

La invención de San Millán como “mataturcos” en la pintura barroca del monasterio de Yuso: imágenes de alternidad y violencia “sacralizada”*

The Saint Aemilian's invention as the turk-slayer in the monastery of Yuso's baroque paintings: images of otherness and “sacralised” violence

DOI: <http://dx.doi.org/10.4151/07197969-Vol.16-Iss.1-Art.901>

Miguel Ángel Herrero-Cortell
 Universitat Politècnica de València
 mihercor@har.upv.es

Isidro Puig Sanchis
 Universitat Politècnica de València
 ipuig@upv.es

Marta Raich Creus
 Instituto de Humanismo y Tradición Clásica/
 Universidad de León
 mraic@unileon.es

Ivan Rega Castro
 Universidad de León
 iregc@unileon.es

Resumen

Este artículo aborda el análisis de los principales conceptos, motivos y técnicas que construyeron la nueva imagen de san Millán como “santo matamoros” en la pintura barroca conservada en el monasterio de Yuso, en San Millán de la Cogolla (La Rioja, España). Más concretamente, este se centra en la construcción de su iconografía como “mataturcos”, una metamorfosis que evidencia su tardía aparición, a mediados del siglo XVII. También se abordan diferentes hipótesis sobre su origen y sus eventuales referentes iconográficos a través de un estudio comparado entre las pinturas conservadas de los artistas Juan Andrés Ricci, Bartolomé Román o Pedro Ruiz de Salazar, con la ayuda de la tecnología de imagen multibanda para el conocimiento de los

* Esta publicación es resultado del proyecto I+D+i “La construcción del imaginario turquesco en la cultura visual iberoamericana de la Edad Moderna” (PID2022-138382NB-I00), financiado por el MCIN/AEI/10.13039/501100011033 y cuyo investigador principal es el Dr. Iván Rega Castro (Universidad de León. España). Queremos agradecer, en primer lugar, al prior del monasterio de San Millán de Yuso, fray José Ramón Pérez, la autorización para examinar las obras objeto de estudio e información facilitada sobre la colección; también la ayuda prestada a su comunidad de agustinos recoletos.

procedimientos técnicos y materiales empleados en dichas obras. Todo ello es objeto de estudio para comprender la creación de una imagen de gran éxito, basada en aspectos clave como la reivindicación, por parte de los monjes de Yuso, del patronazgo de la Monarquía Hispánica para su fundador y la pervivencia del ideal de guerra "sacralizada", de forma más general, en la cultura monástica benedictina.

Palabras clave: iconografía de San Millán; santos matamoros; alteridad; guerra sacralizada..

Abstract

The article deals with an analysis of the main concepts, motifs and techniques that builded up the new Saint Aemilian's image as a "Moor-slayer saint" in the Baroque painting held in the Monastery of Yuso, in San Millán de la Cogolla (Spain). More specifically, it focuses on the construction of its iconography as "Turk-slayer", a metamorphosis that is proof of its late appearance in the mid-17th century. Different hypothesis to analyse the origin, and the iconographic sources through a comparative study of the Juan Ricci, Bartolomé Román or Pedro Ruiz de Salazar's preserved paintings, with the help of a multi-band imaging for knowledge of the technical procedures and materials used in the artworks. All of this is under analysis in order to understand the making a highly successful image, based on key aspects like the Yuso monks' claim to the patronage of the Hispanic Monarchy for their founder and the survival of the ideal of "sacralised" warfare more generally in the Benedictine monastic culture.

Keywords: Saint Aemilian's iconography, Moor-slayer saints, Otherness, Sacralised warfare.

INTRODUCCIÓN: ALGUNAS INVENCIONES BARROCAS DE OTROS "SANTOS MATAMOROS"

Es bien conocido el proceso histórico por el que la imagen literaria y visual del Santiago ecuestre como *bellator*¹ dio pie al tipo iconográfico que sirvió de base para la invención de otros santos guerreros, como san Raimundo de Fitero, san Millán o san Isidoro², por citar sólo alguno de los ejemplos hispanos más representativos. Esta metamorfosis iconográfica que convertía a santos medievales en violentos guerreros se estaba dando ampliamente durante los siglos XVII y XVIII en viejos monasterios y santuarios vinculados al camino de Santiago -aunque no en exclusiva-, en los que una producción local en distintos géneros aspiraba a reclamar una dimensión panhispánica o incluso europea para sus santos protectores. Así se encumbraron dichas imágenes en sus

-
- 1 Es imposible resumir en un par de líneas el proceso por el que la imagen del Santiago *bellator* que surge en la Compostela del siglo XIV, en concreto en una miniatura del llamado Tumbo B (1326) de la catedral de Santiago, se entrecruza con la imagen del Santiago matamoros que aparece tanto en pintura como en escultura, también en el siglo XIV, aunque lejos de Galicia; como, por ejemplo, el relieve procedente del coro bajo de la iglesia santiaguista de Santiago do Cacém (h. 1330), véase: Plötz, Robert. "Antecedentes iconográficos. El Apóstol Santiago y la Reconquista". Díaz Fernández, José María (ed.). *Santiago en América. Santiago de Compostela, Arcebispoado de Santiago de Compostela*, 1993, pp. 266-275; Moralejo Álvarez, Serafín. "El patronazgo artístico del arzobispo Gelmírez (1100-1140): su reflejo en la obra e imagen de Santiago". Franco Mata, Ángela (coord.). *Patrimonio artístico de Galicia y otros estudios. Homenaje al Prof. Dr. Serafín Moralejo Álvarez*. Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, Dirección Xeral de Patrimonio Cultural, 2004, Tomo I, pp. 289-299; Falcão, José António Pereira, Fernando António Baptista. *O alto-relevo de Santiago combatendo os Mouros da Igreja matriz de Santiago do Cacém*. Beja, Departamento do Património Histórico e Artístico da Diocese de Beja/Câmara Municipal de Santiago do Cacém, 2001; Ferreira, Isabel Cristina. "Iconografía da Guerra Santa no território portugués (séculos XII-XIV)". Ayala Martínez, Carlos de; Henriet, Patrick y Palacios Ontalva, J. Santiago (eds.). *Orígenes y desarrollo de la Guerra santa en la Península Ibérica. Palabras e imágenes para una legitimación (siglos X-XIV)*. Madrid, Casa de Velázquez, 2016, pp. 311-326. En cualquier caso, la historiografía ha llamado la atención sobre su tardía aparición y la escasez de imágenes hasta fechas muy avanzadas del siglo XIV, las cuales empiezan a proliferar bajo los Reyes Católicos. Isabel I de Castilla impulsó sobremanera la Orden de Santiago y la advocación de este santo en numerosos conventos y monasterios. Aunque fue durante el reinado de Carlos V cuando se popularizó la imagen de Santiago matamoros y se instrumentalizó su iconografía para exaltación de la monarquía, véase: Cabrillana Cízcar, Nicolás. *Santiago Matamoros. Historia e imagen*. Málaga, Servicio de Publicaciones, Diputación de Málaga, 1999; Monterroso Montero, Juan Manuel. "A la sombra de Santiago. La afirmación del culto jacobeo y su identificación con la Monarquía durante la Edad Moderna". Nieto Alcaide, Víctor (dir.). *Santiago y la Monarquía de España (1504-1788)*. Madrid, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2004, pp. 53-70; Fernández Gallardo, Luis. "Santiago Matamoros en la historiografía hispanomedieval: origen y desarrollo de un mito nacional". *Medievalismo*, N°15, 2005, pp. 139-174, esp. 173-174; Rey Castelao, Ofelia. *Los mitos del apóstol Santiago*. Santiago de Compostela, Ediciones Nigra Trea, 2006; López, Roberto J. "La pervivencia de un mito bético en la España Moderna: la imagen de Santiago caballero". González Cruz, David (ed.). *Religión y conflictos bélicos en Iberoamérica*. Sevilla, Universidad Internacional de Andalucía, 2008, pp. 40-73, esp. 51-56; Gómez Darriba, Javier. "Santiago Matamoros en Sevilla. Mito, arte y devoción". *Imagen: revista de emblemática y cultura visual*, N°10, 2018, pp. 143-173.
- 2 Monterroso Montero, Juan Manuel. "Santiago, san Millán y san Raimundo: Milites Christi". Singul, Francisco (ed.). *Santiago-Al-Andalus. Diálogos artísticos para un milenio*. Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1997, pp. 483-500; García Nistal, Joaquín. "Los santos entran en batalla: la gestación durante la Edad Moderna de la imagen de san Isidoro y san Millán en lucha contra el islam". *Hipogrifo. Revista de literatura y cultura del Siglo de Oro*, Vol. 11, N°2, 2023, pp. 117-132. Para un panorama completo, véase Olivares Torres, Enric. *L'ideal d'evangelització guerrera. Iconografia dels cavallers sants*. Tesis Doctoral en Historia del Arte, Universitat de València. Valencia, 2016.

fachadas principales, como san Isidoro en el remate escultórico de la portada de su colegiata de León o san Millán en el relieve de Diego Lizárraga para la fachada del monasterio de Yuso (La Rioja) (Imagen N°1), pero también un altorrelieve de El Cid “matamoros” preside la portada del monasterio de San Pedro de Cardeña (Burgos)³.

No obstante, conviene insistir en que tanto san Millán como san Isidoro aparecieron representados como guerreros en fechas tardías, tanto en la literatura como en las artes visuales, de hecho, la invención de un “san Millán matamoros” no se dio hasta la década de 1640, lo que fue auspiciado por crónicas locales o textos de tipo hagiográfico⁴. En cualquier caso, resulta paradójico que estos discursos de una violencia triunfalista se dieran cuando la Monarquía Hispánica vivía una clara decadencia política y el peso específico de estos centros religiosos en la península como en el resto de la Europa católica se eclipsaba⁵.

Imagen N°1. Izq.: *San Isidoro*, c. 1732. Fachada sur de la Real Colegiata de San Isidoro de León; centro: Diego Lizárraga, *Visión de San Millán en la batalla de Simancas*, c. 1661-1665. Fachada principal del Monasterio de Yuso (La Rioja); dcha.: *El Cid*, c. 1739, Fachada principal del Monasterio de San Pedro de Cardeña (Burgos).



Fuente: Joaquín García Nistal (Universidad de León); Creative Commons.

- 3 Payo Hernanz, René Jesús. “La creación de una imagen: iconografía cidiana de la Edad Media a la Ilustración” Elorza Guinea, Juan Carlos (dir.). *El Cid: del hombre a la leyenda*. Valladolid, Junta de Castilla y León, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2007, pp. 332-358; Payo Hernanz, René Jesús. “La imagen del héroe medieval castellano. El Cid: entre la historia, la leyenda y el mito” *Cuadernos del CEMYR*, Vol. 14, 2006, pp. 111-146, esp. pp. 120-121. Además, para dicho monasterio de Cardeña, fray Juan Ricci pintó un *Retrato del Cid* entre 1649-1653, el cual no se conserva, aunque puede rastrearse a través de estampas y dibujos.
- 4 Olivares Torres, Enric. “La influencia de los textos sagrados en la configuración visual de los santos guerreros” *Eikón Imago*, N°15, 2020, pp. 75-103, esp. p. 90.
- 5 Rubial García, Antonio. “La violencia de los santos en Nueva España” *Bulletin du centre d'études médiévales d'Auxerre*, N°2, 2008, <http://journals.openedition.org/cem/4092>.

La leyenda hispánica de un Santiago montado en su caballo blanco luchando contra los moros es de sobra conocida, sin embargo, su intervención milagrosa junto con san Millán en la batalla de Simancas lo es menos, aunque, según los *Votos de Fernán González*, ambos santos cabalgaron armados sobre corceles blancos para asegurar la victoria de los castellanos contra el califa de Córdoba. A pesar de los textos cronísticos o hagiográficos medievales que dieron cuenta de ello, empezando por el famoso *Privilegio de los votos de Fernán González* o poema hagiográfico de la *Vida de San Millán* de Berceo, no se llegó a plasmar en una iconografía específica hasta fechas tardías, como han demostrado Linares o García Nistal⁶.

En estas circunstancias, pretendemos estudiar el proceso de metamorfosis de la imagen de san Millán que promocionó el monasterio benedictino de Yuso (La Rioja), en particular durante el siglo XVII, la cual es fruto de una doble estrategia retórica; dado que por una parte se le aplicaron los atributos guerreros de Santiago matamoros -o más propiamente “mataturcos”- a su iconografía tradicional, lo que coincide con el enaltecimiento de “una hagiografía nostálgica y legendaria” del propio apóstol Santiago⁷; y por otra, se ahondó también en una iconografía violenta basada en el enemigo por antonomasia de la cristianidad⁸ y su imagen estereotipada para “ilustrar” sus apariciones en las batallas de Simancas, en el que la imagen del turco era un guerrero fiero y temible pero destinado a ser vencido en el campo de batalla, abatido por las armas cristianas o echado a los pies de la montura del santo benedictino. Por lo demás, tal recorrido iconográfico y material por las pinturas del monasterio emilianense ha sido posible gracias a una campaña de fotografía llevada a cabo en octubre de 2023, la cual consistió en el estudio y digitalización de las pinturas de su colección en alta resolución, así como en las bandas invisibles del espectro (infrarrojo y ultravioleta), a fin de observar posibles cambios y modificaciones de las composiciones, o documentar su estado de conservación.

6 García Nistal, “Los santos entran en batalla”, pp. 127-132. Linares, Lidwine. “La transmisión de una leyenda hagiográfico-política: san Millán en la batalla de Hacinas de la Edad Media al Siglo de Oro.” Güell, Mónica y Déodat-Kessedjian Marie F. (ed.). *À tout seigneur tout honneur. Mélanges offerts à Claude Chauchadis*. Toulouse, Presses Universitaires du Midi, 2009, pp. 303-316.

7 Monterroso, “Santiago, san Millán y san Raimundo”, pp. 483-500.

8 Perceval, José María. “Uno y múltiple: el turco y los diferentes turcos imaginados por la propaganda literaria de los siglos XVI y XVII.” *Hipogrifa. Revista de literatura y cultura del Siglo de Oro*, Vol. 11, N°2, 2023, pp. 19-34.

EL TRIUNFO DE UN CONCEPTO: SAN MILLÁN EN LA BATALLA DE SIMANCAS, IMÁGENES DE GUERRA “SACRALIZADA”

Es en el tercio central del siglo XVII cuando floreció esta iconografía como “matamoros” que se difundió, en primera instancia, gracias al grabado de Herman Panneels para la portada de la segunda edición de la *Apología por N.P.S. Millán de la Cogolla Patrón de las Españas*, de fray Martín Martínez (Madrid, 1643)⁹, pero también a los lienzos encomendados a Bartolomé Román (1644-1646) y a Juan Ricci (1653-1656), no solo para el retablo mayor de la iglesia del monasterio sino también para el claustro alto¹⁰. Tenemos que lamentar la perdida irrecuperable de algunos testimonios iconográficos -a causa de la construcción de una nueva iglesia monástica a principios del siglo XVI, que ya está en obras en 1504-, de la que dan cuenta algunos cronistas benedictinos, como las imágenes de san Millán de la Cogolla en “un retablo antiquísimo, de pinzel, del altar de San Marcos en este Monasterio,”¹¹ así [como] en una vidriera que se quitó de la Iglesia vieja, a[h]ora assentada en una ventana de la pieça que llaman la Preciosa”¹². Ello no obsta para que sorprenda poderosamente la ausencia de un repertorio más o menos amplio de imágenes del santo benedictino como *miles Christi* anterior a la Edad Moderna¹³, que permitiera desplegar una imaginería asociada a la tradición de la mal llamada Reconquista -que seguimos usando a falta de otra nomenclatura mejor- y con la lucha contra los sarracenos. Así mismo, es probable que el desarrollo tardío de esta iconografía violenta del santo emilianense se justifique precisamente por la perdida o ausencia de una tradición iconográfica anterior más fuerte, y ello además acarreó la estrategia del anacronismo¹⁴ en las representaciones de la aparición de san Millán en Simancas, con la consiguiente confusión moro/turco en el campo de batalla.

En cualquier caso, la invención de un “san Millán matamoros” hay que relacionarla con la publicación de algunas obras literarias de carácter hagiográfico

9 Olivares, “La influencia de los textos sagrados”, pp. 75-103, esp. p. 90.

10 Gutiérrez Pastor, Ismael. *Catálogo de pintura del Monasterio de San Millán de la Cogolla*. Logroño, CSIC, Instituto de Estudios Riojanos, 1984.

11 Parece tratarse de las tablas de San Millán, del siglo XIV, custodiadas en el Museo de La Rioja, véase Asensio Jiménez, Nicolás. “La identidad del santo anacoreta a través de las Tablas de San Millán”. *Norba: Revista de arte*, N°35, 2015, pp. 9-25; Poza Yagüe, Marta. “San Millán”. *Revista digital de iconografía medieval*, Vol. 4, N°7, 2012, p. 29-36.

12 Martínez, Martín. *Apología por N.P.S. Millán de la Cogolla Patrón de las Españas*. Madrid [s.n.], 1643, p. 46.

13 Unas pérdidas entre las que también debemos contar una serie de grandes lienzos sobre la vida de San Millán en que empezó trabajando el pintor navarro Juan de Espinosa, en 1650, y al que sustituyó fray Juan Ricci a su muerte, en 1653, y de la que infelizmente no resta nada; también el lienzo de *Santiago en Clavijo* que hacia pareja con el de *San Millán en Hacinas/Simancas* en el trascoro, obra de Bartolomé Román.

14 El concepto de “anacronismo” en historia del arte ha sido tratado ampliamente por Didi-Huberman, Georges. *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora, 2011. En un contexto cronológico más restringido, véase también Nagel, Alexander y Wood, Christopher. *Renacimiento anacronista*, Madrid, Akal, 2017.

o crónístico, entre las que cabe destacar la *Crónica de la orden de san Benito* (Valladolid, 1609-1610) de Antonio de Yepes y la citada *Apología* (Haro, 1632, primera edición) de Martínez. Ambos autores no solo tratan de rescatar del olvido una batalla como la de Simancas/Hacinas, que prácticamente había desaparecido en el recuerdo de la historiografía de la época moderna, sino que este último se esfuerza en independizar una de la otra y desembarazar a san Millán de la compañía de Santiago a la que aluden las fuentes medievales¹⁵.

Aunque hasta la fecha no existía consenso sobre la identificación de una u otra batalla en los lienzos conservados en el monasterio de Yuso, por ejemplo las obras de Ricci o Román, por las serias dudas que plantea el criterio general establecido por Gutiérrez Pastor según el cual cuando el santo benedictino aparecía representado “solo se trataba de la batalla de Hacinas, auxiliando al conde Fernán González con sus tropas [...] [y] cuando aparecía en compañía del apóstol Santiago, en que lo que se representaba era batalla de Simancas, de mayor trascendencia por ser aquella de la que derivaba el *Privilegio de los Votos*”¹⁶. Observamos, sin embargo, la tesis propuesta por García Nistal según la cual para el monasterio de Yuso la batalla de Simancas tiene una mayor importancia que la de Hacinas; de hecho, también González de Zárate propuso identificar el tema de la pintura de fray Juan Ricci para el retablo mayor como *San Millán en la batalla de Simancas*, por haber sido ésta la que origina los votos de san Millán¹⁷, y, por su parte, la estampa del grabador flamenco Herman Panneels (act. 1634-1651) representa su aparición ante los muros de Simancas -identificada por la inscripción “Septimancas Villa”-, concediéndole al santo benedictino todo el protagonismo de la composición.

Por último, prueba de la tardía aparición de esta iconografía es cómo el enemigo trastomó en el turco, en un contexto en el que él va a ir ocupando el lugar que tradicionalmente había correspondido a la figura del “moro” en la imaginaria de la mal llamada Reconquista, convirtiéndose en el enemigo destinado a ser derrotado en “guerra santa”. Aun cuando sería más apropiado hablar de guerra “sacralizada”, según las tesis de Flori¹⁸, al contar, por ejemplo, las bata-

15 García Nistal, “Los santos entran en batalla”, p. 122.

16 Gutiérrez Pastor, Ismael. “Fray Juan Rizi en el monasterio de San Millán de la Cogolla (1653-1656)”. Gil-Díez Usandizaga, Ignacio (coord.). *El pintor Fray Juan Andrés Rizi (1600-1681): Las órdenes religiosas y el arte en La Rioja*. Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 2000, pp. 27-62, esp. p. 40.

17 González de Zárate, Jesús María. “La visión emblemática de San Millán en la pintura de Juan Ricci”. *Berceo*, N°108-109, 1985, pp. 121-133, esp. pp.125-126.

18 La noción de guerra “sacralizada” ha sido acuñada por Flori, Jean: “Les concepts de guerre sainte et de croisade aux XIe et XIIe siècles: prédication papale et motivations chevaleresques”. Baloup, Daniel y Josserand, Philippe (ed.). *Regards croisés sur la guerre sainte*. Toulouse, Ed. Méridiennes, 2006, pp. 133-158, esp. pp. 136-138 y pp. 141-143. Tal noción ha sido utilizada, en castellano, por Echevarría Arsuaga, Ana y Rodríguez García, José Manuel. “Entre ‘violencia sagrada’ y ‘guerra sacralizada’: las Cruzadas”. *Revista de historia militar*, Año 53, N°Extra 1, 2009, pp. 113-140.

llas de Simancas/Hacinas, con la ayuda de Dios y de los santos, es decir, con la intervención divina. Un ideal que abarcó casi toda la Edad Media y que, desde luego, no solo no cayó en desuso durante la Edad Moderna, sino que fue intensamente instrumentalizado por algunos centros religiosos, como Santiago de Compostela o San Millán de la Cogolla, en pleno Siglo de Oro.

Imagen N°2. Bartolomé Román (atrib.), *San Millán en la Batalla de Simancas*, c. 1644-1646, óleo sobre lienzo. Retablo mayor del Monasterio de Yuso. San Millán de la Cogolla (La Rioja).



Fuente: M. A. Herrero-Cortell (Universidad Politécnica de Valencia).

Es lógico, por lo tanto, que en la susodicha estampa de Panneels se den cita tanto uno de los santos -la supresión de la imagen de Santiago estaría justificada por la reivindicación de los votos de san Millán en Castilla- que acude en ayuda directa de los guerreros terrenales -el conde Fernán González, junto a Ramiro II de León y García Sánchez I de Pamplona- como un enemigo a combatir que es un agresor pagano, o considerado como tal -los "sarracenos", las tropas nazaríes de Abderramán III-, junto a otros elementos iconográficos que subrayan esa dimensión de sacralidad para la batalla; también parece razonable que por su complejo discurso icónico -tan propio del grabado- fuese el punto de partida para algunos de los pintores que trabajaron para los benedictinos de Yuso¹⁹.

19 Gutiérrez Pastor, "Fray Juan Rizi en el monasterio de San Millán de la Cogolla" p. 44.

Uno de estos lienzos es el que fue certamente atribuido al pintor madrileño Bartolomé Román (h. 1585-1647), la *Aparición de san Millán en la Batalla de Simancas* (c. 1644-1646) (Imagen N°2) y que es, probablemente, el más antiguo de la serie objeto de este estudio²⁰. Está presidido por san Millán, vestido de hábito negro y coraza, y toma prestados de Panneels no solo su protagonismo en la escena de batalla y su tipo figurativo, con el estandarte crucífero, sino también aquellos elementos ambientales que subrayan la aparición del santo ante los muros de la ciudad de Simancas -al fondo-, como el ángel que se abre paso entre las nubes, el celaje tormentoso y los “grandes signos en el cielo”²¹.

El santo benedictino se abalanza sobre unos personajes cubiertos con turbantes, rojos y blancos en su mayoría, y el situado en primer término, además, aparece tocado con turbante y corona, al estilo europeo, ostentosamente decorado por un joyel con su media luna, emblema usado convencionalmente para representar la condición de rey/sultán, aunque en este caso sería más propiamente el califa de Córdoba. Por lo demás, su atuendo es rico, pero indefinido o convencional, un tanto carnavalesco. Sus soldados, en cambio, exhiben símbolos fácilmente inteligibles por sus contemporáneos, como el turbante, los alfanjes o los estandartes con la media luna.

En el primer plano de la composición, se disponen los despojos de la batalla, cadáveres y heridos. Uno de ellos, el situado en el ángulo inferior derecho, a altura de los ojos del espectador, muestra una herida abierta que, sin embargo, gracias a la imagen tomada con luminiscencia visible inducida por radiación ultravioleta (UVL) podemos discernir que fue inteligentemente retocada en su momento, a fin de, por un lado, no exceder los límites del decoro en una imagen sacra destinada al culto público -en los altares del trascoro- y también por la exhibición de la fuerza necesaria o indispensable para hacer triunfar una causa justa (Imagen N°3). Tal retórica de la violencia o la aceptación de la “violencia sagrada”²² como valor fundamental en las apariciones de san Millán en batalla, era justificable, en primer lugar, en nombre de los principios combinados de la “guerra santa” y la “guerra justa”, y, por otro lado, en base a la “sacralización” de la contienda, en que insisten las fuentes castellanas, por ser una batalla librada por la causa de Dios, “con su ayuda y la de los santos, incluso con intervención de las legiones celestiales”²³.

20 Gutiérrez Pastor, Ismael. “Una pintura inédita de Bartolomé Román y dos series benedictinas de San Millán de la Cogolla y de San Lesmes de Burgos atribuidas” *Berceo*, N°105, 1983, pp. 7-30.

21 Martínez, fray Martín. *Apología por san Millán de la Cogolla, patrón de España...* Haro, Juan de Mongastón, 1632, f. 8.

22 Tomamos también prestada esta expresión de Echevarría y Rodríguez García, “Entre ‘violencia sagrada’ y ‘guerra sacralizada’”, pp. 113-140, esp. p. 123.

23 Flori, “Les concepts de guerre sainte”, pp. 133-158, esp. p. 136-138.

Imagen N°3. Bartolomé Román (atrib.), *San Millán en la Batalla de Simancas*, c. 1644-1646, óleo sobre lienzo. Monasterio de Yuso, San Millán de la Cogolla (La Rioja). Izq.: detalle del soldado turco situado en la parte inferior derecha que muestra una herida en su mejilla; dcha.: Detalle del mismo con luz ultravioleta (UV) que permite ver cómo originariamente la herida era más sanguinolenta.



Fuente: M. A. Herrero-Cortell (Universidad Politécnica de Valencia).

Por lo tanto, la batalla de Simancas es, según los testimonios escritos y visuales, una “guerra sacralizada”, que merece tal reconocimiento por la intervención de los santos, o más bien, de un santo -que justifica el privilegio de los votos de San Millán-, y, por sus efectos: la derrota de los infieles y la expulsión de los musulmanes de tierras cristianas.

Por lo que respecta a la atribución del lienzo, consideramos que es acertada, pues el rostro de san Millán está muy en sintonía, por ejemplo, con el de *San Pedro Celestino, papa*, del Museo Nacional del Prado (P003346), en sus facciones, sus ojos, su compostura y su monumentalidad. La obra presenta una composición compleja, estudiada, pues el caballo blanco asume un gran peso en términos de color, acentuado por la figura del santo con su indumentaria negra. El pintor se recrea en ciertos detalles, como los estribos del caballo, o incluso en su prolífica descripción de texturas con los tejidos sedosos o de raso. Cabe destacar también, el tratamiento dramático de la luz, tenue en su conjunto, pero focalizada en el caballo que emerge en el lugubre episodio bélico. Seguramente la imprimación sea parda oscura, pudiéndose observar en la imagen infrarroja que es muy poco el blanco el que devuelve la obra, evidenciando que el artista utiliza en su paleta un gran número de tierras, negro carbón, algunos pigmentos como la azurita y abundantes lacas, utilizadas junto con

el bermellón para la representación de la sangre. Con la imagen UVL se nos revela una obra de gran calidad, muy rica en matices de veladuras, así como la existencia de diversas manos de barniz. De la misma forma hay reiterar que la figura del sarraceno/turco -mencionado anteriormente- tiene una veladura para la sangre de la cara que, aunque parcialmente eliminada, todavía nos permite ver su luminiscencia, y por su tono anaranjado parece una veladura de laca de rubia, mientras que en otros lugares las verduras, con un tono de color más bien violáceo, nos indican el uso de colorantes como la cochinilla. Por lo que respecta a la imagen infrarroja (IR), podemos observar una composición bien definida, prolífica en el detalle, muy pensada y definida en el momento de su ejecución, sin apreciarse grandes correcciones.

LAS METAMORFOSIS DE SAN MILÁN, DE “MATAMOROS” A “MATATURCOS”

Imagen N°4. Izq.: Bartolomé Román (atrib.), *San Millán matamoros*, segunda mitad del siglo XVIII, óleo sobre lienzo. Dcha.: Diego Díez Ferreras (atrib.), *San Millán en la batalla de Simancas*, segunda mitad del siglo XVII, óleo sobre lienzo. Monasterio de Yuso, San Millán de la Cogolla (La Rioja).



Fuente: Marta Raich Creus (Instituto de Humanismo y Tradición Clásica-Universidad de León).

No obstante, el asunto de la “violencia sacralizada” es más evidente incluso en composiciones reducidas, como por ejemplo un lienzo conservado en la sacristía monástica y atribuido también a Bartolomé Román, el cual representa un verdadero *San Millán matamoros* (Imagen N°4 izq.)²⁴, o más propiamente “mataricos”. El santo parece entrar solo en batalla, arremetiendo contra soldados de atuendo turquesco, los cuales responden a diferentes tipos iconográficos, aunque en la imaginería que produce la península ibérica por estos siglos, eran figurados preferentemente como guerreros fieros, temibles y destinados a ser vencidos en batalla, abatidos por las armas cristianas o echados a los pies de los caballos²⁵. Entre los personajes dispuestos en medio de despojos militares, el primero blande su alfanje y se protege con un escudo circular, evocación del usado por la infantería árabe-musulmana (*turs*), lleva por tocado un turbante envuelto alrededor de un bonete rojo (*kavuk*), más propio de los otomanos, o incluso de los berberiscos, y el segundo yace muerto, con el torso desnudo, la cabeza afeitada y el copete en la parte superior que lo hacen fácilmente identificable como un esclavo o galeote turco-otomano²⁶, y el tercero, de pie, flanquea al santo visto traje corto y trae por tocado un turbante o almaizar sobre un bonete puntiagudo -sobre el que volveremos más adelante-. Su tocado no es un turbante al uso turquesco, más bien parece un estereotipo que respondía al horizonte de expectativas de un público popular, dado que se localiza también en otro lienzo atribuido también por Gutiérrez Pastor al pintor vallisoletano Diego Díez Ferreras (act. 1665-1689), de calidad muy inferior pero donde observamos ese mismo atuendo turquesco (Imagen N°4 dcha.)²⁷.

24 Gutiérrez Pastor, “Una pintura inédita de Bartolomé Román” p. 13, láms. 6 y 7.

25 Rega Castro, Iván. “Tejiendo la memoria del otro: Los cartones de la Toma de Orán, de 1732, y la imaginería (anti)musulmana en el contexto de las campañas hispanas en Argelia”. *Eikón Imago*, Vol. 9, N°1, 2020, pp. 258-260.

26 Algunos de estos tipos figurativos han sido parcialmente definidos en: Rega Castro, Iván. “Una alegoría barroca: la Iglesia triunfante con la Herejía y un cautivo turco a sus pies, de Antonio Palomino a Dionis Vidal”. *Philostrato: revista de historia y arte*, N°14, 2023, pp. 47-69, esp. pp. 61-62.

27 Gutiérrez Pastor, *Catálogo de pintura, Millán*, p. 73, n. 42.

Imagen N°5. Izq.: Pedro Ruiz de Salazar (atrib.), *Aparición de San Millán y Santiago en la batalla de Simancas*, c. 1660-1670, óleo sobre lienzo. Pinacoteca del Monasterio de Yuso, San Millán de la Cogolla (La Rioja). Dcha.: Hennann Panneels, *San Millán en la batalla de Simancas*, en *Apología por N.P.S. Millan de la Cogolla Patron de las Españas*, de fray Martín Martínez, Madrid, 1643, f. 7.



Fuente: Marta Raïch Creus (Instituto de Humanismo y Tradición Clásica-Universidad de León).

No obstante, la versión más fiel al grabado es la *Aparición de San Millán y Santiago en la batalla de Simancas* (1644/1656 post.), de Pedro Ruiz de Salazar (1604-1670)²⁸ (Imagen N°5), quien adapta la composición a un formato apaisado de la estampa de Hennann Panneels que ilustra la citada *Apología* y que repite la misma estrategia de narración sinóptica, conjugando, en la parte central, la ciudad de Simancas, con los “moros [que] corrían toda la tierra”²⁹, haciendo sus fechorías, en primer plano; en el margen izquierdo, reunidas la tropas cristianas en las inmediaciones de ciudad, la gran coalición encabezada por el rey de León, Ramiro II, junto con el conde de Castilla Fernán González y el rey García Sánchez I de Pamplona, quienes “estando en su oración”, antes de la batalla, vieron cómo “abriéronse los cielos y vieron venir dos caballeros en caballos blancos, armados con [...] espadas en las manos; con ellos grandes compañías de ángeles”³⁰, que ocupa la parte superior de la composición en forma de rompimiento de gloria; por su parte, el margen izquierdo se dispone el numerosísimo ejército sarraceno, capitaneado por el “Rey Adberraman” [sic]. No obstante, el cambio más significativo con respecto a la composición ideada por Panneels es la incorporación de Santiago haciendo pareja con el

28 Sobre este artista, véase Gutiérrez Pastor, Ismael. “La pintura del Barroco en La Rioja. El siglo XVII.” Moya, José Gabriel y Arrué, Begoña (coord.). *Historia del Arte en La Rioja. Los siglos XVII y XVIII*, Logroño, Fundación CajaRioja, 2009, pp. 147-163.

29 Martínez, *Apología por san Millán de la Cogolla*, f. 7v.

30 *Ibidem*, f. 9.

san Millán ecuestre, aunque ligeramente desplazado frente al incuestionable protagonismo del santo benedictino. En tal sentido, no podemos perder de vista el hecho de que el cuadro en cuestión procedía de la Casa del Priorato Cihuri (La Rioja)³¹, que dependía del monasterio de Yuso, pero que estaba lo suficientemente alejada del mismo como para escaparse del atento control a que se sometía la producción de la imaginería emilianense³².

Es sin lugar a duda la escena más compleja desde el punto de vista narrativo y la más fiel interpretación visual del texto del *Privilegio de los votos de Fernán González*, pero también es la mejor representación de los principios combinados de las doctrinas de “guerra justa” y “guerra santa”, o por mejor decir “sacralizada”; habida cuenta de que expone en primer término los efectos de la violencia desatada por sarracenos³³, como causa de la guerra, y que se libra esta por causa de Dios y con su ayuda, por ello, vemos en la parte superior de la composición, los dos santos caballeros, san Millán y Santiago, capitaneando las legiones angélicas.

La atribución a Pedro Ruiz de Salazar, por el momento y el contexto, es posible aceptarla, aunque la composición narrativa del tema iconográfico religioso se presenta como un escenario teatral, repleto de pequeñas figuras que suele dificultar la adscripción estilística a uno u otro pintor. La producción de este pintor está más cerca del naturalismo protobarroco que de la estética del pleno barroco, aunque fue empapándose de las innovaciones de artistas como fray Juan Rizzi y Bartolomé Román. Igualmente, debemos destacar que la mayoría de sus fuentes de inspiración fueron las estampas -como en el caso que nos ocupa-, de grabadores como Sadeler, Wieriz o Cort. A Salazar se le conocen otras obras documentadas como el de *San Pedro* del retablo mayor de Espinosa del Camino (1658)³⁴ o el *San Pedro en catedra* de la iglesia de San Pedro de Huércajos (1663), donde hay que destacar su carácter dibujístico de sus composiciones, así como su tendencia formal hacia el último manierismo.

31 Gutiérrez Pastor, *Catálogo de pintura*, p. 104, n. 94.

32 Aunque para Gutiérrez Pastor este cambio en la composición debía responder a alguna tradición particular del cenobio, en Gutiérrez Pastor, “Fray Juan Rizi en el monasterio de San Millán de la Cogolla”, p. 44, n. 62.

33 “En campo no se te osarán parar, mas manda así que a los xpianos que se quisieren tomar moros que les des armas e caballos, e les fagan grandes bienes; lo que non se quisieren tomar moros, manda prender por los pies, e que les quebranten las cabeças a las peñas e a las paredes.” Versión romance de Cuellar. Berceo, Gonzalo de. *Obras completas. I. La vida de San Millán de la Cogolla*. Estudio y edición crítica de Dutton, Brian. Londres, Tamesis, 1984 [1967], p. 12.

34 Payo Hernanz, René Jesús y Alonso Abad, María Pilar. “La proyección de los talleres artísticos de Santo Domingo de la Calzada a mediados del siglo XVII: nuevas obras de Diego de Ichaso y Pedro Ruiz de Salazar”. *Berceo*, N°163, 2012, pp. 258-261.

Imagen N°6. Pedro Ruiz de Salazar (atrib.), *Aparición de San Millán y Santiago en la batalla de Simancas*, c. 1660-1670, fotografía infrarroja (IR).



Fuente: Marta Raich Creus (Instituto de Humanismo y Tradición Clásica-Universidad de León).

Por lo demás, el lienzo que nos ocupa de Salazar es más interesante desde el punto de vista iconográfico que del artístico. La estética claroscurista, la pincelada, la utilización de ciertos pigmentos, son muy afines a otras obras del pintor conservadas en el monasterio. A través de la imagen infrarroja (IR) son más inteligibles los diversos elementos iconográficos (Imagen N°6), por mejorar el contraste de materiales a base de carbón, tintas y pigmentos a base de humo, etc., observándose un dibujo bien trabajado, tal vez trasladado con calco a través de un cartón embebido de blanco de plomo, con lo cual el dibujo es claro sobre oscuro y no se aprecia. Seguramente fue ejecutado sobre una imprimación de color parduzco, por el colorido que presenta en conjunto. En términos de color, por lo que se puede observar a través de la imagen ultravioleta (UV) y visible, hay un uso extensivo de lacas, probablemente de rubia, en las partes rojas especialmente, y también hay, en algunos puntos, uso de lacas de cochinilla, las cuales son particularmente poco fluorescentes con una tendencia bastante violácea. Las capas de barniz son numerosas y gruesas.

FRAY JUAN RIZI, ENTRE LA VIOLENCIA “SACRALIZADA” Y LA BATALLA “ALEGORIZADA”

Imagen N°7. ¿Según diseño de fray Juan Ricci?, *Retablo mayor de la iglesia monástica*, c. 1653-1654, y fray Juan Ricci, cuatro lienzos al óleo, c. 1653-1656. Monasterio de Yuso, San Millán de la Cogolla (La Rioja).



Fuente: Marta Raïch Creus (Instituto de Humanismo y Tradición Clásica-Universidad de León).

El pintor benedictino fray Juan Ricci pintó de este modo la *Batalla de Simancas* (c. 1653-1656) para el retablo mayor del monasterio de Yuso (Imágenes N°7 y N°8 Izq.)³⁵. Como ha examinado Lidwine Linares, “el artista toma libertades con sus fuentes y adapta la leyenda”,³⁶ licencias artísticas basadas en la estrategia del anacronismo, tan habitual en la representación del enemigo de la cristianidad³⁷. Por una parte, las tropas cristianas aparecen representadas como los tercios españoles en tiempos de Felipe IV, sin armaduras; los personajes tras el jinete visten jubón negro, con cuello de valona, medias rojas y zapatos bajos, sombrero de fieltro de ala ancha, y enarbolan la bandera con el aspa de san Andrés. Frente a ellos, los sarracenos vencidos -o destinados a serlo- en el campo de batalla, adquieren la forma de turcos-otomanos, armados con alfanjes, pero sin turbante, aunque traen una bandera de tres medias lunas que forma parte de la iconografía simbólica de los “moros” en la tradición bajomedieval y moderna³⁸. Por otro lado, dicha imaginaria bíblica era el sustitutivo simbólico de las guerras, violencia armada y victorias contra los turco-otomanos en el imaginario colectivo, porque conmemorando las grandes batallas de siglos lejanos se mantenía viva el rol tradicional como defensora de la fe de la Monarquía Hispánica, a pesar del desprestigio de las armas españolas en tiempos de Felipe IV.

35 Angulo, Diego y Pérez Sánchez, Alfonso E. *Historia de la Pintura Española. Pintura madrileña del segundo tercio del siglo XVII*. Madrid, Instituto Diego Velázquez, 1983, pp. 295-296, cat. 28-35. Véase también, Rega Castro, Iván. “Violencia y alteridad, o la metamorfosis de la Batalla de Simancas, obra de fray Juan Ricci, en San Millán de la Cogolla”. Rodríguez, Inmaculada, Minguez, Víctor y Rabassa, Carles (ed.). *Pervivencia y metamorfosis del mundo medieval en el imaginario moderno*, Gijón, Trea, 2025, pp. 325-331.

36 Linares, “La transmisión de una leyenda hagiográfico-política” pp. 303-316.

37 Sorce, Francesco. “Conflictual Allegories. The image of the Turk as the enemy in Italian Renaissance art”. Bernardini, Michele y Taddei, Alessandro (ed.). *15th International Congress of Turkish Art. Proceedings*. Nápoles, Università di Napoli “l’Orientale”, Istituto per l’Oriente C. A. Nallino, 2018, pp. 553-567.

38 Franco Llopis, Borja. “Algunas reflexiones sobre la alteridad religiosa en el arte moderno de la Corona de Aragón a través del retablo turolense de San Jorge de Jerónimo Martínez, el valenciano de San Vicente Ferrer de Miguel del Prado y las obras de Joan de Joanes”. *Sharq Al-Andalus*, N°21, 2014-2016, pp. 21-52, esp. p. 38. También han señalado la instrumentalización de la imagen de los otomanos en el contexto de la guerra de Las Alpujarras: Franco Llopis, Borja y Moreno Díaz del Campo, Francisco Javier. *Pintando al converso: Imágenes de moriscos en la península ibérica (1492-1614)*. Madrid, Ediciones Cátedra, 2019, pp. 393-396.

Imagen N°8. Izq.: fray Juan Ricci, *Aparición de San Millán en la batalla de Simancas*, c. 1653-1656, óleo sobre lienzo. Retablo mayor del Monasterio de Yuso, San Millán de la Cogolla (La Rioja). Dcha.: Fotografía infrarroja (IR) que permite observar cómo el pintor trabaja a partir de una visión completa de la composición, sin acusar cambios.



Fuente: Marta Raïch Creus (Instituto de Humanismo y Tradición Clásica-Universidad de León).

No obstante, dos elementos de la composición de Ricci han sido objeto de debate entre los investigadores, la montura del santo y el árbol que sirve de telón de fondo para su aparición (Imagen N°8 izq.). Para González de Zárate, san Millán cabalga sobre un unicornio, animal mitológico reconocible por el cuerno en su testa, pero no citado en ninguna de las fuentes literarias, y que es claramente una licencia artística del monje madrileño. Según González de Zárate, el unicornio sería símbolo de pureza y de fuerza³⁹. No obstante, otros autores, como Gutiérrez Pastor, opinan que el animal sobre el que cabalga el santo benedictino no es un unicornio, sino el caballo blanco descrito por las crónicas, y que el cuerno no sería más que uno adorno o testera, sin ningún

39 González de Zárate, "La visión emblemática de San Millán", pp. 126-128.

tipo de simbolismo⁴⁰; una interpretación que también comparte Olivares Torres, dado que parece la opción *más fiel al espíritu de las fuentes escritas*⁴¹.

A nuestro entender, sin embargo, ambas se complementan, porque la testera con el cuerno subraya el carácter militar de la cabalgadura, pero también puede tener un valor simbólico a la luz de un emblema estudiado recientemente por Sanz Baso⁴², el cual fue ideado para la fiesta de recibimiento de las reliquias de san Benito en el Monasterio de San Benito el Real de Valladolid hacia 1594⁴³. Con este motivo, se exhibió un jeroglífico compuesto por una *pictura* con un paisaje presidido por una laguna rodeada de fieras esperando que un unicornio comenzase a beber y por la letra “seguramente me sigan”⁴⁴. Según su interpretación, respaldada por un extenso epigrama, el unicornio abrevando era una representación metafórica del propio san Benito, el cual limpiaba simbólicamente las aguas “venenosas” que afligían a África, y que, en contexto religioso, puede sobreentenderse que se refiere al islam y el paganismo. Por lo demás, González de Zárate también señaló que es un animal que purifica lo que toca con su cuerno, según la interpretación que ofrecen Paolo Giovio y Johannes Sambucus⁴⁵. Así pues, es probable que tal imagen alegórica estuviera asociada a la visión del santo como patrón de Europa y fundador de la orden benedictina, contribuyendo con su regla a la creación de otras órdenes religiosas y, por ende, a purificar y liberar la tierra de sus males.

No podemos afirmar que Ricci tuviera conocimiento de tal emblema o que el monasterio de Yuso contara con una versión manuscrita de la relación vallisoletana, pero dicha imagen alegórica se ajusta al pensamiento simbólico y a la tradición monástica de la emblemática religiosa a la que la obra del monje madrileño no era ajena.

40 Gutiérrez Pastor, “Fray Juan Rizi en el monasterio de San Millán de la Cogolla”, pp. 44-45.

41 Olivares, *L'ideal d'evangelització guerrera*, pp. 505-506.

42 Sanz Baso, Ángela. “La representación del ‘otro’ de religión en el Reino de Toledo y el Reino de Castilla (1492-1621)”. Tesis doctoral en Historia del Arte, Universidad Nacional de Educación a Distancia. Madrid, 2022, pp. 63-64.

43 *Libro de las fiestas que se hicieron y poesías para el Reciuimiento de la Reliquia de nuestro Padre San Benito que dio a este su Monasterio el Señor Don Diego de Alaua, gentilhombre de Camara del Rey Don Phelippe Segundo, Por auerla heredado del Señor Don Frances de Alaua su Padre que siendo embajador de Francia la trajo a España. Y se coloco en este Real Monasterio de Valladolid en veinte y dos dias del mes de Iulio del Año pasado de mill y quinientos y nobenta y quatro añ[os].* Manuscrito, 1594, Universidad de Valladolid, Biblioteca Histórica Santa Cruz, U/Bc Ms 229. Para más información sobre estos festejos, véase Egido López, Teófanes. “Reliquias y procesiones en las antiguas iglesias de San Pablo y San Benito el Real de Valladolid”. Maza Zorrilla, Elena y Marcos del Olmo, María de la Concepción (coord.). *Estudios de Historia. Homenaje al profesor Jesús María Palomares*. Valladolid, Secretariado de Publicaciones, 2006, pp. 37-52.

44 *Libro de las fiestas*, f. 48.

45 González de Zárate, “La visión emblemática de San Millán”, pp. 126-128.

En segundo lugar, también observamos un gran árbol -frecuentemente identificado como una encina- que se dispone en el centro de la escena, el cual es probable que no sólo cumpla una función estética o compositiva, y, en este sentido, González de Zárate lo consideró como imagen emblemática del Estado, del que san Millán era su protector y patrón⁴⁶. Por otro lado, al margen del valor simbólico es lógico pensar que el árbol fuera también sinécdoco del campo de batalla, una alusión al entorno natural de Hacinas/Simancas. Un recurso que vemos repetido en el relieve de Diego de Lizárraga (h. 1661-1665) que preside la portada del monasterio, donde se representa la batalla de Simancas a través de los árboles que flanquean la composición y los despojos de los “moros” vencidos, a los pies⁴⁷.

No obstante, no puede descartarse el valor simbólico del árbol, aunque no leído a la luz de la emblemática política, como sugirió González de Zárate, sino de la literatura emblemática religiosa, dado que la encina ha sido considerada por algunos autores como emblema de la dureza de la fe y de la resistencia del cristiano ante la adversidad⁴⁸. Por ello fray Martín Martínez, muy propiamente, escogió como imagen para el colofón de la primera edición de su *Apología* un árbol frondoso de raíces profundas y puso el punto y final a su texto exhortando a “los españoles” [sic] al culto de los santos patronos tradicionales y a ponernos “[...] debajo de su protección, en que podemos con seguridad afiançar nuestras victorias, mediante el favor divino”⁴⁹. Así, el árbol, como imagen de la religión y fortaleza de la fe, cobija a los que le son fieles y que gozan, por lo tanto, de la protección del santo, también en época de grandes tribulaciones.

Por otro lado, la obra que el pintor benedictino realizó para el retablo mayor responde a una composición eficaz y bien estudiada, sin acusar cambios, o al menos estos no son observables en la fotografía infrarroja (Imagen N° 8. dcha.). Es la más teatral de cuantas pintó para los monasterios castellanos⁵⁰, en parte por el realismo detallista, desplegado en todo el horror de las heridas de los sarracenos/turcos, la fuerza verdaderamente excepcional impresa al jinete y el recurso al anacronismo por el que superponen distintos momentos

46 González de Zárate, “La visión emblemática de San Millán” pp. 125-126. Véase también González de Zárate, Jesús María. “Las claves emblemáticas en la lectura del retrato barroco”. *Goya*, N°187-188, 1985, p. 57.

47 Olivares, *L'ideal d'evangelització guerrera*, p. 507.

48 Rodríguez de La Flor, Fernando. *Emblemas. Lecturas de la imagen simbólica*. Madrid, Alianza Editorial, 1995, p. 309.

49 Martínez, *Apología por san Millán de la Cogolla*, f. 76v.

50 Gutiérrez Pastor, *Catálogo de pintura*, p. 85.

históricos, al traer la narración de la batalla a la contemporaneidad a través del atuendo de los personajes. Hemos afirmado tentativamente que al grupo de los tercios castellanos se contrapone una imagen que se desarrolló en la península sobre el ejército otomano, construida no a partir de la realidad de sus cuerpos de élite, como los jenízanos, sino de la eventual combinación de estereotipos negativos sobre los otomanos, los bereberes y otros pueblos musulmanes del Mediterráneo.

Es sorprendente ver en la parte inferior de la composición los cuerpos de los vencidos repitiendo tocado indeterminado, traje rojo, gran mostacho y blandiendo grandes alfanjes. A este respecto, es fácil hipotetizar que su gesto, su utilaje y sobre todo su atuendo, rojo, sean elementos de una retórica de la alteridad no necesariamente fundamentada en un conocimiento directo del ejército otomano. Por el contrario, es altamente probable que este tipo figurativo fuera de uso frecuente en las principales escuelas de mediados del siglo XVII, no solo entre artistas cortesanos, como Velázquez, sino también entre pintores sevillanos como Pacheco o Zurbarán, en un momento en el que se puede dar por hecho que la imagen del turco ya estaba bien fijada y esta no dependía solo de lucir un turbante sobre la cabeza y portar una cimitarra en la mano -como erróneamente pudiera pensarse-. Por lo demás, nótese que su tocado no es el turbante blanco envuelto alrededor del *kavuk*, al uso turquesco, más bien parece un turbante/almazar envolviendo un bonete puntiagudo -el cual subraya, por lo demás, su naturaleza extranjerizante, propia de la representación de la alteridad religiosa- y que parece remitir a la iconografía de las batallas navales en el mundo mediterráneo de la Edad Moderna⁵¹.

51 Rega Castro, Iván. “La cabeza de Alí Bajá y el ‘otro’ ultrajado en el imaginario lepantino a finales del siglo XVI”. *Hipogrifo. Revista de literatura y cultura del Siglo de Oro*, Vol. 11, N°2, 2023, pp. 35-52, esp. p. 44.

Imagen N°9. Fray Juan Ricci, *Aparición de San Millán en la batalla de Simancas*, detalle del grupo de los sarracenos/turcos. Retablo mayor del Monasterio de Yuso, San Millán de la Cogolla (La Rioja).



Fuente: Marta Raïch Creus (Instituto de Humanismo y Tradición Clásica-Universidad de León).

De hecho, si volvemos sobre nuestros pasos, en la *Batalla de Simancas*, Ricci recurrió, en el ángulo inferior derecho, a dicha imagen del turco -vestido de rojo, con el gran mostacho, y el alfanje a sus pies-, sin necesidad de turbante (Imagen N°9). Pintor erudito, contemporáneo de Velázquez y de Zurbarán, y con buena

relación con otros artistas madrileños del momento -a pesar de su corta estancia en la corte-, entre los que podemos contar a su hermano Francisco Ricci, el benedictino seguro que estaba familiarizado con este estereotipo teatral y literario, que aprovechó para el retablo mayor la iglesia de San Millán de Yuso, en correspondencia con el horizonte de expectativas del público madrileño más que con el de los benedictinos riojanos. Aun así, sorprende tanto la aceptación de su violenta iconografía por parte de la comunidad benedictina como el papel protagonista de san Millán en la composición, en detrimento incluso del conde Fernán González, quien probablemente sea, como sugiere Olivares⁵², el infante que se dispone tras la montura del santo -impropriamente representado a pie-, exhibiendo su bastón de mando en la diestra y la banda carmesí de general sobre el pecho.

Desde el punto de vista técnico, se trata de una obra que tiene una imprimación de color rojizo, una almagra probablemente clara, apreciable en los tonos medios de grises que aparecen en el infrarrojo (Imagen N°8 dcha.), que corresponden justo con tonos férricos. Es probable que en esa imprimación también haya un contenido de algún pigmento blanco, por ejemplo, el blanco de plomo, o incluso de carbonato de calcio, sulfato de cal, que podrían estar perfectamente presentes puesto la imagen infrarroja tiene un poco de respuesta blanquecina.

Sin duda se trata de una obra de una gran calidad técnica, con una composición muy estudiada y de una ejecución pulcrísima, muy inspirada en el naturalismo de finales del siglo XVI y sobre todo el inicio del siglo XVII, que aprovecha muy bien los tonos medios de la imprimación en prácticamente toda la obra; con la excepción del personaje central, san Millán, donde hay un mayor grosor pictórico y la imprimación es menos visible, en general, porque el pigmento blanco es un blanco añadido en masa, precisamente para que destaque ese tono más o menos oscuro del lienzo.

Las figuras del caballo y del santo tienen un enorme peso sobre el resto que están apostadas en un primer plano, sobre la rosca del arco. En la imagen infrarroja se observa cómo esas figuras tienen una gran cantidad de blanco de plomo, para luego aplicar numerosas veladuras, una técnica muy típica del siglo XVII, por la que se construyen como si fueran grisallas de blanco, lo que hace que tengan cierta luminosidad. De hecho, esas figuras parecen tener un menor contraste, lo que tiene que ver con el uso de algunos pigmentos, como, por ejemplo, el negro carbón, en contraste con lo que ocurre con la túnica de san Millán, muy irregular, con la presencia de un negro con mucho peso matérico.

52 Olivares, *L'ideal d'evangelització guerrera*, p. 505.

En el IR también podemos apreciar un pigmento azul que seguramente sea un esmalte, puesto que devuelve un tono poco oscuro (Imagen N°8 dcha.), con la posibilidad de que haya también partes con blanco índigo, por ejemplo, en el personaje de color azul oscuro que está bajo la panza del caballo que aparece muy claro en el infrarrojo. En los rojos hay bermellón y en los amarillos, mucho blanco de plomo, que, de hecho, es el pigmento mayoritario que encontramos en el personaje de rosado que aparece en la parte inferior izquierda. En general, muchas partes se ven tapadas con veladuras, con una imprimación local blanca, que es la técnica que prima en casi toda la superficie del lienzo.

En definitiva, la obra exhibe un detallismo que se percibe, por ejemplo en por menores como los ornamentos incrustados de las correas del caballo, la testera, en las arruga y pliegues de los drapeados de los personajes, que casi parecen terciopelo, o incluso la planta que encontramos en la esquina inferior derecha de la obra o la propia textura del tronco, de las hojas que están tratadas de forma individualizada, sin olvidar esas nubes rojas, que son particularmente interesantes.

CONCLUSIONES: ALTERIDAD Y GUERRA “SACRALIZADA”

En un período marcado por las crisis internas de la Monarquía Hispánica, se instrumentalizó al enemigo común musulmán, sobre la base de una hagiografía nostálgica y militarista, para impulsar una nueva imagen de san Millán caballero que entra en batalla no ya contra los “sarracenos” sino contra los otomanos, dotándosele, así, de valor de contemporaneidad. En estas líneas, hemos puesto en evidencia la estrategia publicitaria desarrollada por los monjes de Yuso, de dimensiones desconocidas hasta la fecha en cuanto al despliegue de un aparato propagandístico bien coordinado tanto en la literatura como en las artes plásticas. Esta buscaba, en última, instancia el reconocimiento del santo emilianense como patrón de Castilla y por extensión de toda la Monarquía Católica, una estrategia cuyo éxito queda probado por la difusión y pervivencia de dicha fórmula iconográfica, en torno a la cual parece haber cerrado filas toda la orden benedictina.

Por último, se puede afirmar que dicha imaginería emilianense participa del aparato ideológico de la “guerra santa” y comparte con ella algunos de los ingredientes ya enumerados por Flori⁵³, como el “peligro” de un islam belicoso, y la “guerra justa” contra el Mal, predicada por los Padres de la Iglesia y embebida en un “espíritu escatológico” a que no es ajeno el Barroco español, y finalmente la propia intervención del santo guerrero.

53 Flori, Jean. *La guerra santa. La formación de la idea de cruzada en el Occidente cristiano*. Madrid, Trotta-Universidad de Granada, 2003; Flori, Jean. *La Cruz, la tiara y la espada*. Barcelona, Edhsa, 2013.

BIBLIOGRAFÍA

Fuentes de archivo

Libro de las fiestas que se hicieron y poesias para el Reciuimiento de la Reliquia de nuestro Padre San Benito que dio a este su Monasterio el Señor Don Diego de Alaua, gentilhombre de Camara del Rey Don Phelippe Segundo, Por auerla heredado del Señor Don Frances de Alaua su Padre que siendo embajador de Francia la trujo a España. Y se coloco en este Real Monasterio de Valladolid en veinte y dos dias del mes de lullio del Año pasado de mill y quinientos y nobenta y quatro a[ño]s. Manuscrito, 1594, Universidad de Valladolid, Biblioteca Histórica Santa Cruz, U/Bc Ms 229.

Fuentes impresas

Berceo, Gonzalo de. *Obras completas. I. La vida de San Millán de la Cogolla* (Estudio y edición crítica de Dutton, Brian). Londres, Tamesis, 1984 [1967].

Martínez, fray Martín. *Apología por san Millán de la Cogolla, patrón de España...* Haro, Juan de Mongastón, 1632.

Martínez, Martín. *Apología por N.P.S. Millán de la Cogolla Patrón de las Españas.* Madrid [s.n.], 1643.

Bibliografía

Angulo, Diego y Pérez Sánchez, Alfonso E. *Historia de la Pintura Española. Pintura madrileña del segundo tercio del siglo XVII.* Madrid, Instituto Diego Velázquez, 1983.

Asensio Jiménez, Nicolás. "La identidad del santo anacoreta a través de las Tablas de San Millán". *Norba: Revista de arte*, N°35, 2015, pp. 9-25.

Cabrillana Cízar, Nicolás. *Santiago Matamoros. Historia e imagen.* Málaga, Servicio de Publicaciones, Diputación de Málaga, 1999.

Didi-Huberman, Georges. *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes.* Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora, 2011.

Echevarría Arsuaga, Ana y Rodríguez García, José Manuel. "Entre 'violencia sagrada' y 'guerra sacralizada': las Cruzadas". *Revista de historia militar*, Año 53, N°Extra 1, 2009, pp. 113-140.

Egido López, Teófanes. "Reliquias y procesiones en las antiguas iglesias de San Pablo y San Benito el Real de Valladolid". Maza Zorrilla, Elena y Marcos del Olmo, María de la Concepción (coord.). *Estudios de Historia. Homenaje al profesor Jesús María Palomares.* Valladolid, Secretariado de Publicaciones, 2006, pp. 37-52.

Falcão, José António y Pereira, Fernando António Baptista. *O alto-relevo de Santiago combatendo os Mouros da Igreja matriz de Santiago do Cacém.* Beja, Departamento do Património Histórico e Artístico da Diocese de Beja/Câmara Municipal de Santiago do Cacém, 2001.

Ferreira, Isabel Cristina. "Iconografía da Guerra Santa no território português (séculos XII-XIV)". Ayala Martínez, Carlos de; Henriet, Patrick y Palacios Ontalva, J. Santiago (eds.). *Orígenes y desarrollo de la Guerra santa en la Península Ibérica. Palabras e imágenes para una legitimación (siglos X-XIV).* Madrid, Casa de Velázquez, 2016, pp. 311-326.

Fernández Gallardo, Luis. "Santiago Matamoros en la historiografía hispano-medieval: origen y desarrollo de un mito nacional". *Medievalismo*, N° 15, 2005, pp. 139-174.

Flori, Jean. *La guerra santa. La formación de la idea de cruzada en el Occidente cristiano*. Madrid, Trotta-Universidad de Granada, 2003.

Flori, Jean. "Les concepts de guerre sainte et de croisade aux XIe et XIIe siècles: prédication papale et motivations chevaleresques". Baloup, Daniel y Josserand, Philippe (ed.). *Regards croisés sur la guerre sainte*. Toulouse, Ed. Méridiennes, 2006, pp. 133-158.

Flori, Jean. *La Cruz, la tiara y la espada*. Barcelona, Edhasa, 2013.

Franco Llopis, Borja. "Algunas reflexiones sobre la alteridad religiosa en el arte moderno de la Corona de Aragón a través del retablo turolense de San Jorge de Jerónimo Martínez, el valenciano de San Vicente Ferrer de Miguel del Prado y las obras de Joan de Joanes". *Sharq Al-Andalus*, N°21, 2014-2016, pp. 21-52.

Franco Llopis, Borja y Moreno Díaz del Campo, Francisco Javier. *Pintando al converso: Imágenes de moriscos en la península ibérica (1492-1614)*. Madrid, Ediciones Cátedra, 2019.

García Nistal, Joaquín. "Los santos entran en batalla: la gestación durante la Edad Moderna de la imagen de san Isidoro y san Millán en lucha contra el islam". *Hipogrifo. Revista de literatura y cultura del Siglo de Oro*, Vol. 11, N° 2, 2023, pp. 117-132

Gómez Darriba, Javier. "Santiago Matamoros en Sevilla. Mito, arte y devoción". *Imago: revista de emblemática y cultura visual*, N°10, 2018, pp. 143-173.

González de Zárate, Jesús María. "La visión emblemática de San Millán en la pintura de Juan Ricci". *Berceo*, N°108-109, 1985, pp. 121-133.

González de Zárate, Jesús María. "Las claves emblemáticas en la lectura del retrato barroco". *Goya*, N°187-188, 1985, pp. 53-62.

Gutiérrez Pastor, Ismael. "Una pintura inédita de Bartolomé Román y dos series benedictinas de San Millán de la Cogolla y de San Lesmes de Burgos atríbuidas". *Berceo*, N°105, 1983, pp. 7-30.

Gutiérrez Pastor, Ismael. *Catálogo de pintura del Monasterio de San Millán de la Cogolla*. Logroño, CSIC, Instituto de Estudios Riojanos, 1984.

Gutiérrez Pastor, Ismael. "Fray Juan Rizi en el monasterio de San Millán de la Cogolla (1653-1656)". Gil-Díez Usandizaga, Ignacio (coord.). *El pintor Fray Juan Andrés Rizi (1600-1681): Las órdenes religiosas y el arte en La Rioja*. Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 2000, pp. 27-62.

Gutiérrez Pastor, Ismael. "La pintura del Barroco en La Rioja. El siglo XVII". Moya, José Gabriel y Arrúe, Begoña (coord.). *Historia del Arte en La Rioja. Los siglos XVII y XVIII*. Logroño, Fundación CajaRioja, 2009, pp. 147-163.

Linares, Lidwine. "La transmisión de una leyenda hagiográfico-política: san Millán en la batalla de Hacinas de la Edad Media al Siglo de Oro". Güell, Mónica y Déodat-Kessedjian Marie F. (ed.). *À tout seigneur tout honneur. Mélanges offerts à Claude Chauchadis*. Toulouse, Presses Universitaires du Midi, 2009, pp. 303-316.

López, Roberto J. "La pervivencia de un mito bélico en la España Moderna: la imagen de Santiago caballero". González Cruz, David (ed.). *Religión y conflictos bélicos en Iberoamérica*. Sevilla, Universidad Internacional de Andalucía, 2008, pp. 40-73.

Monterroso Montero, Juan Manuel. "Santiago, san Millán y san Raimundo: Miltites Christi". Singul, Francisco (ed.). *Santiago-Al-Andalus. Diálogos artísticos para un milénio*. Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1997, pp. 483-500.

Monterroso Montero, Juan Manuel. "A la sombra de Santiago. La afirmación del culto jacobeo y su identificación con la Monarquía durante la Edad Moderna". Nieto Alcaide, Víctor (dir.). *Santiago y la Monarquía de España (1504-1788)*. Madrid, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2004, pp. 53-70.

Moralejo Álvarez, Serafín. "El patronazgo artístico del arzobispo Gelmírez (1100-1140): su reflejo en la obra e imagen de Santiago". Franco Mata, Ángela (coord.). *Patrimonio artístico de Galicia y otros estudios. Homenaje al Prof. Dr. Serafín Moralejo Álvarez*. Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, Dirección Xeral de Patrimonio Cultural, 2004, Tomo I, pp. 289-299.

Nagel, Alexander y Wood, Christopher. *Renacimiento anacronista*. Madrid, Akal, 2017.

OlivaresTorres, Enric. "L'ideal d'evangelització guerrera. Iconografia dels cavallers sants". Tesis Doctoral en Historia del Arte, Universitat de València. Valencia, 2016.

OlivaresTorres, Enric. "La influencia de los textos sagrados en la configuración visual de los santos guerreros". *Eikón Imago*, N°15, 2020, pp. 75-103.

Payo Hernanz, René Jesús. "La creación de una imagen: iconografía cidiana de la Edad Media a la Ilustración". Elorza Guinea, Juan Carlos (dir.). *El Cid: del hombre a la leyenda*. Valladolid, Junta de Castilla y León, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2007, pp. 332-358.

Payo Hernanz, René Jesús. "La imagen del héroe medieval castellano. El Cid: entre la historia, la leyenda y el mito". *Cuadernos del CEMYR*, Vol. 14, 2006, pp. 111-146.

Payo Hernanz, René Jesús y Alonso Abad, María Pilar. "La proyección de los talleres artísticos de Santo Domingo de la Calzada a mediados del siglo XVII: nuevas obras de Diego de Ichaso y Pedro Ruiz de Salazar". *Berceo*, N°163, 2012, pp. 258-261.

Perceval, José María. "Uno y múltiple: el turco y los diferentes turcos imaginados por la propaganda literaria de los siglos XVI y XVII". *Hipogrifo. Revista de literatura y cultura del Siglo de Oro*, Vol. 11, N°2, 2023, pp. 19-34.

Plötz, Robert. "Antecedentes iconográficos. El Apóstol Santiago y la Reconquista". Díaz Fernández, José María (ed.). *Santiago en América*. Santiago de Compostela, Arzobispado de Santiago de Compostela, 1993, pp. 266-275.

Poza Yagüe, Marta. "San Millán". *Revista digital de iconografía medieval*, Vol. 4, N°7, 2012, p. 29-36.

Rega Castro, Iván. "Tejiendo la memoria del otro: Los cartones de la Toma de Orán, de 1732, y la imaginería (anti)musulmana en el contexto de las campañas hispanas en Argelia". *Eikón Imago*, Vol. 9, N°1, 2020, pp. 255-280.

Rega Castro, Iván. "La cabeza de Alí Bajá y el 'otro' ultrajado en el imaginario lepantino a finales del siglo XVI". *Hipogrifo. Revista de literatura y cultura del Siglo de Oro*, Vol. 11, N°2, 2023, pp. 35-52.

Rega Castro, Iván. "Una alegoría barroca: la Iglesia triunfante con la Herejía y un cautivo turco a sus pies, de Antonio Palomino a Dionís Vidal". *Philostrato: revista de historia y arte*, N°14, 2023, págs. 47-69.

Rega Castro, Iván. "Violencia y alteridad, o la metamorfosis de la Batalla de Simancas, obra de fray Juan Ricci, en San Millán de la Cogolla". Rodríguez, Inmaculada; Mínguez, Víctor y Rabassa, Carles (ed.). *Pervivencia y metamorfosis del mundo medieval en el imaginario moderno*, Gijón, Trea, 2025, 325-331.

Rey Castelao, Ofelia. *Los mitos del apóstol Santiago*. Santiago de Compostela, Ediciones Nigra Trea, 2006.

Rodríguez de La Flor, Fernando. *Emblemas. Lecturas de la imagen simbólica*. Madrid, Alianza Editorial, 1995.

Rubial García, Antonio. "La violencia de los santos en Nueva España". *Bulletin du centre d'études médiévaux d'Auxerre*, N°2, 2008. <http://journals.openedition.org/cem/4092>.

Sanz Baso, Ángela. "La representación del 'otro' de religión en el Reino de Toledo y el Reino de Castilla (1492-1621)". Tesis doctoral en Historia del Arte, Universidad Nacional de Educación a Distancia. Madrid, 2022.

Sorce, Francesco. "Conflictual Allegories. The image of the Turk as the enemy in Italian Renaissance art". Bernardini, Michele y Taddei, Alessandro (ed.). *15th International Congress of Turkish Art. Proceedings*. Nápoles, Università di Napoli "l'Orientale", Istituto per l'Oriente C. A. Nallino, 2018, pp. 553-567.

Recibido el 17 de enero de 2025

Aceptado el 24 de marzo de 2025

Nueva versión: 4 de junio de 2025