la Sainte Vierge*, París-Uppsala, 1922, y *Les Miracles de Notre Dame, compilés par Jehan de Miélot*, edic. de A. de Laborde, París, 1929.

<sup>20</sup> FILGUEIRA VALVERDE, José, «Introducción histórico-crítica, transcripción, versión castellana y comentarios», en *El «Códice Rico» de las Cantigas de Alonso X el Sabio*, volumen complementario a la edición facsímil del Ms. T. 1.1 de la Biblioteca de El Escorial, Madrid, 1979, pp. 33-268, principalmente en p. 138 (en adelante FILGUEIRA VALVERDE, «Introducción»).

<sup>21</sup> Fol. 179.

<sup>22</sup> Además de aludir en el texto a esa localidad mediterránea, esta se vuelve a nombrar en la inscripción que corona la primera escena y, para que no hubiese duda sobre el asunto, por encima de las murallas asoma la frondosa vegetación que le dio renombre: los árboles de palma que aluden al famoso palmeral de aquella urbe levantina.

<sup>23</sup> FILGUEIRA VALVERDE, «Introducción», p. 201, y *Les miracles de Notre-Dame de Rocamadour au XII<sup>e</sup>. siècle*, estudio de E. Albe, J. Rocacher y R. Pernaud, Toulouse, 1996, pp. 124-125.

<sup>24</sup> Fol. 183. FILGUEIRA VALVERDE «Introducción», p. 204.



herido en un ojo por una flecha en Murviedro (Sagunto)<sup>25</sup>. La ilustración de esta *Cantiga* es muy detallada. A la representación de la batalla le siguen las escenas relativas al intento de arrancar la flecha del herido; en dos secuencias contiguas el intento fallido de liberar al soldado del arma y la extracción milagrosa de la misma; el viaje del peregrino, su oración a los pies de la imagen mariana y el momento en el que, con la flecha en la mano, explica a los fieles presentes en el templo cómo la Virgen obró el milagro y recobró la vista.

En el manuscrito florentino (*Cantiga* CCV)<sup>26</sup> se cuenta el ataque que los cristianos de Uclés y Calatrava llevaron a cabo contra un castillo moro situado en la frontera. El ejército cristiano está bien pertrechado, portan banderas y pendones y ricas tiendas se montaron para el asedio. Tal vez lo más significativo del ataque, en este caso, sea la utilización del procedimiento de la mina. Consistía en excavar una galería subterránea que, a veces, se apuntalaba momentáneamente con maderas; terminada la operación, estas se incendiaban allí mismo, para aligerar el proceso de derrumbe de la muralla. Así se ve en la imagen miniada<sup>27</sup>. Ante tal ofensiva del ejército cristiano, los muros comienzan a desplomarse, el fuego asciende por las defensas maltrechas y muchos musulmanes fenecen en el ataque. Una mora con su hijo en brazos se resguardó entre las almenas y logró salvarse del siniestro<sup>28</sup>. Cuando el muro se vino abajo y la mujer y su hijo quedaron ilesos, a pesar de ser infieles, los presentes lo entendieron como un milagro. Todo el ejército se maravilló ante el suceso, acudieron a la iglesia y la madre con su hijo se convirtieron y bautizaron<sup>29</sup>. Todos los detalles que hemos descrito referentes a la narración textual tienen su paralelo en la miniatura<sup>30</sup>.

---

<sup>25</sup> Los cirujanos no pudieron arrancársela hasta que se encomendó a Santa María de Salas (Huesca).

<sup>26</sup> Fol. 6r. Véase también SANTIAGO LUQUE, «Marco histórico», pp. 5-124.

<sup>27</sup> LUISI, «*Scudi*», pp. 34-36. El sistema de mina también se utilizó en la arquitectura civil. Consúltese VASARI, Giorgio, *Le Vite dei più eccellenti pittori scultori ed architettori scritte da Giorgio Vasari pittore aretino*, en *Le opere di Giorgio Vasari*, edic. de G. Milanesi, Florencia, 1981, t. 1, p. 302.

<sup>28</sup> Don Gonzalo Yáñez, maestre de Calatrava, y don Alonso Téllez, que iban al frente de las tropas, se maravillaron de que la mujer saliera ilesa de aquel trance. El citado Don Gonzalo Yáñez se ha identificado con el noveno maestre de la Orden de Calatrava, quien había ocupado el cargo entre 1218 y 1238. Consúltese SANTIAGO LUQUE, «Marco histórico», p. 27.

<sup>29</sup> A propósito del bautismo remitimos al texto de las *Partidas* en el que se especifica, detalladamente, su significado, sus variantes y los clérigos que tienen potestad para impartirlo: Partida 1, tit. IV, ley II; Partida 1, tit. IV, ley IV, y Partida 1, tit. IV, ley VIII. La fórmula es muy similar a la que se utilizó en la *Cantiga* XXVIII del código de El Escorial.

<sup>30</sup> De este modo se observa el interés que se prestó en las imágenes de soldados y caballeros del ejército cristiano, así como las banderas, pendones y las tiendas con emblemas o el rico tendal de las mismas. También es muy expresiva la secuencia pictórica en la que se relata el incendio y el derrumbe de una parte de la muralla. Más convencional parece el pasaje del bautismo de la conversa y el niño: están desnudos, dentro de la pila bautismal y en el instante en el que el clérigo les vierte el agua purificadora sobre sus cabezas.

En el códice escurialense (*Cantiga* CLXXXVII)<sup>31</sup> se dispuso el ciclo miniado en el que se narra un episodio de la guerra de Granada: el sitio del castillo de Chincoya, localidad identificada con Villanueva del Arzobispo (Jaén). El relato en imágenes, más complejo que otros, ocupa dos folios contiguos. Se inicia el suceso con la visión del castillo, edificado sobre un promontorio escarpado; su guarnición era muy reducida y los víveres escaseaban; además, su alcaide había sido hecho prisionero por el de Bélmez. Las noticias llegan a oídos del rey de Granada, que decide atacar la fortaleza y pone en marcha a su ejército bien pertrechado. Al mismo tiempo, el alcaide de Bélmez se dirige al castillo para parlamentar con el prisionero. El pasaje se describe en tres escenas yuxtapuestas, en las que los gestos y actitudes de los personajes son muy elocuentes. Ante la gravedad de la situación, los soldados de la guarnición se defienden como pueden y, viendo que por ellos mismos no pueden proteger el castillo, sacan la imagen mariana de la capilla, la colocan en las almenas y la Gloriosa obra el milagro<sup>32</sup>. Los cristianos se vuelven hacia la Virgen orando, y los moros, haciendo sonar las trompas, abandonan el asedio de la plaza fuerte. Pensamos que la ilustración de esta *Cantiga* aporta uno de los mejores ejemplos de representación del ejército musulmán y del tema bélico que nos ocupa<sup>33</sup>.

El códice de Florencia (*Cantiga* CCLVI)<sup>34</sup> nos ofrece, en este caso, una alusión indirecta a la conquista de otra localidad hispana por parte del ejército castellano. El núcleo principal del relato narra la curación milagrosa que Santa María obró en la persona de la reina doña Beatriz, esposa de Fernando III, el año en el que el monarca conquistó la localidad extremeña de Capilla<sup>35</sup>.

<sup>31</sup> Fol. 245v y 246r. FILGUEIRA VALVERDE, «Introducción», pp. 251-252.

<sup>32</sup> A la vista de tales acontecimientos el rey moro exclamó: «Ningún provecho podré sacar de que combatamos más, y me tendría por loco si fuese contra Santa María, que suele defender a los suyos». SANTIAGO LUQUE, «Marco histórico», p. 252.

<sup>33</sup> El caso de la defensa de la fortaleza de Chincoya con la presencia, en lo alto de sus muros, de la figura de la Virgen con el Niño es un tema recurrente en Occidente y en varias *Cantigas*; no obstante, la fórmula se remonta al mundo antiguo y a leyendas orientales en las que se narra el sentido apotropaico de muchas imágenes sacras. Sin duda, en el ámbito cristiano, una de las más antiguas y veneradas, con este poder, fue la del Santo *Mandilyon*, el paño con el retrato *hageiropoeta* de Cristo que se colocó a la puerta de la ciudad de Edesa y liberó la urbe de los ataques de Cosroes y del ejército persa (544). Véase FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, Etelvina, «Del Santo *Mandilyon* a la Verónica: sobre la vera icona de Cristo en la Edad Media», en *Imágenes y promotores en el Arte Medieval. Miscelánea en homenaje a Joaquín Yarza Luaces*, Bellaterra, 2001, pp. 353-371, principalmente pp. 353-354.

<sup>34</sup> Fol. 8. SANTIAGO LUQUE, «Marco histórico», pp. 28-29.

<sup>35</sup> Ocurrió este hecho bélico en el año 1227. El monarca pobló la localidad de Capilla de cristianos y mandó a la soberana a vivir en Cuenca mientras él estaba en campaña. En este lugar, encontrándose encinta, la reina enfermó gravemente. Ante la incapacidad de los médicos para curarla, ella, que era muy devota de la Gloriosa, pidió que le colocasen al lado una rica imagen de la Virgen; creía que teniéndola cerca lograría sobreponerse. Así se hizo y doña Beatriz exclamó: «Ésta quedará junto a mí, porque creo fielmente que, en cuanto vea su figura, sanaré de todos estos males; acercádmela, para que pueda besarle sus manos y sus pies que mucho bien me hará». Cumplido su deseo quedó curada inmediatamente. SANTIAGO LUQUE, «Marco histórico», pp. 28-29. Este ciclo miniado está sin concluir.



Otra historia que se cuenta en este manuscrito florentino (*Cantiga* CCCXXIII)<sup>36</sup> se refiere a un suceso acaecido en Coria del Río (Sevilla); narra una de las incursiones que Abu Yusuf Ya'buk llevó a cabo, hacia 1275, en esta localidad de Al-Andalus. En esas trágicas circunstancias se murió un niño; cuando su padre lo iba a sepultar llegaron las tropas de los moros; sus convecinos, dejando todas sus pertenencias, abandonaron la ciudad en barca<sup>37</sup>.

La historia que sigue se narra en el códice de El Escorial (*Cantiga* LI)<sup>38</sup>. En esta historia mariana se cuenta un hecho acaecido en tierras francesas de Orleans. El conde Piteau cercó un castillo que quería ocupar para apropiarse de las riquezas que en él se custodiaban. Los cercados, ante el peligro de asalto, colocaron una imagen de la Virgen sobre la muralla e invocaron su ayuda. Un ballestero del ejército atacante disparó su arma contra un soldado de la muralla. Éste se parapetó detrás de la imagen de Santa María; ella levantó la rodilla hasta su pecho para proteger al soldado. Todos se maravillaron del milagro; el conde entró, como romero, en la iglesia para orar ante la figura sagrada. Seguidamente el ejército inició la retirada<sup>39</sup>. El discurso, en imágenes, relata de manera fidedigna el texto alfonsí<sup>40</sup>. En este relato se alude al modelo de imágenes articuladas que alcanzaron fortuna en los siglos del gótico<sup>41</sup>.

---

<sup>36</sup> Fol. 30v. SANTIAGO LUQUE, «Marco histórico», p. 46.

<sup>37</sup> El hombre, viendo la desbandada, sollozando y mesándose los cabellos, encomendó a su hijo a la Virgen y también huyó. Pasado el peligro, todos retornaron al lugar y hallaron la aldea saqueada por los moros. Sólo aquel campesino tenía su hogar intacto y además encontró a su hijo vivo. Una vez más, Santa María ayudó a sus fieles. Es curioso señalar, aunque no se mencione en el texto de esta *Cantiga*, la representación del Guadalquivir y sus barcos de ribera, hechos de «piezas ensambladas»; eran los que habitualmente usaban los habitantes locales para moverse por sus aguas y los únicos que se podían utilizar en el trayecto de Sevilla a Córdoba. De ellos, en época romana, ya se ocupó Estrabón cuando se refiere al Betis. Tomamos la referencia de FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, Etefvina y GALVÁN FREILE, Fernando, «Un ejemplo de topografía urbana en el siglo X: la visión de la ciudad de Sevilla en el códice *Emilianense*», en *Homenaje a Joaquín González Vezín*, León, 2005, pp. 137-147, especialmente p. 141.

<sup>38</sup> Fol. 76. FILGUEIRA VALVERDE, «Introducción», p. 126, y YARZA LUACES, Joaquín, «Historias milagrosas de la Virgen en el siglo XIII», *Lambad*, xv, 2002-2003; pp. 205-245, principalmente en p. 233.

<sup>39</sup> GAUTIER DE COINCI, «*Les miracles*», t. III, pp. 42-50. Es el milagro «*De l'ymage Nostre Dame qui se desfendi dou quarrel*»; se refiere al castillo de Avenon o Avernion como el lugar en el que acontecieron los hechos. Véase, además, FILGUEIRA VALVERDE, «Introducción», p. 126.

<sup>40</sup> Desde el punto de vista plástico, llama la atención el abigarramiento de las escenas, en las que tanto la arquitectura como la visión del ejército ocupa todo el espacio libre de los enmarques. Recuerda algunos de los pasajes del folio miniado de la *Cantiga* XCIX, ya comentada. Por otra parte, podemos recordar el carácter apotropaico de la figura de la Gloriosa.

<sup>41</sup> Otros ejemplos con imágenes de este tipo los encontramos en las *Cantigas* XXXVIII, CXXXVI y CCXLIV. FILGUEIRA VALVERDE, «Introducción», p. 126. Aún se conserva en el Real Monasterio de las Huelgas de Burgos una imagen articulada de Santiago. RODRÍGUEZ LÓPEZ, Amancio, *El Real Monasterio de las Huelgas de Burgos y el Hospital del Rey (Apuntes para su historia y colección diplomática con ellos relacionada)*, Burgos, 1907, 2 vols.; en t. II, pp. 273-274, nos dice sobre esta figura: «La célebre imagen de Santiago de brazos móviles por medio de un resorte, y ante la que según la tradición



En el códice de Florencia (*Cantiga* CDVIII)<sup>42</sup> se repite una historia casi idéntica a las de las *Cantigas* CXXVI y CXXIX; cuenta cómo un hidalgo recibió un grave flechazo cuando combatía en Lombardía. Sintiendo la muerte próxima, se encomendó a Santa María de Salas, que lo libró de una muerte casi segura. Recuperado del trance, se dirige al santuario para dar gracias a la imagen que en él se veneraba<sup>43</sup>.

En otros casos, los sucesos históricos que se narran en esta obra alfonsí acontecen en ámbitos foráneos, en el Mediterráneo oriental. Sirva de ejemplo, en el manuscrito de El Escorial (*Cantiga* XXVIII)<sup>44</sup>, la historia del sitio de Constantinopla. Se cuenta cómo después de estar la ciudad en manos de los cristianos, un ejército

---

solían verificarse las ceremonias de armarse caballeros los que en este monasterio lo realizaron». Según su opinión, no da demasiado crédito a este asunto, ya que no hay dato alguno sobre el hecho, ni en las «Crónicas de nuestros Reyes ni en los documentos del archivo». Sobre esta figura de Santiago articulado, consúltese YARZA LUACES, Joaquín, «Monasterio y Palacio del Rey», en *Vestiduras ricas. El Monasterio de las Huelgas y su época (1170-1340)*, Madrid, 2005, pp. 15-34, especialmente p. 24 y fig. 6. También despierta nuestro interés la imagen articulada del Cristo de los Gascones, obra del siglo XII, que se custodia en la iglesia de san Justo de Segovia. GONZÁLEZ HERRERO, Manuel, *El Cristo de los Gascones o Cristo de Segovia*, Segovia, 1986, y AZCÁRATE LUXÁN, Matilde, *Las pinturas murales de las iglesias de san Justo y san Clemente de Segovia*, Segovia, 2002, pp. 25 y 26. En esa misma línea de imágenes articuladas recordamos una que mandó hacer Fernando III: «El Rey era muy devoto de la bienaventurada Virgen María, y estaba firmemente convencido de que con su ayuda se apoderaría de Sevilla. Por eso se hizo construir una imagen de madera, con movimiento en todos sus miembros, y asimismo de Cristo sentado en la cuna, también movable. Desde antiguo había en la mezquita de los moros una imagen de la bienaventurada Virgen María, que habían arrebatado a los cristianos. No había quien se atreviera a destrozarla, porque quedaban ciegos, sordos o tullidos. Al fin, el rey recibió en sueños la inspiración de que rindiese especial culto a esta imagen, y en breve plazo se apoderaría de Sevilla. Desde entonces profesó una extremada devoción a la Bienaventurada Virgen María, que no hay más que decir. Siempre que entraba en batalla llevaba consigo esta imagen, hecha de oro y plata, con sus andas, e hizo grandes hazañas con su ayuda». Es una descripción hecha por MÜNZER, Jerónimo, en *Viaje por España y Portugal (1494-1495)*, Madrid, 1991, pp. 13-164. El editor de la obra opina que hay alguna confusión respecto a las imágenes que menciona el viajero; en todo caso, anotamos su escrito por las conexiones que observamos con el relato de la *Cantiga* que nos ocupa.

<sup>42</sup> Fol. 16r. Véase, además, SANTIAGO LUQUE, Agustín, «Marco histórico y texto», en *El Códice de Florencia de las Cantigas de Alfonso X el Sabio*, Ms. B.R. 20 de la Biblioteca Nazionale Centrale, Madrid, 1991, pp. 5-124, principalmente pp. 35-36, en adelante SANTIAGO LUQUE, «Marco histórico». Es el volumen de estudios que acompaña a ALFONSO X EL SABIO, *Cantigas de Santa María*, edic. facsímil del códice B.R. 20 de la Biblioteca Nazionale Centrale de Florencia. Siglo XIII, Madrid, 1989.

<sup>43</sup> Como en la *Cantiga* CXXIX, se representa la contienda en las dos escenas iniciales del relato miniado; seguidamente y en primera fila aparece, distraído, el mencionado hidalgo; es el momento que aprovecha un balletero del ejército enemigo para disparar su arma. A continuación, el herido implora la ayuda mariana mientras que, con unas tenazas, sus compañeros le intentan extraer la flecha que asoma entre las cintas de su saya encordada. Esto se consigue en la secuencia siguiente. En las dos últimas escenas se efigió al soldado en su viaje hacia la localidad de Salas, y orando en el templo, donde enseña a la imagen de la Gloriosa el arma que pudo haber acabado con su vida. Faltan los rótulos. Aunque algunas figuras están sin terminar de colorear, la expresividad de los gestos es muy elocuente y suficiente para comprender el drama del relato.

<sup>44</sup> Fol. 42. FILGUEIRA VALVERDE, «Introducción», p. 103.



moro de Siria la sitió para apoderarse del tesoro que, se decía, tenían oculto sus habitantes (fig. 3). San Germán, un santo patriarca de la urbe decidió pedir ayuda a Santa María<sup>45</sup>. Mientras los guerreros defendían la ciudad desde la muralla, él organizó una procesión con las mujeres de Constantinopla, quienes, con velas encendidas, se dirigieron a la iglesia para orar ante la imagen mariana<sup>46</sup>. En el exterior del recinto se sitúa el campamento del sultán y se levantan las máquinas de guerra. La contienda es encarnizada; el enemigo cada vez está más cerca de las puertas. Ante esta situación tan peligrosa interviene la Virgen que, desde el cielo y escoltada por ángeles, extiende su manto protector sobre la ciudad y detiene a los enemigos<sup>47</sup> (fig. 4). A la vista del suceso maravilloso, el rey moro que había invocado la ayuda de Mahoma, sin conseguirlo, entra en la urbe, pide a San Germán que lo bautice y ofrece ricos presentes a la Gloriosa. El tema que nos ocupa procede de uno de los relatos marianos de Gautier de Coincy<sup>48</sup>. Como siempre en esta obra alfonsí encontramos escenas bélicas que se repiten casi como arquetipos<sup>49</sup>.

En el ejemplar escurialense (*Cantiga* CLXV)<sup>50</sup> se cuenta la historia de la defensa de la ciudad siria de Tortosa de Ultramar, que fue muy renombrada en época de los cruzados. Bondouard<sup>51</sup>, sultán de Egipto, decidió atacar dicha localidad (fig. 5); le pareció que estaba tan bien defendida que se asustó. Al día siguiente lo intentó de nuevo y observó lo mismo. Consultó con el moro que le había aconsejado sitiarla y éste le respondió: «todos estos caballeros que veis, de los cielos son, porque son más blancos y claros que la nieve y el cristal» (fig. 6); ésta fue la ayuda que la

---

<sup>45</sup> Se trata del patriarca de Constantinopla que fue elevado a esa dignidad en el año 715; más tarde fue depuesto de ese cargo por León el Isaurio. Se consideró el gran abogado mariano en la Iglesia de Oriente, mucho antes que San Bernardo lo fuese en la Europa occidental. Consúltense RÉAU, Louis, *Iconografía del arte cristiano, Iconografía de los santos*, Barcelona, 1997, t. 2, vol. 4, pp. 25-26 (en adelante RÉAU, «*Iconografía*»).

<sup>46</sup> BARNAY, Sylvie, *El cielo en la tierra. Las apariciones de la Virgen en la Edad Media*, Madrid, 1999, pp. 16-27, y LUISI, «*Scudi*», p. 34.

<sup>47</sup> El tema de la Virgen con manto protector no es una creación de los cistercienses en el siglo XIII; esa devoción, con anterioridad, ya se había difundido en Bizancio. Véase RÉAU, «*Iconografía*», t. 1, vol. 2, pp. 122-123.

<sup>48</sup> El citado relato es el que se refiere a «Comment Nostre Dame defendi la cité de Constantinoble». Véase GAUTIER DE COINCI, «*Les miracles*», t. IV, pp. 31-41.

<sup>49</sup> En el caso concreto de la que nos ocupa, se ha pintado la procesión de las damas de Constantinopla, con las velas encendidas y arrodilladas en el templo; encabeza la procesión San Germán y todos oran ante la Gloriosa. El hecho mismo del milagro tiene un gran protagonismo; el rico manto mariano sale del «rompimiento de gloria» y vela, de manera protectora, una torre de la ciudad. Más común es la presencia en el templo de los musulmanes arrepentidos entregando ofrendas a la imagen de la Virgen y el bautismo del sultán celebrado por el santo. Este pasaje, desde el punto de vista plástico, guarda gran semejanza con otra escena similar de la *Cantiga* CCV del códice de Florencia.

<sup>50</sup> Fols. 221v y 222r. FILGUEIRA VALVERDE, «Introducción», p. 235.

<sup>51</sup> Parece que es el sobrenombre con el que era conocido Malec Abdelhaber. Consúltense FILGUEIRA VALVERDE, «Introducción», p. 235.

Gloriosa, venerada en una iglesia de la ciudad, prestó a sus habitantes. Asombrado por este hecho, el sultán revisa el *Corán*<sup>52</sup> y al leer en sus páginas que «Santa María fue siempre virgen», decide levantar el campamento y retirar el ejército haciendo sonar los timbales<sup>53</sup>.

Entre las escenas bélicas del códice escurialense (*Cantiga* XLVI)<sup>54</sup> recordemos otra que también tuvo lugar en Ultramar, donde pelearon los moros de manera encarnizada<sup>55</sup>. El caudillo de este ejército efectuó grandes robos y entre las piezas que hurtó estaba un icono de la Virgen<sup>56</sup>. Le pareció hermoso y lo colocó en su casa entre tejidos de oro. Como dudaba de que Dios se hubiese encarnado en semejante figura, le pidió a la imagen una prueba. La respuesta mariana no se hizo esperar y, en aquel instante, manó leche de los pechos de la Gloriosa<sup>57</sup>. Es asimismo otro ejemplo más de los muchos que en las *Cantigas* tratan de imágenes animadas<sup>58</sup>. Al final el caudillo moro se convierte y se bautiza.

En otro relato del manuscrito anterior (*Cantiga* CLXXXI)<sup>59</sup> se describe el sitio de Marraquech que llevó a cabo el sultán Abu Yúsun quib, quien gobernó Marruecos entre 1258 y 1286 (fig. 7). Ante tan difícil situación, los habitantes de la ciudad, viendo que las tropas enemigas ya habían cruzado el río Morabe (Oum er-Robia), aconsejaron al emir que pidiese ayuda a la comunidad cristiana y que sacasen, en procesión, las cruces y la enseña de Santa María (fig. 8). En cuanto ésta fue desplegada, el enemigo dio la vuelta y atravesó el río en dirección contraria, perdiendo todas sus pertenencias. Así ayudó Santa María a sus amigos, aunque no eran creyentes<sup>60</sup>. Ambos ejércitos portan pendones, cruces y la enseña fempada con la imagen mariana entronizada. La importancia que se da a esta pieza textil no deja de ser significativa<sup>61</sup>. En el ámbito hispano medieval había bastantes de este

<sup>52</sup> Puede servir para ilustrar este asunto: *Corán*, sura 4, 156.

<sup>53</sup> El relato miniado de esta *Cantiga* ocupa dos folios. A propósito de tiendas lujosas del campamento musulmán, véase GARCÍA GÓMEZ, «Armas», pp. 169-170.

<sup>54</sup> Fol. 68v. FILGUEIRA VALVERDE, «Introducción», p. 122.

<sup>55</sup> No hace referencia el texto de la *Cantiga* al lugar exacto donde sucedieron los hechos. No obstante, Ultramar, de forma genérica, se suele localizar en Tierra Santa.

<sup>56</sup> Por el asunto que se describe en este pasaje, se le ha buscado un origen en el ámbito oriental y en el período iconoclasta. Eran relatos que fueron difundidos en occidente por los cruzados. Consúltese sobre este asunto FILGUEIRA VALVERDE, «Introducción», p. 122.

<sup>57</sup> Es evidente que el tema central del relato, el milagro de la Virgen de la leche, coincide con relatos similares entre los que podemos señalar, como uno de los más conocidos, el «milagro de la *Lactatio*» acaecido en la figura de San Bernardo de Claraval.

<sup>58</sup> *Ibidem*, p. 129. Véase nota 41.

<sup>59</sup> Fol. 240. FILGUEIRA VALVERDE, «Introducción», p. 247.

<sup>60</sup> El folio miniado coincide con el relato en imágenes. Sobre las enseñas y estandartes de los moros, véase GARCÍA GÓMEZ, «Armas», pp. 168-169.

<sup>61</sup> Es bien sabido el valor simbólico que tuvieron las imágenes sagradas en algunas enseñas. En el caso que nos ocupa, creemos que es la imagen esencial del ciclo miniado que ilustra esta *Cantiga*; desde el punto de vista formal se trata de una «seña fempada», según se alude en las *Partidas* II, tít. XXIII, ley XIII. En este texto se describen las «señas cabdales» con las siguientes palabras: «Otras

tipo<sup>62</sup>; también tenemos noticia de que el ejército cristiano poseía varias con imágenes sagradas<sup>63</sup>. Esta *Cantiga*, junto con la CLXXXVII, ofrece uno de los mejores ejemplos de despliegue de imágenes bélicas de toda esta obra alfonsí.

En el códice de Florencia (*Cantiga* CCLXXI)<sup>64</sup> se describe otro suceso milagroso que parece tener relación con el anterior. Se refiere a la protección que Santa María otorgó, en tierras de Marruecos, a una nave cristiana que quedó parada en el río Acemmur (Umm Rabíc) y que iba al mando del señor de Alemquer<sup>65</sup>. Los tripulantes la arrastraron con cuerdas hacia el río que discurría por una angosta hoz. Allí quedó atrapado el navío por falta de viento; y allí se convirtieron en un blanco seguro para los moros, que comenzaron a atacarlos desde la ribera. Así permanecieron tres meses. Ante esta situación insostenible, el capitán aconsejó, a los suyos, ofrecer un cáliz a Santa María del Puy, en tierras de Gascuña, si salían con bien de aquel trance. La Gloriosa obró el milagro; al poco tiempo, izaron las velas y un viento saludable los llevó hasta el mar<sup>66</sup>.

---

(señas) hi ha que son quadradas et ferradas en el cabo á que llaman cabdales, et este nombre han porque non las debe otro taer sinon seer dadas sinon á quien hobiere cient caballeros por vasallos ó dende riba: et otrosi las pueden traer concejos de cibdades ó de villas: et esto por razon que los pueblos se deben acabdellar por ellos, porque non han otro cabdillo sinon el señor mayor, que se entiende por el rey ó el que pusiese por su mano. Eso mismo pueden facer los conventos de las órdenes de caballería, ca maguer ellos hayan cabdiellos á quien han de obedescer segunt su orden, porque non debe quanto á lo temporal haber ninguno dellos cosa extremada unos de otros, por eso non puede haber seña sinon todos en uno».

<sup>62</sup> Parece que desde el siglo VI el ejército bizantino incorporó a sus enseñas militares la imagen de la Virgen con el Niño, llamada por este motivo «Nikopaya o Hacedora de la victoria». MENÉNDEZ PIDAL, «*La España*», p. 287, y FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, «Héroes», p. 16.

<sup>63</sup> Así parece que sucedió con el ejército que combatió en Las Navas de Tolosa (1212). En la catedral de Toledo «queda un buen lote de banderas y pendones como trofeos bélicos de las batallas de las Navas de Tolosa (1212), del Salado (1340), de Orán (1509), de Lepanto (1571) y de Nördlingen (1634)». Consúltase GONZÁLEZ RUIZ, Ramón, «La 'Biblia de San Luis' en la Catedral de Toledo», en *Biblia de San Luis. Catedral Primada de Toledo*. II. *Estudios*, Barcelona, 2004, pp. 59-118, principalmente p. 85 (en adelante GONZÁLEZ RUIZ, «La 'Biblia'»). El ejército que peleó en la batalla de las Navas iba precedido de la Cruz de Cristo que portaba el arzobispo de Toledo, mientras que el estandarte del rey llevaba pintada la imagen de Santa María. Consúltase GONZÁLEZ RUIZ, «La 'Biblia'», p. 16 y nota 14. También hubo alguna enseña con la escena del Calvario. En la catedral de Burgos se conserva una bandera que, según la tradición, acompañó al ejército cristiano en la batalla de las Navas de Tolosa. Amador de los Ríos sugiere que es del siglo XIV, y que dicha enseña fue ofrecida por el pontífice a Alfonso XI para acudir a la batalla del Salado. Véase *Alfonso X. Toledo 1984*, Torrejón de Ardoz, 1984, p. 123 y fig. 26.

<sup>64</sup> Fol. 59v-60, y SANTIAGO LUQUE, «Marco histórico», p. 64.

<sup>65</sup> *Ibidem*, p. 64. Se trata de una villa portuguesa próxima a Lisboa.

<sup>66</sup> Se acompaña el texto escrito de esta *Cantiga* con miniaturas, incompletas, a doble página. No obstante, opinamos que el núcleo principal del ciclo pictórico se puede entender, perfectamente, con las imágenes del primer folio. En la primera miniatura se contempla la nave flotando sobre las aguas; se detallaron las riberas para mostrar la escasa anchura del río. Los tripulantes bien armados y los vigías en lo alto de los mástiles se defienden, como pueden, del ataque enemigo. Seguidamente, por su disposición en la cubierta y por el gesto de las miradas, apreciamos el momen-



Por último, en relación con el tema de la guerra encontramos otra serie de *Cantigas* de carácter legendario. En ellas no se alude ni a la defensa o ataque de un lugar concreto, ni a un personaje determinado. Lo que interesa es el hecho milagroso y la intervención mariana a través de sus imágenes invulnerables<sup>67</sup>. Nos sirve de ejemplo el relato del manuscrito de El Escorial (*Cantiga* XCIX)<sup>68</sup>, en el que se cuenta el suceso que acaeció en una ciudad cristiana que fue ocupada por los moros; tomada la urbe, éstos comenzaron a destruir todas las imágenes sagradas que encontraban en las iglesias del lugar. En uno de los templos hallaron la figura de Santa María con el Niño; les pareció la más hermosa de todas las que habían visto e intentaron destruirla como habían hecho con las demás, pero no lo consiguieron, y quienes lo habían intentado estuvieron a punto de morir en el empeño<sup>69</sup>.

Como decíamos al principio de nuestra exposición, y después del análisis que hemos efectuado sobre las escenas bélicas de las *Cantigas*, observamos que la imagen de la guerra, en la plástica hispana del siglo XIII, presenta matices diferentes bastante acusados.

Por lo que a los manuscritos alfonsíes se refiere, es claro que se trata de una obra literaria y musical para honrar a Santa María. En ella se recoge la tradición mariana difundida también en otros ámbitos europeos; se concibe con un profundo sentido y orientación religiosos. En algunos contenidos y formas de hacer sigue mirando al pasado aunque, tímidamente, se va abriendo a nuevos horizontes. Por otro lado, como se ha visto, no son muchas las *Cantigas* que tratan sobre la guerra; no

---

to en el que están deliberando y el instante posterior en el que el capitán del rey les dice: «que lo mismo que los portugueses creen en Dios firmemente, yo tengo la esperanza en la Virgen» y toman la decisión de efectuar la referida ofrenda. A continuación, despojados de sus arneses, ya consiguieron girar la nave y orando a Santa María del Puy comienzan a izar las velas. Finalmente, esa rica «nave que ni en Montpellier hallaríase (otra) mejor» ya está en mar abierto y sus tripulantes en sosegada paz. Véase GUERRERO LOVILLO, José, «Arquitectura naval», en IDEM, *Las Cantigas. Estudio arqueológico de sus miniaturas*, Madrid, 1949, pp. 324-339.

<sup>67</sup> Esta *Cantiga* nos recuerda otro pasaje de esta obra alfonsí y que aconteció en el Mont-Saint Michel; en esa ocasión la imagen de la Gloriosa se salva a sí misma de un gran incendio acaecido en el templo de ese monasterio normando. Véase FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, Etelvina, «*Au Péril de la mer: la imagen del Mont-Saint-Michel en el medievo*», en *La Península Ibérica entre el Mediterráneo y el Atlántico. Siglos XIII-XV*, v Jornadas Hispano-Portuguesas de Historia Medieval, Cádiz, 2003 (en prensa).

<sup>68</sup> Fol. 144. FILGUEIRA VALVERDE, «Introducción», p. 176.

<sup>69</sup> En las dos primeras escenas miniadas que acompañan al texto se ha dispuesto la ciudad con la puerta cerrada; desde el paseo de ronda sus habitantes contemplan la llegada del ejército enemigo; en la miniatura siguiente los moros montan el campamento; a continuación se inicia el combate. Seguidamente, encontramos la miniatura más expresiva del conjunto, pues en ella vemos a los enemigos que ya han entrado en el recinto murado. Muchos, piqueta en mano, han logrado arrancar los estucos pintados del interior de uno de los templos y dejaron, a la vista, los sillares de la fábrica del paramento. En la escena contigua, ya se ve la iglesia de Santa María y, en su interior, la imagen mariana entronizada, es el momento en el que los soldados que intentaron destruirla caen en tierra medio muertos; mientras tanto, parte del ejército espera el desenlace de la ocupación. A la vista del milagro obrado por la Virgen, los moros abandonan la ciudad asombrados por el suceso.



interesa la guerra en sí misma, como asunto principal del relato. El hecho bélico en esta obra no es «real», sólo encontramos ciertas connotaciones que podemos considerar «reales» en lo que se refiere a algunos lugares concretos o a ciertos personajes.

Al llegar a este punto es el momento de preguntarnos cómo se ven los ejércitos que entran en liza. En líneas generales, su imagen plástica es muy convencional. Se presentan de manera bastante similar, como un conjunto de peones y caballeros bien pertrechados, con monturas de color arbitrario y con un armamento, tanto defensivo como de ataque, a la moda de la época. Se da importancia a las tiendas y a símbolos como banderas, pendones y estandartes.

En el caso del ejército cristiano, notamos la ausencia de la figura del rey; en las *Cantigas* de tema bélico el rey cristiano no va a la guerra, no toma parte en la contienda. Su papel se intuye en un segundo plano. El soberano de esta obra alfonsí no es guerrero, sino un rey piadoso<sup>70</sup>. La vencedora es Santa María; ella es la que consigue, obrando un milagro, la victoria para el ejército cristiano. Cuando se hace referencia al monarca hispano, se alude a él de manera tangencial: por lo que hizo, por lo que está haciendo o por lo que puede ordenar. Nos sirve de ejemplo el relato del código de Florencia (*Cantiga* CCLVI), cuando se dice de Fernando III que conquistó y repobló la localidad extremeña de Capilla que, en ese momento del que se habla, está en campaña y que da orden a la reina para que se instale en Cuenca. Como se ha dicho, las miniaturas que acompañan la referida *Cantiga* están inconclusas. En el ejército cristiano no hay ninguna figura que, con toda seguridad, podamos decir que es el soberano. No obstante, parece que en el dibujo de la seña fepada que acompaña a los caballeros se intuyen castillos y leones heráldicos como los que ya usaba, regularmente, Fernando III en sellos y ropajes<sup>71</sup>. Por otro lado, la figura de la soberana tampoco tiene, por supuesto, un papel bélico. En este relato, a la reina Beatriz se le otorga un lugar en la obra, que no es otro que el de mostrar su fervor mariano, y por ello la Gloriosa obró un milagro en su persona.

Tal vez, en esta obra, Alfonso X el Sabio incluye, como referente de los monarcas cristianos hispanos, a Fernando III y a doña Beatriz, en reconocimiento a que son sus progenitores. En resumen, el rey no tiene protagonismo bélico, la vencedora de las victorias es Santa María. Por la misma razón tampoco son vencedores de la contienda los nobles y caballeros que van a la cabeza del ejército. Del mismo modo, el alto clero no está presente en estas hazañas militares. En todo caso, puede aparecer en la segunda parte del relato de algunas *Cantigas* cuando, solucionado el conflicto, el beneficiado o el convertido por el milagro acude al templo. No obstante, observamos que éstos suelen ir a orar, sin que sea necesaria la intervención de un eclesiástico. Sólo se figura al clero cuando hay celebración de bautismos y se requiere la presencia de un ministro de la Iglesia; en una ocasión éste se identifica con San Germán (*Cantiga* XXVIII).

---

<sup>70</sup> FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, «El retrato», p. 50.

<sup>71</sup> Sobre este último aspecto, consúltese MENÉNDEZ PIDAL, «La España», pp. 285-286.

Al ejército musulmán se le presta tanto interés como al cristiano; en él se señalan las diferencias de sus componentes, según su rango social. La barba y el tocado son, a primera vista, los rasgos diferenciales más expresivos. En este caso, el jefe supremo, el sultán o el emir de Egipto y Marruecos, identificados por sus nombres, sí van a la cabeza de sus tropas; se dejan aconsejar por sus allegados antes de tomar la decisión de partir para el combate y también imploran la ayuda de Mahoma o consultan el *Corán*, su libro sagrado.

En una ocasión entran en lid dos ejércitos muy desiguales. Nos sirve de ejemplo la ya mencionada *Cantiga* CLXV, en la cual el sultán egipcio interviene en singular combate contra los cristianos, pues el baluarte que intenta tomar está defendido por un «ejército celestial» (fig. 6). El caudillo sarraceno se da cuenta, rápidamente, de lo sucedido y dice a la tropa: «todos esos caballeros que veis, de los cielos son, porque son más blancos que la nieve y el cristal». Estamos, pues, ante una batalla irreal en la que luchan un ejército terrenal y otro que no es de este mundo. Asimismo, en la descripción que se hace de este último tiene una gran relevancia, como elemento distintivo, el color simbólico: sus soldados son «blancos» y puros como el «cristal», símbolos propios de Santa María.

Aunque a lo largo de toda la Edad Media se dio gran relevancia a convencionalismos simbólicos, no podemos dejar de mencionar, en este caso, el modo con el que en las *Cantigas* del Rey Sabio se alude, de forma expresa, tanto en el texto como en las imágenes miniadas, a la idea del enemigo. El enemigo se identifica, de forma expresa, con el concepto de fealdad y, por extensión, con la idea del mal; por eso se representa verde o negruzco, que son los colores simbólicos del diablo. En el ejemplo concreto que nos ocupa, además de malo es infiel: es un sarraceno. Por todo ello, no podemos pasar por alto una frase del texto de la *Cantiga* CLXXXI que dice: «Y murió allí mucha gente, de esa fea y barbuda». Es evidente que en esta expresión se pone de manifiesto el hecho que comentamos.

En esta obra también observamos que conviven en el mismo ciclo moros y cristianos. Se diferencian unos de los otros, a primera vista, por la indumentaria, por el enjaezamiento de los caballos y por las armas y enseñas que portan. No obstante, el aspecto más significativo se advierte en el tratamiento del rostro, barbado para los moros e imberbe para los cristianos, y en el turbante con el que se tocan los primeros. Con estas formas plásticas el miniaturista tiene perfectamente definidos ambos grupos. Sin embargo, es curioso señalar que según el referido relato los musulmanes, en este caso magrebíes, pertenecen a dos facciones distintas: los «malos», que son los soldados del ejército del sultán, y los «buenos», los de Marraquech, súbditos del emir. Al llegar a este punto observamos que el texto escrito y la narración en imágenes no coinciden plenamente, ya que se empleó la misma plantilla para efigiar a las tropas musulmanas en su conjunto y solamente podemos diferenciar a los buenos, a los amigos de Santa María, por su posición tras la enseña mariana, mientras que de los otros, de los malos, no hay signos específicos; de ellos dice el relato en sentido despectivo: «no los apreciaron ni en dos higos».

Asimismo, la contienda o el acontecimiento que ésta ha generado, como cualquier otra historia narrada en la obra alfonsí que nos ocupa, se resuelven con un milagro obrado por Santa María. En todos los casos, tanto la representación del



ejército como del hecho bélico son un pretexto para narrar un milagro mariano y para generar una actividad pía o la conversión por parte del sujeto beneficiado. Por todo ello entendemos que la visión de la imagen de la guerra en las *Cantigas* sigue muy apegada a la concepción religiosa que de la misma se tenía en el pasado y a ciertos elementos de «modernidad» propios del siglo XIII.

Recordaremos, por último, que, como sucedía habitualmente en la Edad Media con este tipo de obras miniadas que ornaban manuscritos ricos, en las que el destinatario principal es el rey, la contemplación de sus ciclos miniados es restringida, es para el monarca y para su entorno más próximo.

Después del análisis que hemos efectuado sobre el tema bélico en las *Cantigas* del Rey Sabio, nos ocuparemos, seguidamente, de las pinturas murales que ornaron varias arquitecturas civiles de la ciudad de Barcelona. Del conjunto de fragmentos que llegaron hasta nuestros días interesan, para este trabajo, los del Palacio Real Mayor y los del palacio de los Caldes, conocido también como palacio de Berenguer de Aguilar<sup>72</sup>. Desde que se descubrieron, a mediados del siglo pasado, en el Salón del Tinell y en otra estancia del referido palacio de la calle de Montcada, ambos ciclos pictóricos han merecido la atención de destacados especialistas en la materia<sup>73</sup>. No obstante, dada su complejidad, estas obras bien merecerían que se efectuasen nuevos estudios sobre ellas. Por el momento nos basaremos en la bibliografía reseñada. En las obras mencionadas se ha querido ver cierta pervivencia de la tradición románica tardía, si bien parece claro que los artistas que elaboraron esos murales conocían lo que se entiende como gótico lineal, de finales del siglo XIII o rebasado ya 1300. Desde el punto de vista plástico se establecieron filiaciones con algún ejemplo de la pintura hispana del momento<sup>74</sup>, con la tradición francesa<sup>75</sup>, con

---

<sup>72</sup> Como ya se ha dicho, ambas han sido arrancadas de su lugar de origen y se encuentran expuestas, respectivamente, en el Museo de Historia de la Ciudad de Barcelona y en Museo Nacional de Arte de Cataluña.

<sup>73</sup> Seguidamente remitimos a una sucinta y reciente relación bibliográfica: AINAUD DE LASARTE, Joan, *Pintures del segle XIII al carrer de Montcada de Barcelona*, Reial Acadèmia de Bones Lletres, Barcelona, 1969 (en adelante, AINAUD DE LASARTE, «*Pintures*»); ALCOY, Rosa, «Un *Decretum Gratiani* vaticà i la pintura catalanobaleà a l'entorn del 1300», en *Miscel·lania en homenatge a Joan Ainaud de Lasarte*, Barcelona, 1998, t. I, pp. 307-325 (en adelante ALCOY, «Un *Decretum*»); DALMASES, Nuria y PITARCH, José, «L'època del Cister (segle XIII)», en *Història de l'Art Català, II*, Barcelona, 1985, pp. 221-222 (en adelante DALMASES y PITARCH, «L'època»); SUREDA I PONS, Joan, *La pintura gòtica catalana del segle XIV*, Barcelona, 1989, pp. 61-62, y CARBONELL, Eduard y SUREDA, Joan, *Tresors medievals del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, Madrid, 1997, pp. 378-382 (en adelante CARBONELL y SUREDA, «*Tresors*»).

<sup>74</sup> En el caso de las pinturas del palacio de Aguilar, se han visto conexiones con las del monasterio vallisoletano de Valbuena. Consúltese la obra de AZCÁRATE RISTORI, José María, *El protogótico hispano*, Madrid, 1974, p. 71. Además se han relacionado también con pinturas de la gruta de Santa Margarita de Melfi: BOLOGNA, Ferdinando, *I Pittori alla corte angioviniana di Napoli 1266-1414 e un riesame dell'arte nell'età friedericiana*, Roma, 1969, pp. 60-62.

<sup>75</sup> AINAUD DE LASARTE, «*Pintures*», pp. 23-25.



los modos de hacer italianos y con la plástica anglo-francesa<sup>76</sup>. Los sucesos que se narran en estos murales se han puesto en relación con la toma de Mallorca por Jaime I (1229) o la de Valencia (1238)<sup>77</sup>. No se conserva documentación puntual sobre estas obras; no obstante, tampoco sería imprescindible para acercarnos a su mensaje si tenemos en cuenta la trascendencia de los hechos que describen y que, por ello, permanecieron fijos en el recuerdo y se pudieron transmitir por vía oral o por las narraciones de los cantares de gesta; además, no olvidemos que uno de esos murales se concibió para el palacio real, por lo que sería un modelo a emular. Por otro lado, se consideran fuentes textuales para ellos dos de las grandes crónicas catalanas: la *Crónica de Jaume I o Llibre dels Feits*<sup>78</sup> y la *Crónica de Bernat Desclot*<sup>79</sup>, así como las noticias contenidas en el *Llibre de l'ordre de cavallería* de Ramon Lull<sup>80</sup>, el *Ordonament pels cavallers y llurs soldades en lo segle XIII*<sup>81</sup> y los *Inventaris de les cases del Temple de la Corona d'Aragó en 1289*<sup>82</sup>.

Las pinturas del Palacio Real Mayor se descubrieron, en 1944, en el salón del trono (Tinell)<sup>83</sup>. La composición del conjunto se distribuye en tres zonas, de las cuales dos se organizan en tres registros superpuestos. La tercera banda, muy deteriorada, sólo dispone de dos campos pintados. En los murales tripartitos, la zona superior imita un revestimiento de contraplacado de carácter simplemente decorativo; en los otros se disponen las escenas historiadas. En éstas se han representado, de arriba abajo, una serie de ballesteros y soldados, con sus armas, en grupo compacto y en actitud de marcha (fig. 9). Bajo ellos está la caballería, muy bien pertrechada y portando sus enseñas. Entre esas figuras parece que se vislumbran las imágenes del

<sup>76</sup> Así, por ejemplo, en DALMASES y PITARCH, «L'època», p. 222, se comparan con miniaturas surgidas en San Juan de Acre entre 1275 y 1291; véase también ALCOY, «Un *Decretum*». Recientemente, la profesora Melero Moneo ha sometido a revisión la pintura sobre tabla del gótico lineal catalán; aunque en su trabajo se ocupa tangencialmente de los talleres de pintura mural, sí que hace algunas puntualizaciones sobre estas obras barcelonesas y su conexión con otras mallorquinas sobre tabla. Las considera del gótico lineal; retrasa su cronología hasta el primer tercio del siglo XIV y propone para ellas una filiación anglo-francesa. MELERO MONEO, Marisa, *La pintura sobre tabla del gótico lineal. Frontales, laterales de altar y retablos en el reino de Mallorca y los condados catalanes*, Bellaterra, Barcelona, Girona, Lleida, 2005, pp. 43-48, 59-66.

<sup>77</sup> COL I ROSELL, Gaspar, «Desfile de lanceros y ballesteros», en *Cataluña medieval*, Barcelona, 1992, pp. 298-299, principalmente en p. 298 (en adelante COL I ROSELL, «Desfile»).

<sup>78</sup> JAIME I, *Libro de los Hechos*, Madrid, 2003, especialmente, pp. 122-191 (en adelante JAIME I, «Libro»).

<sup>79</sup> BERNART DESCLOT, *Crònica*, 3 vols., Barcelona, 1949, y *Les quatre cròniques, Jaume I, Bernat Desclot, Ramon Muntaner, Pere III*, edic. de Soldevila, Barcelona, 1971.

<sup>80</sup> RIQUER, Martín de, *Història de la literatura catalana*, Barcelona, 1964, vol. 1, p. 246.

<sup>81</sup> CARRERAS I CANDI, Francesc, *La Cavallería Catalunya*, Barcelona, 1899.

<sup>82</sup> MIRET I SANS, Joaquín, «Inventaris de les cases del Temple de la Corona d'Aragó en 1289», *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, 1911, vol. 42, y BLASCO I BARDAS, Ana M<sup>a</sup>, *Les pintures murales del Palau Reial Major de Barcelona*, Barcelona, 1993, p. 49 (en adelante BLASCO I BARDAS, «Les pintures»).

<sup>83</sup> Consúltese BLASCO I BARDAS, «Les pintures», pp. 22-26.

rey y del obispo. Desde el punto de vista plástico son interesantes los recursos naturalistas utilizados por su artífice; a pesar de la bidimensionalidad que envuelve la escena, se ha conseguido cierto volumen al colocar algunos personajes ligeramente vueltos y al incorporar una noción de paisaje mediante pequeños árboles y líneas ondulantes que sugieren un espacio animado por suaves colinas. Los otros dos fragmentos se cubren con infantes y caballeros en posiciones enfrentadas<sup>84</sup>.

Por otro lado, es preciso señalar que, aunque no hay ningún elemento que permita afirmar de manera rotunda que se trata del hecho de la conquista de Mallorca, algún estudio reciente lo apunta como probable o que, en todo caso, se pueden referir a un período histórico concreto o a un reinado determinado<sup>85</sup>. Para plantear estas hipótesis, su autora se basa en el análisis de la heráldica, teniendo en cuenta que las enseñas de casi todos los linajes que participaron en la conquista de Mallorca y de Valencia están pintadas, en esta sala, en manos de las figuras que componen el ejército. Además, los protagonistas de la conquista de Mallorca se mencionan en las *Crónicas* de Jaime I y de Bernat Desclot. Igualmente, tales linajes, a excepción de la familia de Bearn, se han effigiado en el palacio de Aguilar al que nos referiremos seguidamente<sup>86</sup>.

No hay duda de que el ambiente barcelonés de finales del siglo XIII y principios de la centuria siguiente fue propicio para mantener vivo el recuerdo de hechos históricos tan importantes como los aludidos, que la arquitectura civil estaba en auge y que las familias aristocráticas emulaban a la realeza en el adorno de sus residencias. Esto debió de pasar en el palacio de los Caldes o de Aguilar<sup>87</sup>. En 1960 se descubrieron estos paneles en los cuatro muros de la sala principal del referido palacio. Con un marcado sentido narrativo, se dispuso un ciclo pictórico en el que parece describirse, con pinceles y vivos colores, la conquista de la ciudad de Mallorca a los sarracenos<sup>88</sup>. Una vez más, las fuentes cronísticas han servido para la posible

---

<sup>84</sup> *Ibidem*, p. 59.

<sup>85</sup> *Ibidem*, p. 60.

<sup>86</sup> *Ibidem*, pp. 48-58 y 72-75.

<sup>87</sup> Es el edificio que alberga el actual Museo de Picasso. A las obras de carácter general, ya citadas, sobre la pintura civil catalana, se pueden añadir sobre este ciclo pictórico los siguientes estudios: COLL I ROSELL, Gaspar, «Batalla de Portopí (del ciclo de la conquista de Mallorca)», en *Cataluña Medieval*, Barcelona, 1992, pp. 130-131; GAGÈS I PARETAS, Monserrat, «Pinturas murales del palacio de Aguilar: Campamento de Jaime I. Asalto a la ciudad de Mallorca», en *Museu Nacional d'Art de Catalunya. Prefiguración*, Barcelona, 1992, pp. 201-202; BLASCO I BARDAS, «*Les pintures*», pp. 62-70, y CARBONELL y SUREDA, «*Tresors*», pp. 372-382; VERRIÉ, Federico Pablo, «Mestre de la Conquesta de Mallorca. El campament de Jaume I i l'assalt i conquesta de Madina Mayurqa», en *Mallorca gòtica*, Palma de Mallorca, 1999, pp. 108-111; especialmente en p. 110 trata de explicar la presencia de este ciclo pictórico en una arquitectura palaciega, fuera del ámbito regio, por la amistad y gran armonía que existía entre la corona y esta familia barcelonesa. Consúltense además: AAVV, *Guía de arte gòtico*, Barcelona, 1999, pp. 21-25 (en adelante AAVV, «*Guía*»).

<sup>88</sup> Véase CARBONELL y SUREDA, «*Tresors*», pp. 373-378, y BLASCO I BARDAS, «*Les pintures*», pp. 62-64.



identificación de los pasajes conservados. En la escena de las pinturas de la pared oriental se ha dispuesto una serie de personajes sedentes, ricamente engalanados; al lado, unas estructuras arquitectónicas muy cuidadas, con muralla almenada y torre. En esta escena se ha querido ver la reunión de Cortes celebrada en Barcelona en 1228, en la que se tomó la decisión de llevar a cabo la campaña<sup>89</sup>. Aún se conservan unos restos en los que se aprecia el mar. La expedición marítima, apenas perceptible, continuaba por el paramento norte<sup>90</sup>. También han desaparecido las pinturas del muro de poniente. Mejor suerte corrieron los frescos del muro meridional; en éste se perciben dos secuencias bien diferenciadas. En ellas se narra la batalla de la sierra de Portopí, en un espacio abierto, sobre un fondo montañoso y con árboles. Ambos ejércitos se han enfrentado; el de los musulmanes lo componen hombres de diversas razas. Unos van a pie y otros a caballo; son imágenes que recuerdan las escenas ya analizadas del Palacio Real Mayor. Los sarracenos se protegen con rodela y espadas a la vez que enarbolan banderas, estandartes y hacen sonar los «añafiles» o trompetas de guerra<sup>91</sup>. Los soldados del ejército cristiano van bien pertrechados, tanto los jinetes como sus monturas<sup>92</sup>. Se describen con detalle las armas de los linajes que intervinieron en la contienda. En la zona inferior se representa un combate, cuerpo a cuerpo, en el que debieron de fallecer ilustres miembros del ejército cristiano; sin embargo, las escenas de lucha no parecen demasiado crueles. En el otro fragmento de este muro se representan varios episodios, bien diferenciados, del asedio y la toma de Mallorca<sup>93</sup>. En una lectura de derecha a izquierda se ve el campamento real, simbolizado por varias tiendas dispuestas en profundidad (fig. 10). En primer plano está la del rey; ante ella, se efigió al soberano acompañado por los miembros de la nobleza que lo apoyaban en la campaña<sup>94</sup>. Además, a su derecha se sienta un obispo, tal vez Berenguer de Palou, que lo era de Barcelona, o tal vez el prelado de Tarragona<sup>95</sup>. Todos portan el correspondiente atuendo militar, además,

<sup>89</sup> BLASCO I BARDAS, «*Les pintures*», pp. 121-122.

<sup>90</sup> *Ibidem*, pp. 129-134.

<sup>91</sup> *Ibidem*, pp. 135-137.

<sup>92</sup> RIQUER, «*Larnés*», pp. 27-49.

<sup>93</sup> BLASCO I BARDAS, «*Les pintures*», p. 149 y ss.

<sup>94</sup> Debían de ser los condes de Rosellón y Ampurias, así como los señores de Montcada, Centelles y Gilabert de Crüiles, de los que hacen mención las *Crónicas*. Tomado de AAVV, «*Guía*», p. 22.

<sup>95</sup> Tal vez pudiera ser Guillermo de Montgrí (1234-1239), que sólo fue electo y que reconquistó la isla de Ibiza en 1235. *Diccionario de Historia Eclesiástica de España*, t. IV, Madrid, 1975, p. 2530, y MANSILLA REOYO, Demetrio, *Geografía eclesiástica de España. Estudio histórico-geográfico de las diócesis*, t. II, Roma, 1994, p. 277. Implícitamente, parece que se alude a su intervención en la toma de Mallorca en una *Littera executoria* de Gregorio IX, dada en Letrán el 24 de abril de 1240. En ella se manda al arzobispo de Tarragona (Pedro de Albalate) que haga todo lo posible para que los obispos y nobles que tomaron parte en la conquista de la referida ciudad doten la catedral de este lugar, tal como habían prometido: «Especialmente deberán dotar esta iglesia el obispo de Barcelona (Berenguer de Palou), los prepositos de Tarragona y Solsona [...]», DOMÍNGUEZ SÁNCHEZ, Santiago, *Documentos de Gregorio IX (1227-1241) referentes a España*, León, 2004, núm. 918, p. 715.



el monarca lleva corona y el prelado se toca con la mitra. En otra tienda, en un segundo plano, conversan dos caballeros; se opina que pueden ser el conde de Ampurias y Pero Maça quienes, por desacuerdo con las decisiones que se habían tomado, decidieron segregarse del grupo para mostrar así su disconformidad. En la parte baja de la escena del campamento se puede observar, de manera incompleta, el combate entre soldados musulmanes y ballesteros del ejército del rey cristiano. Como convenía en estas situaciones, el ya citado campamento real estaba algo distante de la ciudad. Entre ambos lugares había un espacio amplio, con algunas colinas pobladas de árboles que nos recuerdan los de los frescos del Palacio Real Mayor. Seguidamente se levanta la ciudad, protegida por un recinto murado y torreado. En su interior se elevan ricas mansiones y el castillo de la Almudaina con sus defensas y sus guardianes (fig. 11). La escena representada reviste gran dramatismo; es el instante en el que algunos soldados cristianos han tomado posiciones en una torre y han colocado su enseña; otro clava una daga a uno de los defensores, que está a punto de caer al vacío desde el muro de ronda. Desde otras torres los sarracenos se defienden con las armas disponibles, mientras en las más lejanas aún se ve la enseña mora.

La complejidad del ciclo pictórico del palacio de Aguilar es evidente. Desde el punto de vista plástico se ha puesto en relación con las tablas del desmembrado retablo de Santa Úrsula del convento de los franciscanos de Palma de Mallorca<sup>96</sup>. En otros palacios barceloneses también se encontraron restos pictóricos de interés pero no con ciclos figurados como los que nos ocupan.

Al iniciar el presente estudio considerábamos las escenas bélicas de estas pinturas murales de los palacios de Barcelona como obras de gran «modernidad». Ambos ciclos se realizaron en fechas próximas, en edificios civiles cercanos y tienen posibles fuentes comunes. Parecen escenas válidas para ilustrar hechos reales, para narrar en imágenes un relato épico, un acontecimiento histórico concreto, un período de un reinado determinado, o para exaltar las glorias de un monarca respetado. Se han asociado, como se ha dicho, a la persona de Jaime I y, cronológicamente, a finales del siglo XIII o rebasado 1300. De ser así, la figura de este monarca ya estaba en el recuerdo; parece que era un recuerdo muy vivo que se deseaba mantener y ensalzar. Coincide con un tiempo en el que se venía considerando como una figura heroica. Así se desprende del relato de la *Crónica*<sup>97</sup> y, por ello, sus hazañas y su imagen lo convierten en protagonista de los murales. Interesaba mostrarlo en ellos para recordar su figura y su linaje. En todo caso, las pinturas están tan maltrechas e

---

<sup>96</sup> Sobre esta pieza y sus relaciones con los frescos que nos ocupan, véanse PADRÓS, M<sup>a</sup>. Rosa, «Escola gòtica lineal catalanobalear. Quatre fragments d'un retaule dedicat a Santa Úrsula», en *Mallorca gòtica*, Palma de Mallorca, 1999, pp. 112-114; LLABRES I MARTORELL, Pere-Joan, «Retablo de Santa Úrsula», en *Cataluña medieval*, Barcelona, 1992, pp. 128-129, y MELERO MONEO, «La pintura», pp. 59-66. Asimismo, CARBONELL y SUREDA, «*Tresors*», 381, refieren que «no están muy distantes estas pinturas de las de Sigena».

<sup>97</sup> BERNAT DESCLOT, «*Crònica*», vol. II, cap. XII.



incompletas que apenas podemos intuir la riqueza iconográfica que estos murales podían ofrecer.

Las pinturas del salón del Tinell del Palacio Real Mayor se consideran más antiguas. Por el lugar que ocupan opinamos, a modo de hipótesis, que debieron de ser un encargo regio y que el propio monarca debió elegir o proponer el tema; un programa pictórico en el que se cantaban sus glorias. Por ese motivo creemos también que la imagen regia formaría parte del conjunto mural<sup>98</sup>. Además, se elige para su emplazamiento un lugar visible, un lugar para que fuese visto sin problemas, en el ámbito áulico, en el que el rey reunía el Consejo y recibía audiencias.

Más expresivas son las pinturas del palacio de Aguilar, algo más tardías pero dentro de la misma línea y con un valor similar. Son obras que encajan dentro del naturalismo del gótico lineal y sus escenas yuxtapuestas se pueden considerar como crónicas en imágenes. Como en el caso anterior, también estaban en la sala principal de la mansión señorial. Su ciclo narrativo es más complejo que el del Palacio Real Mayor y, como decíamos, parece que se inspira en la Conquista de Mallorca. Aquí sí aparece la figura del monarca de forma muy evidente. Para su identificación se usan los recursos propios del momento: se efigia con el tamaño jerárquico, se sienta en el trono, en primera fila, con gesto expresivo, se enmarca a la puerta de su tienda, va vestido para la ocasión como guerrero y no se olvida la corona. El rey es el protagonista principal y, como tal, preside las reuniones solemnes, ordena y se lleva a cabo su decisión: se pone en marcha el propio hecho del asalto a la ciudad de Mallorca. A su lado están los nobles, reconocidos por las enseñas de su linaje, y un prelado tocado con la mitra.

Por lo que hemos visto, estas pinturas de los palacios de Barcelona ofrecen unos ciclos pictóricos de carácter narrativo diferente a los que ofrece la obra alfonsina. En ningún caso hallamos signos de religiosidad. Su función es mucho más que un mero recurso ornamental. En el ciclo en el que está el rey, el mensaje parece claro; él nos dice que, como soberano, delibera, decide, ordena y está presente en los acontecimientos más trascendentales de su época y nada hay más trascendente, en cualquier reinado, que un hecho bélico. Su figura da fe de la campaña que llevó a cabo, la válida y la refrenda. Es un documento en imágenes, hecho con pinceles y color, válido para el momento en el que se hizo y para el futuro; con él se pretendía que quedase vivo en el recuerdo de quienes lo contemplasen en la posteridad. Y, en todo caso, ya sea una batalla real o no, es «verosímil» y es un claro ejemplo de «modernidad» que se puede englobar dentro del concepto de «pintura histórica».

Como se ha visto, creemos que se ha puesto de relieve la clara diferencia que existe entre el modelo de las *Cantigas* anclado, con la presencia del hecho milagroso, en el pasado y con una modernidad que apenas se vislumbra, y la modernidad que denotan las pinturas de Barcelona; una modernidad abierta a lo que se

---

<sup>98</sup> Parece que puede ser uno de los personajes que aparece en la cabalgada delante de la figura del obispo.

estaba haciendo en otros ámbitos europeos. Si la lectura que hemos hecho, a partir de las narraciones históricas mencionadas, es la verídica, parece plausible que, en ellas, se deseaba resaltar la importancia del acontecimiento bélico, la importancia de su emplazamiento palatino, el afán propagandístico y la legitimación real por el derecho de conquista. La imagen del rey así lo evidencia.

Después de la revisión que hemos efectuado sobre las escenas bélicas de las *Cantigas* y las pinturas palatinas de Barcelona parece claro que la intención y función de estas obras es bien diferente y que pocos elementos tienen en común, si bien hay aspectos que, por proximidad cronológica, pueden resultar coincidentes.



Fig. 1. *Cantiga* CXXVI. Sitio de Elche. El Escorial. Biblioteca del Real Monasterio, Ms. T. i. 1, fol. 179, 10. (Foto: Patrimonio Nacional)



Fig. 2. *Cantiga* CXXVI. Sitio de Elche. El Escorial. Biblioteca del Real Monasterio, Ms. T. i. 1, fol. 179, 20. (Foto: Patrimonio Nacional)



Fig. 3. *Cantiga* XXVIII. Sitio de Constantinopla. El Escorial. Biblioteca del Real Monasterio, Ms. T. i. 1, fol. 43, 30. (Foto: Patrimonio Nacional)



Fig. 4. *Cantiga* XXVIII. Sitio de Constantinopla. El Escorial. Biblioteca del Real Monasterio, Ms. T. i. 1, fol. 43, 40. (Foto: Patrimonio Nacional)



Fig. 5. *Cantiga* CLXV.

Defensa de Tortosa de Ultramar.  
El Escorial. Biblioteca del Real Monasterio,  
Ms. T. i. 1, fol. 221v., 50.  
(Foto: Patrimonio Nacional)

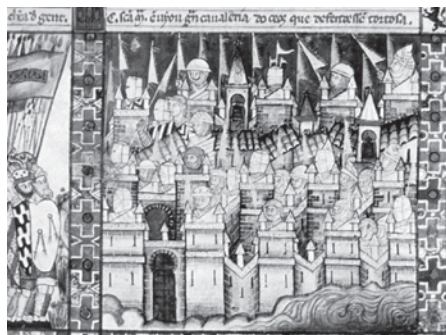


Fig. 6. *Cantiga* CLXV.

Defensa de Tortosa de Ultramar.  
El Escorial. Biblioteca del Real Monasterio,  
Ms. T. i. 1, fol. 221v., 60.  
(Foto: Patrimonio Nacional)



Fig. 7. *Cantiga* CLXXXI. Sitio de Marraquech.  
El Escorial. Biblioteca del Real Monasterio,  
Ms. T. i. 1, fol. 240, 30.  
(Foto: Patrimonio Nacional)



Fig. 8. *Cantiga* CLXXXI. Sitio de Marraquech.  
El Escorial. Biblioteca del Real Monasterio,  
Ms. T. i. 1, fol. 240, 40.  
(Foto: Patrimonio Nacional)



Fig. 9. *Pinturas del Salón del Tinell. Palacio Real Mayor (Barcelona).* Detalle. Museo Ciutat de Barcelona. (Foto: cortesía del Museo Ciutat de Barcelona)





Fig. 10. *Pinturas del Palacio de Aguilar* (Barcelona). Detalle. Museu Nacional d'Art de Catalunya. (Foto: MNAC, Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona, 2005)  
(Fotógrafos: Calaveras/Mérida/Sagristà)



Fig. 11. *Pinturas del Palacio de Aguilar* (Barcelona). Detalle. Museu Nacional d'Art de Catalunya. (Foto: MNAC, Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona, 2005)  
(Fotógrafos: Calaveras/Mérida/Sagristà)