

LA LUCHA ECUESTRE EN EL ARTE ROMANICO DE ARAGON, CASTILLA, LEON Y NAVARRA

MARGARITA RUIZ MALDONADO

PRIMERA PARTE

INTRODUCCION HISTORICA

La Península Ibérica, especialmente a partir del siglo XI, se caracteriza por un fuerte espíritu bélico y será escenario de constantes guerras. Los estados cristianos irán ampliando sus fronteras de forma progresiva a partir de 1031, y a la muerte de Sancho Garcés III, el Mayor, de Navarra (1035), verán la luz dos nuevos reinos, los de Aragón y Castilla. Barcelona se anexionará una serie de condados, por lo que Cataluña adquirirá un nivel similar a los demás reinos cristianos, y ya en el siglo siguiente, en 1137, se unirá con Aragón.

También es ahora, al final de este siglo XI, cuando la cristiandad europea tendrá el ideal religioso de recuperación de los Santos Lugares, en manos del infiel. En el Concilio de Clermont-Ferrand, el Papa Urbano II otorgó indulgencias para aquellos que fueran en peregrinación a Tierra Santa, y el 14 de junio de 1099 tuvo lugar la toma de Jerusalén por los cruzados. Este fin religioso necesitó de las armas, y la Iglesia, a través de sus escritores, expondrá la doctrina sobre la licitud de la guerra, que ya desde la antigüedad los Santos Padres se habían preocupado por definirla.

Doctrina de la Iglesia sobre la Guerra Justa.

Anselmo de Lucas, en su colección de Derecho Canónico, redactada a fines del siglo XI, y en su Libro XII, reúne 28 textos bajo el título «Qui est de vindicta et persecutione justa» (1). La legitimidad del conflicto

(1) Anselmo de Lucas: *Vollectio Canonica*, Lib. XIII. «Patrologiae Latinae», vol. 149, col. 533-34.

depende sobre todo de una causa. Es justa la guerra que se inicia para la defensa de la justicia, a la cual asimila con la verdad. Es en el desarrollo de esta última idea en donde Anselmo expone su teoría, en la que los poderes seculares deben intervenir por medio de la guerra contra los enemigos interiores y exteriores de la Iglesia.

Varios escritores continuarán su exposición sobre la guerra, siguiendo los textos de San Agustín. Ives de Chartres, en su «Panornia» (2), a comienzos del siglo XII, los recogerá y aumentará. A mediados de este siglo Graciano, un monje del convento de los Santos Nabor y Félix, de Bolonia, compendia, por orden de materias, los textos de los Santos Padres, los decretos y concilios de los Papas, etc., formando el conocido «Decretum Gratiani» (3).

San Bernardo, abad de Claraval, escribió «De la excelencia de la nueva Milicia», alabanza dirigida a los caballeros Templarios de Jerusalén, por encargo del primer gran Maestre de la Orden. En este texto dedicado a la recién nacida Orden del Temple, San Bernardo bendice la guerra santa: «Un cristiano se gloría en la muerte de un pagano, porque Jesucristo es glorificado en ella, y la liberalidad del Rey de Reyes se hace manifiesta en la muerte de un soldado cristiano, porque se le lleva de la tierra para remunerarle...» «En efecto, si de ningún modo fuera permitido a un cristiano hacer la guerra, ¿por qué el precursor del Salvador declaró en el Evangelio que los soldados deben estar contentos con sus pagas (Lc 3,15) y no prohibió toda suerte de guerra?» (4).

Las Cruzadas Españolas.

La Reconquista española va a dejar de ser una acción privada de los cristianos españoles para convertirse en un asunto de la cristiandad entera. Los Papas y los Concilios se ocuparán de ella, poniéndola al nivel de Tierra Santa.

La Caballería francesa intervendrá en la Reconquista durante casi siglo y medio, aunque su participación más activa se centra durante los veinticinco primeros años del siglo XII, en que gran parte de esta Caba-

(2) Hubrecht, G.: *La juste guerre dans la doctrine chretienne, des origines au milieu du XVI siècle.* «La Paix». Recueils de la Societé Jean Bodin pour l'histoire comparatives des institutions, vol. XV, II, Bruselas, 1961, pág. 114.

(3) Vacant, A., y Mangenot, E.: *Dictionnaire de Théologie Catholique*, t. XVI, vol. I, París, 1925, col. 1917-1918.

(4) Bernardo (San), *Obras Completas*, vol. II. *De la excelencia de la nueva Milicia.* B. A. C., 1955, pág. 857.

llería aportó su experiencia de la primera Cruzada a los Santos Lugares (5).

La primera expedición que aparece documentada con cierta claridad en los textos tuvo lugar en 1064, con motivo de la toma de Barbastro, fortaleza importante. En ella participaron personalidades como el duque de Aquitania, Guy Geffroy (Guillermo VIII), el conde Chalon, Thibaut de Semur (borgoñones), Rober Crespín (normando), quienes vinieron a socorrer al rey aragonés Sancho Ramírez (6).

Entre los historiadores se discute si la iniciativa de esta expedición correspondió al Papa Alejandro II y si tuvo el carácter de Cruzada.

Van a ser constantes las asimilaciones de las cruzadas españolas con las orientales. En 1117, Alfonso I de Aragón decidió asediar Zaragoza, y para ello le secundó en sus esfuerzos el Papa al proclamar la cruzada, asimilando la lucha de la ciudad zaragozana con la de Jerusalén (7). El Papa Gelasio II, durante su corto pontificado, dirigió una carta a los combatientes prometiendo el perdón de los pecados a los que perseveraran hasta el fin de la lucha.

En la Crónica de San Juan de la Peña (8) se hace una comparación entre la primera gran expedición a Oriente, que por aquella época se gestaba, y la campaña para la toma de Huesca. Según esta tradición legendaria, la batalla de Alcoraz (18-XI-1096) había coincidido, momento por momento, con la victoria de los cruzados en Antioquía —ocurrida dos años después—, y San Jorge, para demostrar la identidad de las dos empresas, trasladó milagrosamente a un soldado desde el campo de batalla de Antioquía al de Huesca, y éste no se dio cuenta del cambio del campo de lucha.

Las Ordenes Militares.

Las Ordenes Militares nacen en estrecha conexión con la idea de Cruzada. La primera Orden que surge en Palestina es la de los Hospitalarios o caballeros de San Juan de Jerusalén. Casi a continuación nace la Orden del Santo Sepulcro, y en 1118 la del Temple, que contó con el apoyo de San Bernardo.

(5) Defourneaux, M.: *Les françaises en Espagne*, París, 1949.

(6) David, P.: *La Paupaté et la Reconquête*, en «Etudes Historiques sur la Galice et la Portugal du VI au XII siècle», Portugal, 1947, pág. 136.

(7) Goñi Gaztambide, J.: *Historia de la Bula de la Cruzada en España*, Vitoria, 1958, pág. 71.

(8) Crónica de San Juan de la Peña. Versión latina e índices preparados por Antonio Ubieto Arteta, Valencia, 1961, Col. «Textos Medievales», 4, págs. 63-64.

En España casi todas las grandes Ordenes Militares fueron fundadas en la segunda mitad del siglo XII, y a ellas se encomendó la defensa de las fronteras con el Al-Andalus. La de Santiago (hacia 1170) surgió con el propósito de defender Extremadura de los ataques musulmanes. La Orden de Calatrava, fundada en la ciudad de Almazán en 1158, colaboró en la defensa de la plaza de Calatrava, clave para evitar una ofensiva a la defensa de Toledo y de Castilla, en general. La Orden de Calatrava (hacia 1156-1166) también participó de forma activa en la Reconquista.

FUENTES HISTORICO-LITERARIAS

Estas luchas de caballeros cristianos contra musulmanes será uno de los temas principales de nuestra poesía épica y sin duda constituye una de las fuentes de inspiración en la obra artística.

La guerra santa, la lucha contra los musulmanes, se halla recogida en nuestros poemas épicos, y aunque son pocos los que se conservan (9), tenemos noticias de la existencia de otros a través de las Crónicas.

La Crónica de «Adefonsi Imperatoris», hacia 1150 (10), es un canto al emperador Alfonso VII y fue escrita por un clérigo, probablemente obispo, contemporáneo de los hechos que relata y testigo de alguno de éstos (11). La obra se estructura en tres partes; las dos primeras son propiamente crónica de Alfonso VII, y la tercera, sin perder ese carácter, se la conoce con la denominación de «Poema de Almería», por estar escrita en verso. La lucha contra los musulmanes se plantea como guerra santa. En ella participarán activamente «los obispos de León y Toledo (12) y lo divino y humano se mezcla en el poema. Los obispos, según los versos 30 a 34, perdonan los pecados, elevan sus voces al cielo, prometen a todos la merced de las dos vidas, ofrecen premios de plata... La figura del monje guerrero, tan corriente en la época, se exalta en esta obra con el mismo interés que en el «Poema del Mío Cid», y en los ver-

(9) Se conservan el *Poema de Mío Cid*, Fernán González, *Las Mocedades del Cid* —los tres faltos de algunas hojas—, el *Cantar de Roncesvalles*, del que sólo existe un pequeño fragmento de cien versos, y por último, el de *Los Infantes de Salas*.

(10) Esta obra no es hoy conocida por una serie de manuscritos que se conservan, uno en la catedral de Toledo y seis en la Biblioteca Nacional.

(11) La Crónica ha sido atribuida a Jiménez de Rada, de la sede toledana; a Arnaldo, obispo de Astorga, y al cluniacense Pedro de Poitiers.

(12) La estrofa 25 es muy clara: «Pontifices omnes Legionis sive Tolet / exemp-to gladiodivino corporeoque / orant maiores —invitantque—minores / ut veniant cuncte fortes ad proelia tuti crime perselvunt, voces ad sidera tollunt.» *Chronica Adefonsi Imperatoris*, edición y estudio por L. Sánchez Belda, Madrid, 1950, «Textos», vol. XIV.

nos 35 a 39 se nos dice que los obispos predicaban con tanto entusiasmo la guerra contra el infiel, que los niños apenas podían ser retenidos por sus madres (13).

Tampoco faltará la comparación de algún personaje importante del poema con Sansón, el héroe bíblico. Concretamente en las figuras de Pedro Alfonso se dice que es tan bello como Absalón, vigoroso como Sansón, etc., y del conde Poncio, que manda la mesnada de los extremeños, «tenía la fuerza de Sansón, la espada de Gedeón...».

El Cantar de Sancho II de Castilla y Cerco de Zamora aparecen prosificados en las Crónica Najerense (14) y en la Primera Crónica General, de Alfonso X (15). El Cantar sobre el Cerco de Zamora es otra importante fuente, junto con el «Poema del Cid» —del que luego hablaremos—, para el estudio de las luchas ecuestres dentro del arte románico. En ambos cantares se nos describe el riepto o reto en su forma esencial. El riepto de Diego Ordóñez al Condejo de Zamora, en 1045, descrito en la Primera Crónica General, no tiene confrontación histórica, pero posee el valor de recoger la realidad jurídica de esta época, junto con otro riepto, no menos famoso (16), por medio de la lid, de Pedro Bermúdez, Martín Antolín y Muño Gustioz, defensores de las hijas del Cid y contendientes de los infantes de Carrión, Fernando y Diego, y de Ansur González (17).

El combate judicial fue en el riepto (18) una de las formas a las que podía recurrirse para probar la verdad o falsedad, por lo que no siempre el reto se terminaba con el duelo ecuestre, pero la lid era una de las pruebas más características. Creo interesante destacar esta forma de lid dentro de este proceso judicial, por su posible influencia en las representaciones de luchas de caballeros.

En el «Cantar de Mío Cid» palpamos bien el ambiente religioso-militar de la época. Hay una constante invocación a Dios, especialmente en cada hecho de armas. El héroe militar pone sus miras en Dios, en su rey y en su tierra, sin decir que con ello el Cid despreciara la ganancia. Don Rodrigo, junto con otros grandes personajes militares, protagonistas de los cantares de gesta de esta época del Medioevo, reúne una serie de

(13) *Chronica Adefonsi...*, op. cit., estrofas 35-39.

(14) *Crónica Najerense*, edición, crítica e índices de A. Ubieto Arteta, Valencia, 1966, págs. 109-115.

(15) *Primera Crónica General. Estoria que mandó componer Alfonso El Sabio*. Edic. Menéndez Pidal, Madrid, 1955, págs. 839-844.

(16) Tampoco es posible probar la autenticidad de este riepto.

(17) *Mío Cid*. Según el texto antiguo preparado por R. Menéndez Pidal. Prosi-ficación moderna del poema por Alfonso Reyes, Madrid, 1973, págs. 247-273.

(18) Para el riepto véase el trabajo de Otero Varela, A.: *Dos estudios histórico-jurídicos. I. El riepto en el derecho castellano leonés. II. La adopción en la Historia del Derecho Español*. Roma, 1955.

virtudes por las que se hace merecedor de apariciones celestiales. La víspera de su destierro de Castilla, el Cid tuvo un sueño en el que el ángel Gabriel le da aliento y esperanza.

Angeles y santos acudirán en auxilio de estos defensores de la fe. Los arcángeles Miguel y Gabriel serán protectores y con su ayuda los cristianos conseguirán la victoria. Santiago, San Jorge, San Millán..., serán invocados por los caudillos y sus soldados.

Otro personaje que se destaca en el Poema es el del obispo don Jerome, el monje guerrero, que aparece por vez primera en el canto 78. El Cid erige un obispado en Valencia y don Jerónimo ocupará su sede. En el canto 94 celebrará una misa y dirá: «El que aquí muriere lidiando de cara / prentol yo los pecados, e Dios le abra el alma.»

Se creía que aquellos que morían en la lucha contra el infiel recibían el precio de la salvación, y como dice Goñi Gaztambide (19), los cronistas, al paso que sepultan en el infierno a Almanzor, no vacilan en mandar al cielo a los reyes debeladores de la morisma.

La Iglesia va a acudir al mismo campo de batalla. Don Jerónimo combatirá fuertemente al enemigo en los cantos 95 y 117 (20), y en estos versos se refleja el hecho corriente de que, tanto los príncipes de la Iglesia como el clero, en general, tomaban parte directa en el combate al igual que otro guerrero (21).

El poema dedicado al conde castellano Fernán González es otra importante fuente de documentación para nuestro estudio. En él se aprecia la adaptación de una o más gestas de los siglos X al XII, a las novedades de clerecía, con la característica, propia de la época, de mezclar lo divino y lo humano.

Parte importante del poema la ocupa Almanzor y sus ejércitos. El caudillo moro será derrotado por Fernán González en Lara y en Haci-

(19) Goñi Gaztambide, op. cit., pág. 38.

(20) «El obispo don Jerome-caboso coronado / quando es farto de lidiar— con las armas las sus manos / non tiene en cuenta—los moros que ha matados / lo que cadié a él —mocho era sobejano; / mio Cid don Rodrigo, el que buen ora nasco / de toda su quinta—el diezmo, la mandado»
«el obispo don Jerome—priso a espolonada / e ivalos ferir—a cabo del abergada / Por la ventura — e Dios quel amava / a los primeros golpes dos moros matava/. El astil a crebado—e metió mano al espada / Ensayavas el obispo, —Dios, qué bien lidiava! / Dos mató con lança—e çinco conel espada...»

Mio Cid, edic. Menéndez Pidal, op. cit., estrofas 95 y 117.

(21) Ya en el año 920, en la derrota de Valdejunquera, fueron hechos prisioneros y llevados a Córdoba los obispos de Salamanca y Tuy. En 1003 pereció en la batalla de Albesa el prelado de Elna. En 1010 encontraron la muerte los obispos de Vich, Gerona y Barcelona al acompañar en una expedición a los condes de Barcelona y Urgel.

Véase Villanueva, J.: *Viaje literario a las iglesias de España*, Madrid, 1803-1852, vol. XV, pág. 333, y Goñi Gaztambide, op. cit., pág. 35.

nas (22); en ambas batallas el conde «de las buenas mañas» recibirá ayuda divina en su lucha contra el pueblo pagano, contra los descreídos. En la primera batalla interviene el monje Pelayo, de la ermita de San Pedro, en Arlanza, quien anuncia al conde —llegado a esta iglesia persiguiendo a un jabalí— la intención del Criador en guiar sus acciones en lucha contra el poder del moro Almanzor (23). Este será vencido en la batalla de Lara, y, como dice el poeta, «allí fue demostrado el poder del Mexyas, el Conde fue David (e) Almozor Golias» (24).

En la segunda batalla, el monje Pelayo, que ya había muerto, se aparece a Fernán González en el momento que éste oraba en la ermita de San Pedro, y le transmite el mandato del Señor: que lidie con los «pueblos paganos»:

«Avn te dize mas el alto Criador,
que tu eres su vas(s)allo e el es tu Sennor
con los pueblos paganos lidias por su amor,
manda te que te vayas lidiar con Almoçor» (25).

El monje Pelayo también le revela que él estará allí, así como el Apóstol Santiago, junto con los ángeles provistos de blancas armaduras. Inmediatamente después el conde tendrá una nueva aparición, la de San Millán. El santo riojano le plantea la estrategia a seguir durante la batalla, y es en la estrofa 414 en donde San Millán emplea una comparación con una figura muy querida en la representación plástica del arte románico: Sansón y el león:

«Entre el otrra terçera de partes d'aquilon
vençremos, non lo dubdes, a este brravo leon
ffaras, sy esto fazes, a guisa de Sanson,
quando con las (sus) manos lidio con el bestyon.»

En este caso concreto, San Millán identifica a Almanzor con el bravo león y al conde castellano con el héroe judío Sansón. Dentro del contexto, la comparación que el poeta pone en boca del santo nos puede ofrecer un nuevo significado para este personaje bíblico: el del triunfo del cristianismo sobre el paganismo.

El sentimiento religioso del pueblo castellano se recoge a lo largo de todo el poema. Antes de las batallas, los soldados oirán misa, confesarán

(22) La batalla de «Hacinas» la registraron los cronistas como batalla de Simancas, Alhandega o del Foso.

(23) *Poema de Fernán González*, edic. prólogo y notas de Alonso Zamora Vicente. Madrid, 1946, estrofa 236, pág. 72.

(24) *Poema de Fernán González*, op. cit., estrofa 267, pág. 80.

(25) *Poema de Fernán González*, op. cit., estrofa 406, pág. 123.

sus pecados e implorarán la ayuda del Señor para reducir al pueblo pagano.

Entre las escenas bélicas del poema saltan a la vista algunos duelos que están muy cercanos a los representados en nuestros capiteles, como los de don Gustio González con un rey de Africa en la batalla de Hacinas, o el de Fernán González con el rey García de Navarra. En el primer enfrentamiento se nos describe la vestidura militar del caudillo castellano, que pronto iba a encontrar la muerte: «Capyello, e almofar e cofya de armar...» (26), y en el segundo se nos describe una escena muy realista, que con frecuencia podemos contemplar en los capiteles románicos: «Feyro al rrey Garçia el sennor de Casty(e)lla / atal fue la feryda que cayo de la sy(e)lla / meyol toda la lança por medio la tety(e)lla / que fuera del espalda paresçio la cochy(e)lla» (27).

«La Chanson de Roland» es el principal poema épico dentro de los que se agrupan en «las Gestas del Rey», en la literatura francesa. La versión más antigua que se conserva es la del manuscrito de Oxford, en la Biblioteca Bodleiana, copiado por Turolde, monje anglonormando, hacia 1170 (28). Junto a esta famosa «chanson» hay otros poemas principales como «Mainet», «Aspremont», «Le Pélerinage de Charlemagne à Jerusalem»..., que exaltan las victorias de Carlomagno en España, Italia, Palestina... Todos estos poemas épicos pertenecen al siglo XII.

La difusión de la «Chanson de Roland» fue extraordinaria y la encontramos en las literaturas románicas española, alemana, noruega... Menéndez Pidal (29) opina que España es el país que parece haber acogido la «Canción» antes que los otros, «y la prioridad se explica por dos razones: la primera, porque España es el único país románico donde se ha desarrollado una epopeya tradicional, hermana de la francesa, y la segunda, porque el tema de Roldán es esencialmente español y presenta un interés directo para los españoles». La prioridad española ha quedado demostrada por la «Nota Emilianense», publicada por Dámaso Alonso (30). Esta «Nota» consta de 16 versos insertos en el folio 245 del «Códice Emilianense», 39 (Real Academia de la Historia), y en ellos se narra la expedición de Carlomagno a España junto con los doce pares. La importancia

(26) *Poema de Fernán González*, op. cit., estrofa 527, pág. 155.

(27) *Poema de Fernán González*, op. cit., estrofa 696, pág. 209.

(28) De la *Chanson de Roland* tenemos, aparte de la versión de Oxford, las de Venecia 4, Venecia 7, los fragmentos lorenenses y los manuscritos de Cateauroux, París y Cambridge. Véase Menéndez Pidal, R.: *La Chanson de Roland et la tradition épique des francs*, París, 1960, págs. 87 y ss.

(29) Menéndez Pidal, R.: *La Chanson...*, op. cit., pág. 147.

(30) Alonso, Dámaso: *La primitiva épica francesa a la luz de una "Nota Emilianense"*, Madrid, 1954.

de esa «Nota» es grande por el Salterio de San Millán de la Cogolla, de finales del siglo XI, del que luego hablaremos.

Interesa destacar de una manera especial, por su repercusión en un capitel del antiguo Palacio Real de Estella (Navarra), la Crónica de Seudo-Eurpín, o IV Libro, de los cinco que forman el «Codex Calixtinus» (31). En la «Chanson» se relatan las hazañas del emperador Carlomagno y su protagonista Roldán en un canto a la «dulce Francia» y a sus héroes; sin embargo, en la Crónica del Seudo-Turpín, el emperador iniciará sus conquistas por mandato de una visión celestial, en la que Santiago le manifiesta un papel claramente evangelizador, aunque para ello necesite la espada. La obra está en relación directa con el Camino de Santiago. Carlomagno, cumpliendo su misión, librará diversas ciudades, entre ellas Pamplona, del peligro pagano y sarraceno, despejando la ruta a Compostela. Sus campañas no terminarán aquí; se extenderán hasta Córdoba, y en todas ellas saldrá victorioso mediante la oración y la estrategia.

El pasaje de la Crónica que interesa para este estudio de lucha ecuestre es aquel en donde se narra el combate entre Roldán y Ferragut en Nájera (32). La lucha entre el gigante pagano y el héroe cristiano se desarrolla en tres etapas, con las consabidas treguas. En una de ellas hay una discusión teológica entre los dos combatientes, cuyos argumentos podrían encontrarse, como lo ha señalado Lacarra (33), en escritores de la Edad Media, en Pedro Damián, en Pedro el Venerable.

El personaje de Ferragut parece que procede de alguna canción de gesta, hoy perdida, e interviene en otras canciones francesas (la Chevalerie de Ogier, Girart de Roussillon, Enfances de Vivien, etc.); sin embargo, el duelo entre el gigante pagano y Roldán lo encontraremos en «L'Entrée d'Espagne», que se cree directamente inspirada en la Crónica del Seudo-Turpín. El autor de este poema, paduano, dedica los versos 1630 a 4140 a describir con detalle la batalla de Roldán y Ferragut con lanzas, espadas y piedras (34).

En otro manuscrito, «Mirages de Santiago», de finales del siglo XIV o principios del siguiente, figura el capítulo de la lucha de Roldán contra bres (35).

(31) *Liber Sacti Iacobi o Codex Calixtinus*. Transcripción de Walter Muir Whitehill. Notas y estudios, W. Muir Whitehill, Germán Prado y Jesús Carro. Santiago de Compostela, 1944-45.

(32) *Liber Sancti Iacobi*, op. cit., págs. 318-323.

(33) Lacarra, J. M.: *El combate de Roldán y Ferragut y su representación gráfica en el siglo XII*. «Anuario Cuerpo Facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos», Madrid, 1934, vol. II, pág. 323.

(34) Thomas, A. L.: *Entrée d'Espagne*, París, 1913, 2, vols., 9.

(35) *Mirages de Santiago*, edición y estudio crítico de J. L. Pensado. Madrid, 1958, págs. 117 a 125.

Ferragut. Por falta de una hoja se carece de la escena final del combate, y se termina el capítulo con la conversación religiosa entre los dos hom-

LA LUCHA ECUESTRE EN EL ARTE ROMANICO

La lucha ecuestre encuentra su plasmación más corriente en el enfrentamiento de dos jinetes. Ello puede ser debido a la falta de espacio, ya que, por lo general, en los capiteles donde aparecen cuatro jinetes son dobles. En algunos casos estos jinetes se encuentran respaldados por la infantería.

El primer ejemplo conocido en España de dos caballeros jinetes en actitud de combatir se halla en el arte prerrománico asturiano, en el antiguo palacio de recreo de Ramiro I, en Naranco (848) y luego convertido en iglesia bajo la advocación de Santa María.

En el piso principal de este edificio, en el gran salón rectangular, los arcos perpieños que refuerzan la bóveda terminan en el muro en unas bandas o fajas que finalizan en medallones. Estos medallones, así como las bandas, están decorados con motivos labrados a dos planos; dos de estas bandas, divididas en dos registros, presentan en el inferior a los caballeros jinetes en actitud de lucha (fig. 1).

Desde el siglo IX no encontraremos este motivo de lucha hasta el siglo XI, en que de nuevo decora a cuatro obras, dos de ellas, las más tempranas, realizadas por artífices musulmanes. Se trata de una arqueta de marfil, fechada en 1005, y de la pila de Játiva. El tercer ejemplo lo constituye una miniatura que ilustra un salterio de San Millán de la Cogolla (Real Academia de la Historia), realizada hacia 1070. Cierran este siglo XI los caballeros que combaten en el sarcófago de doña Sancha, en Jaca.

El tema de la lucha ecuestre se hará frecuente en el siglo XII, especialmente a partir de la segunda mitad. Escóbados de Abajo y Rebolledo de la Torre, en la provincia de Burgos; Villacantid, en la de Santander; Revenga y Sotosalbos, en Segovia; Millana y Campisábalos, en Guadalajara; Torralba de Arciel y Torreandaluz, en Soria; Amandi, en Asturias; Cábria y Santa Cruz de Rivas, en Palencia; Artaiz, Estella y Garinoain, en Navarra, ofrecen ejemplos con el enfrentamiento de dos jinetes.

DOS OBRAS HISPANO-MUSULMANAS DEL SIGLO XI CON LA TEMATICA DE LA LUCHA ECUESTRE

La arqueta de marfil está fechada mediante una inscripción en el año 1005 y se realizó en Córdoba, en la época de Abd-al-Malik, hijo de Alman-

zor. La obra permaneció varios siglos en el Monasterio de Leyre, hasta la desamortización de 1836, como relicario de urna en donde se contenían los restos de los Santos Nunilo y Alodia, objeto de gran veneración en ese Monasterio desde el siglo IX. De allí pasó a Sangüesa, luego al Museo Diocesano de Pamplona y por último se exhibe en el Museo de Navarra, en esa misma ciudad (36).

La arqueta es muy interesante por las inscripciones, que permiten conocer al maestro principal y a su escuela, así como los personajes representados en ella. Las escenas que la decoran se recogen en medallones, mientras sirve de fondo un bello ataurique. El tema principal es una fiesta ofrecida por Abd-al-Malik, quizá en una de sus residencias de Córdoba, al Califa Al-Hisam II, y ambos personajes se hallan representados en la cara anterior de la arqueta, atendidos por sus criados, mientras escuchan la música y canto ofrecidos por tres mujeres. Sin embargo, aquí nos interesa una de las escenas, situada en la cara posterior de la arqueta. Allí el artista muestra el enfrentamiento de dos jóvenes caballeros, armado el uno por una lanza y el otro con un escudo, la rodela (fig. 2). En el centro de los dos jinetes, y sirviendo de fondo, hay una especie de árbol muy estilizado. En las patas traseras de cada caballo se lee la palabra «Amir», en caracteres cúficos, apelativo de la familia Almanzor, y, por tanto, de la marca de la cuadra. Junto a esta escena, y en esta misma cara posterior, hay otras dos diversiones ofrecidas en la fiesta: un domador de leones y el enfrentamiento de dos hombres con escudos, montados en elefantes.

La pila de Játiva, del Museo de Bellas Artes de esa localidad, es una pieza interesante dentro del arte hispano-musulmán correspondiente al siglo XI. Los lados mayores de esta pila, en forma de artesa, llevan tres medallones o clipeos con figuras, y entre ellos se desarrollan una serie de escenas, como la de la lucha ecuestre (38). Dos combatientes se acometen con sus lanzas, en una composición simétrica muy estudiada, cuyo centro se marca, verticalmente, por el punto de unión de unas ramas, que con un gran efecto decorativo se extienden detrás de los dos jinetes, por el cruce de las cabezas de los caballos, así como de las lanzas, que forman un aspa, y las patas de los dos animales (fig. 3).

(36) Datos tomados de: Ferrándiz, J.: *Marfiles árabes de Occidente*, 2 vols. Madrid, 1935-40. Lojendio, L. M.: *Navarre romane*, París, 1971, págs. 338-342. Navascués y de Palacio, J.: *Una escuela de eboraria en Córdoba, de finales del siglo IV de la Hégira, o las inscripciones de la arqueta hispano-musulmana, llamada de Leyre*. «Al-Andalus», vol. XXIX, fas. 1, 1964.

(38) Gómez Moreno, M.: *Arte Árabe Español hasta los almohades. Arte mozárabe*, Madrid, 1951, «Ars. Hispaniae», vol. III, págs. 274-278. Pascual y Beltrán, V.: *El turista en Játiva*, Valencia, 1925, pág. 31.

LA LUCHA ECUESTRE EN DOS OBRAS CRISTIANAS DE FINALES DEL SIGLO XI

En el salterio de San Millán de la Cogolla (Logroño) (39), de finales del siglo XI (40), encontramos una bella lucha de jinetes. Es un dibujo a pluma y a manchas de rojo y amarillo (fig. 4). Los caballos levantan sus patas delanteras del suelo, para, dobladas, apoyarlas el uno contra el otro. Los caballeros, por el ímpetu de los dos animales, cruzan sus piernas en forma de aspa. Llevan los escudos similares, en forma de almendra; sus armas, sus lanzas y sus vestiduras son asimismo iguales. Esta lucha ecuestre ilustra el salmo LXXIV.

El sarcófago de doña Sancha, en el convento de Benedictinas, en Jaca —procede de Santa Cruz de la Serós, en Huesca—, es otra obra de finales del siglo XI. Los historiadores sitúan la muerte de doña Sancha entre octubre de 1096 y el 16 de agosto de 1097.

El sarcófago pétreo tiene esculpido sus cuatro lados. En su parte frontal hay tres escenas: doña Sancha, hija del rey Ramiro I de Aragón, se halla sentada entre dos sirvientas y con un libro en las manos. El alma de la infanta, representada como una figurilla femenina, inserta en una mandorla, es subida al cielo por dos ángeles, y por último, un obispo, acompañado por dos acólitos, celebra las exequias por doña Sancha.

En la parte posterior del sepulcro solamente hay tres figuras masculinas, cada una de ellas enmarcada bajo pequeños arcos, que se apenan en unas columnitas. Dos jinetes van a su encuentro para luchar, provistos de lanzas y escudos, ricamente vestidos, y otra figura masculina, más joven, cabalga sobre un león, abriendo con fuerza las fauces del animal. Las vestiduras son tan lujosas como las de sus compañeros (fig. 5).

El sarcófago tiene en los laterales una decoración ornamental (cabeza) con un círculo, en cuyo interior se afrontan dos grifos, y a los pies se ha esculpido el Crismón (41).

(39) El Monasterio de San Millán nació durante la regencia de la reina Toda de Navarra, en 931, debido al interés real en fundar sitios estratégicos y de repoblación. Su engrandecimiento vendrá en el siglo XI, en tiempos de Sancho el Mayor, y es también a mediados de este siglo cuando se trasladó la comunidad de Suso al Monasterio de Yuso, inaugurado en noviembre de 1067. A partir de 1076, el rey Alfonso VI incorporará definitivamente la Rioja al reino de Castilla.

(40) Actualmente pertenece a la Real Academia de la Historia. Códice 64 bis.

(41) Porter, A. Kingsley: *Spanisch Romanesque sculpture*, New York, 1928, volumen I, pág. 80. Porter, A. Kingsley: *The tomb of doña Sancha and the romanesque art of Aragon*. «Burlington Magazine», XIV, 1924, pág. 165. Arco, Ricardo del: *Sepulcros de la Casa Real de Aragón*, Madrid, 1945, págs. 124-127.

Significación de estas obras.

La lucha ecuestre en las obras románicas que presentamos en este estudio tiene un fondo espiritual, aunque, indiscutiblemente, el motivo de los jinetes, con traje de combate y acometiéndose con lanzas, se toma del ambiente un poco brutal y bélico de la época, como así lo recogen nuestras fuentes histórico-literarias.

En la interpretación espiritual los dos caballeros pueden ser símbolos de una «psychomachia» o batalla interior del alma. Ya Prudencio, en el siglo IV, fue el primer cristiano que usó la alegoría en una composición en la que vicios y virtudes entablan un duro combate (42). Fides luchará con Idolatría, Pudicitia con Libido, Patientia con Ira, Humilitas con Superbia, Castitas con Luxuria, Largitas con Avaritia y Concordia con Discordia.

Los poetas clásicos habían empleado con frecuencia la alegoría, pero fue Prudencio el primero en usarla como tema de composición, con un fin didáctico. Post (43) señala la deuda de Prudencio con el pasado, y en su obra hay sugerencias de Claudio, Tertuliano y Virgilio. A su vez Prudencio será imitado por otros muchos escritores (Theodolfus, Walafrid Strabo, Allan de Lille, Petrus Compostellanum...).

a) *Salterio de San Millán de la Cogolla.*

La miniatura de jinetes con lanzas que ilustra el Salmo LXXIV del salterio de San Millán de la Cogolla simboliza el combate que las buenas y las malas pasiones sostienen en el alma humana. La idea del canto LXXIV es el problema de la prosperidad de los impíos y el infortunio de los justos. Es la lucha entablada en el mundo entre el bien y el mal. El salmista se lamenta de los enemigos que han saqueado el santuario del Señor y han puesto allí por trofeos sus enseñas. Pide a Yahvé que defienda su causa, que no olvide los gritos de sus enemigos, el tumulto, siempre creciente, de los que se alzan contra El.

En otro salterio, inglés, el de St. Albans, de la primera mitad del siglo XII (44), hay también un bello dibujo con otra lucha ecuestre. Este combate aparece sobre la primera letra inicial, B, de *Beatus Vir*, en la que el rey David toma asiento, sosteniendo con su mano derecha el arpa y con la izquierda un libro abierto, en el que podemos leer: «Annuntia-

(42) Prudencio, *Patrologiae Latinae*, vol. LX, col. 19 y ss.

(43) Post, Ch. R.: *Spanis medieval allegory*, Londres, 1915, pág. 106.

(44) El profesor Yarza Luaces me indicó la existencia de esta miniatura.

tionem Sancti Spiritus Eructavit Beatus David, Psalmista que Deus elegit» (45).

El Espíritu Santo inspirará al oído del rey de todo Israel el texto de los salmos (46).

Es sobre la letra B, tan artísticamente decorada, en donde se encuentra el mencionado combate ecuestre (fig. 6). En el margen izquierdo y a pie de página existe un comentario en el que se explica con detalle la significación de estos dos jinetes en lucha. En realidad la glosa comienza en la página precedente, y en ella se dice cómo debe ser entendida esta lucha, con un sentido metafórico y simbólico. Se trata de una guerra espiritual, de una representación del conflicto que las pasiones buenas y malas sostienen en el alma humana. El autor escribe que esta guerra santa es comparable a la gran alegría de los ángeles en el cielo y las personas fortalecidas santamente, de un espíritu viril se «hacen amigos de Cristo», y de la misma manera que los malos (47) se arman con el «hierro y el leño», conviene armarse con la fe y la caridad para alcanzar los bienes celestiales, así como la corona angelical de la vida.

Hay una comparación constante entre «buenos y malos», y el comentario continúa: «Así como estos jinetes son prudentes y viriles en el curso de la equitación, igualmente nosotros tenemos que ser viriles y perfectos con una perseverancia estable. Y si alguna vez fuéramos heridos con la espada o la lanza, si somos varones probados y perfectos en Dios, armémonos con la fe y la esperanza para ser coronados delante de Dios. Conviene, por tanto, toda maestría, y al igual que estos guerreros se defienden con sus cuerpos, debemos alertar y preparar nuestros espíritus...» (48).

En la Edad Media va a ser muy frecuente el símil de la batalla espiritual. Pächt (49) recuerda, como ya lo indicaba Goldschmidt, el capítulo «De bello spiritualo», de Horacio Augustodinensis, en su obra «Gemma Animae», como un ejemplo contemporáneo del salterio de St. Albans, así como la comparación más elaborada entre el «miles temporaris» y el «miles spiritualis» en un tratado compuesto también en los primeros años del siglo XII en Inglaterra, el «Simile militis» (50), de la colección de

(45) Pacht, O.; Dodwell, C. R., y Wormald, F.: *The St. Albans Psalter*, Londres, 1960.

(46) La inicial historiada fue ejecutada por el maestro principal de la obra por el *Alexis Master*, que toma su nombre por las ilustraciones inmediatas a esta página de *Alexis y Enmaus*.

(47) Como en el resto de la Biblia, en los Salmos hay dos categorías opuestas de hombres, los píos y los impíos, los buenos y los malos. Para los primeros Dios reserva su favor y para los segundos el castigo si no se convierten.

(48) Para el texto latino de esta glosa, véase Pächt, O., op. cit., págs. 163-164.

(49) Pächt, O., op. cit., pág. 149.

(50) Pächt, O., op. cit., pág. 150.

símiles basada en escritos de San Anselmo (Dicta Anselmi), y desde hacía tiempo conocida por una versión titulada «Anselmi liber de Similitudinibus» (51).

Sin embargo, la representación de una lucha ecuestre puede ser una influencia, en algunos casos, del ambiente literario. Rita Lejeune y J. Stiennon (52) señalan la posibilidad de que el enfrentamiento de los dos jinetes en el salterio de San Millán de la Cogolla sea un reflejo de la «Canción de Roldán», conocida por esa época en ese Monasterio, como lo demuestra la «Nota Emilianense», publicada por Dámaso Alonso (53). La «Nota» se compone de 16 versos, en los que se narra la expedición de Carlomagno a España, junto con los doce pares, que el autor de este texto presenta como sobrinos del rey franco. El texto de la «Nota» fue escrito en la misma época que se hizo la miniatura del salterio.

El descubrimiento de esta «Nota Emilianense» no cambia la interpretación de la miniatura, que encierra un valor simbólico de lucha entre el bien y el mal en el alma humana, aunque el motivo del combate ecuestre de los dos caballeros se tome de algún hecho ocurrido en canciones de gesta o de la realidad histórica.

b) *Sarcófago de doña Sancha.*

La lucha ecuestre de dos caballeros en el sepulcro de una infanta es un poco sorprendente.

Para Georges Gaillard (54), la representación de los jinetes en el combate del sarcófago de doña Sancha sería un reflejo lógico del tiempo histórico en el que vivió la infanta. Su padre, Ramiro I, rey de Aragón, fue un personaje fundamental en la Reconquista. Su muerte, a consecuencia de las heridas recibidas en el ataque contra los moros en Graus (año 1063), conmovió a la cristiandad, y originó la formación de la primera expedición, con carácter de Cruzada. La infanta, poco antes de su muerte, había presenciado la toma de Huesca.

Rita Lejeune y J. Stiennon reafirman la teoría del profesor Gaillard. Para los ilustres investigadores (55) se trata de una lucha entre un musulmán y un cristiano, ya que el enemigo es fácilmente reconocible por la

(51) *Patrologiae Latinae*, CLIX, col. 702 y sigs. Caput CXCIII. Similitudo militis: «Sicut miles temporalis armis munitus est temporalibus, sic miles spiritualis debet armis munitus esse spiritualibus...».

(52) Lejeune, R., y Stiennon, J., op. cit., pág. 12.

(53) Alonso, D., op. cit.

(54) Gaillard, G., *Les débuts de la sculpture romane espagnole* (León, Jaca, Compostelle), París, 1938, pág. 132.

(55) Lejeune, R., y Stiennon, J., op. cit., pág. 25.

media luna inserta en los ornamentos de su túnica (56). El escultor que realizó esta tumba trabaja en la exaltación de la toma de Huesca, en 1096, y de Barbastro, en 1101.

Para Canellas-López y San Vicente (56) hay una unidad temática que rige la escultura de las cuatro caras del sarcófago. La escena ecuestre podría interpretarse como una representación de San Mercurio de Capadocia, resucitado por la Virgen para luchar con Julián el Apóstata, y a quien derribó del caballo con un solo golpe de su lanza, hiriéndole de muerte, no sin antes pronunciar las palabras apócrifas: «Tú has vencido, Galileo.» El santo, después de este breve combate, regresó a su tumba. Estos dos autores españoles apoyan su teoría en que Mercurio fue el patrón principal de la Abadía benedictina de Corvey, en Wesfalia (57).

El hecho de que estos dos jinetes se representen en un sarcófago hace pensar en una lucha de tipo espiritual, sin necesidad de recurrir a identificar a los dos personajes con Julián y Mercurio. El autor tenía ante sus ojos la realidad bélica de su época para plasmar artísticamente las ideas abstractas como el Bien y el Mal. Creo que el significado puede estar dentro del mismo mundo ideológico del autor de la glosa de St. Albans o del miniaturista del salterio de San Millán de la Cogolla.

Al lado de estos dos jinetes hay otra figura masculina que cabalga sobre un león, abriendo sus fauces. En la iconografía de la época son dos los héroes bíblicos que aparecen en una actitud similar a la figura que trata de dominar al león: David y Sansón. El rey David, en su representación plástica, se diferencia de Sansón por su pelo corto y ausencia de barga, por su juventud y musculatura menos hercúlea. Si seguimos esta tipología en el caso concreto de Jaca habría que admitir que es David el personaje que cabalga sobre el león. Sin embargo, no es una norma general. Hay obras con el personaje de Sansón identificado con seguridad mediante una inscripción, que siguen las mismas características que las señaladas en la iconografía de David.

En dos capiteles, uno en la iglesia de Santa María, en Villacantid (Santander), y el otro en la parroquia de Sotosalbos (Segovia), ambas obras de finales del siglo XII, podemos contemplar la lucha ecuestre de caballeros junto a este personaje masculino desquijarando al león.

Existe una idea generalizada que identifica el personaje que cabalga sobre el león con la figura del nazareo. Sansón es para los imagineros

(56) Canellas López, A., y San Vicente, A.: *Aragon Romane*, Pariz, Zodiaque, 1971, pág. 238.

(57) Para quien le interese la leyenda de Mercurio, véase Binon S.: *Essai sur le cycle de Saint Mercure. Martyr de Déce et meurtrier de l'empereur Julien*, Paris, 1937.

románicos una de las prefiguraciones de Cristo. El león representa las fuerzas del mal, y Sansón, abriendo la boca del león, es el símbolo de Cristo triunfante de Satán. En la estrofa 414 del Poema de Fernán González, ya mencionada, el autor identifica al pagano Almanzor con el bravo león y al conde castellano con el héroe judío Sansón.

Sansón, símbolo de la fuerza y del valor, en su lucha con el león, que representa las fuerzas del mal, encaja bien al lado de la lucha ecuestre en el sarcófago de doña Sancha. Es el triunfo del Bien sobre Mal, a través de la muerte.

c) *Arqueta de Leyre y la pila de Játiva.*

Una significación distinta tienen los jinetes de la arqueta de marfil del Museo de Navarra y de la pila de Játiva, obras hispano-musulmanas. La arqueta se decora con un tema de fiesta, la ofrecida por el hijo de Almanzor al Califa Al-Hixam II. Entre las diversiones hay un torneo, en el que predomina el carácter de juego.

La pila de Játiva no ha sido estudiada en lo que respecta a su iconografía; no obstante, el enfrentamiento de los dos jinetes, con un carácter más bélico que la obra musulmana anterior, sigue en la línea del juego, del pasatiempo, más que en la de la guerra. Otros relieves de esta pila ofrecen motivos de fiesta: hombres bebiendo en redomas o jarros, músicos deleitando con laúdes, sirvientes atendiendo a los invitados. Todo ello indica un ambiente amable. La pila, situada probablemente en un lugar de recreo, ofrecía a la vista del espectador un programa de diversiones, entre las que no podía faltar el torneo.

Este carácter amable de torneo de los jinetes de estas dos obras musulmanas cambiará para convertirse en guerrero en las presentaciones de nuestras iglesias románicas, que a continuación estudiaremos.

LA LUCHA ECUESTRE EN EL ARTE DEL SIGLO XII.

El motivo de la lucha ecuestre alcanza su apogeo en las representaciones figurativas a la caída del siglo XII, y en Castilla podemos citar varias obras:

a) *Castilla.*

En Escóbados de Abajo (Burgos), en la iglesia santuario de Nuestra Señora de la Oliva (58), existe este motivo. La portada románica, en el

(58) Huidobro Serna, L.: *El Santuario de Nuestra Señora de la Oliva, de Escóbados de Abajo*. «Bol. Com. Mon. de Burgos», 1946-7, págs. 343-348.

lado norte, tiene un sencillo tímpano ornamentado con una rosa. Los capiteles de las jambas tienen motivos vegetales. La puerta se protege por una cornisa, sostenida sobre seis canes. Sobre esta cornisa se apoyan dos columnas cilíndricas —una de ellas ha perdido el fuste—, con capiteles historiados de guerreros a caballo. Esta construcción se fecha en el último tercio del siglo XII.

Este mismo tema ecuestre lo encontraremos en un capitel del pórtico de la iglesia de Rebolledo de la Torre (Burgos). La galería situada en el lado meridional es lo único que permanece de la primitiva construcción románica (59) y consta de diez arcos de medio punto, más el que le sirve de puerta, que tiene forma apuntada. Estos arcos —se apoyan en dobles columnas— se distribuyen en tres grupos, dos a la izquierda de la puerta, separados entre ellos por un pilar (60). A la derecha de la puerta hay otro grupo de tres arcos. La escultura de los capiteles donde descansan los arcos de este pórtico, así como los canecillos, cornisas, arquivoltas, tienen una calidad extraordinaria.

El capitel con el tema iconográfico de la lucha de caballeros es el número 14 de los del pórtico (61), y descansa sobre la columna doble que está adosada al pilar de la derecha, en el arco de la entrada. Sobre un fondo de ramaje resalta los dos guerreros, vestidos con cota de malla y protegida su cabeza con un casco primidal. Nada de sus rostros es visible. Ambos llevan escudos y largas lanzas. Quizá sea éste uno de nuestros ejemplos en los que los escudos se manifiestan de una forma tan bella (fig. 7). El jinete de la izquierda abraza el clásico escudo de forma oblonga, mientras que su enemigo porta la rodela, bellamente decorada. La distinta forma del arma defensiva puede interpretarse como indicación de la lucha de un cristiano contra un enemigo de la fe. La victoria es para el primero, que ha logrado introducir su lanza por una de las oquedades del casco del caballero moro, hiriéndole de muerte sin duda, porque su contendiente inclina el cuerpo, ya vencido hacia atrás, aunque todavía se sujeta fuertemente a su caballo, como lo indica la rigidez de las piernas.

La actitud de los dos caballos es similar; están enfrentados. Se diferencian en sus riendas y en las crines. La rienda que porta el caballo del jinete cristiano tiene un dibujo festoneado, mientras que la del pagano, unos pequeños círculos. El escultor ha marcado también, ya se ha dicho, esa diferencia en las crines, siendo más largas y con un mayor relieve las del caballero moro.

(59) La fábrica de la iglesia es obra del siglo XVI.

(60) Estos dos grupos se forman por tres y cuatro arcos, respectivamente.

(61) Comenzando de izquierda a derecha.

La indumentaria de los caballeros es la cota de malla, que les protege todo el cuerpo, hasta las rodillas. El capitel doble es magnífico. Cada jinete ocupa un capitel, señalando la unión, el espacio que media entre las dos cabezas de los caballos.

El último capitel de la galería, el que hace el número 17 de esta serie, está apoyado sobre un pilar de ángulo y montado sobre un doble fuste. Nos ofrece nuevamente el tema de Sansón, imberbe, desquijarando al león. El israelita posee una larga cabellera que flota al aire, así como su manto, en la fuerte lucha con el animal. En un lado de este capitel, una mujer, sentada, sujeta la larga cola del león. Este capitel se ha relacionado con otro que, procedente del Monasterio de Santa María, de Aguilar de Campóo (Palencia), se expone en el Museo Arqueológico Nacional.

Conocemos el nombre del autor de este pórtico, así como la fecha de esta obra, por una inscripción, labrada en el exterior de una ventana, en el lado occidental del pórtico: Juan de Piasca trabajó en Rebolledo de la Torre en 1186.

En un capitel exterior del ábside de la iglesia de Santa María la Mayor, en Villacantid, sobre el que se apoya parte de la cornisa, hay una representación de dos hombres luchando a caballo. La escena se complementa con otras dos figuras más. Un personaje en el centro, vestido con túnica corta, con sus brazos extendidos, parece relacionar el torneo de la derecha con otra figura situada a su izquierda: un hombre cabalgando sobre un león y sujetando con sus manos la cabeza de la fiera.

La figura central del capitel lleva un objeto en su mano izquierda, difícil de precisar, y está en perfecta conexión con los otros dos personajes.

La iglesia es de finales del siglo XII.

La ermita de Santa María la Mayor, en Revenga (Segovia), interesa para este trabajo por un capitel del presbiterio. Dos guerreros a caballo, con vestidura militar, cota de malla, escudo, casco, espuelas..., se acometen con sus lanzas. Este capitel completa la escena con otra figura, con toca en la cabeza, de aspecto femenino, y la de un hombre llevando un cabrito a cuestas. Este personaje masculino aparece sosteniendo ese mismo animal en otra escena guerrera en un capitel de la sala capitular de Santa Cruz de Rivas (Palencia).

El tema de la lucha de jinetes, junto al personaje que cabalga sobre un león tratando de abrirle sus fauces, lo encontramos en el capitel séptimo del pórtico de la iglesia de Sotosalbos (Segovia) (figs. 8 y 9). El capitel está muy estropeado, sobre todo en lo que afecta a las cabezas de todas las figuras. Los jinetes embisten con sus lanzas. El de la derecha

ataca a su contendiente, que se protege detrás del escudo, de forma oblonga, como el de su compañero. Ambos luchadores visten la cota de malla hasta media pierna. En un lateral de este capitel, una figura masculina, de largas melenas y con túnica hasta la rodilla, monta sobre un león, al que sujeta por sus fauces.

Aparte de la lucha ecuestre, los capiteles del pórtico tienen una decoración de cuadrúpedos, sirenas-ajaros, etc., y solamente hay una escena religiosa, la Epifanía.

Parrondo (62) opina que esta iglesia de Sotosalbos es una de las primeras construcciones romáticas de la región.

La iglesia de Torralba de Arciel (Soria) pertenece al último tercio del siglo XII y tiene una construcción muy tosca.

En su arco de triunfo, y en el capitel de la derecha, hay un torneo de caballeros. Uno de los personajes ataca con su lanza hacia los ojos de su enemigo. El relieve es bastante plano y está muy estropeado. En el otro capitel de dicho arco triunfal se levanta un castillo entre dos leones.

En la portada de la iglesia de Torreandaluz (Soria) (fig. 11), único resto que subsiste de la fábrica románica, junto con la torre situada a los pies, encontramos de nuevo los dos temas conocidos, el enfrentamiento de dos caballeros y el tema de Sansón desquijarando al león.

La puerta carece de tímpano y está enmarcada por cuatro gruesas arquivoltas que se apean en fuertes columnas. Tres de los cuatro capiteles son historiados. El primero, a la izquierda, con cuatro figuras masculinas, en pie, tañendo instrumentos musicales. El segundo capitel y más próximo a la puerta de entrada es el tema de Sansón montado sobre el león y tratando de abrir las fauces del animal. Sigue la iconografía normal de cabello largo y barba. El capitel se completa en su otra mitad con una sirena alada.

Al otro lado de la puerta, y siguiendo el orden de izquierda a derecha, el capitel que hace «pendant» con Sansón; no es historiado, tiene simples motivos vegetales, y, por último, el torneo de caballeros.

El momento que ha elegido el escultor es el de la plena lucha, el del ataque feroz. Uno de los jinetes, el que figura a la derecha, con escudo oval y con el correspondiente vestido militar, empuja con su lanza al adversario, echándole hacia atrás y cayendo sobre su caballo, ricamente enjaezado.

(62) Parrondo, C.: *La Cartilla de Sotus Alvus*. «Estudios Segovianos», 1968, página 94.

El frente del capitel lo ocupan las cabezas y las patas anteriores de los dos caballos, describiendo un rombo. En los laterales los dos hombres, uno erguido, el triunfador, y el otro con una postura clara de vencido. El efecto óptico de la composición es agradable, aunque la talla no sea de muy buena calidad.

Gaya Nuño (63) fecha esta obra en la primera mitad del siglo XII.

Las iglesias de Campisábalos y Millana (Guadalajara), de finales del siglo XII (esta última fue reconstruida casi totalmente en el siglo XVI y la primera ha sufrido bastantes modificaciones), recogen en su escultura el tema de la lucha ecuestre.

La iglesia de Campisábalos cuenta con una capilla con entrada propia desde la calle bajo la advocación de San Galindo, construida probablemente a comienzos del siglo XII. En su exterior se desarrolla un hermoso friso con escenas de la vida campesina, en las que se muestran las faenas propias de cada mes, e inmediatamente detrás de la escena, que corresponde al mes de diciembre y cerrando ese friso, se ha esculpido un enfrentamiento de jinetes con lanzas.

Los jinetes de Millana pertenecen a un capitel, el segundo de izquierda a derecha, pero está tan erosionado y mal conservado, que no permite conocer qué tipo de jinetes son los allí representados, si llevan armas, escudos. Los temas de los restantes capiteles de esta portada son los siguientes: Aves afronadas, cuadrúpedos, aves pisoteando a unas serpientes, la Visitación, las Santas Mujeres ante el Sepulcro...

b) *León.*

En Asturias, la iglesia de San Juan, en Amandi, presenta en su interior la lucha de guerreros a caballo, en un capitel central doble de la arcada inferior del ábside.

Los temas de esta arcada inferior son más variados que los de la superior. Tiene escenas de los dos Testamentos y de la vida cotidiana, mientras que en la arcada superior predomina la ornamentación vegetal.

La lucha de caballeros ocupa el centro del eje del ábside, capitel número nueve. El capitel es doble, encajando perfectamente la representación de los dos jinetes afrontados, provistos de lanzas, con escudos de forma ovalada y vestidos con cota de malla. El capitel paralelo, también doble, que le corresponde en la arcada superior presenta una decoración vegetal. Los temas de la zona inferior, en sus capiteles octavo y décimo, los más próximos a la lucha, ofrecen motivos vegetales y una escena de

(63) Gaya Nuño, J. A.: *El románico en la provincia de Soria*, Madrid, 1946, página 106.

caza, respectivamente, en la que dos hombres atraviesan con sus dardos dos jabalíes. Los restantes capiteles tienen motivos religiosos (martirio de San Esteban; Cristo en Majestad, rodeado del Tetramorfos; presentación de Jesús en el Templo, etc.), profanos (músicos, bailarines y acróbatas) o fantásticos (un hombre con dos centauros...).

En Santa Cruz de Rivas (Palencia), antiguo Priorato de la Orden de Santiago, el motivo de la lucha de jinetes no se halla en el templo, sino en la Sala Capitular, en uno de sus capiteles. Dicho recinto se compone de nueve tramos abovedados con crucería que apoyan sobre cuatro columnas, de distinto diámetro, exentas, y por una serie de columnas dobles, adosadas a los muros.

Los capiteles de estos soportes son variados; la mayoría ofrecen temas vegetales, pero entre ellos se distingue uno con el enfrentamiento de dos jinetes (fig. 12). Los dos hombres se atacan con lanzas y se protegen con sus escudos de forma oblonga, con una superficie abombada que cubre a los caballeros casi todo el cuerpo hasta las rodillas. En la realidad las dimensiones de estos escudos eran considerables, alcanzando incluso la longitud de 1,50 m. Los jinetes visten la túnica de mallas finas, de acero. El de la izquierda dirige su lanza contra el pecho de su contrario, pero éste antepone su escudo, mientras que se prepara, brazo en alto, a golpear con su arma a su enemigo.

En los laterales del capitel hay unas figuras; la de la izquierda lleva sobre sus hombros un carnero (64).

c) *Navarra.*

Con Navarra cerramos este estudio sobre el enfrentamiento de dos jinetes y dejamos para un próximo capítulo las representaciones en las que la caballería es ayudada por la infantería (Siones, Soto de Bureba y Vallejo de Mena, en la provincia de Burgos; Caracena y Tiermes, en la de Soria). El «enfrentamiento de cuatro jinetes» (Agüero, en Huesca; Moradillo de Sedano, en Burgos, e Irache, en Navarra), así como el desarrollo mayor que adquiere la lucha ecuestre en los capiteles pertenecientes a las iglesias segovianas de San Juan de los Caballeros y de San Martín.

La iglesia de San Martín, en Artaiz, constituye nuestro próximo ejemplo. Esta localidad navarra, situada en el valle de Unciti, es la única en

(64) Para los datos de la iglesia y Sala Capitular: «Catálogo Monumental de la Provincia de Palencia», vol. I. *Partidos de Astudillo y Baltanas*, Palencia, 1930, páginas 21-22. García Guinea, M. A.: *El arte románico en Palencia*, Palencia, 1961, página 150. Simón y Nieto, F.: *Los antiguos campos góticos*, Madrid, 1895, páginas 93-94. Lampérez, V.: *Historia de la Ar. Cristiana Española*, Madrid, 1930, vol. III, página 482.

este valle que cuenta con un castillo, por lo que Biurrum Sótíl (65) opina que este lugar debió ser morada de un importante señor que pudiera pretender un templo de cierta importancia. No obstante, hace la salvedad de que la construcción del castillo, en el siglo XIV, es de una fecha muy posterior a la de la iglesia.

Lo más importante de esta parroquia de San Martín es su portada, rica en decoración, situada en la fachada meridional. Se halla protegida por un tejazoz que descansa en siete canecillos, con representaciones de seres tañendo instrumentos de música o con una escena tan realista como la de una mujer dando a luz.

Entre estos modillones hay siete metopas. La primera, a la derecha del espectador, lleva nuestro tema: la lucha de dos jinetes. Dos hombres se embisten con sus lanzas y se protegen con sus escudos. San Jorge, Patrón de los caballeros, está esculpido en el primer can —comenzando también de derecha e izquierda—, junto a la metopa con tema guerrero. El santo clava su lanza al dragón, que se encuentra a sus pies. Su escudo ostenta el emblema de la cruz (fig. 13).

Las metopas restantes tienen los siguientes temas: San Miguel pesando la salmas; la celebración de una misa; Jesús en el seno de Abraham; sacrificio de Isaac; el rico Epulón y Lázaro (66).

Del Monasterio de Catalaín (Garinoain-Navarra) no tenemos noticias de su fundación ni tampoco conocemos quién levantó este conjunto, si fue alguna Orden monástica militar o una fundación particular. Olloz y Ojer recoge en su estudio dos referencias del padre Moret y de J. Ibarra sobre la incorporación del este Monasterio de Catalaín a la Real Colegiata de Roncesvalles, a principios del siglo XIII, como donación de los hermanos Miguel y Jimeno, de Garinoain (67).

El tema de la lucha de jinetes se encuentra en un capitel de la portada de la iglesia. Esta lleva esculpido en su tímpano un bajorrelieve, el monograma constantiniano. Dos arquivoltas de gruesos toros apean sobre cuatro capiteles, en uno de los cuales, el primero a la derecha, dos caballeros que montan en sendos caballos vienen a encontrarse en la arista del capitel (fig. 14).

(65) Biurrun Sotil, T.: *Arte románico en Navarra*, Pamplona, 1936, pág. 672.

(66) Gudiol Ricart y Gaya Nuño relacionan al maestro que realizó estas tallas de la iglesia, con el que trabajó en la iglesia de Covet. Sin embargo, Imñiguez fecha estos relieves hacia 1140 y los relaciona con las esculturas de San Martín de Unx, en el sentido popular y expresivo. (Gudiol Ricart y Gaya Nuño: *Arquitectura y Esculturas románicas*, Madrid, 1948, «Ars Hispaniae», vol. V, pág. 145, e Imñiguez F.: *Arte Medieval Navarro*, Pamplona, 1973, págs. 322-323.)

(67) Olloz y Ojer, F.: *Monasterios, Basílicas y Ermitas Baldorbeses*, Príncipe de Viana, 1956, pág. 248.

Para la iconografía de los tres siguientes capiteles de la portada me veo obligada a dar la descripción que facilita el señor Olloz y Ojer (68), por carecer de documentación sobre ellos y, de momento, la imposibilidad de estudiarlos directamente: «El segundo capitel del mismo lado —derecho—, su tambor está animado por tres caballeros y dos aves de luengos cuellos, pero en actitud de reposo. En el lado izquierdo de la puerta, el tambor del capitel más próximo a la entrada del templo está animado por tres caballeros sentados, como quien descansa de una larga jornada. Uno de estos caballeros lleva en sus manos un libro y un báculo (69), a los que otros dos, por el mal estado de conservación de los relieves, no se puede apreciar cuáles son los objetos que tienen en sus manos. El siguiente capitel está adornado con animales quiméricos.»

Por último, Estella (Navarra) cuenta con un ejemplo importante dentro de la lucha ecuestre: el enfrentamiento de Roldán y Ferragut. Esta lucha se inspira en la Crónica del Seudo Turpín (70), en el capítulo XVII, en el que se relata la llegada a Nájera de Ferragut al mando de 20.000 turcos y la lucha que este gigante sostiene con los más destacados caballeros del ejército franco. A todos vence sin ningún esfuerzo, lo que obligará a Roldán a intervenir en el combate. La lucha entre ambos héroes es a caballo en un primer momento, pero ninguno resulta vencedor. Deciden hacer una tregua hasta el día siguiente. Este día luchan a pie, con espada, maza y piedras, sin modificar el resultado anterior. De nuevo hay tregua. Aprovechando este descanso, los dos combatientes entablan una animada conversación, en donde Ferragut confiesa que sólo es vulnerable en el ombligo. Roldán intenta iniciarle en los misterios de la fe cristiana. Terminada la tregua, vuelven al combate, montados a caballo, no sin antes concertar que saldrá victorioso el que sostenga la religión verdadera. En el enfrentamiento ecuestre, Ferragut cae del caballo, momento que aprovecha Roldán para clavarle la lanza en el ombligo.

La lucha entre Roldán y Ferragut, en Estella, tiene por escenario un capitel, de una gran calidad escultórica, del palacio mandado construir por Sancho el Sabio, rey de Navarra (1150-1194). Este palacio sirvió de residencia real, y Lacarra (71) lo identifica con el «Palatium maior», mencionado en los libros de Comptos del siglo XIII. En el siglo XVIII pasó a ser propiedad de los duques de Granada de Ega, y en el siglo XIX sirvió

(68) Olloz y Ojer, F., op. cit., pág. 249.

(69) Supongo que se trata de un obispo.

(70) Véase el apartado de «Fuentes Histórico-Literarias».

(71) Lacarra, J. M.: *El combate de Roldán y Ferragut y su representación gráfica en el siglo XII*. «Anuario del Cuerpo de Arch. Bibliotecas y Museos», 1934, vol. II, pág. 336.

de cárcel del Partido, al adquirirlo la Junta de Merindad. Actualmente es Museo de obras pictóricas contemporáneas de pintores de la región.

El capitel se encuentra en el exterior del edificio, en la zona donde se abren cuatro arcadas que sustentan la parte del palacio y que tiene como frente la iglesia románica de San Pedro de la Rúa. Dicho capitel (figuras 13-15) es el del primer arco de la izquierda. Sobre su imposta se lee con claridad:

FERA MARTINUS
GUT ME FECIT

ROLLAN
DE LOGRO NIO (72)

Las escenas se desarrollan en los tres lados del capitel (73), siendo la principal aquella que ocupa la parte frontal y que cuenta con más espacio:

Escena principal: La inscripción ya mencionada identifica a los dos combatientes. El nombre de Ferragut está situado sobre el caballero que acaba de ser vencido. Viste cota de malla, por debajo de la cual se asoma, en la parte inferior, una rica túnica. Ha sido herido en su punto débil, el ombligo. La lanza del contendiente ha logrado alcanzarle, mientras que la suya se ha partido al clavarse en el escudo de Roldán.

El pagano Ferragut vuelve su cara hacia el espectador con un gesto claro de dolor, concentrado en los ojos, que es la única parte visible de su rostro, junto con la nariz. Con la mano izquierda sostiene la rodela, ricamente decorada, que, debido al impulso del golpe contrario, es rechazada hacia atrás, quedando apoyada sobre el lomo del caballo. Sus pies se han salido de los estribos y ya sin protección la figura de Ferragut pierde el equilibrio; por consiguiente, la caída es inmediata.

Como contraste a la figura de Ferragut, en forma de V inclinada, aparece la de Roldán sobre su caballo, erguida y con gran seguridad. También va Roldán protegido, como su enemigo, con la cota de malla, que le cubre totalmente, y por su escudo, de forma oblonga. El escudo lleva en la parte superior y en el centro el distintivo del cristiano: la cruz.

Toda la composición se inscribe en un rombo, cuyas líneas quedan enmarcadas por la lanza partida de Ferragut y las patas delanteras de los dos caballos. El artista, Martín, ha cuidado mucho esta composición. La lanza de Roldán, que avanza horizontal hacia su enemigo, resalta las cabezas de los dos caballos, que se enfrentan, al constituir la base

(72) Las tres últimas letras de esta palabra van sobre el lado derecho del capitel por no haber en el frente.

(73) El otro lado restante del capitel se apoya sobre el muro.

del triángulo, cuyo vértice es el punto en donde se arquea la lanza partida de su enemigo. El triángulo así formado sirve de marco a las testas de los dos animales. También otro triángulo cuya base es la misma —la lanza de Roldán— sirve de marco a una figurilla, situada en un relieve más plano con el fin de conseguir cierta perspectiva de lejanía, y que acaba de ser decapitada, cayendo entre los patas de los caballos.

Sobre la representación de esta figurilla central, Lacarra no duda de que se trata del propio Ferragut, una vez vencido (74).

Crozet (75) ve en este guerrero decapitado un gran parecido con el Ferragut de la cara derecha del capitel y se pregunta si el escultor quiso mostrar que Roldán, no contento con haber herido de muerte a su adversario, le cortó la cabeza: «El arte de la Edad Media abunda en ejemplos similares, donde episodios con una misma trama narrativa son, como aquí, yuxtapuestos o superpuestos.»

R. Lejeune y J. Stiennon (76) piensan que esta figura decapitada es la misma que la representada en la cara lateral del capitel, y se trata de otro moro, compañero de Ferragut, a quien Roldán decapita, aunque no se tenga noticias del hecho en versiones conocidas de los cantares de gesta.

En la cara lateral izquierda del capitel, un hombre a caballo con vestidura militar se dirige hacia el combate. De nuevo difieren las opiniones. R. Lejeune y J. Stiennon, ya lo hemos visto, piensan que se trata de otro moro a quien Roldán decapitará, según aparece en la cara central del capitel. Lacarra, sin embargo, cree que es el propio Ferragut, que se dirige hacia el combate. Los investigadores belgas señalan que la rodela es distinta en su decoración en ambos caballeros moros.

El lateral derecho del capitel muestra la lucha de dos hombres a pie, cuerpo a cuerpo. Es el enfrentamiento de un cristiano semejante al de la figura ecuestre; se trata de Roldán. Su escudo es similar y lleva la cruz. La cota de malla le llega hasta medio muslo, asomándose una túnica muy fina, que se dobla en graciosos pliegues al verse liberada de la cota de malla, y le llega hasta la rodilla. Se defiende con una espada que intenta clavarla en el pecho de su enemigo. Físicamente dicha figura no recuerda al contendiente del héroe cristiano, de la parte frontal del capitel. Tiene una cabeza desmesurada, grotesca, con grandes rasgos, su cabello en forma de gruesas sortijas y barbado. Es un ser desproporcionado.

(74) Lacarra, op. cit., pág. 330.

(75) Crozet, R.: *Recherches sur la sculpture romane en Navarre et Aragon*. «Cahiers de Sivilistation Medievale», 1964, págs. 322.

(76) Lejeune, R., et Stiennon, J., op. cit., pág. 92.

La composición en forma de aspa vuelve a ser armoniosa y con gran dinamismo. Las piernas de cada uno de los guerreros se han cruzado para conseguir más fuerza en su acometida. Estudiado el capitel, los caballeros representados son Roldán y Ferragut. La teoría que sostienen R. Lejeune y J. Stiennon sobre los tres personajes: Roldán, Ferragut y otro caballero moro, compañero del anterior, puede ser válida. No obstante, pienso que al igual que el escultor Martín ha marcado diferencias físicas en un mismo personaje (Ferragut en sus luchas a caballo y a pie), ha podido variar la decoración de la rodela en el caballero ecuestre del lateral izquierdo del capitel, en un alarde de virtuosismo. También pienso que la figurilla decapitada de la cara central es sin duda la de Ferragut ecuestre. Ciertamente, ninguna canción de gesta ni la Crónica del Seudo-Turpín relatan la decapitación del «gigante», pero es seguro que el artista quiso plasmar la caída de Ferragut desde su caballo y dejar bien patente su muerte. En la composición no hay espacio suficiente, debido a la lanza de Roldán, donde quedara bien visible la cabeza de Ferragut; por ello el artista decidió separarla de su tronco.

Por otra parte, me parece que es un pasaje el aquí representado muy concreto. Se trata de un duelo entre dos figuras, que simbolizan el cristianismo y el paganismo, y en el cual se va a demostrar, según costumbre de la época (77), que el vencedor es el poseedor de la religión verdadera. Es posible que este combate perdiera fuerza con la representación de un tercer personaje.

Es muy interesante la teoría del señor Lacarra, expuesta en su artículo ya mencionado (78). En él nos dice que el Seudo-Turpín conoce bien la ruta de Pamplona a Nájera, y es en esta ciudad en donde reside una familia de la cual dos miembros, padre e hijo, se llaman Ferragut. La familia Ferragut aparece en varios documentos datados en los años 1159, 1171 y 1188.

El problema que se plantea el profesor Lacarra es si el personaje Ferragut, quea en los documentos se le menciona como «miles», soldado, ha dado origen a la leyenda, o la existencia de un tipo de forzado legendario en la localidad ha servido para bautizar con esos nombres a la familia de Nájera.

¿En quién se ha inspirado Martín de Logroño, el escultor del capitel del antiguo Palacio Real? ¿En la Crónica del Seudo-Turpín, o en una versión local de la leyenda de Roldán?

(77) El «Juicio de Dios».

(78) Lacarra, J. M., op. cit., págs. 328-329.

R. Lejeune y J. Stiennon (79), y estoy de acuerdo con estos investigadores, exponen que, aunque a partir de 1120 aproximadamente se registra el nombre de Ferragut en algún personaje importante, el miles, en Nájera, éste no ha dado lugar a la creación de la leyenda. Es la leyenda quien ha influido en la antroponimia; no es un caballero de 1120 quien ha originado la leyenda. Por la otra parte, la gesta de Roldán ya era conocida en España hacia el año 1075, como lo demuestra la «Nota Emilianense».

Crozet (80), en el estudio de la inscripción del capitel, hace notar que la palabra «DE LOGRONIO», al estar situada bajo la de «ROLLAN», podría sugerir, no la patria del escultor, Martín, sino el lugar donde el sobrino de Carlomagno había avanzado con sus tropas. Este hecho se narraría en algún texto desaparecido. Sin embargo, no habría necesidad de labrar el nombre de Nájera, pues las gentes identificaban perfectamente a Ferragut con este lugar.

Para la datación del capitel recordamos que sigue a la Crónica del Seudo-Turpín, escrita hacia 1140 ó 1160, aunque ésta recoge tradiciones y leyendas. No obstante, el estilo de la escultura se corresponde a los años de 1170.

CRONOLOGIA DE LA LUCHA ECUESTRE

Dentro de este grupo de enfrentamiento bélico, el de Artaiz, hacia 1140, es el más antiguo. Le siguen cronológicamente los de Torreanduluz, hacia 1150, y Estella, hacia 1170. Todos los demás pertenecen a finales del siglo XII. Podemos decir que el motivo de la lucha ecuestre alcanza su apogeo en las representaciones figurativas, a la caída del siglo XII, y casi se podría concretar la fecha de 1170.

Significación de estas obras.

Las luchas de caballeros cristianos contra musulmanes es uno de los temas principales dentro de nuestra poesía épica. Esta lucha se plantea como guerra santa, y gráficamente la podemos ver reflejada en cualquier duelo de estos capiteles.

Como hemos observado, en algunos casos se hace una distinción entre los escudos que llevan los caballeros. La rodela parece ser propia de los musulmanes, y así se ve en el torneo de la arqueta de marfil que se exhibe en el Museo de Navarra. Uno de los jinetes porta este tipo de

(79) Lejeune, R., y Stiennon, E., op. cit., pág. 93.

(80) Crozet, R., op. cit., pág. 314.

escudo. Los cristianos, sin embargo, se diferencian por su escudo de forma oblonga, y en éstos no hay duda, porque el emblema de la cruz está grabado en su centro algunas veces. Otro dato interesante que refuerza esta tesis es que si el escultor representa en la lucha la victoria de uno de los dos jinetes, ésta siempre corresponderá al que lleve el emblema de la cruz, mientras que el portador de la rodela, atravesado por una lanza, resulta vencido.

En el capitel de Estella, con la lucha de Roldán y Ferragut, hay un enfrentamiento de un cristiano con un pagano, y por ello existe una diferenciación de sus escudos.

¿Todos los duelos ecuestres representados pueden hacer alusión a este enfrentamiento tan célebre de Roldán y Ferragut en el capitel de Estella? Ya hemos admitido que el motivo se impone a partir de la segunda mitad del siglo XII, lo que coincidiría un poco con la fecha del capitel navarro, pero creo que, aunque estilísticamente haya influido por ser una obra de primera calidad, las luchas entre cristianos y musulmanes no se pueden reducir a Roldán y Ferragut, además, sobre todo, cuando no poseemos inscripciones que nos lo confirmen.

Tampoco hay que olvidar dentro del panorama de la época las instituciones jurídicas; una de las más importantes era la del ripto o reto, ya mencionado. El duelo ecuestre constituía una de las pruebas más corrientes. Asimismo sabemos que eran frecuentes los «juicios de Dios», que seguía un procedimiento de prueba similar a la del combate del ripto.

Es también a la mitad del siglo XII cuando nacen las primeras Ordenes Militares de España, y un estudio ulterior podría llevarnos a conclusiones más concretas, examinando las posibles relaciones de la iconografía de algunos capiteles con estas Ordenes.

Todo este ambiente bélico plasmado en estos duelos ecuestres refleja las luchas continuadas que se libraban en el escenario ibérico. Su fondo es religioso; es la lucha del cristianismo contra el paganismo, dualismo siempre patente en la época medieval, sintetizado entre el Bien y el Mal.

En cuanto a la identificación de estos dos caballeros que combaten con personajes contemporáneos de la época, es más difícil. Olloz y Ojer (81) se pregunta si los dos jinetes del capitel de la portada de la ermita del Santo Cristo de Catalaín son los hermanos Miguel y Jimeno, que donaran esa iglesia a la Real Colegiata de Roncesvalles.

Dar contestación a esta pregunta careciendo de fuentes tiene que ser una hipótesis. Resultaría un poco excepcional que estos dos hermanos

(81) Olloz y Ojer, op. cit., pág. 252.

de Garinoáin estuvieran allí representados, pero tampoco se puede rechazar la idea de que el autor de la obra se inspirara en personajes conocidos de la localidad. Estos dos jinetes no tienen el matiz bélico como en Torralba de Arciel (Soria), en el que uno de ellos clava la punta de la lanza en la cara de su enemigo a través de una de las oquedades del yelmo, o como en Santa Cruz de Rivas (Palencia), en el que los dos hombres se golpean fuertemente con sus lanzas. En el caso del capitel de Catalaín, los dos caballeros, montados a caballo, van alegremente a su encuentro, vestidos con ricas túnicas, y uno de ellos vuelve su rostro mostrándonos una amplia sonrisa.

Finalmente, la iglesia de Campisábalos (Guadalajara), y en el exterior de la capilla de San Galindo, de fundación hidalga, ha querido exponer la noble actividad militar del caballero medieval en un torneo de dos jinetes que se embisten con sus lanzas. Este relieve se encuentra a continuación del friso esculpido con las labores campesinas propias de los meses. Layna (82) resaltó este enfrentamiento ecuestre, labrado junto a las faenas campesinas, como un trasunto de la vida militar y agrícola.

(82) Layna Serrano, R.: *La arquitectura románica en la provincia de Guadalajara*, Madrid, 1935, pág. 91.



FIG. 1.—Santa María del Naranco (Asturias).
«Lucha de jinetes», siglo IX.



FIG. 2.—Arqueta hispano-musulmana (detalle).



FIG. 3.—Pilar árabe. Játiva. Museo.



FIG. 4.—Salterio de San Millán de la Cogolla (Real Academia de la Historia).—h. 1.070.



FIG. 5.—Sarcófago de doña Sancha. Convento de Benedictinas (Jaca).

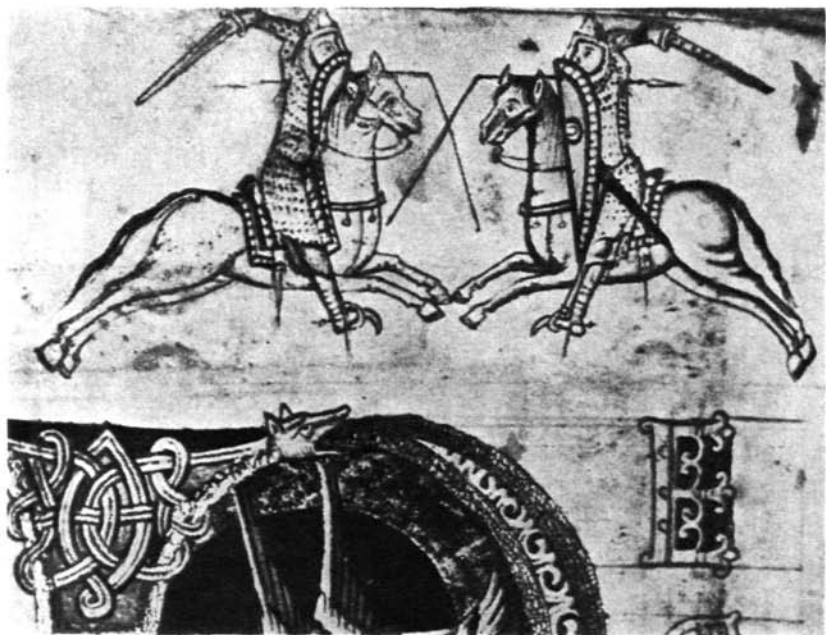


FIG. 6.—Salterio de St. Albans (detalle).



FIG. 7.—Rebolledo de la Torre (Burgos). Pórtico. Capitel núm. 14.



FIG. 8.—Sotosalbos (Segovia). Iglesia parroquial. Capitel pórtico número 7.



FIG. 9.—Sotosalbos (Segovia). Cap. pórtico núm. 7.



FIG. 11. — Torreandaluz
(Soria).



FIG. 12.—Santa Cruz de Ri-
vas (Palencia). «Sala Ca-
pitular».



FIG. 13. — Artaiz (Navarra). Iglesia de San Martín. Fachada meridional. Metopa. «Lucha de Caballeros».



FIG. 13 (bis).—Estella (Navarra). Cap. ext. Antiguo Palacio Real. «Lucha de Roldán y Ferregut». h. 1.170.



FIG. 14.—Catalain-Garinoain (Navarra). Ermita del Santo Cristo. Capital Portada.



FIG. 14 (bis).—Estella. Antiguo Palacio Real. «Lucha de Roldán y Ferragut».



FIG. 15.—Estella: Antiguo Palacio Real. «Lucha de Roldán y Ferragut».