



De la Conquista de Sevilla por San Fernando al Triunfo de la Santa Cruz en la batalla de las Navas de Tolosa de la iglesia de la Santa Cruz de Medina de Rioseco. Propuesta de rectificación iconográfica.

From the Conquest of Seville by Saint Ferdinand to the Triumph of the Holy Cross at the Battle of Navas de Tolosa in the Church of the Holy Cross in Medina de Rioseco. Proposal of iconographic rectification.

José Joaquín Quesada Quesada
Profesor Junta de Andalucía
<https://orcid.org/0000-0001-7834-7301>

Resumen: En la iglesia de la Santa Cruz de Medina de Rioseco existe un lienzo de cronología barroca que se viene identificando con la Conquista de Sevilla por San Fernando. Basándonos en diversas fuentes literarias e iconográficas, aportamos una interpretación diversa de los elementos que aparecen en esta pintura y defendemos que el tema representado es en realidad el Triunfo de la Santa Cruz en la batalla de las Navas de Tolosa, tratando al respecto la interpretación que desde un punto de vista sacro y en plena conexión con la piedad contrarreformista se dio de este acontecimiento crucial de nuestra historia medieval.

Palabras clave: Batalla de las Navas de Tolosa, Medina de Rioseco, iconografía cristiana, pintura barroca

Abstract: In Santa Cruz church of Medina de Rioseco there is a baroque painting which is identified as the Conquest of Seville by Saint Ferdinand. According to several literary and iconographic sources, we defend a different interpretation of the elements we can see in the painting, and consequently, a new identification of the subject: The Triumph of the Holy Cross in the battle of Navas de Tolosa. We also address the sacred point of view from Counter-reformation about this crucial event of Spanish medieval history.

Keywords: Battle of Navas de Tolosa, Medina de Rioseco, Christian iconography, Baroque painting



Fig.1. Medina de Rioseco. Iglesia de la Santa Cruz. Exterior. Fotografía: José Daniel Navarro García.

Convenientemente restaurada y convertida en sede del Museo de Semana Santa de la ciudad, la antigua parroquia de la Santa Cruz es uno de los templos que conforman el riquísimo y sorprendente patrimonio artístico de la ciudad vallisoletana de Medina de Rioseco. Emplazada en la céntrica calle Mayor, en un

lugar de especial protagonismo urbano y de prolongada vigencia comercial como histórico asiento de las ferias que en la localidad riosecana se celebraban, la actual iglesia sustituye a un primitivo templo medieval. Siguiendo trazas dadas por Rodrigo Gil de Hontañón en 1543, el templo, inacabado, se consagra en 1568, alargándose su proceso constructivo durante el resto de la centuria y todo el siglo XVII, cuando se le añade su solemne y espléndida fachada, la mejor muestra del clasicismo manierista en toda la provincia de Valladolid¹ (fig. 1).

Las vicisitudes vividas por la iglesia de la Santa Cruz, en especial en la segunda mitad del siglo XX, han alterado significativamente la imagen histórica de su interior y su patrimonio mueble, pero a pesar de ello sigue conservando numerosas e interesantes piezas artísticas. Entre ellas la que es objeto de nuestro estudio, un lienzo anónimo fechable en el último tercio del siglo XVII y que viene identificándose como la *Conquista de Sevilla por San Fernando*, acontecimiento que tuvo lugar en 1248 y que está

¹ Sobre el templo y el museo que alberga, véase García / Wattenberg (2003).

directamente relacionado con la creación del almirantazgo de Castilla, tan vinculado a Medina de Rioseco (fig. 2).

La obra cuelga sobre la puerta principal de acceso al templo, pero originariamente se situaba sobre el retablo de la Piedad, colateral al presbiterio. Dada la identificación habitual del tema representado en el lienzo, se ha puesto en relación con la canonización de San Fernando en 1671², que supuso la reactivación del culto fernandino en la Monarquía Hispánica y una especial difusión de su iconografía.

Aunque la factura de la pieza sea discreta en el dibujo y en el empleo de la luz, sí que se aprecia en ella un dinamismo y una complejidad compositiva,



Fig.2. Anónimo, *Conquista de Sevilla por San Fernando* (en nuestra opinión, *Triunfo de la Santa Cruz en la batalla de las Navas de Tolosa*), siglo XVII. Medina de Rioseco. Iglesia de la Santa Cruz. Fotografía: Museo de Semana Santa de Medina de Rioseco.

basada en diagonales, muy propias del Barroco, y un interesante planteamiento iconográfico que abordaremos en este estudio. Se describe un paisaje montañoso, aún con el mínimo recurso del perfil de una empinada ladera, sobre el que se vemos un celaje dramáticamente crepuscular en el que se abre un rompimiento de gloria; en él, una Cruz, cepillada y lisa –por tanto, en su dimensión triunfal y no pasionista– de color rojo. La acción descrita no es el enfrentamiento entre las tropas rivales, sino la rotunda victoria cristiana, lograda bajo el signo de la Cruz, que provoca la desbandada de los musulmanes. Así, vemos como por la ladera huyen, con sus lanzas y pendones en alto, las tropas andalusíes,

perseguidas de cerca por las victoriosas huestes cristianas, cuyos heraldos hacen sonar sus trompetas. Desaparece cualquier tipo de tensión dramática:

² García / Wattenberg (2003): 23-24.

los ejércitos del Señor, con la ayuda de la Divina Providencia, ponen en fuga irremediabilmente a sus enemigos.

En primer término, se amontonan cadáveres de moros vencidos, mientras que otros gesticulan implorando clemencia. Aparecen identificados por los turbantes en la cabeza, uno de ellos con una media luna; símbolo que genéricamente se asocia con el islam pero que en realidad está asociado al imperio otomano: una leyenda asegura que su fundador, Osmán, había tenido en 1299 un sueño en el creciente lunar abarcaba de un extremo a otro del mundo, lo que era un augurio de los vastos territorios que su dinastía acabaría dominando. Una vez finiquitado Al Andalus, el Turco representaba para la Monarquía Hispánica y para la cristiandad en general la imagen del islam, siendo además un enemigo recurrente que amenazaba el Mediterráneo, por lo que no debe extrañarnos su representación en esta pintura para representar a la vencida “secta mahometana”³.

Cabalgando en corveta –ejercicio de equitación que se asocia con el buen gobierno, y que por ese motivo se empleará con frecuencia en el retrato aúlico– se sitúa un monarca, que bajo su ondulante capa de color rojo viste una anacrónica armadura propia del tiempo de los Austrias, completada con puños y gorgueras de encaje. Es la indumentaria que caracteriza a San Fernando en tiempos barrocos, pero carece del nimbo de santidad que le corresponde desde su canonización en 1671 y que ya estaba presente incluso en representaciones anteriores. También fuera del contexto histórico se sitúa la indumentaria del resto de soldados cristianos, que tiene poco de medieval y en cambio presenta una apariencia *all'antica*. El rey empuña con la diestra la espada, y domina con la siniestra al caballo. A su par, y en simétrica corveta, un eclesiástico que señala no al rompimiento de gloria, sino a la Cruz patriarcal que porta un personaje a caballo y de espaldas, y que en cierto modo abre la triunfante comitiva. Otro elemento destacado en la composición es el pendón bermejo que aparece tras el rey cristiano y en el que es reconocible la figuración de la Inmaculada Concepción.

Todos estos elementos nos hacen discrepar de su identificación como la conquista de *Isbbiliya*, ya que difiere de la consuetudinaria representación

³ Denominación genérica para referirse al islam propia de tiempos medievales y modernos; por ejemplo, así figura en el libro *Sobre la secta mahometana*, de mediados del siglo XIV y atribuida tradicionalmente a San Pedro Pascual, obispo de Jaén.

del tema, que pone en escena al rey moro entregando las llaves de Sevilla al monarca castellano-leonés, acompañado de la venerada imagen de Nuestra Señora de los Reyes, patrona de la ciudad hispalense, abogada del santo rey en su toma y estrechamente vinculada al culto fernandino. Son los hechos que la tradición relata tras la entrega de Sevilla a Fernando III:

dispuesto el triunfo, que el Religioso culto del Santo Rey convirtió en procession deuota (...) haziendo estado á el trono Portatil, que conduzia vna soberana Imagen de N. Señora (...) la de los Reyes, que vemos majestuosamente colocada en la Real Capilla (...) en concertada, y graue marcha, por entre la Torre de el Oro, y el río, á la puerta de Goles (segun es constante) y haziendo alto en el Arenal, salió Axataf, y arrodillado à los pies de San Fernando, le entregó las llaues de la Ciudad, que como el mayor de sus triunfos, es la mas ordinaria accion en que lo pintan.⁴

El testimonio de Ortiz de Zúñiga es revelador al respecto, ya que alude a la tradición iconográfica que el episodio de la toma de Sevilla había



Fig.3 Francisco Pacheco, *Conquista de Sevilla por San Fernando*, 1634. Sevilla. Catedral. Fotografía: José Luis Filpo Cabana (Wikimedia Commons).

desarrollado a lo largo del Seiscientos. Paradigmática es al respecto la pintura existente en el trascoro de la catedral hispalense, obra de Francisco Pacheco (1634), que podemos considerar prototípica en el planteamiento de este tema; o la coetánea *Rendición de Sevilla*, de Francisco de Zurbarán (Ca. 1634,

colección del duque de Westminster): en ambos casos el Santo Rey recibe la sumisión y las llaves del monarca andalusí vencido, como corresponde a la entrega de la ciudad, tras su asedio y capitulación (figs 3 y 4).

⁴ Ortiz de Zúñiga (1677): 16-17.

En este punto es notable la diferencia con el lienzo que nos ocupa, que presenta de forma evidente una acción militar. Pero igualmente faltan de la escena las referencias topográficas y urbanas que permitan identificar la urbe conquistada, de las que es ineludible la presencia de la Giralda. La gentil torre almohade no puede faltar no solamente como recurrente



Fig.4. Francisco de Zurbarán, *La rendición de Sevilla*, 1634. Londres, colección del duque de Westminster. Fotografía: Wikimedia Commons.

elemento para reconocer a la antigua Hispalis, sino también por su dimensión simbólica y expresiva del triunfo del cristianismo sobre el islam, toda vez que es el alminar de la mezquita mayor cristianizado y convertido en campanario catedralicio. También son elementos divergentes la ausencia del nimbo de santidad aureolando al hipotético San Fernando y la topografía montañosa del lugar, tan ajena a las planicies del bajo Guadalquivir.

Pensamos en cambio que el tema representado es el *Triunfo de la Santa Cruz en la batalla de las Navas de Tolosa*. Esta histórica jornada de las Navas ocupa un lugar central en la historia medieval de España; como bien es sabido, la derrota de las tropas almohades acaecida el 16 de julio de 1212 supuso la quiebra definitiva del poder islámico en la península Ibérica. A partir de esta colisión, los musulmanes se limitarán a defender sus territorios frente a una Corona de Castilla que logra la llave de entrada para su imparable ofensiva en el valle del Guadalquivir; las posteriores amenazas a este predominio cristiano –como la de los benimerines a finales del siglo XIII y comienzos del siglo XIV– no lograrán, a pesar de su envergadura y ambiciosos objetivos, hacer retroceder a los castellanos. Era inevitable que acontecimiento tal trascendental para la Reconquista se revistiera desde el primer momento de una marcada dimensión religiosa y providencial. Ya el monarca castellano Alfonso VIII había logrado del pontífice Inocencio III el rango de cruzada para esta importantísima ofensiva, lo que además de suponer el perdón de los pecados para los combatientes cristianos significaba la excomunión para quienes aprovechando el empeño de Castilla intentaran atacarla. Pero igualmente las crónicas narrarán la gesta

acompañada de elementos *sobrenaturales* o cuanto menos *providenciales* con objeto de legitimar la victoria vinculándola al favor divino⁵.

Así, el testimonio de primera mano que, como participante en la batalla, aporta el arzobispo toledano Ximénez de Rada en su *Historia de los hechos de España* se enriquece entre los siglos XIII y XIV con elementos de carácter milagroso que ya aparecen en la *Crónica de los Veinte Reyes* y en la *Crónica de Castilla*. Por ejemplo, en la segunda se lee: “E segud cuenta el arçobispo don Rr(odrigo) apareçio en el çyelo una crux muy fermosa de muchas colores que vieron los cristianos. E tovieronlo por buena señal”⁶, a pesar de que el prelado no señala nada al respecto en sus escritos. Pero la aparición de la Cruz se acaba incorporando con éxito a la leyenda de las Navas, por su evidente paralelismo con otra destacada victoria de la historia del cristianismo: “Otra semejante señal hallamos por las historias, habérsele aparecido al emperador Constantino, la cual llevando en su estandarte hubo una insigne y famosa victoria del emperador Majencio su enemigo”⁷. Como vemos, se compara la victoria de las Navas con la que Constantino obtuvo en Puente Milvio, la misma que según la tradición habría provocado la tolerancia del emperador romano hacia los cristianos y la promulgación del Edicto de Milán, cambiando definitivamente la suerte de los seguidores de Cristo. En ambos casos, un rotundo triunfo del cristianismo; uno sobre el islam y otro sobre el paganismo (fig. 5).

⁵ Significativas son las menciones a la cruz que ya hace Alfonso VIII de Castilla al papa Inocencio III comunicándole la victoria, de las que seleccionamos estas dos, tomadas de Rosado Llamas, M^a Dolores; López Payer, Manuel G (2001): “el Señor degolló con la espada de su cruz aquella inmensa muchedumbre” (pág. 327); “que la atribuyésemos (la victoria) a Nuestro Señor Jesucristo y a la Cruz que ellos habían escarnecido” (pág. 331). Menciones que también utiliza el arzobispo Amaut de Narbona al comunicar la victoria en otra misiva: “el Miramamolín, rey de Marruecos, que, según hemos oído a muchos, había declarado la guerra a todos los que adoran la Cruz, ha sido vencido y puesto en fuga en batalla campal por los adoradores de la Cruz”. Tomado de Alvira Cabrer, Martín (2005): 263.

⁶ Rosado Llamas, M^a Dolores; López Payer, Manuel Gabriel (2001): 457-458.

⁷ Argote de Molina (1886): 95.



Fig.5. Mariano Salvador Maella, *Triunfo de la Santa Cruz en la batalla de las Navas de Tolosa, 1788* (boceto para la decoración mural de la Casita del Príncipe, en El Escorial). Madrid, Biblioteca Nacional de España. Fotografía: Biblioteca Nacional de España.

En consecuencia, la victoria de las Navas – denominada en ocasiones del Muradal o del Puerto Muradal– acabó por incorporarse al ciclo legendario de la Santa Cruz, del que formaban parte por ejemplo la Invención por

Santa Elena del madero de la Vera Cruz, que se celebraba el tres de mayo, o su recuperación por el emperador Heraclio después de haber sido robada por el persa Cosroes, conmemorada el catorce de septiembre en la solemnidad de la Exaltación de la Santa Cruz. La jornada de las Navas dio lugar a la solemnidad del Triunfo de la Santa Cruz, fechada en el aniversario de la batalla, dieciséis de julio, y que “se comenzó a celebrar en España poco después de la batalla de las Nauas, por autoridad de vn Concilio de Toledo”⁸.

Fue esta famosa batalla de las Nauas de Tolosa, cuya victoria, por auerse alcançado por virtud y valor de la Santa Cruz, dio nombre a esta festiuidad del Triunfo de la Cruz. Solemnizasse en España (por breue dado para esto del Papa Gregorio Decimotercero, en treynta días de Deziembre, año de 1573) en el mismo día que la victoria sucedió, que fue Lunes a diez y seys de ludio, del año ya señalado de mil dozientos y doze⁹.

⁸ Bilches, Francisco de (1653): 115. Este jesuita baezano, descontento con la escasa relevancia de la celebración del Triunfo de la Santa Cruz en las Navas de Tolosa, manifestará “Del Triunfo de la Santa Cruz celebra la Iglesia de España a diez y seis de ludio; y es de admirar, que el Obispado de laen no haga mayor fiesta, habiendo sido la estacada desta gran vitoria”; pág. 111.

⁹ Villegas (1615): 382 r.

Por tanto, como peculiaridad hispánica, la victoria de las Navas se acabó incorporando al ciclo histórico y litúrgico de la Vera Cruz –el mismo que se desarrolla en los célebres ciclos pictóricos de Agnolo Gaddi en Santa Croce de Florencia, Cenni di Francesco en San Francesco de Volterra y Piero della Francesca en San Francesco de Arezzo, todos vinculados a la orden franciscana por su protagonismo en la veneración de la Vera Cruz–. Es significativo al respecto la inclusión de las escenas de la *Batalla de las Navas de Tolosa* –junto a otro episodio de la Reconquista, la *Aparición de la Cruz de Caravaca*–, al ciclo que en 1614 contrata Francisco de Herrera el Viejo contrata con la hermandad de la Vera Cruz de Sevilla, destinado a su capilla en el Convento Casa Grande de San Francisco. Ambas, en calidad de *commemorations crucis*, completaban las consuetudinarias escenas de la *inventio* y la *exaltatio crucis* extraídas de la *Leyenda dorada*. También lo es que esta conmemoración litúrgica del Triunfo de las Navas fuera escogida como principal fiesta de las cofradías penitenciales de la Vera Cruz, como las de Baeza¹⁰. O que, en 1532, cuando Fernando de Ortega, deán de la catedral de Málaga e íntimo colaborador de Francisco de los Cobos, al enviarle una carta antes de que el secretario de Carlos V se dirigiera junto al emperador al sitio de Viena, le recomendara “alguna devoción particular a la cruz porque en todas las historias que he leído de España en las batallas de los infieles se apareció la cruz a los cristianos siempre que peleaban i tenemos por memoria la de Caravaca y la de Puerto Muladar (sic).”¹¹

Además de la milagrosa visión sobre el campo de batalla, tan afín como señalábamos a la historia de Constantino, hay otros dos elementos más de carácter sacro y sobrenatural que se añadieron a la tradición de las Navas y que también figuran en el lienzo riosecano: la Cruz del canónigo Domingo Pascual y el pendón con la imagen de Santa María. En relación con el primer objeto, las crónicas relatan que el canónigo toledano Domingo Pascual, integrante de las huestes de Ximénez de Rada y su sucesor al frente de la archidiócesis de Toledo –aunque moriría sin ser confirmado por la Santa Sede–:

¹⁰ Así se recoge en sus reglas de 1552, en las que se establece como fiesta principal la del “Sanctíssimo Triumpho de la Sancta Vera Cruz de Nuestro Saluador Jesu Christo, la qual fiesta es y cae a diez y seis días de julio”. Tomado de Rodríguez-Moñino Soriano, Cruz Cabrera, Cruz Martínez (1997): 596.

¹¹ Ramiro Ramírez (2021): 275.

Tuouse por milagro, que la Cruz que lleuaua el Arçobispo delante de si, teniendo cargo della Domingo Pascual, Canonigo de Toledo, passo por todo el exercito de los Moros, sin que el que la lleuaua recibiesse daño, ni alguno se atreuesse a detenerle: antes todos parece que yuan cayendo por donde la Cruz yua, sin ver quien los derribaua¹².

En la parte izquierda del lienzo se advierte un personaje a caballo, en una posición que parece tomar como referencia –al menos en la cabalgadura– al celebre *Retrato ecuestre del Conde Duque de Olivares* de Diego Velázquez (Madrid, Museo Nacional del Prado, ca. 1636). Se trataría de Domingo Pascual, portando triunfalmente la cruz patriarcal de Ximénez de Rada; elemento del todo lógico en una colisión guerrera como la de las Navas, que como es bien sabido contó con rango de cruzada. La identificación de la cruz con una enseña militar que guía a los ejércitos cristianos está ya presente en la tradición constantiniana; así, la *Leyenda Dorada* señala que Constantino, tras la revelación obtenida en sueños, “mandó construir una cruz semejante a la que viera en el cielo, e hizo que un abanderado la llevara, enhiesta, a modo de estandarte, delante de los soldados; dio orden de ataque y lanzó sus ejércitos contra los enemigos, causando entre éstos muchísimos muertos y obligando a huir a toda prisa al resto de las tropas bárbaras”¹³. Redundando en la tradición cultural de la cruz y en la misma *Leyenda Dorada*, Heraclio exclama, cuando restituye la Vera Cruz a Jerusalén tras derrotar a Cosroes: “¡Oh cruz bendita, que soportaste sobre ti tan dulce peso! ¡Salva a cuantos militamos bajo tu bandera y estamos hoy reunidos aquí tributándote este homenaje!”¹⁴. También fue el signo de la cruz el emblema asumido por los núcleos de resistencia de las montañas astures y cántabras frente al islam peninsular, empleándolo como soporte emblemático de la idea de restaurar la Hispania perdida en Guadalete. En ese sentido, recordemos la *Cruz de la Victoria* (908), de Alfonso III de Asturias, en la que se lee la inscripción *Hoc signo vincitur inimicus*, o el hecho de que el propio reino astur, simbólicamente protegido a Occidente con el baluarte del sepulcro del apóstol Santiago, tuviera a Oriente como poderosa fortaleza apotropaica el monasterio de Santo Toribio de Liébana, custodio del mayor *Lignum Crucis* de la Cristiandad¹⁵.

¹² Villegas (1615): 382 r.

¹³ Vorágine, Santiago de la, op. cit., 1992, pág. 289.

¹⁴ Vorágine, Santiago de la, op. cit., 1992, pág. 587.

¹⁵ Montes Bardo, Joaquín (1998)

En el caso de las Navas, la Cruz de Pascual, ante cuya visión caían fulminados los musulmanes, acabó siendo objeto de veneración, como reliquia milagrosa de la batalla, custodiándose en la ermita de Santa Elena, que se levantó en el lugar de la confrontación¹⁶ y que, reforzando los vínculos con la tradición constantiniana, estaba dedicada precisamente a la madre del emperador, la descubridora de varias reliquias de la Pasión en Jerusalén, entre ellas la Vera Cruz. El culto desarrollado en la ermita y la consideración como verdaderas reliquias de los elementos en ella depositados –especialmente la cruz, pero también una bandera y una casulla atribuida a Ximénez de Rada– fueron objeto de especial interés en

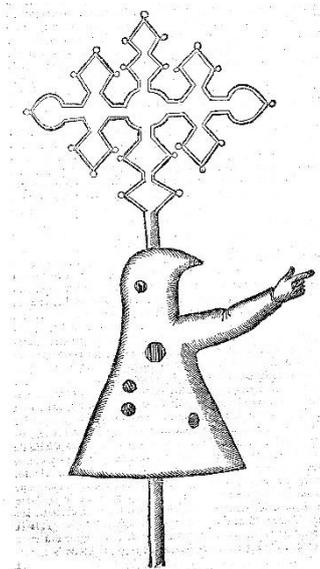


Fig.6. *Martín de Ximena Jurado, Cruz de Domingo Pascual. Tomado de Ximena Jurado, Catalogo de los obispos..., 1652. Fotografía: Biblioteca Nacional de España.*

el siglo XVII, en el contexto de la piedad contrarreformista. Sobre el carácter milagroso de la cruz y la veneración que se le debía tributar escribieron varios eruditos, como Salcedo de Aguirre (1614), Ximena Jurado (1652), Bilches (1653), que la describen e incluso reproducen (fig. 6): “vna cruz antigua de hierro que dicen ser la que lleuaua el cruzero del Arçobispo de Toledo”¹⁷. Además, anualmente se celebraban peregrinaciones en la solemnidad del Triunfo de la Santa Cruz –recordemos que era la fecha del aniversario de la batalla– desde la localidad de Vilches, la más cercana al solitario paraje de las Navas¹⁸. Precisamente, el temor a los robos

provocaría el traslado de las reliquias a la parroquia de Vilches, donde hoy se siguen conservando. Ello explica que, en las coetáneas representaciones plásticas de la batalla, todas con la dimensión sacra que venimos señalando – como el mural de Pedro Ruiz de Camargo en el monasterio burgalés de las Huelgas o el *Triunfo de la Santa Cruz en las Navas de Tolosa*, de Juan de

¹⁶ En 1767, dentro de la colonización de Sierra Morena ordenada por Carlos III, se ubicaría en el lugar la actual población de Santa Elena. La ermita medieval, que manifestaba deficiencias estructurales, fue sustituida por la actual parroquia de la localidad, de traza academicista propia de finales del siglo XVIII.

¹⁷ Salcedo de Aguirre (1614): 27.

¹⁸ Señalaba el padre Bilches (1653: 115) la existencia de “vna insigne Cofradia de la aduocacion de Santa Cruz de las Navas de Tolosa, que de aquel tiempo hasta oy perseuera en Bilches (...) cuyo instituto es guardar la Santa Cruz, y celebrar su fiesta, trayéndola procesionalmente por el mismo sitio donde la batalla sucedió”.

Bolaños, en el Ayuntamiento de Baeza (ambas ca. 1600)–, se representará con “arqueológica fidelidad”, reconociéndose sus “brazos, cabeza y cuerpo floreteados”¹⁹ (fig. 7). Sin embargo, esta referencia no es tenida en cuenta en el lienzo riosecano, en el que se representa una cruz patriarcal, con la fisonomía genérica de esta tipología; por otro lado, en conexión con el rango arzobispal de Ximénez de Rada.



Fig.7. Juan de Bolaños, *Triunfo de la Santa Cruz en la batalla de las Navas de Tolosa*, ca. 1600. Baeza. Ayuntamiento. Fotografía: Pedro Narváez.

La inclusión en las crónicas de Santa María como ineludible *socia belli* en la victoria, haciéndola figurar en el estandarte de los vencedores, está en evidente sintonía con el papel que a la devoción mariana le estaba otorgando la espiritualidad de la Baja Edad Media. Ximena Jurado habla del “pendon de la provincia de Toledo” con la “imagen de la bendita, e gloriosa Virgen Santa María”²⁰ –es decir, la Virgen del Sagrario– en completa concordancia con la procedencia toledana de Ximénez de Rada. En cambio, Argote de Molina, no sin polémica por el desajuste cronológico, señala la presencia en la batalla del

glorioso pendon con el retrato de la sacratísima Virgen María nuestra Señora de los Reyes de Sevilla con el Niño Jesus en los brazos teniendo el mundo con la insignia de la Cruz (...). El cual pendon llevando el conde D. Alvar Nuñez de Lara, hizo su caballo el milagroso salto dentro del palenque de los moros, que se ha referido en esta historia, desbaratando él solo todo el ejército. Porque viendo

¹⁹ Ximena Jurado (1652): 96.

²⁰ Ximena Jurado, Martín (1652): 107.

los moros la Sacratísima Imágen en el estandarte tomaron tan terrible temor y espanto, que habiendo estado antes muy constantes y firmes en la pelea, todos á una mano volvieron las espadas huyendo²¹.

En efecto, en el lienzo riosecano aparece un pendón bermejo con la figuración de la Virgen, pero no responde a la iconografía ni de la patrona de Toledo ni de la de Sevilla, sino que se trata de la Inmaculada Concepción: erguida y orante, vestida de rojo y envuelta en un dinámico manto azul; es decir, desoyendo la prescripción iconográfica formulada por Francisco Pacheco en razón a la visión de Santa Beatriz de Silva y manteniendo en cambio la tradición figurativa que habían desarrollado entre otros el joven Velázquez, Alonso Cano en su etapa sevillana o Antonio Pereda. La elección de la Inmaculada responde plenamente a la piedad de su tiempo: además de contar con su propio prestigio como *socia belli* en el llamado milagro de Empel, la devoción inmaculista conocía en el siglo XVII un extraordinario desarrollo y difusión en los reinos de la Monarquía Hispánica, en los que la lucha por su definición dogmática se convirtió en verdadera cuestión de Estado y en los que su veneración fue asumida con pleno entusiasmo.

No resulta en absoluto impropio la inclusión de la batalla de las Navas, identificada en clave sacra como el Triunfo de la Santa Cruz, dentro del templo riosecano, puesto precisamente bajo la advocación de la Santa Cruz y en el que abundan las referencias triunfales al sagrado madero de la Redención. Así, la fachada, cuya ornamentación escultórica, en piedra, fue contratada en 1726 con el riosecano Pedro de Sierra²², muestra sendos relieves alusivos a la Invención de la Santa Cruz; en concreto, *Santa Elena hallando la Santa Cruz en el Gólgota* y *Santa Elena y el obispo Macario constatando la veracidad de la Santa Cruz*, que se completan con las estatuas de David e Isaías, Constantino el Grande y Santa Elena y,

²¹ Argote de Molina (1886): 95. Resulta del todo anacrónica la mención a la patrona de Sevilla, cuyo culto, por muy temprano que se quiera, es forzosamente posterior a la fecha *post quem* de la conquista de la ciudad hispalense en 1248. Ya Ortiz de Zúñiga (1677): 55-56, advertía de que, si bien la presencia en las Navas del estandarte de la Virgen de los Reyes de Sevilla se argumentaba para considerar a esta talla mariana como heredada de los ancestros de Fernando III, “otros discurren que fue equivocación de pluma, ó error de Imprenta, poniendo nuestra Señora de los Reyes de Seuilla, por Nuestra Señora de los Reyes, ó de el Sagrario de Toledo, á que mas se semeja su estampa”.

²² García / Wattenberg (2003): 13. Se identifica al monarca castellano como Alfonso VII, pero creemos que por su vinculación con el culto a la Santa Cruz se trata de Alfonso VIII.

asociados en las hornacinas de la parte superior, Heraclio y Alfonso VIII; un emparejamiento que asocia claramente la Exaltación de la Santa Cruz con la victoria de las Navas. Igual sucede con el retablo mayor, magnífica pieza realizada entre 1663 y 1666 por el ensamblador riosecano Juan de Medina y en el que se distribuyen una serie de lienzos contratados con el vallisoletano Diego Díez Ferreras en 1665. En el banco, calles laterales y ático se presentan diversas figuraciones alusivas a la leyenda de Constantino el Grande, incluyendo el bautismo del emperador Constantino el Grande, la victoria de Puente Milvio y la figuración de Santa Elena²³. Pero la escena central es la Exaltación de la Cruz; escena que también aparece en el frontal de plata del altar mayor²⁴, formidable pieza en plata del salmantino Juan Manuel Sanz donada al templo en 1759. En todos estos casos, esta devoción triunfalista a la Santa Cruz expresa una continuidad providencialista que enlaza a los emperadores de la Antigüedad con los monarcas hispánicos, y con la idea del Dios de los Ejércitos que no abandona a su pueblo. Una idea de lo más atractiva y persuasiva en el contexto de los avatares políticos y militares que atraviesa la Monarquía Hispánica en el siglo XVII, empeñada en varios conflictos bélicos en defensa del catolicismo, tanto en Centroeuropa frente a los protestantes como en el Mediterráneo frente a los turcos.

²³ García / Wattenberg (2003): 16-19.

²⁴ García / Wattenber (2003): 20-21. Pensamos que la escena identificada como el obispo Macario y Constantino representaría a Heraclio con la cruz a cuestas.

REFERENCIAS:

- ALVIRA CABRER, M. (2005): *Guerra e ideología en la España medieval: cultura y actitudes históricas ante el giro principios del siglo XIII. Batallas de las Navas de Tolosa (1212) y de Muret (1213)*. Madrid, 2005, pág. 263.
- ARGOTE DE MOLINA, G. (1886): *Nobleza de Andalucía (1588)*. Jaén, Establecimiento Tipográfico de Francisco López Vizcaíno.
- BILCHES, F. (1653): *Santos y Santuarios del obispado de laen, y Baeza*. Madrid, Domingo García y Morrás.
- GARCÍA, E. / WATTENBERG, E. (2003): *Museo de Semana Santa. Iglesia de Santa Cruz. Medina de Rioseco*. Medina de Rioseco, Asociación Pro Templos-Museo de Semana Santa.
- MONTES BARDO, J. (1998): *Arte y espiritualidad franciscana en la Nueva España. Siglo XVI. (Iconología en la provincia del Santo Evangelio)*. Jaén, Universidad de Jaén.
- ORTIZ DE ZÚÑIGA, D. (1677): *Annales Ecclesiasticos, y Secvlares de la Muy Noble, y Muy Leal Cividad de Sevilla, metrópoli de la Andalvzia*. Madrid, Imprenta Real, 1677.
- RAMIRO RAMÍREZ, S. (2021): *Francisco de los Cobos y las artes en la corte de Carlos V*. Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica.
- ROSADO LLAMAS, M.D. / LÓPEZ PAYER, M.G. (2001): *La batalla de las Navas de Tolosa. Historia y mito*. Jaén, 2001
- “Leyendas de las Navas de Tolosa: La aparición de la Santa Cruz en el cielo”, en *El toro de caña. Revista de cultura tradicional de la provincia de Jaén*, 2001, nº 7. Jaén, págs. 457-458.
- RODRÍGUEZ-MOÑINO SORIANO, R. / CRUZ CABRERA, J.P. / CRUZ MARTÍNEZ, D (1997): *Historia documental de las Cofradías y Hermandades de Penitencia en la ciudad de Baeza*. Baeza, Asociación Cultural Baezana.
- SALCEDO DE AGUIRRE, G. (1614): *Relacion de algunas cosas insignes que tiene este Reyno, y Obispado de laen*. Baeza, Pedro de la Cuesta.
- QUESADA QUESADA, J.J. (2013): “*In hoc signo vinces. El Triunfo de la Santa Cruz en la Batalla de las Navas de Tolosa del ayuntamiento de Baeza*”, en MÍNGUEZ, Víctor (ed.): *Las artes y la arquitectura del*

poder. Castelló de la Plana, Publicacions de la Universitat Jaume I, 2013.

VILLEGAS, A. (1615): *Flos Sanctorvm, y Historia General de la vida y hechos de Iesv Christo, Dios y Señor nuestro, y de todos los Santos*. Barcelona, Sebastián de Cormellas, 1615.

VORÁGINE, S. (1982): *La leyenda dorada*. Madrid, Alianza.

XIMENA JURADO, M. (1652): *Catalogo de los obispos de las iglesias catedrales de la diócesis de laen, y annales eclesiásticos deste obispado*. Madrid, Domingo García y Morrás.