

Inés Monteiro Arias
Instituto de Historia (CSIC)



ESCENAS DE LUCHA CONTRA
EL ISLAM EN LA
ICONOGRAFÍA ROMÁNICA:
EL CENTAURO ARQUERO.
SU ESTUDIO A TRAVÉS DE LOS
CANTARES DE GESTA¹

RESUMEN

Uno de los aspectos más destacados del repertorio figurativo románico es la reiteración de escenas de lucha entre hombres, animales y seres monstruosos, tradicionalmente interpretadas como simples elucubraciones fantásticas, en el caso de las imágenes bestiales, o alegorías de la lucha del Bien contra el Mal, en las escenas de pugna entre hombre y animal. Sin embargo, el contexto de guerra contra el Islam debió tener su reflejo en el arte, y estas escenas de enfrentamiento bien pueden reflejar el momento vigente. En este sentido, resulta de especial interés la representación del centauro arquero como figuración del enemigo, asimilación justificada por la posición girada sobre sí mismo y el uso del arco y las flechas, propias de las técnicas militares islámicas, o la representación de estos seres con turbante, clara alusión al musulmán.

ABSTRACT

One of the most important aspects of the figurative Romanesque repertoire is the repetition scenes depicting conflict between men, animals, and monsters, traditionally interpreted as mere studies of the imagination, in the case of images with creatures, or as allegories of the struggle of Good against Evil, in scenes depicting encounters between men and animals. Nonetheless, the context of the war against Islam would have been reflected in art, and these scenes of conflict could well reflect the time. Of special mention are the representation of the centaur-archer as a figuration of the enemy, an assimilation justified by his position, turning in on himself, and the use of the bow and arrow, typical of Islamic military techniques, or the representation of these beings with a turban, a clear allusion to the Muslims.

PALABRAS CLAVE:
Centauro, musulmán, escultura, románico.

KEY WORDS:
centaur, Muslim, sculpture, Romanesque.

Uno de los aspectos más sobresalientes del repertorio figurativo románico, especialmente en lo que a imagen profana se refiere, es la reiteración de escenas de lucha y enfrentamiento entre hombres, animales o seres fantásticos. Estas son de gran variedad figurativa (desde el clásico combate entre caballeros hasta los monstruos entrelazados) pero suelen inscribirse en esquemas compositivos relativamente homogéneos basados en principios de simetría en torno a un eje central, o bien mediante la superposición de una figura sobre otra indicando superioridad. Este tipo de representaciones (especialmente las monstruosas y bestiales) han sido interpretadas en ocasiones como imágenes fantásticas sin intencionalidad simbólica, más consagradas a la invención formal y compositiva que a la instrucción del fiel. Pero las escenas de hombres y animales enfrentándose son comprendidas mayoritariamente como la representación alegórica de la lucha del Bien contra el Mal.

Sin embargo, el contexto de guerra contra el Islam, tanto en la Península Ibérica como en Tierra Santa, hace que nos resulte difícil considerar casual que una parte de la figuración románica esté dominada por escenas de lucha más o menos alegóricas, encarnadas tanto en caballeros provistos de armaduras, como en bestias y animales fantásticos que se enfrentan con violencia. Estos enfrentamientos tuvieron que tener una lectura más concreta relacionada con el momento vigente.

EL CONTEXTO DE GUERRA CONTRA EL ISLAM

La época del surgimiento y propagación del arte Románico, entre los siglos XI y XIII, es también un periodo marcado por el vertiginoso avance de la conquista cristiana de la Península (Fig. 1). Por ello, resulta imposible abstraerse del contexto de lucha territorial contra el Islam para estudiar el mensaje que las autoridades religiosas transmitían a sus fieles en forma de imagen de piedra. No se trata ya sólo de las batallas que se libraron ni de los progresos cristianos en la toma de territorios, sino sobre todo de la campaña ideológica propagandística que hizo posible la ocupación, la persuasión acerca de la necesidad de la

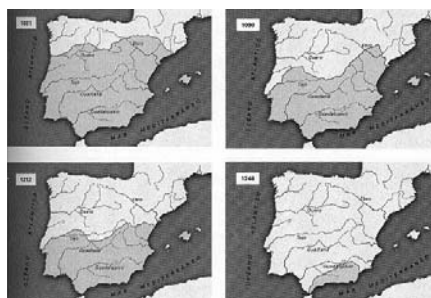


Fig. 1. Mapa con la evolución de las fronteras entre cristianos y musulmanes peninsulares entre los siglos XI y XIII.

¹ Este trabajo forma parte de la investigación desarrollada en el Instituto de Historia (CSIC) gracias a una Beca Predoctoral I3P CSIC, bajo la dirección de Miguel Larrañaga y la tutela de Luis Caballero.

misma, propiciando el alistamiento guerrero y legitimando una movilización bélica en nombre de Dios.

Asistimos en este periodo a la reestructuración y unificación de las políticas cristianas europeas. Entonces el Papado trató de imponer la *Pax Dei* entre los reinos feudales, al tiempo que se encauzaba el poderío militar europeo contra el Islam, concretado en su clase caballeresca. Son claros los intentos por dirigir este potencial contra los musulmanes de España, llevados a cabo por los pontífices Alejandro II² y Gregorio VII³, con antelación a la iniciativa de Cruzada hacia Tierra Santa promovida por Urbano II⁴. De hecho, para muchos la Cruzada oriental tuvo su fuente y origen en la Península Ibérica.

Además, existe una estrecha relación entre el nacimiento del estilo románico y la orden benedictina de Cluny, cuyo poder en la España cristiana se consolidó con el beneplácito de las monarquías hispanas, que vieron en esta restauración monástica un medio para luchar eficazmente contra el Islam y de fortalecimiento de la Cristiandad⁵. El protagonismo cluniacense fue absoluto en la difusión de un corpus ideológico que hiciera posible la movilización general contra el enemigo religioso, manteniendo como idea primordial la Guerra Santa contra el Islam⁶. Así, sabemos que en esta época la Iglesia alcanza altas cotas de belicosidad implicándose literalmente en la guerra⁷ y que empieza a divulgarse toda una ideología *anti-Islam*⁸ a de través la literatura monástica⁹, de las crónicas¹⁰ y de las canciones de gesta¹¹.

² Alejandro II (1061-1073), declara en 1064 que concederá la remisión de sus pecados a aquéllos acudan a la lucha contra los musulmanes de España.

³ Gregorio VII (1073-1085), Barkai (1984), p. 105.

⁴ Urbano II (1088-1099), lleva a cabo la llamada a las cruzadas en Tierra Santa en el Concilio de Clermont, 1095. En 1118 un concilio en Toulouse otorgaría de manera oficial la categoría de cruzada a la lucha contra los almorávides, concediendo los beneficios inherentes a la participación en la misma a los que se encaminaran a la conquista de Zaragoza, lograda ese mismo año por Alfonso I el Batallador.

⁵ Cardini (2002), p. 49.

⁶ El abad Odilon (994-1049) ya organizaba expediciones contra los musulmanes hispanos a principios del siglo XI, y en tiempos de San Hugo (1049-1109), el siguiente abad de la orden, existían claras intenciones de conversión. Pero hasta mediados del siglo XII no encontramos una iniciativa clara y organizada de refutación del Corán, emprendida por Pedro el Venerable con ánimo de promover una ofensiva dialéctica alternativa a la guerra militar. Pero, analizar la compenetración entre Cluny y Papado, resulta enormemente complejo y requeriría un estudio profundo. No obstante, se observan objetivos idénticos por parte de unos y otros en las tierras de Hispania que pasan por la implantación del nuevo rito y la lucha contra el Islam. Existen varias teorías acerca de la implicación de Cluny en la primera cruzada, Iogna Prat (1998) las resume en pp. 324-326. Hoy se relativiza su implicación directa en la primera y se considera más fehaciente su intervención a partir de la segunda, Iogna Prat (1998) p. 339.

⁷ En la *Historia Compostelana* se da una imagen de los obispos de la Iglesia de Santiago como de bravos guerreros con varios ejemplos de participación en combates por parte del clero, Historia Compostelana (ed. 1994), Libro II, cap. I, p. 297. Esta actividad llevó a que se propagara un refrán popular en Galicia: "Episcopus Sancti Jacobi baculus et ballista", Barkai (1984) p. 122. En esta crónica la identidad cristiana viene consolidada por los estrechos vínculos del obispo de Compostela con el Papa y con la orden francesa de Cluny.

⁸ Daniel (1960), Ducellier (1971).

⁹ Cohn (1962), Iogna Prat (1998), Kritzeck (1964).

¹⁰ Barkai (1984), Cantarino (1978), Díaz y Díaz (1976), Laliena (2005).

¹¹ Bancourt (1992), Daniel (1984), introducción a Dupont (1258/1977), Pellat (1965).

La unión de Cluny, del Papado y de las monarquías feudales en sus iniciativas internacionales y muy particularmente frente al Islam, explica la propagación de un mensaje eclesiástico relativamente uniforme en la España cristiana y en Francia. Se difunde entonces la idea de una guerra necesaria para la Cristiandad.

El Románico surge como un estilo artístico europeo cuya homogeneidad no encuentra precedentes medievales, lo cual está estrechamente relacionado con el fenómeno de unificación de las políticas latinas occidentales del que venimos hablando. Por ello, en las páginas que siguen tendremos en cuenta algunas fuentes escritas francesas además de las hispanas, pues nos enfrentamos a una figuración artística presente en el Románico francés y en el español. Lógicamente, los mismos motivos artísticos pudieron tener connotaciones semánticas diferentes en función de las zonas y de aspectos locales, pero este estudio se centra en aquellos elementos comunes que otorgaron tanta homogeneidad a los programas.

ESCENAS DE COMBATE

El combate entre caballeros es un tema característico de la escultura románica y aparece en numerosas iglesias europeas plenomedievales, especialmente en el ámbito hispano y francés. Los especialistas aceptan de manera generalizada que se trata de la representación de la lucha entre cristianos y musulmanes, aunque no faltan aquéllos que interpretan estas imágenes como escenas de torneos.¹² Ruiz Maldonado indica que la temática de los caballeros enfrentados encuentra su origen en la *Reconquista* de la Península Ibérica, conquista que se convertirá más tarde en asunto de toda la Cristiandad, asimilando las *cruzadas* españolas con las dirigidas a los sagrados sitios de Oriente¹³. Así, el origen de esta temática ha de buscarse en el enfrentamiento entre cristianos y musulmanes en nuestro país y posteriormente en Tierra Santa. No en vano se trata de una temática muy reiterada en el Románico español, especialmente en la Castilla meridional y oriental, siendo ésta una región colindante con territorios musulmanes durante siglos y fuertemente marcada por una idea de lucha contra el Islam. Muchas de estas representaciones no dejan margen a la ambigüedad, pues el caballero musulmán aparece diferenciado por el atuendo y la armadura.¹⁴ Aunque se trata de caracterizaciones muy sutiles, pueden encontrarse elementos de identificación de cada bando, bien a través del atuendo,¹⁵ bien mediante la alusión a la victoria de uno sobre otro, alcanzándole con su lanza o espada.

¹² Debidour (1961), p. 181. Que coincide en esto con Mâle (1966), p. 341. Sin embargo, sabemos por la literatura y otras fuentes históricas que los torneos son más característicos de un periodo inmediatamente posterior que comienza en el siglo XIII y que responde precisamente a la consolidación de la imagen mitificada del caballero y de los hechos de armas como resultado de las Cruzadas y la lucha contra el Islam.

¹³ Ruiz Maldonado (1986), p. 39.

¹⁴ Es el caso de los capiteles de Sequera del Fresno, Torreiglesias y Sotosalbos en Segovia, donde uno de los caballeros se identifica como musulmán mediante la cabalgadura, la túnica y el bonete. Ruiz Montejo (1988), p. 147, fig. 99. En las páginas que siguen veremos cómo el atuendo militar, la armadura y las armas empleadas son determinantes para la identificación del guerrero musulmán.

¹⁵ Por ejemplo, la rodela circular identifica normalmente al caballero musulmán, Ruiz Maldonado (1986), pp. 46 y 113.

Esta temática iconográfica estaba destinada a justificar la guerra y a perpetuar los estamentos sociales. La representación del combate permitía crear una conciencia de enfrentamiento permanente contra el Islam. Era necesario recordar constantemente el estado de guerra contra un enemigo de la fe pues, en la mayoría de las poblaciones castellanas, la conquista de tierras quedaba lejos en el espacio y en el tiempo. Más lejos aún quedaba esta lucha en el ámbito francés, por lo que fue preciso que el arte creara la noción de un conflicto encarnizado entre cristianos y el musulmanes, recordando que éste era el enemigo permanente. Así, la imagen de los caballeros enfrentados viene a ser la propaganda más evidente de la guerra sacralizada contra el Islam.

EL ENEMIGO ANIMALIZADO

Pero también encontramos el enfrentamiento de guerreros sin caballo, a veces en forma de desafío mesándose las barbas recíprocamente¹⁶. Estas imágenes enlazan con otras de corte más fantástico pero de contenido muy similar. Se trata de la representación de la lucha de un guerrero, provisto de cota de malla y equipamiento militar, con una bestia monstruosa. Así lo encontramos en múltiples ejemplos castellanos, como en un capitel del interior de la Catedral Vieja de Salamanca (Fig. 2), donde un caballero con armadura lucha cuerpo a cuerpo con un león. Este tipo de imágenes alegóricas son interpretadas habitualmente de modo metafórico, como la representación de la lucha entre el Bien y el Mal. Sin embargo, la imagen de un guerrero completamente equipado, en este contexto de enfrentamiento territorial, no podía ser disociada de las luchas que se estaban librando. Resulta especialmente sugerente para interpretar estas imágenes un pasaje de la *Chanson de Roland* en el que Carlomagno tiene una visión, propiciada por el arcángel Gabriel, tras una fatídica lucha contra los musulmanes en la que mueren muchos francos y el propio Roland. El emperador, que no pudo llegar a tiempo a socorrer a su sobrino, tiene un sueño metafórico sobre lo ocurrido. Sus hombres son atacados por una multitud de fieras que simbolizan al poder musulmán en forma de osos y leopardos que quieren devorar a sus caballeros, así como serpientes, víboras, dragones, demonios y más de 30.000 grifos¹⁷. Carlomagno no puede acudir en su ayuda porque un gran león se tira sobre él, y ambos se cogen los brazos y el cuerpo para luchar¹⁸.

La posible representación de los musulmanes como bestias en la escultura no resulta sorprendente a la luz de las canciones de gesta y de las fuentes polémicas contra el Islam, pues se trata de una asociación tan habitual en los textos, que cabe suponer su gran divulgación entre las gentes.

La idea de los musulmanes como un pueblo bestial encuentra su origen en la literatura de refutación de la doctrina musulmana surgida en Oriente. Nicetas de Bizancio, por ejemplo,

¹⁶ Este es un tema característico del románico segoviano que encontramos en iglesias como las de Tenzuela, Sepúlveda (Virgen de la Peña) o Turégano, atribuido al taller de Tierras de Segovia por Ruiz Montejo (1988), figs. 185, 194 y 200.

¹⁷ Canción de Roldán (1959), v. 2553, p. 132.

¹⁸ “Y ambos a dos se asen con los brazos para luchar” v. 2553, Canción de Roldán (1959) p. 132.



Fig 2. Caballero luchando con león. Capitel de la nave central de la Catedral Vieja de Salamanca.

los definía en el siglo IX como hombres bestiales y sin alma, que, por llevar en esta vida una existencia abandonada a la bebida y a la comida, solo les quedaba la corrupción como destino¹⁹. Otros monjes orientales se ampararon en la poligamia de los musulmanes y en la falta de condena del placer carnal para calificarlos de animales, insistiendo en la idea de un paraíso voluptuoso²⁰.

Tales nociones no tardarían en llegar a Occidente. Eulogio de Córdoba indicaba que Mahoma “empezó a predicar inauditas doctrinas a unos animales irracionales”²¹ y Pedro el Venerable no dudó en calificarlos de “bestias salvajes”²².

¹⁹ “Il aurait fallu que ces hommes réellement bestiaux et sans âme se rendissent compte de l’affreux piège où les entraîne leur doctrine sur la résurrection puisque, menant sur cette terre une vie abandonnée au manger et au boire, et donc sensuelle et corrompible, ils ne peuvent donc qu’être asservis par la corruption et, par voie de conséquence, mourir...”, recogido por Ducellier (1971) p. 203.

²⁰ Coinciden en la descripción de un paraíso carnal Jorge el Monje, Juan Damasceno y el autor de la carta al emir de Damasco (siglo X), Ducellier (1971) pp. 208-209.

²¹ En el *Apologeticus Martyrum*, Eulogio de Córdoba (ed.1998) 16, p. 199.

²² Iogna Prat (1998) p. 366.

La comparación de los musulmanes con las bestias es recurrente y obsesiva en los textos monásticos y en los cantares de gesta, describiéndolos a veces como gigantes y sobre todo como animales, pues la propia incontinencia sexual que les atribuyen los emparenta con las bestias.

En los poemas épicos, los musulmanes suelen adoptar una fealdad particular, siendo tal la deformación y caricatura, que su apariencia física pertenece ya al ámbito de lo fantástico. Esto se hace especialmente notable en las canciones de gesta francesas. De la animalización y deformación habitual se pasa a algunas descripciones tan inverosímiles como la del *sarraceno* Agolafre en *Fierabras*, que tiene los ojos en la parte posterior de la cabeza y sus orejas son tan inmensas que las emplea como abrigo cuando el frío acecha²³. Otros como Cordaglon en la *Chivalerie d'Ogier* disponen de dos bocas, dos narices y cuatro brazos²⁴. Los dientes prominentes también son muy característicos. Así, los musulmanes portan su herejía en el rostro en forma de desgracia física, rasgos teriomórficos o cualquier tipo de deformación monstruosa.

En las gestas españolas encontramos la misma idea. El *Poema de Fernán González* expone perfectamente las connotaciones peyorativas de la fealdad desde el punto de vista moral, llegando a identificar la falta de belleza con el demonio, indicando que los musulmanes son:

“mas feos que Satan con todo su convento,
quando sal del infyerno suzio e carvoniento.”²⁵

Parte de la animalización del musulmán responde a unos valores muy arraigados en la época central de la Edad Media según los cuales la belleza y la fealdad se correspondían con cualidades morales²⁶. La fealdad representa la degradación moral y es una característica propia del Diablo, manifestándose en forma de rasgos bestiales. De este modo, resulta factible que en el contexto peninsular y francés, el Mal encarnado en las fieras aludiera a las figuras consideradas heréticas por la Iglesia, siendo el musulmán el principal hereje en este momento²⁷.

Fealdad, monstruosidad y bestialidad son elementos de exclusión social y religiosa en la literatura épica. La animalización del enemigo viene a ser una consecuencia necesaria de su degradación moral. El procedimiento mental por el cual el musulmán es convertido en una bestia es bastante sencillo, transponiendo la exclusión de la comunidad religiosa a la propia expulsión de la comunidad humana, transformando en monstruo a aquél que no abraza el cristianismo.

²³ En vv. 4748-4752, *Fierabras* (ed. 1966), p. 143.

²⁴ *Chevalerie d'Ogier*, vv. 12.104-12.106, Bancourt (1982) Tomo I, p. 76.

²⁵ *Poema Fernán González* (ed. 1973), XVI, p. 73.

²⁶ Jacques Pi (2003), sobre las connotaciones morales de la fealdad.

²⁷ En epopeyas como la *Canción de Roland* la asimilación de los enemigos al Mal es constante, pues en ella algunos musulmanes reciben nombres como “Malpirmis”, (*Canción de Roldán* (ed. 1959), v. 889, p. 58), “Malprosa” (v. 3454, p. 163), “Malpreis” (v. 3285, p. 164) o “Malquiante”, el hijo del rey “Malcudo” (v. 1594, p. 89). Otros nombres propios como “Abismo” (v. 1470, p. 84) y “Falsarón” (v. 879, p. 58) son igualmente sugerentes y demuestran la recurrencia a procedimientos casi subliminales para identificar al adversario con el Mal.

EL CENTAURO ARQUERO

Dentro de las representaciones de combates entre hombres y seres fantásticos, han llamado nuestra atención aquellas que se desarrollan entre un luchador humano y un centauro provisto de arco y flecha. Es el caso de un capitel de la iglesia de Santiago de Agüero (Huesca) donde el habitual rival fabuloso del centauro es sustituido por un guerrero a pie presumiblemente cristiano. El centauro aparece la mayoría de las veces apuntando a una sirena ocupando la totalidad de un capitel, por lo que debe descartarse una identificación con el Sagitario, presente en algunos programas iconográficos alusivos al calendario.

En la iglesia de de Nuestra Señora de las Vegas en Requijada (Segovia) encontramos un capitel (Fig. 3) en el que centauro apuntando a la sirena porta un turbante. Estas dos variedades (el centauro caballero y el centauro del turbante) nos han llevado a plantearnos la identificación hipotética de este ser mitológico con el musulmán y las posibles causas de dicha asimilación. La clave reside en el arma que este híbrido porta en la gran mayoría de los casos.

Sabemos que el arco y las flechas fueron empleados por los musulmanes²⁸, especialmente en al-Andalus,²⁹ y que su uso fue atribuido a los mismos de modo reiterativo en las canciones de gesta. Así lo vemos en el *Poema de Fernán González*

“[Los] turcos [e] alarabes, essas gentes ligeras
que son por en batallas vnas gentes çerteras,
traen arcos de neryvos e ballestas çerberas,
destos venien llenos senderos e carreteras.”³⁰

También, en las canciones de gesta francesas, el elemento más significativo que diferencia al caballero cristiano del musulmán es el empleo del arco por parte del segundo³¹.

Según Bancourt, en la literatura épica francesa se habla raramente del uso del arco entre los cristianos, quedando restringida su utilización a los *infielles*³². Así parece ocurrir también en la epopeya española, pues en el *Cantar de Mio Cid* se indica:

“Por lanças e por espadas auemos de guarir
si non en esta tierra angosta non podriemos bivir[.]”³³

²⁸ Soler del Campo (1993), p. 62, y Soler del Campo (1986). La arquería tiene una importancia simbólica tradicional en el mundo islámico que se mantendrá hasta época moderna, en parte derivada de la antigua India, Coomaraswamy (1943), pp. 105-118.

²⁹ Tanto por infantería a pie como por jinetes, Nicolle (1984) Tomo I, pp. 236-237.

³⁰ Poema Fernán González (ed. 1973), XVI, p. 73.

³¹ En v. 3524 y vv. 4412-4414 se atribuye ese uso a los musulmanes africanos, La Chanson d'Aspremont (ed. 1970), Tomo I p.113. Otros versos no dejan lugar a dudas sobre la atribución del uso de este arma cuando incluye en el equipamiento musulmán: “Fierent d'espees et trainent d'ars faitis/ Et frans referient o brans d'achier forbis,/ Et as espiels acérés et brunis”, vv. 8878-8880 Chanson d'Aspremont (ed. 1970), Tomo II, p. 89.

³² Bancourt, Tomo II, 957.

³³ Cantar de Mio Cid (ed. 1997), 43, vv. 834-835, pp. 266-267. Lanza y espada son habitualmente asociadas a los cristianos en su combate contra los musulmanes “Trezientas lanças son todas tienen pondones / Seños moros mata-



Fig. 3. Centauro con turbante apuntando con su arco a una sirena. Galería sur de la iglesia de Nuestra Señora de la Vega en Requijada, Segovia.

En las gestas galas, el arco aparece como un arma propia de los musulmanes, presentando con frecuencia el *topos* del prisionero, cristiano utilizado como diana viviente por los *sarracenos*, quienes lanzan flechas contra él, al modo del martirio del santo Sebastián³⁴. Así, podría decirse sin temor a equivocarse que el elemento más significativo que diferencia al caballero cristiano del musulmán en la literatura épica es el empleo del arco por parte del segundo. Así lo vemos en la *Chanson d'Aspremont* (1190-1191) donde el destacamento cristiano es atacado con una lluvia de flechas en sucesivas ocasiones³⁵. Otros versos de la misma canción insisten en la presencia de este arma en el equipamiento musulmán

“Tantes saites, ars jetans et legier”³⁶

y se alude al pobre equipamiento guerrero de los turcos negros, que no llevan cota de malla ni casco y sólo están provistos de arco³⁷. Muchas otras gestas atribuyen el uso del arco a los infieles³⁸.

La asimilación insistente de los musulmanes al arco y la flecha constituye un caso paradigmático de influencia de la realidad histórica sobre la epopeya y la leyenda³⁹. Y es que la utilización de flechas por parte de los musulmanes en las luchas que libraban contra los cristianos en la Península era muy habitual, hasta el punto de que el derecho islámico recogía la prohibición del empleo de flechas envenenadas⁴⁰. Según la *Primera Crónica General de España* (finales del siglo XIII) los musulmanes contaron en sus batallas contra cristianos con mujeres negras de cabellos rapados que servían de excelentes arqueras⁴¹. Otras fuentes recogen la importancia de los arqueros montados musulmanes, como *La Chronica latina de los Reyes de Castilla*, al tratar de la batalla de Alarcos⁴².

ron todos de seños golpes” vv. 723-724, pp. pp. 252-253. Así, el uso de la lanza está asociado de manera casi mítica a la lucha contra los musulmanes, como apreciamos en la entrada del obispo Jerónimo en la batalla: “Por la su ventura e dios quel amaua / A los primeros golpes dos moros mataua de la lança/ El astil a quebrado e metio mano a la espada / Ensayauas el obispo dios que bien lidiaua”, Cantar de Mío Cid (1997), vv. 2385-2388, p. 426.

³⁴ Bancourt (1982) Tomo I, p. 189.

³⁵ En v. 3524, La *Chanson d'Aspremont* (ed. 1970), Tomo I, p. 113. Según Bancourt, la *Crónica Anónima* francesa habla de esa práctica llevada a cabo por los turcos que empleaban a los cristianos como presa humana y objetivo de sus flechas (en relación con las masacres de Civetot en las cruzadas de Oriente en 1096), práctica que también reseñaba Roberto el Monje, Bancourt (1982) Tomo I, p. 189.

³⁶ En v. 6916, La *Chanson d'Aspremont* (ed. 1970), Tomo II, p. 28.

³⁷ *Chanson d'Aspremont* (ed. 1970), vv. 9808-9810, Tomo II, p.118.

³⁸ Bancourt (1982), Tomo II, p. 953. Indica la existencia de arqueros musulmanes en canciones como *Couronnement de Louis* (v. 641), *Anséis de Carthage* (vv. 10.425 y ss) y *Entrée d'Espagne* (v. 11.366). En *Aspremont* se alude al carcaj, *Chanson d'Aspremont* (ed. 1970), v. 9810 Tomo II, p.118. También los encontramos en la Canción de Roldán (1959), p.111, vv. 2071-2075.

³⁹ Bancourt (1982) Tomo I, p. 190.

⁴⁰ Maíllo Salgado (1983), p. 36, lo extrae del *Mujtasar* de Jalilibn Ishaq (s.XIV).

⁴¹ Barkai (1984) p. 242, lo toma de PCG, y recoge el texto: “...et traye consigo una mora negra que traye trezientas moras negras consigo, et todas eran trasquiladas, sinon sennas vedijas que trayen encima de las cabeças... aquella mora era tan aperçebida et tan maestra de tirar del arco torqui, que era maravilla, et por esta razon diz que la llamavan los moros en aravigo nugeymath turquia, que quiere decir “estrella de los arqueros de Turquía”, caps. 955, 956.

⁴² Soler del Campo (1993), p. 64.

El empleo asiduo del arco y las flechas por parte de los musulmanes en sus batallas contra los cristianos y, sobre todo, la constante asociación de este arma a los mismos en las canciones de gesta y demás fuentes escritas, hacen probable que la imagen del centauro arquero evocara y aludiera a los combatientes enemigos. Además, sabemos que dentro de los códigos épicos de la caballería las armas empleadas se convierten en un factor determinante de la categoría social y religiosa, existiendo armas *indignas* del caballero cristiano y otras que le otorgan una cierta distinción. De este modo, el empleo de una u otra arma no es arbitrario y casual, sino completamente determinante de los valores peyorativos o favorables que quieran atribuirse a los personajes. En este sentido, las canciones de gesta constituyen una fuente muy valiosa para la interpretación del arte esculpido. Si el arco y las flechas aparecen como elementos negativos y sólo propios de los infieles en la literatura épica, podemos suponer que recibieron una significación similar en la imagen artística contemporánea. La epopeya, como la escultura, estaba dirigida al ámbito popular, con un amplísimo radio de alcance.⁴³

Así, no resulta sorprendente la aparición de centauros con turbante, como el de Requijada (Fig. 3). Esta imagen muestra, además, la posición característica que suele adoptar la representación del centauro arquero, girado sobre sí mismo y disparando en sentido opuesto a la orientación de su cuerpo, que recuerda al modo de montar de los musulmanes a la jineta⁴⁴. La técnica de montar a la jineta consistía en el empleo de estribos cortos que permitían una gran versatilidad de movimientos, con las piernas plegadas sobre los mismos. Sin esta postura el jinete no podría girarse de esa manera, pues contrastaba con la monta a la brida de los cristianos, caracterizada por la rigidez debida al estiramiento de las piernas sobre el caballo y una pesada armadura que limitaba sus movimientos.⁴⁵

Esta posición, girado sobre sí mismo, es la característica de los centauros arqueros románicos y del Sagitario. Pero también la encontramos en algunos jinetes humanos, como el de la puerta del Cordero en San Isidoro de León (Fig. 4), donde se lleva a cabo una aguda exégesis del Cordero bíblica con fines propagandísticos de la Reconquista. El jinete arquero representa a Ismael, quien “llegó a ser un gran arquero” según el Génesis⁴⁶ en una clara alusión al enemigo musulmán, para plantear una contraposición entre el Cristianismo y el Islam.⁴⁷

En las ilustraciones del Comentario del Apocalipsis de Beato de Liébana ya aparece la imagen del jinete que dispara hacia atrás, aunque con un carácter simbólico muy diferente. En el

⁴³ Alborg (1992), pp. 100-114.

⁴⁴ Debo esta observación a Ana B. Muñoz Martínez, a la que deseo agradecer tan interesante contribución.

⁴⁵ Soler del Campo (1993), pp. 157-158. Ya Williams (1977), p. 13, nota 30, indica la identificación de Ismael con un guerrero musulmán a través de esta posición, aunque los estribos cortos no aparecen de modo muy evidente.

⁴⁶ Gen 21, 20. Ismael es el hijo que Abraham tuvo con su esclava Agar antes de fecundar a Sara por voluntad divina, y la tradición ha establecido que los musulmanes descienden de él, de ahí sus denominaciones medievales como agarenos, sarracenos o ismaelitas. Una tradición musulmana considera que fue Israel y no Isaac el protagonista del sacrificio, Schapiro (1943), p. 135.

⁴⁷ Williams (1977), pp. 8-10. Existen antecedentes tipológicos de este tema en cruces irlandesas del siglo VIII, Raw (1967) pp. 391-394, que han sido conectados por algunos autores con la representación de Ismael, Kantorowicz (1960), pp. 57-59.



Fig. 4. Jinete con turbante del tímpano de la puerta del Cordero en San Isidoro de León.

Beato de Facundo, de mediados del siglo XI (fol. 135 recto), encontramos la representación de los cuatro jinetes del Apocalipsis (Fig. 5), responsables de las temibles plagas⁴⁸. El primero porta un arco y está siendo coronado por un ángel, tal y como ocurre en el texto apocalíptico⁴⁹. Este es identificado con Cristo en el Comentario de Beato⁵⁰, por lo que es representado en ocasiones con un nimbo crucífero para evidenciar esta identificación⁵¹. Sin embargo, llama la atención la corona con forma de bola culminada en una pequeña esfera que encontramos en este ejemplo concreto, que ha sido identificada por algunos expertos como una evocación de las

⁴⁸ Apocalipsis VI, 1-8.

⁴⁹ Apocalipsis, VI, 2.

⁵⁰ “el primero blanco, que es la Iglesia, y su jinete Cristo” Beato de Liébana (ed. 1995), p. 39. Agradezco a mi director de Tesis, Miguel Larrañaga, esta información y la sugerencia de contrastar la ilustración con el propio Comentario de Beato.

⁵¹ Así ocurre en el Beato de Burgo de Osma, de 1086, conservado en la Catedral de la misma ciudad, Sepúlveda (1987), Tomo II, pp. 1220-1221.

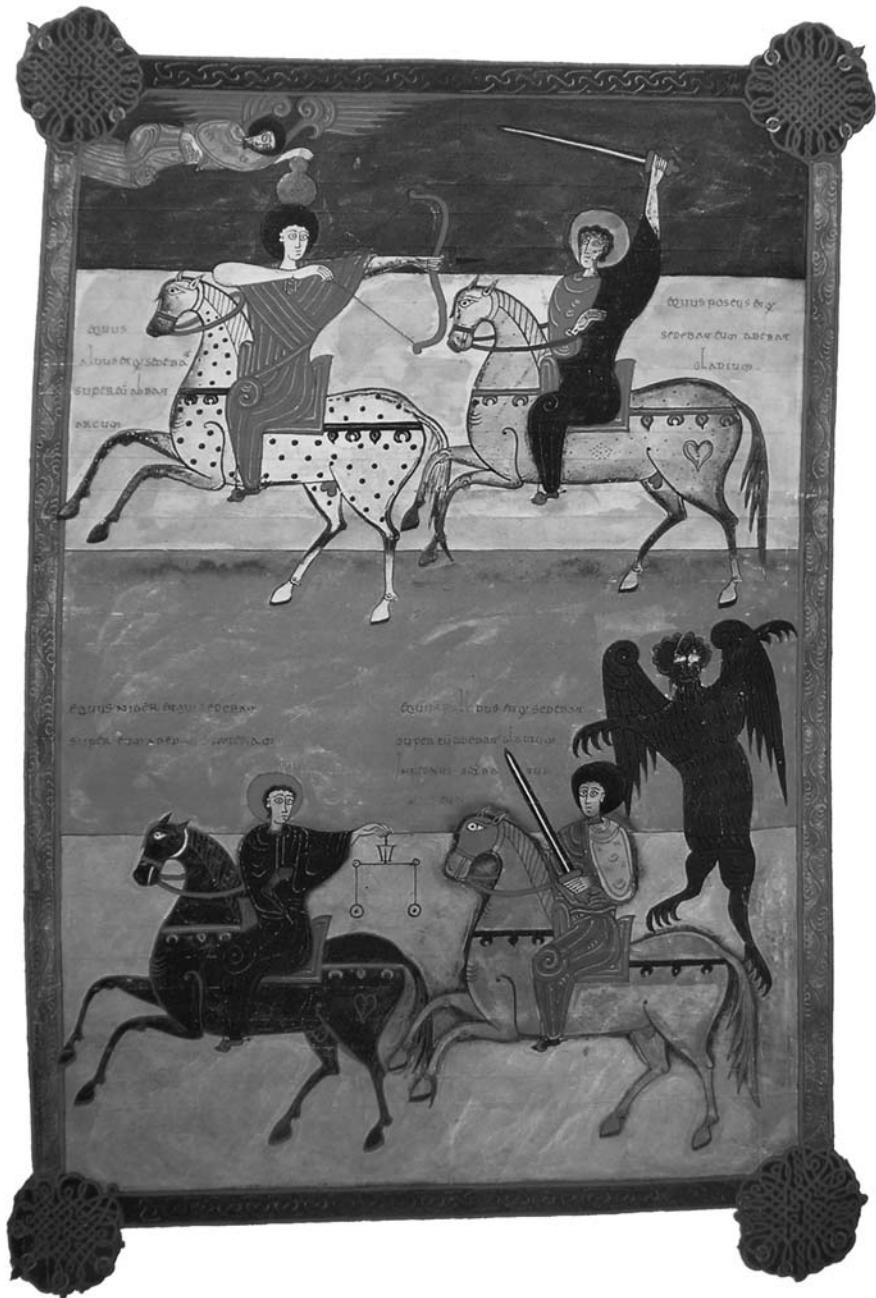


Fig. 5. Los cuatro jinetes del Apocalipsis. Fol. 135r, Beato de Facundo o de Fernando I (realizado en 1047, Biblioteca Nacional de Madrid).

insignias reales sasánidas⁵², es decir, un signo habitualmente atribuido al enemigo. Pero el posible cambio simbólico del primer jinete (que pasaría de representar a Cristo a evocar el Islam) es tan radical que resulta imposible. El hecho de que la curiosa corona coincida tipológicamente con el arco, en tanto que emblemas de poder islámicos⁵³, sólo puede ser comprendido como una mera asociación formal o apropiación del universo simbólico musulmán, tan frecuente en los beatos⁵⁴.

En el interior de la capilla de San Galindo en Campisábalos (Guadalajara) se encuentra la representación de un centauro arquero de rasgos negroides (Fig. 6). Sabemos que, en la península, los hombres de raza negra fueron conocidos a través de su presencia en las huestes almorávides⁵⁵ que engrosaron sus ejércitos con esclavos subsaharianos. Una fuente oriental, *La Táctica* del basileus León VI el Sabio (segunda mitad siglo IX a principios del X), indica que la infantería musulmana se componía de etíopes a caballo que llevaban grandes arcos.⁵⁶ Su presencia debió suscitar

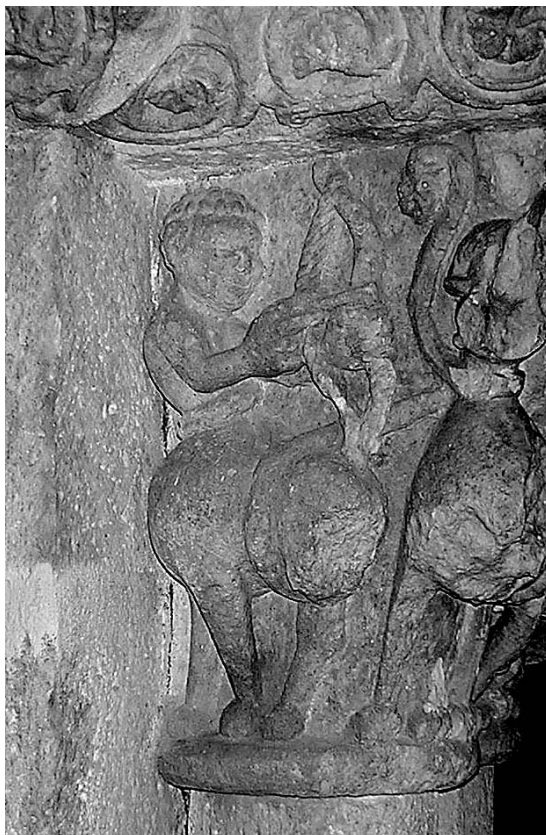


Fig. 6. Centauro arquero de rasgos negroides. Interior del a capilla de San Galindo en la iglesia de San Bartolomé de Campisábalos, Guadalajara.

⁵² Stierlin (1983), pp. 114-115. Además, no deja de ser curioso que los jinetes aparezcan orientados hacia la izquierda (como si caminaran de derecha a izquierda) pues, en la representación de los ejércitos celestes ilustrada unas páginas después del mismo manuscrito (reproducida en p. 200), los caballos caminan de izquierda a derecha, lo que implicaría una significación negativa de los jinetes de la primera representación.

⁵³ En todo caso, si existiera una alusión al Islam, ésta hubiera tenido más sentido en el segundo jinete, interpretado por Beato como “el pueblo que lucha contra la Iglesia, y su jinete el diablo ensangrentado” Beato de Liébana (ed. 1995), p. 39, o bien en el tercero y el cuarto, de significación claramente negativa para el monje de Liébana.

⁵⁴ Un buen estudio sobre la materia es Churruca (1939).

⁵⁵ El emir almorávide Taxufin Ben Yusuf, que desembarcó en Algeciras en 1086, contaba con una “guardia negra” compuesta por esclavos procedentes de Sudán y del Shael senegal-nigeriano.

⁵⁶ “est compseé d’Ethiopiens qui portent des grandes arcs. Ils leur mettent devant leur chevalerie, ce qui en impose beaucoup à ceux qui veulent les attaquer [...] Il faut les attaquer d’abord avec des flèches parceque leurs archers à cheval, Ethiopiens et autres qu’ils placent en avant, étant nus sont facilement blessés et prennent aussitôt la fuite”, recogido por Devise (1979), Tomo I, pp. 233, nota 132, tomado de *La Táctica*, P. G. 107, col. 978-979.

sorpresa y curiosidad, pues son muchos los canecillos románicos poblados de cabezas con rasgos raciales negros exagerados,⁵⁷ que vienen a ser la expresión más negativa del enemigo islámico, con el que eran identificados⁵⁸.

En el infierno del tímpano de Santa Fe de Conques (Rouergue, Francia) aparecen figuras portando arcos entre los condenados, que confirman la carga negativa de este instrumento guerrero. En el claustro de Moissac (Tarn y Garona, Francia), un capitel presenta cuatro simios (Fig. 7), uno en cada cara, estirando sus respectivas ballestas con los pies para cargarlas⁵⁹. El contexto guerrero viene ratificado por las cabezas monstruosas que soplan a través de unos oli-fantes en los ángulos. Sabemos, además, que el simio representaba al Demonio y los condenados, aludiendo en ocasiones también al infiel⁶⁰.

La ballesta, tomada de los árabes, parece haberse introducido en Francia tras la primera cruzada⁶¹. El empleo de este arma fue condenado por el II Concilio de Letrán (1139), donde fue denominada “*artem mortiferum et Deo odibilem*”, por lo que los personajes épicos que la emplean en las canciones de gestas son presentados como enemigos de Dios⁶². Claro que, si bien la Iglesia prohibía su uso entre cristianos, permitía que fuera empleada contra los herejes e infieles⁶³. Por ello, en las epopeyas francesas el uso de la ballesta entre cristianos es excepcional. En *Fierabras* (hacia 1170) Carlomagno manda ir a buscar una ballesta para matar a la gigante Amiète⁶⁴. El uso del mortífero instrumento en este pasaje tiene un carácter excepcional y casi solemne, siendo el tirador el propio Carlomagno y la víctima un ser



Fig. 7. Simio con ballesta, Claustro de Moissac, Tarn y Garona, Francia.

⁵⁷ Gómez Gómez (1997), 105-111.

⁵⁸ Devisse (1979), pp. 69, 82-86, 119.

⁵⁹ La ballesta era conocida también como “arco de pie” por ser así como se cargaba, permitiendo tensar la cuerda con la fuerza de ambas manos, Boudot-Lamotte (1968), p. 6.

⁶⁰ Monteiro Arias (2005 b), pp. 75-81.

⁶¹ Reinaud (1848), pp. 205 y ss.

⁶² Bancourt (1982), Tomo II, pp. 958-959.

⁶³ Reinaud (1848), p. 211.

⁶⁴ En vv. 5060-5064, *Fierabras* (1966), p. 153.

diabólico que una vez abatido, vomita fuego⁶⁵. Este arma condenada por la Iglesia y cargada de connotaciones negativas por ser propia de los musulmanes, parece ser lícita excepcionalmente si es empleada contra un ser maléfico.

Así, resulta coherente relacionar el arco de los centauros con los musulmanes, así como las flechas sueltas presentes en numerosos canecillos. Además, los centauros aparecen raramente sin arco, debiéndose descartar, por tanto, la posibilidad de un único sustrato clásico para la interpretación de estos híbridos procedentes de la antigua mitología griega. Además, las nociones que venimos analizando no son exclusivas del Románico, pues se aprecia una continuidad en la iconografía cristiana que ha venido asociando tradicionalmente las flechas a los ejércitos musulmanes hasta época muy avanzada. Numerosas pinturas y grabados de los siglos XVI, XVII y XVIII muestran a Santiago Matamoros luchando frente al ejército musulmán, caracterizado por sus arcos y flechas⁶⁶.

LAS ARMAS DEL INFIEL

Volviendo al contexto histórico que nos ocupa, es preciso señalar que las flechas no son el único arma cargada de connotaciones sociales y morales peyorativas. Otras armas como la maza o el hacha reciben una valoración muy negativa en la sociedad plenomedieval. De nuevo son las canciones de gesta las fuentes más apropiadas para analizar esta cuestión⁶⁷. El empleo de determinadas armas como las flechas o la maza permite identificar a los villanos en el arte y en algunas epopeyas, donde son considerados instrumentos indignos para la guerra, y por lo tanto, sólo propios de los malvados y, sobre todo, de los musulmanes.

Las armas de tiro con arco son consideradas inapropiadas para un caballero en las epopeyas, así como todo arma no convencional⁶⁸, llegando a marcar una jerarquía social. Herman califica la maza de arma vulgar, siendo atribuida en la literatura épica a personajes concretos con la intención de ridiculizarlos y divertir al público, excluyéndolos de la categoría de caballero⁶⁹. Bancourt añade que las armas insólitas también pueden llevar a una animalización del personaje, a excluirlo de la categoría humana por ser empleadas por gigantes y monstruos, y que el uso de las mismas en las canciones de gesta sirve para hacer una distinción entre musulmanes y cristianos⁷⁰. Esto se ve con claridad en la *Chanson de Guillaume*, donde el musulmán

⁶⁵ Este pasaje de Fierabras no es un pasaje aislado, pues Bancourt señala su similitud con otro de los Narbonnais donde la ballesta es empleada excepcionalmente para salvar al héroe cristiano del suplicio, *Narbonnais* vv. 5165-5179; Bancourt (1982), Tomo II, p. 959.

⁶⁶ En una xilografía de 1592, Santiago a caballo arremete contra el ejército musulmán que se defiende con flechas. Otro grabado de 1664 muestran a Santiago luchando contra los moros caracterizados con grandes mostachos y turbantes, con flechas, lanzas, escudo cilíndrico y carcaj a ala espalda. En 1708 Antonio Aldemunde graba en su imprenta compostelana un Santiago Matamoros campeando sobre cadáveres musulmanes que aún empuñan alfanjes, flechas o gummies. Ejemplos recogidos por Cabrilla Cíezar (1999) pp. 60 y 69.

⁶⁷ Herman (1969) pp. 319-340; Bancourt (1982), Tomo II, pp. 940-941.

⁶⁸ Herman (1969), pp. 319-340.

⁶⁹ *Ibidem*.

⁷⁰ Bancourt (1982), Tomo II, p. 955.

Balan pregunta a Renouart, armado con un garrote, cómo es posible que sea cristiano portando semejante arma:

“Coment, diable, est tu donc crestien,
qui a tun col portes si fait baston?”⁷¹

La realidad histórica viene a explicar, de nuevo, las atribuciones aparecidas en las epopeyas cantadas, pues el uso de estas armas tan desdeñadas es característico de los turcos y árabes, especialmente el hacha, la maza o el martillo de combate, por ser más eficaces contra la cota de malla⁷². Es cierto que la maza se incorporará más tarde al equipamiento guerrero de los cruzados, pero sólo a partir del siglo XIII. Sabemos también que el hacha, bien de un solo filo, *tabar*⁷³, bien de doble filo, *tabarzin* ya era empleada por los combatientes andalusíes⁷⁴ y que en la batalla de las Navas de Tolosa(1212), los musulmanes emplearon mazas⁷⁵.

Todos estos instrumentos de combate, revestidos de connotaciones tan negativas en la leyenda y empleadas por los musulmanes en el plano de la realidad histórica, aparecen en la escultura románica. El hacha de doble filo, por ejemplo, será portada por los soldados romanos en la Flagelación procedente del claustro de la Daurade en Toulouse⁷⁶ (Fig. 8). Este recurso permite asociar a los antiguos paganos, aquéllos que consumaron el suplicio de Cristo, con los nuevos enemigos: los musulmanes. Se trata de un astuto procedimiento de actualización de pasajes bíblicos, asociando a los nuevos *infielos* con los antiguos.

Así, la representación de armas poco convencionales o *impropias* permite diferenciar al guerrero cristiano del musulmán en la iconografía.⁷⁷ En el infierno de Santa Fe de Conques (Fig. 9) un espantoso demonio se sirve del hacha para infligir suplicio a un condenado. A diferencia de la mayoría de sus compañeros demoníacos, su cabeza está cubierta por un turbante.

Son así muchas las aportaciones que las fuentes escritas y literarias pueden ofrecer a los estudios de iconografía. En el caso de las imágenes alusivas al conflicto bélico cristiano-musulmán (ya sea de manera explícita o alegórica) la aportación de las canciones de gesta resulta muy valiosa debido a la cercanía de su temática.

La imagen artística es a menudo ambigua y admite múltiples especulaciones no siempre comprobables. Este aspecto es más notable en los estudios sobre imágenes profanas, cuya ins-

⁷¹ Chanson de Guillaume (ed. 1991), p. 202.

⁷² Bancourt (1982), Tomo II, p. 957.

⁷³ Mayer (1943), p. 11, figs. 15-17, recoge fotografías de hachas islámicas conservadas que son idénticas a las reproducidas en los relieves románicos recogidos en las figs. 8 y 9 del presente artículo.

⁷⁴ Lévi-Provençal (1953) Tomo III, pp. 92-93.

⁷⁵ Lot (1946), Tomo II, p. 281.

⁷⁶ Conservado en el Museo de los Agustinos de Toulouse, procedente del Claustro de Notre Dame de la Daurade en Toulouse, primer taller. En el mismo museo, vemos un Prendimiento, del primer taller del mismo claustro, donde los soldados vuelven a llevar hachas.

⁷⁷ En un capitel de la Ermita de Tiermes (Soria), la maza permite reconocer al escudero musulmán que se atreve a intervenir en el combate que su señor entabla con un guerrero cristiano, Monteiro Arias (2005 a, pp. 48-51).



Fig. 8. Flagelación, procedente del Claustro de Notre Dame de la Daurade, actualmente en le Museo des os Agustinos de Toulouse, Francia.

piración no procede de las Sagradas Escrituras. Por ello, han de ser contrastadas con fuentes escritas que permitan un acercamiento a la realidad de la época, a su imaginario y universo simbólico.

Si la forma artística es depositaria en todas las épocas de nociones culturales, religiosas, sociales y políticas, tanto más lo es en el Románico, cuando se reniega de la *mímesis* para transmitir únicamente contenidos. Entender esta escultura supone penetrar en la sensibilidad de los hombres que vivieron entre los siglos XI y XIII. Esta labor resulta imposible sin el estudio de las fuentes literarias e históricas que proporcionan claves de interpretación sólidas menos especulativas. De este modo, la Iconología y la Iconografía románica no pueden ser concebidas sin la contextualización histórica, de la misma manera que la imagen artística debería constituir una fuente ineludible para la Historia Medieval como disciplina.



Fig. 9. Demonio con hacha, tímpano de la Iglesia de Santa Fe de Conques, Rouergue, Francia.

BIBLIOGRAFÍA

ESTUDIOS

Alborg (1992)

ALBORG, Juan Luis. *Historia de la Literatura española. Tomo I. Edad Media y Renacimiento*. Ed. Grados. Madrid, 1992.

Bancourt (1982)

BANCOURT, Paul. *Les Musulmans dans les Chansons de Geste du Cycle du Roi*. II Tomos. Ed. Université de Provence, Marsella, 1982.

Barkai (1984)

BARKAI, Ron. *Cristianos y musulmanes en la España medieval (El enemigo en el espejo)*. Ed. Rialp. Madrid, 1984.

Beato de Liébana (1995)

BEATO DE LIÉBANA. *Obras completas de Beato de Liébana*. Ed. Biblioteca de autores Cristianos, 1995, Madrid.

Boudot-Lamotte (1968)

BOUDOT-LAMOTTE, Antoine. *Contribution a l'étude de l'archerie musulmane*. Ed. Institut Français de Damas, Paris, 1968.

Cabrillana Ciézar (1999)

CABRILLANA CIÉZAR, Nicolás. *Santiago Matamoros, historia e imagen*. Ed. Diputación de Málaga. 1999, Málaga.

Cantarino (1978)

CANTARINO, VICENTE. *Entre monjes y musulmanes. El conflicto que fue España*. Ed. Alhambra. Madrid, 1978.

Cardini (2002)

CARDINI, Franco. *Nosotros y el Islam. Historia de un malentendido*. Ed. Crítica, Barcelona, 2002.

Churruca (1939)

CHURRUCA, Manuela. *Influjo Oriental en los temas iconográficos de la miniatura española siglos X al XII*. Madrid, Espasa-Calpe, 1939.

Cohn (1962)

COHN, Norman. *Les Fanatiques de l'Apocalypse*. Ed. Julliard. Paris, 1962.

Córdoba, 1998.

Coomaraswamy (1943)

COOMARASWAMY, Ananda K. "The symbolism of archery", *Ars Islamica*, vol. X, 1943, pp. 105-118.

- Daniel (1960)
- DANIEL, Norman. *Islam and the West: the making of an image*. Ed. Edimburg Univ. Press. Edimburgo, 1960.
- Daniel (1984)
- DANIEL, Norman. *Heroes and Saracens. An interpretation of the Chansons de Geste*. Ed. Edimburg Univ. Press. Edimburgo, 1984.
- Debidour (1961)
- DEBIDOUR, Victor Henri. *Le Bestiaire Sculpté en France*. Francia, Arthaud, 1961.
- Devisse (1979)
- DEVISSE, Jean. *L'Image du Noir dans l'art occidental. II. Des premiers siècles chrétiens aux "Grandes Découvertes"*. II. Tomos. Ed. Bibliothèque des Arts, Paris-Friburgo, 1979.
- Díaz y Díaz (1979)
- DÍAZ Y DÍAZ, Manuel. *De Isidoro al siglo XI. Ocho estudios sobre la vida literaria peninsular*. Ed. Albir. Barcelona, 1976.
- Ducellier (1971)
- DUCCELLIER, Alain. *Le Miroir de l'Islam. Musulmans et Chrétiens d'orient au Moyen âge (VII-XI siècle)*. Ed. Julliard, Mesnil-sur-l'Estrée, Francia, 1971.
- Dupont (1258/1977)
- DUPONT, Alexandre. *Le Roman de Mahomet. 1258*. Edición crítica por Yvan. G. Lepage. Ed. Klincksieck, París, 1977.
- Eulogio de Córdoba (1998)
- EULOGIO DE CORDOBA. *Obras completas de San Eulogio*. Introducción, traducción y notas de M^a Jesús Aldania García. Ed. Universidad de Cordoba,
- Gómez Gómez (1997)
- GÓMEZ GÓMEZ, Agustín. *El Protagonismo de los otros. La imagen de los marginados en el Arte Románico*. Ed. Centro de Estudios de Historia del Arte Medieval. Bilbao, 1997.
- Herman (1969)
- HERMAN, Gerald. "Unconventional arms as a comic device in some chansons de geste", *Modern Language Quarterly*, t. 30, año 1969, pp. 319-330.
- Iogna Prat (1998)
- IOGNA PRAT, Dominique. *Ordonner et exclure. Cluny et la société chrétienne face à l'hérésie, au judaïsme et à l'islam 1000-1150*. Ed. Aubier. Paris, 1998.
- Jacques Pi (2003)
- JACQUES PI, Jèssica. *La estética del románico y el gótico*. Ed. Machado Libros, Madrid, 2003.
- Kritzeck (1964)
- KRITZECK, James. *Peter the Venerable and Islam*. Ed. Princeton Univ. Press. Princeton, New Jersey, 1964.

Laliena (2005)

LALIENA CORBERA, CARLOS. "Encrucijadas ideológicas: conquista feudal, cruzada y reforma de la iglesia en el siglo XI hispánico". *XXXII Semana de Estudios Medievales de Estella, La reforma gregoriana y su proyección en la cristiandad Occidental. Siglos XI-XII*, 11-22 de julio 2005.

Lévi-Provençal (1953)

LÉVI-PROVENÇAL, Évariste. *Histoire de l'Espagne Musulmane. Tomo III. Le siècle du califat de Cordoue*. Ed. Maisonneuve, Paris, 1953.

Lot (1946)

LOT, Ferdinand. *L'Art militaire et les armées au Moyen Âge en Europe et dans le Proche Orient*. Ed. Payot. II Tomos, Paris, 1946.

Maíllo Salgado (1983)

MAÍLLO SALGADO, Felipe. "La Guerra Santa según el derecho málíki. Su preceptiva. Su influencia en el derecho de las comunidades cristianas del medievo hispano". *Studia Historica Hª Medieval*, vol. I, nº 2, 1983, pp. 29-66.

Mâle (1966)

MALE, Émile. *L'Art Religieux du XII^e siècle en France. Étude sur les origines de l'iconographie du Moyen Âge*. Paris, Armand Colin, 1966.

Mayer (1943)

MAYER, L. A. "Saracenic arms and armor" *Ars Islamica*, vol. X, 1943, pp. 1-12.

Monteira Arias (2005 a)

MONTEIRA ARIAS, Inés. *La influencia islámica en la escultura románica de Soria. Una nueva vía para el estudio de la iconografía en el románico*. Cuadernos de Arte e Iconografía, nº 29. Monográfico. Fundación Universitaria Española. Madrid, 2005.

Monteira Arias (2005 b)

MONTEIRA ARIAS, Inés. "Las formas del pecado en la escultura románica castellana. Una interpretación contextualizada en relación con el Islam". *Codex Aquilarensis*, nº 21, 2005, pp. 48-87.

Nicolle (1984)

NICOLLE, David C. *Arms and Armour of the Crusading Era*, II Tomos, Ed. Kraus International, Nueva York, 1984.

Pellat (1965)

PELLAT, Y. y CH. "L'Idée de Dieu chez les "Sarrasins" des Chansons de Geste". *Studia Islamica*, XXII, 1965, pp. 5-42.

Raw (1967)

RAW, Barbara C. "The archer, the eagle and the lamb". *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. XXX, 1967, pp. 391-394.

- Reinaud (1848)
- REINAUD, M. "L'art militaire chez les arabes du Moyen Âge", *Journal Asiatique*, sept. 1848, pp. 205 y ss.
- Roux (1982)
- ROUX, Jean Paul . *Études d'íconographie islamique*. Ed. Peteers, Leuven 1982.
- Ruiz Maldonado (1986)
- RUIZ MALDONADO, Margarita. *El Caballero en la escultura románica de Castilla y León*. Salamanca, Universidad de Salamanca, 1986.
- Ruiz Montejo (1988)
- RUIZ MONTEJO, Inés. *El Románico de Villas y tierras de Segovia*. Madrid, Encuentro, 1988.
- Schapiro (1943)
- SCHAPIRO, Meyer. "The angel with the ram in Abraham's sacrifice: a parallel in western and islamic art", *Ars Islamica*, vol. X, 1943, pp. 134-147.
- Sepúlveda González (1987)
- SEPÚLVEDA GONZÁLEZ, M^a Ángeles. *La Iconografía del Beato de Fernando I (Aproximación al estudio iconográfico de los Beatos)* Tesis doctoral IV Tomos, UCM (Inédita), 1987, Madrid.
- Soler del Campo (1986)
- SOLER DEL CAMPO, Álvaro. "Sistemas de combate en la iconografía mozárabe y andalusí altomedieval", *Boletín de la Asociación Española de Orientalistas*, año XXII, 1986, pp. 61-87.
- Soler del Campo (1993)
- SOLER DEL CAMPO, Álvaro. *La evolución del armamento medieval en el reino castellano-leonés y en al-Andalus (ss. XII-XIV)*. Ed. Servicio de Publicaciones del EME, Madrid, 1993.
- Stierlin (1983)
- STIERLIN, Henri. *Los Beatos de Liébana y el Arte Mozárabe*. Ed. Nacional, Madrid, 1983.
- Williams (1977)
- WILLIAMS, John. "Generaciones Abrahæ: Reconquest Iconography in Leon". *Gesta*, XVI/2, 1977, pp. 3-14.

FUENTES ESCRITAS

- Canción de Roldán (ed. 1959)
- La Canción de Roldán*. Trad. Marcelo Gaya y Delrue. Ed. Librería General. Zaragoza, 1959.
- Cantar de Mio Cid (ed. 1997),
- Cantar de Mio Cid. Ed. Francisco A. Marcos Martín, Ed. Biblioteca Nueva, Madrid, 1997.
- Fierabras (ed. 1966)

- Les Anciens Poètes de la France. Fierabras.* Edición de M. F. Guessard. Ed. Kraus Reprint, Liechtenstein, Holanda, 1966.
- Historia Compostelana (ed. 1994)
- Historia Compostelana.* Edición de Emma Falque Rey. Ed. Akal, Madrid, 1994.
- La Chanson d'Aspremont (ed. 1970)
- La Chanson d'Aspremont. Chanson de Geste du XIIIe siècle.* Editado por Louis Brandin, II Tomos.Ed. Librairie Honoré Champion, 1970, Paris.
- La Chanson de Guillaume (ed. 1991)
- La Chanson de Guillaume.* Editado por F. Suard. Ed. Garnier. 1991, Paris.
- Poema de Fernán González (ed. 1973)
- ANÓNIMO. Poema de Fernán González. Ed. Espasa-Calpe, Madrid, 1973.
- Kantorowicz (1960)
- KANTOROWICZ, Ernst. H. "The archer in the Ruthwell cross", *The Art Bulletin*, vol. XLII, 1960, pp. 57-59.