
San Cristóbal, *HOMO VIATOR* en los caminos bajomedievales: avance hacia el catálogo de una iconografía singular

LUIS A. GRAU LOBO*

La Edad Media europea fue el escenario de una espectacular hipertrofia del pensamiento mítico resultado de la propia evolución de la liturgia y el culto cristianos, bien mediante la feudalización de la herencia grecolatina, bien a base de recreaciones y enriquecimientos de los viejos arquetipos culturales a partir de una nueva e integradora lectura. Entre los frutos más elaborados y longevos de tal proceso se encuentran las formulaciones iconográficas, la imaginería de ese discurso, la traducción, adaptada en ocasiones y multiplicada siempre, de los textos latinos, antiguos o modernos, transliterados o traducidos.

En gran medida esta ingeniería se fundamentaba en hechos ficticios, en argumentos simbólicos cuya ejemplaridad o didáctica se anteponía a la veracidad del hecho histórico, aunque estos distinguos tuvieran escasa validez conceptual en esos momentos. El iconograma que nos ocupa sintetiza este procedimiento.

La leyenda hagiográfica de san Cristóbal, deslegitimada por el catolicismo moderno desde 1970, deriva claramente de su propia etimología: *Christophoros* (gr.) o *Christophorus* (lt.): el portador de Cristo. A partir de una interpretación física y textual de este significado, esta *Wortillustration* y un culto atestigüado desde el siglo V en el Mediterráneo oriental, adquirieron el rango de personaje mayor, dado su contacto directo con el Salvador, y con él se desarrollaron el aprecio popular y un despliegue biográfico que fabuló una leyenda a partir de lugares comunes tomados, en muchos casos, de otras hagiografías estereotipadas, todo ello formalizado definitivamente en la leyenda Dorada (siglo XIII)¹.

Las primeras manifestaciones icónicas, en coincidencia cronológica con el establecimiento del relato, datan de los siglos X y XI, tan fecundos en el aquilataamiento de este tipo de *inventiones*, en armonía con el desenlace de la época de hierro de la Cristiandad y su definitivo triunfo en Occidente. Aunque en el siglo X fue representado como mero mártir, en el siguiente será ya el «portador de Cristo».

* Museo de León.

¹ Leyenda y evolución del culto en L. RÉAU, *Iconographie de l'art chrétien*, París, 1958 (reimpr. Nueva York, 1983), tomo III.1, pp. 304-313. Por otro lado, el relato hagiográfico en S. DE LA VORAGINE, *La Leyenda Dorada*, Madrid, 1989, Vol. I, pp. 405-409, donde se narran sucesivos episodios con claros paralelismos hacia otros santos, Sebastián, Jorge, Marcos y Cosme y Damián en especial, sobre todo en lo tocante a mártires.

Así lo contemplamos acrisolado en el frontal de san Cristóbal de la colección Planduria, hoy en el Museo Nacional de Arte de Cataluña (MNAC), atribuido al maestro de Soriguerola y datado a finales del siglo XII². En torno a esas fechas y posterior a ellas también aparece en San Pablo de Casserres (Barcelona)³, San Miguel de Barluenga (Huesca)⁴, Olleta (Navarra)⁵ y Toro (Zamora)⁶, por enunciar ejemplos de Este a Oeste en nuestro país.

Sin embargo, en la abrumadora mayoría de esas versiones y en las más recientes, la imagen habitual del santo coincide básicamente: nuestro personaje tiene la envergadura y corpulencia de un gigante, pues sólo así pudo llevar sobre sus hombros el enorme peso del Redentor del Mundo, significación que le asimila a un Atlas cristiano, subrayado por la leyenda que le muestra a punto de ceder ante el peso místico después de haber soportado cargas aparentemente mayores (coincide también con la más extraña figura de Eneas salvando a Anquises). En este sentido existe una composición clásica de simbología más coincidente: el fornido Hércules con el cuerpecillo del infante *Eros* a sus espaldas, la fortaleza (física y de espíritu) doblegada al Amor universal, *Omnia vincit Amor*⁷.

La maza del semidios pagano se convierte en el árbol que el coloso utiliza para apoyarse mientras vadea el río y, sintomáticamente, éste se convertirá en manifestación arquetípica del poder y la presencia divina⁸. La indumentaria del

² J. AINAUD, «El maestro de Soriguerola y los inicios de la pintura gótica catalana», *Goya*, nº 2, Madrid, 1954-55, pp. 75-82, insinúa que éste pudo ser el elemento central del retablo de la parroquia de Toses, cuyas tablas laterales se conservan en el MNAC y el Episcopal de Vic. También en W. S. COOK y J. GUDIOL, «Pintura e imaginería románica», vol. VI de *Ars Hispaniae*, Madrid, 1980 (2ª ed. actual.), pp. 180, Figs. 205 a 207 (espec. 205) y, más recientemente, calificándolo de procedencia desconocida, en J. SUREDA: *La pintura románica en Cataluña*, Madrid, 1989, pp. 247 y 349 (nº 102). Escenas laterales: el rey de Samos manda encerrar al santo con las cortesanas Nicea y Aquilina, a quienes convertirá; martirios del casco candente y suplicio de las llamas; martirio de las flechas, ante el monarca que resulta herido en un ojo, y nueva versión de las flechas y decapitación. En el centro, a doble tamaño, el santo, frontal y barbado, pasa las aguas apoyado en un árbol sosteniendo sobre los hombros a un Cristo, aquí barbado y en Majestad, nimbado, que bendice. Todo ello orlado de arcuaciones góticas, entrelazos y motivos fitomorfos (tamaño: 91 x 151 cms).

³ El mural catalán, ahora en el Museo de Solsona, está casi perdido y flanquea un monumento sepulcral obra del Maestro de Lluçá, en la primera mitad del XIII. COOK y GUDIOL, *ob. cit.*, p. 72 y fig. 71; SUREDA, *ob. cit.*, nº 114 (con bibliografía reciente).

⁴ El aragonés forma también parte de un conjunto mural más amplio del maestro epónimo, ya en el gótico-lineal, con escenas hagiográficas. COOK y GUDIOL, *ob. cit.*, p. 203, fig. 242.

⁵ El de Olleta, ahora en el Museo de Navarra, es el más tardío (finales del siglo XV, pero de carácter retardatario, aún deudor del protogótico), ver M. C. LACARRA: *Edad Media, Museo de Navarra*, Pamplona, 1989, p. 118.

⁶ Por fin, el toresano, es un fragmento de las piernas y cayado sumergidos en el agua, con peces y anguilas, que pertenece a la obra de Teresa Diez, hacia 1320 (gracias a éste se conserva la firma de la artista ¿o comitente? frente a su rodilla izquierda), en frescos custodiados en la iglesia de San Sebastián de los Caballeros, que proceden del convento de Santa Clara, también en Toro. J. NAVARRO, pieza nº 112 del catálogo *Las Edades del Hombre*, I, Valladolid, 1988, pp. 204-205 (con bibliografía actualizada).

⁷ RÉAU, *ob. cit.*, p. 308.

⁸ Al menos en dos ocasiones: el varal se convertirá en una palmera cuajada de dátiles tras hincarla en tierra, por indicación del Niño Dios que prueba así su manifestación, y, de nuevo, servirá para convertir a numerosos súbditos del rey de Samos (ver *Leyenda Dorada, passim*). La palmera, por su parte, es un signo consabido de hierofanía que señala a los justos con su florecimiento y frutos (Salmo, 92, 13), su hoja indica el martirio y es el árbol del paraíso reservado a los santos, dado su carácter aliviador en las penalidades del desierto, que subrayan textos apócrifos en especial el Evangelio del Pseudo Mateo, XX y XXI.

santo consiste en un largo manto ceñido a la cintura, y su aspecto suele ser barbado, aunque existen versiones imberbes y una más sorprendente que comentaremos a propósito del nº 6.

En ocasiones, lo veremos, embraza en su izquierda una gran rueda de molino, recuerdo de las versiones de uno de sus martirios en que fue arrojado a un pozo atado a una gran piedra y se liberó para amenazar al rey con ella; también por el suplicio usado contra las prostitutas convertidas por el santo en su cautiverio o, incluso, por asociación a la ubicación de su cabaña junto al río, aunque en todo caso sean otro signo de su fuerza.

Pese a esta suficiente acumulación de registros, hace treinta años Gabriel Llompart desentrañaba magistralmente algunos elementos iconográficos singulares que se circunscribían a escasas obras y una datación concreta⁹. No obstante el tiempo transcurrido y la aparición, más o menos periódica, de nuevos ejemplos, este trabajo ha permanecido casi desapercibido sin que las nuevas obras hayan sido correctamente interpretadas, excepto en un par de ocasiones, que sepamos¹⁰.

Llompart estudia otros pormenores, pero su principal aportación estriba en la interpretación de ciertos personajillos, en número y actitud variable, que las representaciones del santo añaden, a veces, aferrados o cogidos a la cintura. A partir de textos bajomedievales, tardíos o incluso posteriores al Medioevo, extraídos de la lírica y el teatro pasional, preferentemente populares, deduce que estas figurillas simbolizan peregrinos auxiliados por el santo en similares circunstancias a las del Niño Dios, convirtiendo a Cristóbal en el *homo viator* que subraya así su patronazgo sobre los viandantes con esta específica adaptación a la caridad y hospitalidad hacia los romeros.

Veamos, pues, los casos en que se reproduce esta versión, conscientes de que esta primera aproximación a su catálogo es susceptible de ampliarse con una mayor difusión y conocimiento del sentido del asunto, y una vez que poseemos diez ejemplos (tres en el sur peninsular) en diversos soportes y materiales que ordenaremos de Norte a Sur, manteniéndonos en estrechas acotaciones geográficas y cronológicas.

1. ESCULTURA EN SAN ANDRÉS DE COTILLO (CANTABRIA) – lám. 1 y fig. 1–

En esta sencilla iglesia del románico rural montañés, reformada en varias oportunidades y especialmente a mediados del XIV según se deduce de un epígrafe exterior, se situó «en época indeterminada, procedente de una vieja y derruida

⁹ G. LLOMPART, «San Cristóbal como abogado popular de la peregrinación medieval. Acotaciones a la talla gótica del Museo Marés de Barcelona, número 219», *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, vol. XXI, nº 3-4, 1965, pp. 293-313, a quien seguiremos en lo referido a este aspecto iconográfico.

¹⁰ A propósito de la misma talla zamorana en ambas ocasiones: F. ESPAÑOL I BERTRAN, nº 396: San Cristófor, *Catàleg d'escultura i pintura medievals. Fons del Museu Frederic Marés / I*, Barcelona, 1991, p. 404, cita las versiones paralelas del Prado, Catedral de León y San Juan de Reicedo, aunque en este caso equivocada, pues se trata de San Andrés de Cotillo, también en Cantabria, error que reproduce el de LLOMPART, *ob. cit.*, p. 295. Y J. I. MARTÍN BENITO, J. C. DE LA MATA GUERRA, y F. REGUERAS GRANDE: *Los caminos de Santiago y la Iconografía Jacobea en el Norte de Zamora*, Benavente, 1994, pp. 34-35, que añade los ejemplos salmantinos y segoviano, aunque éste último lo sitúe en San Martín cuando en realidad se encuentra en San Millán. Debo a Fernando Regueras, uno de los autores y amigo, la referencia al estudio de Llompart y la idea de este artículo catalográfico.

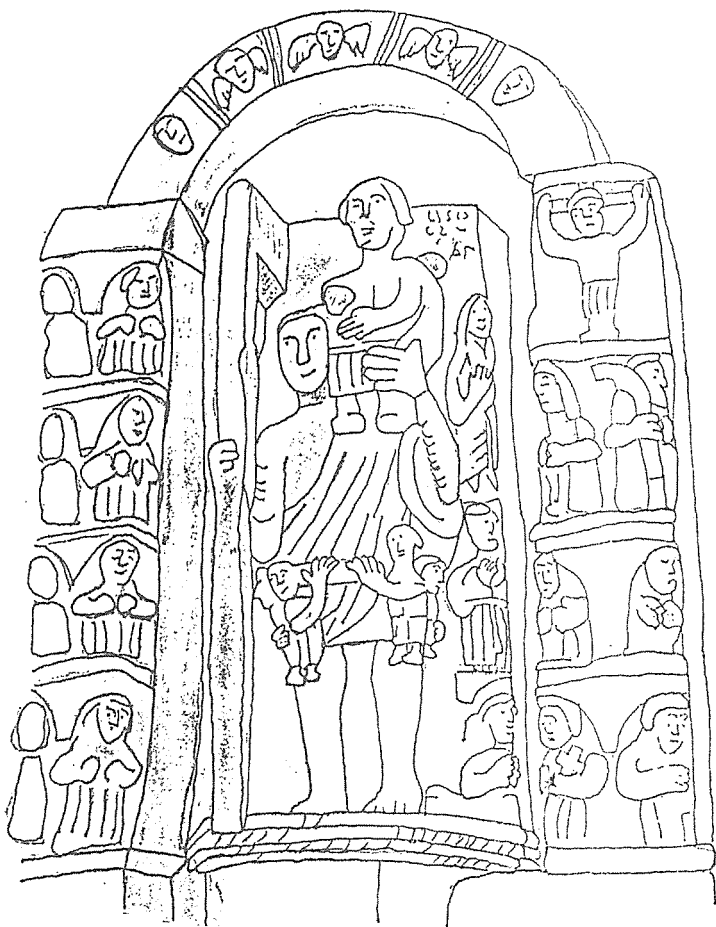


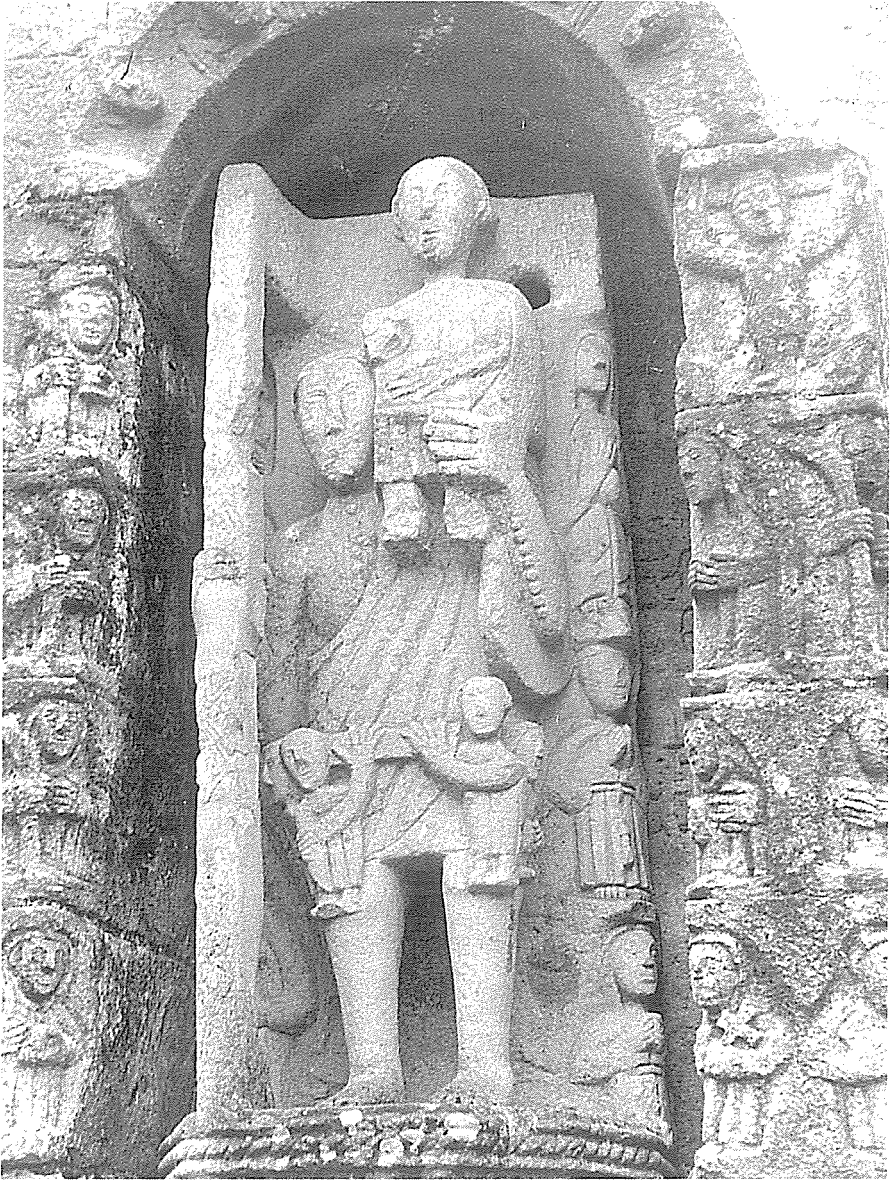
FIG. 1.- San Cristóbal de S. Andrés de Cotillo (Cantabria) –croquis del autor–.

ermita cercana» un «retablo» en piedra sobre columnas dedicado a San Cristóbal¹¹. La escultura se muestra al flanco exterior izquierdo de la entrada occidental, ocultando parcialmente inscripciones de 1356, está enmarcada por jambas recubiertas de personajes¹² y le cubre una arcada decorada con cabezas, algunas de ellas aladas. El grueso bloque de piedra en que se talló al santo presenta, a la

¹¹ M. A. GARCÍA GUINEA: *El románico en Santander*, Santander, 1979, vol. I, pp. 370 y ss. La pieza en p. 372 y lám. 354 de la que el autor confiesa desconocer el sentido de las figurillas al cinto del santo.

¹² El autor citado los identifica, con dudas, como los 12 apóstoles (llevan palma y un jarro o un libro?) más la Virgen y José de Arimatea y la Crucifixión, dispuestos ocho a nuestra derecha y seis al otro lado, dos a dos, dejando aquí la parte superior al Crucificado. ¿Se trataría también de peregrinos como los que se aferran al santo?

izquierda, un Pantocrator y dos imágenes femeninas (¿Nicea y Aquilina?) y un monje entre dos figuras femeninas, a su derecha. El coloso es de estilo tosco y desmañado, de talla en planos ortogonales, animada por un modelado ínfimo a base de rotundas líneas, casi incisivas, y se aferra a un imponente cayado que está unido en ambos extremos al bloque del que surge la figura. Viste túnica corta,



LÁM. I.- Escultura de S. Cristóbal en S. Andrés de Cotillo (Cantabria).
(Foto gentileza de M. A. García Guinea).

sujeta al Niño, también rigurosamente frontal, sobre su hombro izquierdo y oprime con el codo la piedra de moler. A su marcado cinturón se asen cuatro figurillas, las dos centrales provistas de exageradas manos.

La pieza no es románica y el autor citado la sitúa entre finales del siglo XV o el XVI, aunque no cabe despreciar fechas anteriores dada su indefinición estilística y la constante datacional de las restantes obras, de las que ésta sería una versión popular.

2. ALTORRELIEVE EN EL CLAUSTRO DE LA CATEDRAL DE LEÓN –lám. 2–

Nuestro ejemplo más difícil de localizar a causa de su emplazamiento, tamaño y contexto abigarrado, es un altorrelieve en piedra que se encuentra en una ménsula gótica del muro de la crujía sur en este recinto claustral, concretamente la tercera a partir de la compartida por este muro y el occidental¹³. En espacio tan reducido se han figurado las imágenes de tres santos: Catalina, Cristóbal y María Magdalena (?). La figura central se atiene a la norma: de la palmera en que apoyaba resta apenas la copa, el gigante introduce su brazo izquierdo en la rueda de moler y sostiene a Jesús en este mismo hombro, mientras su cinturón abraza tres peregrinos de pequeño tamaño a los que ayuda a vadear las aguas insinuadas por el agitado relieve inferior. Datable por rasgos de estilo y, particularmente, por la propia cronología de la arquitectura¹⁴, a principios del siglo XIV, el santo está acompañado por otra devoción legendaria más que real. Santa Catalina, de igual manera que Cristóbal, tuvo un contacto directo con la persona mística de Cristo, llegando a ser su “esposa” al interpretarse la rueda del martirio con el anillo de esta unión espiritual, y, con ello, se transformó en principal intercesora devocional junto a la Virgen, también en este momento bajomedieval, documentándose la proliferación de su iconografía fundamentalmente en los siglos XIII a XV¹⁵.

3. TABLA DE SAN CRISTÓBAL DE NUESTRA SEÑORA DEL MERCADO EN LEÓN (ACTUALMENTE EN EL MUSEO CATEDRALICIO Y DIOCESANO DE LEÓN) –Láms. 3 y 4–

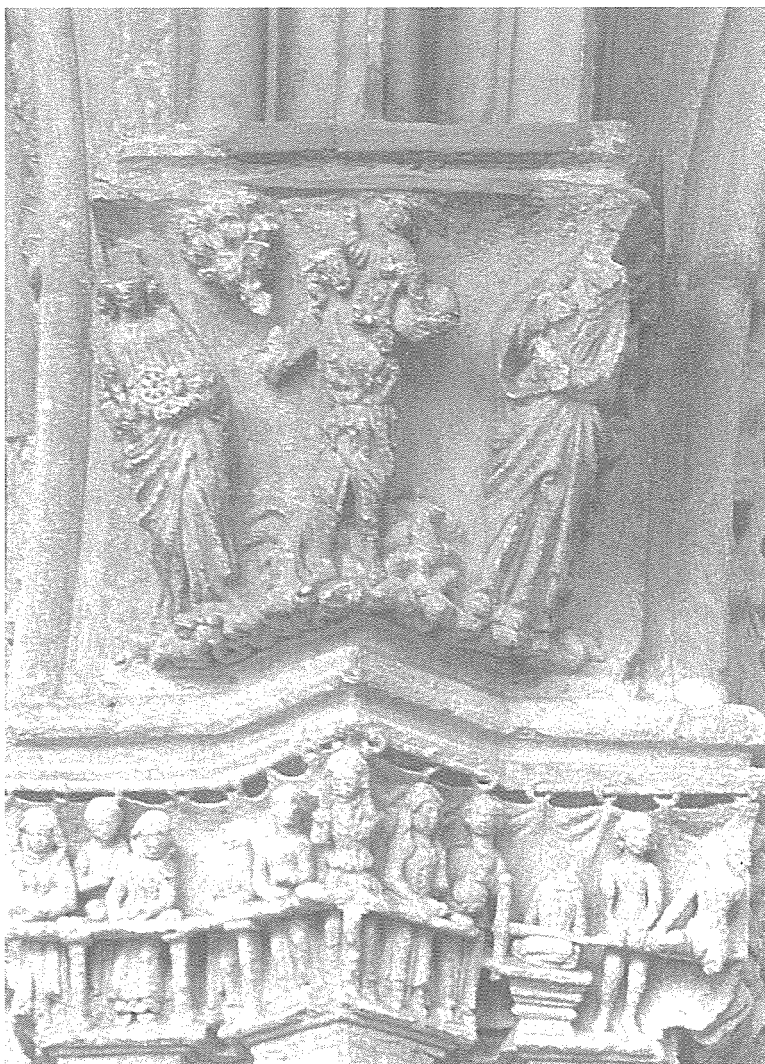
Durante una reciente restauración del templo leonés del Mercado, antigua parroquia de Santa María del Camino en el acceso jacobeo a León¹⁶, fue hallada esta tabla en apariencia casi perdida y con repintes modernos que dejaban entre-

¹³ ESPAÑOL I BERTRAN, *ob. cit.*, la recoge sin que nos apunte otra cita previa lo que quizás pueda ser una identificación personal como la que nosotros mismos realizamos por azar antes de conocer esta referencia.

¹⁴ El recinto claustral se construyó a caballo entre las centurias XIII y XIV, aunque de este momento restan únicamente los muros circundantes, pues fue profusamente reformado en el siglo XVI. Ver M. GÓMEZ-MORENO, *Catálogo monumental de la provincia de León*, Madrid, 1925 (facsímil: León, 1979), pp. 232-237, y la cita de los tres santos entre la escultura arquitectónica en p. 248, aunque la identificación de la Magdalena es dudosa a causa de su mutilación. Si de ella se tratara nos encontraríamos ante un trío ligado directamente a la figura de Cristo, intercesores de privilegio que frecuentemente coinciden en los repertorios icónicos.

¹⁵ RÉAU, *ob. cit.*, pp. 262-272.

¹⁶ Sobre el templo románico iniciado hacia la 1ª mitad del XII, GÓMEZ-MORENO, *ob. cit.*, pp. 215-217 y A. ÁLVAREZ, «Origen y vicisitudes del templo leonés del Mercado», *Tierras de León*, 1978, nº 32-33, pp. 33-48.



LÁM II.- Altorrelieve de la Catedral de León (foto L. A. Grau).

ver la imagen de un *Ecce Homo* del siglo XVI en toda su extensión (1'60 x 0'50 ms.). Sin embargo, con su traslado al Museo y posteriores limpieza y restauración, los Rayos X revelaron la existencia de un temple medieval subyacente cuyo descubrimiento parcial permite, hoy día, observar la superposición del tema renacentista sobre nuestro asunto: un excelente san Cristóbal donde los personajillos de su cintura son, sin duda, el mayor atractivo de la obra¹⁷.

¹⁷ La noticia de este hallazgo fue publicada por los medios de comunicación locales: cf. *Diario de León*, sábado, 1-X-1994 (noticia de Daniel V. Villar) y *La Crónica 16 de León* de la

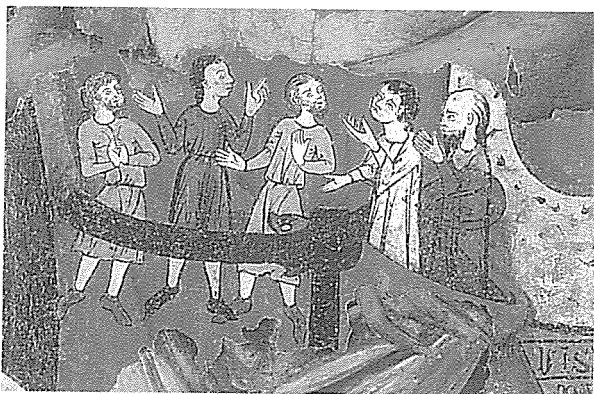


LÁM. III.- Tabla de S. Cristobal de Santa M.^a del Camino (León) (Foto Imagen: M.A.S.).

La tabla (dos listones unidos con travesaños) fue mutilada para readaptar su forma y reaprovecharla en el *Ecce Homo*, quizá en uno de tantos episodios de caída en desgracia del culto del *Christophoro* que debieron suceder a la Reforma y a Trento. Aún así, apenas ha perdido parte de la copa del árbol y sus pies sumergidos en el agua y rodeados de peces y anguilas, sin que no podamos más que suponer su pertenencia a un conjunto mayor, quizás un retablo como el del Museo del Prado que veremos, o una sencilla tabla devocional a juzgar por las plegarias que acompañan a la figura en renglones cortados a su costado izquierdo y sobre la cabeza.

Nuestros peregrinos son aquí cinco, tres al cinto y dos en un pliegue de la vestidura, todos ellos individualizados por aspecto: barbado, juvenil o, incluso, por la calvicie, además de una pose dialogante, enfrentada por grupos, que incluso difieren en la caída de sus

ropajes, quizás alusiva a algún drama pasional de tipo popular como los recogidos por Llompart.



LÁM. IV.- Detalle de la anterior. (Foto Imagen M.A.S.).

misma fecha en su p. 10 (noticia de V. Oria). A la primera de éstas acompaña un magnífico «apunte de urgencia» del Director del Museo Diocesano, M. Gómez Rascón, aunque sin precisar el sentido último de estos figurantes atípicos. A él agradecemos el permiso para la realización de las fotografías que ilustran esta pieza.

La pintura, por fin, ha sido atribuida al siglo XIII, aunque creemos que tanto iconografía como estilo y modismos de los personajes y el colorido nos sitúan ante una obra ya del XIV, cercana en muchos aspectos a la producción toresana de Teresa Diéz. Su presencia en el templo leonés se justificaría por la constancia histórica de haber acogido las cofradías de san Eloy, a causa de los menestrales sitios en las proximidades, y de san Cristóbal, que recibía a los caminantes jacobeos en su acceso a los suburbios extramuros de la ciudad.



LÁM V.- Talla del
santo,
de S. Cristóbal
de Entreviñas
(Zamora),
tomada del
Catálogo del
Museo Marés

4. TALLA DE SAN CRISTÓBAL DE ENTREVIÑAS (ZAMORA) —lám. 5—

La pieza responsable y primera del desentrañamiento de Llompart es una excepcional talla gótica en madera (1'60 x 0'45 x 0'31 ms.) que procede de la citada localidad, cercana a Benavente, y que, junto a tantas otras de esta región, se

perdió en el mercado de antigüedades para reunirse después en el museo que Federico Marés fundó en el casco histórico de Barcelona¹⁸.

La figura reproduce en bulto redondo los ejemplos pictóricos (especialmente las tablas) y ha perdido parte de su bordón, piernas, muela y policromía, que tuvo a juzgar por los vestigios de imprimación detectables aún, pero se conserva en esencia y su interés aumenta al contemplar los tres individuos amarrados por el cinturón, de forma frontal. Al igual que en otros casos, su localización es caminera: en plena ruta de Benavente a León por la antigua Vía de la Plata, y su datación semejante, primera mitad del XIV.

5. MURAL DE LA IGLESIA DE SAN MARCOS DE SALAMANCA – lám. 6–

Siguiendo una norma común a otras muchas pinturas murales, la restauración en 1967 de este templo románico de planta singularísima propició el hallazgo de varios asuntos pictóricos, y, entre ellos, uno de nuestros protagonistas¹⁹. El extenso temple (4'68 x 2'30 ms.) se sitúa en el cuadrante NE. del muro curvo, junto al ábside del evangelio que rompe la circunferencia planimétrica del templo, y aunque ha perdido parte de su registro inferior debido a un poyete de asiento del retablo tras el que se conservó, su lectura es casi completa. El enorme personaje se apoya en la palmera y mira al espectador, sujetando al codo la muela y sosteniendo a hombros al Niño que bendice y exhibe la bola terráquea, todo ello sobre un fondo plano de escaques muy del gusto mudejarizante, como el entrelazo que lo enmarca. Cuatro figurillas se prenden del cinto y dos más parecen implorar al santo desde las dos orillas del río que atraviesa. En su flanco izquierdo existen recuadros para disponer otros personajes sacros, pero de estos sólo se logra identificar al superior: el propio Apóstol Santiago.

La obra pertenece en su conjunto a mediado el siglo XIV y se halla en un contexto urbano similar a una de las leonesas, el acceso a la ciudad nueva por la puerta de Zamora, en la Vía de la Plata, en jurisdicción de las órdenes hospitalarias de Alcántara y San Juan²⁰.

6. MURAL DE LA IGLESIA DE SAN MILLÁN DE SEGOVIA – lám. 7–

En 1949, de nuevo al retirar sendos retablos barrocos, aparecían pinturas murales protogóticas en los pilares del crucero próximo al ábside de este templo

¹⁸ En las notas nº 9 y 10 se encuentran las referencias de esta pieza. Es el nº 1261 del antiguo «Catálogo del Museo Federico Marés», Barcelona, 1979, lám. 61 de donde tomamos nuestra reproducción.

¹⁹ Murales de la Coronación de la Virgen (con tres escenas bajo él: la Bajada al Limbo, Santa Catalina y, quizás, el Prendimiento); la Anunciación y tapices florales, aparte el nuestro. Descritos en la monografía: J. ÁLVAREZ VILLAR y A. RIESCO TERRERO, *La iglesia románica y la Real Clerecía de San Marcos de Salamanca*, Salamanca, 1990, pp. 38-43; láms. 26 a 28 y 32 (para san Cristóbal, láms. 30 y 31).

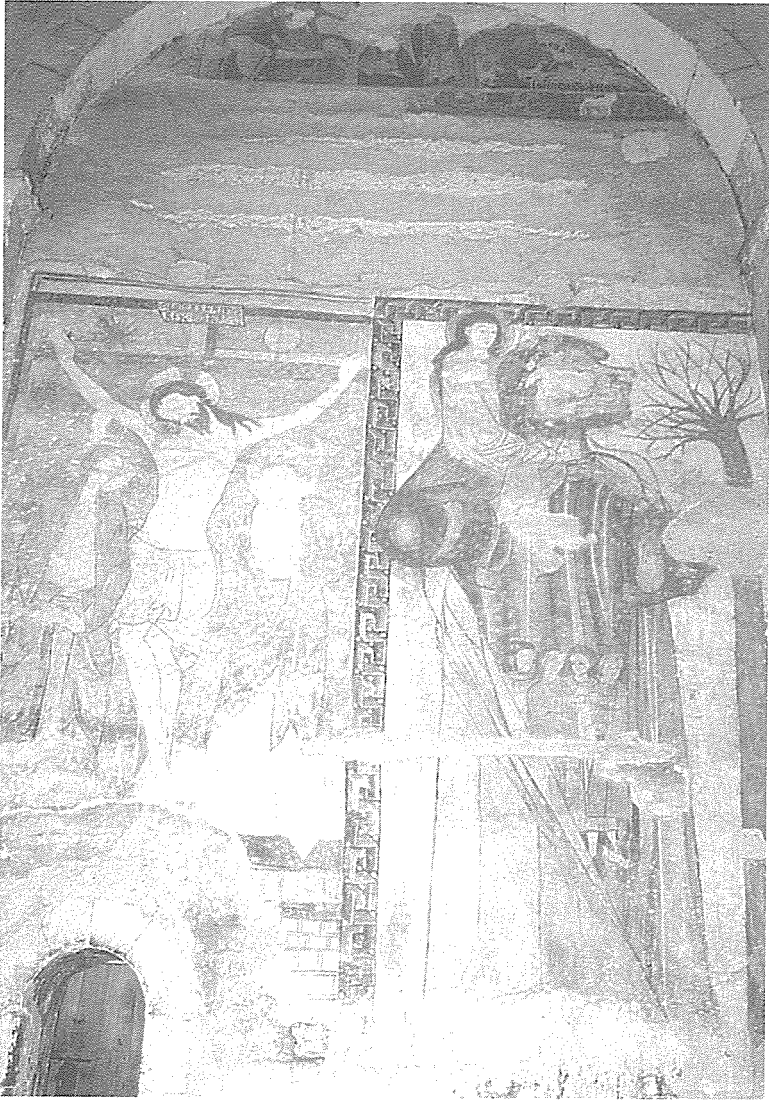
²⁰ Ver plano histórico en ÁLVAREZ VILLAR y RIESCO TERRERO, *ob. cit.*, lám. 34.



LÁM. VI.- Mural de S. Cristóbal de la iglesia de San Marcos en Salamanca.
(Foto gentileza de José Vidal Jérez).

mayor segoviano²¹. Sucesivas restauraciones (1952, 1963, 1975 y 1976) parece concluyeron con la aparición de nuevos murales, esta vez en el muro interior de la

²¹ Se trata de dos parejas sacras: santos Julián y Basilisa, esposos, al lado de la epístola, y posiblemente un *Noli me tangere*, al otro. Citadas por F. J. CABELLO Y DODERO, «La parroquia de San Millán de Segovia», *Estudios segovianos*, I, 1949, pp. 413-436 (especialmente p. 413 y láms. de p. 421) y por L. M. LOJENDIO Y A. RODRÍGUEZ: «Castilla/2», vol. 3 de la *España Románica*, Madrid, 1979, pp. 227-236.



LÁM. VII.- Mural de S. Cristóbal y otros temas en S. Millán de Segovia –foto L. A. Grau–.

torre norte, construcción adosada al templo, de supuesta raigambre prerrománica²². Esta gigantesca composición reserva interpretaciones enigmáticas no aludidas en la bibliografía, puesto que en su zona superior existen una serie de escenas narrativas en friso donde apenas cabe adivinar (a causa de su altura y

²² J. SUREDA: «La pintura protogótica», nº 27 de *Cuadernos de arte español*, Historia 16, Madrid, 1992, p. II, nº 2 del fichero, enuncia sin más los temas: Crucifixión y San Cristóbal, y es la única referencia que conocemos.

deterioro) un monje adiestrando a un muchacho, un ángel ante un pastor y, tras éste, un rebaño de cabras, cerdos y ovejas en la foresta que insinúa un árbol. Todo tal vez en un estilo más temprano (siglo XIII) que el resto y seccionado por el arco que, en esta parte, remata el crucero, por lo que debemos suponer aquél como un añadido tardío para reforzar la capacidad de sustento de los muros, tal como ocurre con otros contrafuertes del templo.

La misma arcada debió afectar a las grandes escenas inferiores, aunque en este caso las dos se han librado en su mayoría. A nuestra derecha un Calvario con Juan y María y a la izquierda san Cristóbal avanza de perfil apoyado en el árbol (esta vez seco), sujetando al Niño sobre su hombro derecho, mientras que se adereza al cinto con cuatro personajillos arrojados en parte por su amplio manto. Una característica sobresale en este caso: el rostro del gigante presenta los rasgos animalescos de un cánido. Se trata del tercer tipo, y más extraño, de aspecto facial, el *cynocephalos*, prototipo oriental derivado de las Actas gnósticas de san Bartolomé²³. La nariz hociucuda, orejas en punta y una lengua saliente son las características más acusadas de estos rostros. La obra, a juzgar de nuevo por los elementos de estilo y ornamentos que la acompañan (orlas de zig-zag geométricos, etc.) debe corresponder a la decimocuarta centuria.

7. RETABLO DE SAN CRISTÓBAL DEL MUSEO DEL PRADO -lám. 8-

«Recubierto por una mediocre pintura del siglo XVIII»²⁴ fue adquirido en el mercado madrileño por J. L. Varez Fisa y donado al Prado. Este gran retablo (2,66 x 1,84 m) en pintura sobre tabla de estilo protogótico (s. XIV) se ha supuesto procedente de La Rioja únicamente por motivos iconográficos (representaciones de la vida de San Millán), pero, en todo caso, se trata de una obra de ámbito castellano o leonés, confirmado por la heráldica de los reinos en la bordura de la obra.

A un Calvario en su culminación triangular suceden dos ángeles en los derrames del remate y, a ambos lados del panel central, tres escenas respectivamente, de la vida y martirio de San Pedro, a nuestra izquierda, y, al lado opuesto, dos de San Blas y la inferior de San Millán²⁵.

²³ En ellas se habla de un *christianus cynocephalus et antropophagus* convertido por el apóstol, y su asociación a Cristóbal es comentada por RÉAU, *ob. cit.*, p. 307-308 quien da escaso crédito a la hipótesis de un *Anubis* cristianizado aunque tampoco parece avalar la interpretación que lo hace provenir de un error gramatical del martirologio que tradujo la adscripción genealógica del santo, *cananeo*, por la genérica *canineo*, del género canino, y, de ahí, un gigante con cabeza de perro. En todo caso, su aspecto feroz y gigantismo le devieron asociar a la raza exótica de los *cynocephalos* que vivía en los confines de la Tierra según los autores clásicos (Plinio), latinos (Isidoro de Sevilla, *Etim.* XI, 3, 15) o contemporáneos como el «Libro de las Maravillas del Mundo» de Juan de Mandeville (Cap. 51). Ver S. SEBASTIÁN: «Iconografía medieval», San Sebastián, 1988, p. 52.

²⁴ Según recuerdan COOK y GUDIOL, *ob. cit.*, p. 254 y fig. 313. Lo publicó X. DE SALAS: *Museo del Prado. Adquisiciones de 1969 a 1977*, Madrid, 1978, p. 5 y lám. 1 de p. 7, y es el nº 3150 del *Catálogo del pinturas. Museo del Prado*, Madrid, 1985, p. 797. F. ESPAÑOL I BERTRÁN, *ob. cit.*, es quien lo relaciona con este particular.

²⁵ Aunque suele citarse sólo a este último, X. DE SALAS, *ob. cit.*, discrimina la presencia de San Blas como lo hace el propio retablo con las inscripciones identificativas pintadas en blanco sobre cada escena.



LAM. VIII.- Detalle del Retablo de S. Cristóbal del Museo del Prado
—tomado de X. de Salas—.

En el centro, la gran tabla de Cristóbal nos recuerda lo que pudo ser el contexto de la tabla leonesa (nº 3), y presenta todos los elementos ya reiterados con la particularidad de un cinturón que simula un bordado o repujado y amarra a dos personajes en sus laterales cuyo gesto parece animar a la devoción hacia el santo, que realizan dos monjes arrodillados frente a ellos desde las viñetas centrales de sus respectivos lados.

Excepcionalmente, en la *provincia de Sevilla* se documentan tres ejemplos (uno de ellos desaparecido), con una cronología posterior, siglo XV, y un contexto artístico diferente, el hispano-flamenco. Los tres fueron citados por Llompart en su día²⁶, y son:

8.- Tabla de san Cristóbal, procedente de San Benito de Calatrava en Sevilla, actualmente en el Museo de Bellas Artes de esa ciudad, en un retablo con figuras de santos donde Cristóbal luce la consabida muela y a su cintura se ciñen dos aldeanos ataviados de jubón, polainas y capa, con turbante a modo de tocado (en lugar de las versiones anteriores, siempre con ropa talar simple) que agarran sendos objetos difíciles de identificar en la ilustración de que disponemos (uno de ellos quizá sea una cantimplora –fiambra, dice Llompart– útil habitual del viajero)²⁷.

9.- Mural de la parroquia de San Julián de Sevilla, destruido en 1932 a causa de un incendio, con un tamaño aproximado de 8 metros, parece que del mismo tipo y disposición que el anterior, conservaba la firma del autor y la fecha: Juan Sánchez de Castro, 1484²⁸.

Interesa hacer hincapié en que ambas obras pertenecen al mismo estilo, aún inmerso en los cánones del gótico internacional, y al círculo de obras del mismo autor, pues la anterior ha sido atribuida al mismo pintor, activo en Sevilla durante la segunda mitad del XV, iniciador titubeante de las maneras flamencas en Andalucía.

10.- El guardapolvo del retablo del altar mayor del templo parroquial de San Juan Bautista en Marchena (Sevilla) nos ofrece una última versión en este mismo momento final y en un caso más elocuente si cabe, pues las tres figurillas al cinto del gigante visten atuendo de peregrino: sombrero de ala ancha, capa y bordón provisto de calabaza. El retablo fue ejecutado entre 1521 y 1533, y las tablas son de Alejo Fernández²⁹. Se trata, quizás, del último estertor de un aspecto iconográfico raro en su momento de auge y que parece desaparecer en la mayoría de las representaciones conocidas³⁰.

²⁶ LLOMPART, *ob. cit.*, p. 295-196.

²⁷ La imagen puede verse en J. GUDIOL, «Pintura gótica», vol. IX en *Ars Hispaniae*, Madrid, 1955, pp. 389-390 y fig. 334.

²⁸ Además de Llompart, citada en J. GUDIOL, *ob. cit.*, p. 389 y J. CAMÓN AZNAR, «Pintura medieval española», vol. XXII de *Summa Artis*, Madrid, 1966, pp. 653-654.

²⁹ Ver fig. 4 de LLOMPART y VV.AA.: *Inventario artístico de Sevilla y su provincia II*, Madrid, 1985, pp. 30-31, Cristóbal aparece en las pulseras del último cuerpo junto a los santos Lorenzo, Sebastián, Bárbara, Catalina y María Magdalena.

³⁰ Existen numerosas figuraciones de san Cristóbal, sin embargo, en este siglo XV hispano, entre ellas: el atribuido a Francisco Comes de Santa Cruz de Palma (hacia 1415); el panel atribuido a Gonzalo Pérez, pintor valenciano de mediados del XV, en el MNAC; el retablo de san Cristóbal del Monasterio de Piedra, obra probable de Martín de Soria (h. 1480-90) en el Museo de Chicago; el panel lateral del retablo de San Sebastián de Piedratejada (Zaragoza) del maestro de Aljafarín (h. 1460-70); o la atribución al maestro Alejo de Palencia (1480-90) de un panel del Museo Fogg en Harvard (Estados Unidos) que recientemente se ha adjudicado al círculo del Maestro de Robredo y cuya procedencia quizá sea la iglesia del convento de Santa María, cerca de Saldaña (Palencia). Aparte un san Cristóbal en tabla del siglo XV y colección particular madrileña, atribuido al «maestro del Grifo» por L. DE SARALEGUI: «Miscelánea de tablas inéditas», *Archivo Español de Arte*, nº 112, 1955, pp. 323-338 (los apuntes iconográficos de este erudito sirvieron a Llompart en origen, cf.: su nota 1).

Los ejemplos descritos arriba no sólo vienen a apuntalar, por fin, la significación descubierta por Llompart, sino que cimentan algunas de sus suposiciones.

Por una parte aumentan el espectro cronológico de su catálogo, afianzándolo más en el siglo XIV que en el siguiente, al que pertenecían la mayoría de sus ejemplos. Una centuria aquella en la que las virtudes profilácticas atribuidas al coloso fueron, a buen seguro, requeridas con asiduidad. Pues Cristóbal se convirtió en el antídoto contra la “mala muerte”, la muerte repentina en pecado, sin posibilidad de confesión o arrepentimiento; y, extensivamente, fue el campeón contra la peste, inmune a los “saetazos” de este terrible mal, junto a Sebastián, Antonio y, cómo no, Roque. Esta facultad adquirió tal predicamento que llegó a acuñarse la creencia de que quien veía una imagen del santo no perecería ese día, lo que explica sus innumerables representaciones, tanto los murales en templos y catedrales españolas, normalmente en grandes dimensiones y emplazados cerca de los accesos para evitar búsquedas fatigosas, como la frecuencia con que se registra su imagen devocional en los inventarios privados.

Este éxito en el siglo de las pestes se prolongaría durante el final del medioevo hasta que las críticas humanistas (Erasmus, *cf.* Llompart, pp.305-307), reformistas y, finalmente, trentinas, acabaran por erradicar la superstición eliminando numerosas efigies del santo con repintes o simples piqueteados irreparables.

Pero aún había más. Este moderno Caronte cristiano tomó el oficio más caritativo para el caminante: facilitar el paso de los ríos. No mediante la construcción de un puente, como otros muchos santos y personajes de la ruta (*pontifices* fueron Domingo de la Calzada, Juan de Ortega, Petrus Deustamben...) sino gracias a su fortaleza y tamaño que le transformaban en el perfecto auxiliador, pues a su físico se había unido la fortaleza imbuída por la propia confianza de Cristo en este rito de paso.

Así llegó a convertirse en el protector de los viajeros y caminantes, aún hoy de los conductores y pilotos. Ello explica su presencia en ámbitos dedicados a este tipo de hospitalidad caritativa –deducida del cap. 2 del evangelio de Mateo: Cristo es el prójimo necesitado– asociada también a san Julián hospitalario en Francia o al propio Cristóbal en los pasos alpinos custodiados por los *fratres cruciferi*, asistentes de excepción de los peregrinos.

Que de tales premisas ideológicas a la figuración física debió pasarse con soltura lo demuestran los ejemplos comentados tanto como las constancias textuales citadas por Llompart, ya sean poéticas o teatrales³¹, según un procedimiento de análisis cercano al de Emile Mâle.

Indudable es también que tal pormenor debió transformar la lectura simbólica del icono, y uno de los elementos que así lo avalan es la adición de la piedra de moler en estas versiones, frente a su práctica ausencia en las restantes³². Además

Llompart (pp. 296-297) llegó a hablar de una referencia del propio F. Marés sobre una figurita popular del siglo XVIII con nuestros tres individuos colgados esta vez de la cabeza del santo. Por su parte, Español i Bertrán extiende la dispersión de este motivo a una pintura de Sedgford, en Norfolk (Reino Unido), también con tres jóvenes viajeros pegados al Hércules cristiano.

³¹ El *Misteri de Sant Cristófol*, valenciano del siglo XV y el *Auto de San Cristoval*, burgalés del XVI recogen a nuestros miniaturizados individuos, y el *Corpus* valenciano incluso detalla la indumentaria de los tres *romerets* (*ob. cit.*, pp. 308-311).

³² Quizás este aspecto tenga más que ver con el episodio que comentamos de lo que podemos sospechar, pues el teatro medieval pudo no hacer sino dramatizar y popularizar un asunto a *posteriori*. El tema de la muela, por otro lado, está tomado de la versión occidental según un manuscrito silense del siglo XI.

todos nuestros ejemplos se circunscriben a áreas concretas: la Corona de Castilla y, más específicamente, su zona norteña en el siglo XIV, en ambientes camineros, y Sevilla y entorno, en el XV.

El cántabro en plena ruta jacobea secundaria, remontando el Besaya, concretamente en la embocadura del paso natural entre este valle y el pasiego, muy cerca de una hospedería de los caballeros de San Juan de Jerusalén³³.

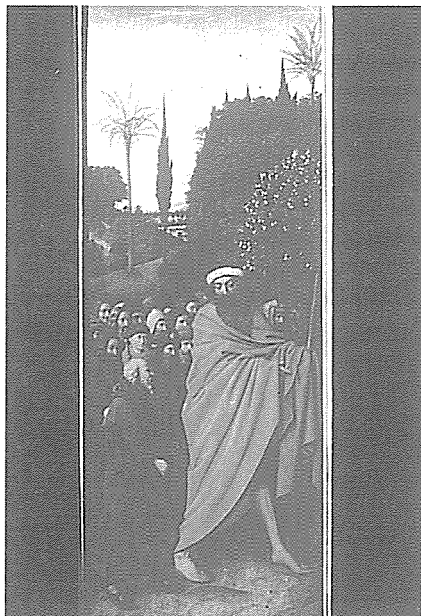
Los leoneses, no hace falta insistir, en el templo que abre la ciudad al Camino francés y en su corazón catedralicio, bien que aquí ciertamente escondido³⁴.

Zamorano y salmantino se localizan en plena Ruta de la Plata, hermana mayor del itinerario canónico. El primero en la localidad de San Cristóbal de Entreviñas, hoy modesta población en ruta hacia León, que tuvo dos hospitales, el de Santiago y el del *Corpus Christi*, atendido aquél por los propios cofrades del Apostol³⁵. El segundo, ya dijimos, en templo de planimetría hierosimilitana y territorio hospitalario de acceso a la ciudad, hacia el norte.

Nuestra pieza segoviana se contextualiza peor, pero no es despreciable la ascendencia jaquesa de su fábrica, su advocación a San Millán (versión castellana del Matamoros), ubicación extramuros en el preludio de los viajes, una repoblación eminentemente norteña y un detalle: en un ábaco sobre el coro se labró la cruz de los Hospitalarios de San Juan de Jerusalén, quizás indicio de un dominio que explicaría la devoción cristófora.

Finalmente, la tabla madrileña carece de procedencia segura, pero no debe dudarse su adscripción a un templo castellano quizá vinculado al camino francés.

Cristóbal es el abogado de los peregrinos, socio o sustituto del Apóstol Santiago³⁶ o del campeón san Millán.



LÁM. IX.- «Adoración del Cordero Místico», de Juan Van Eyck (Gante).

En todo caso, no cabe olvidar que el paso por una piedra horadada es símbolo universal de «renacimiento» a una nueva vida, alusiva aquí a la conversión del santo por Jesús, de igual manera al paso por el río. Ver M. ELIADE, *Tratado de historia de las religiones*, Madrid, 1981, pp. 235-237.

³³ F. BARREDA, J. L. CASADO y C. GONZÁLEZ ECHEGARAY, *Rutas jacobeanas por Cantabria*, Santander, 1993, pp. 213-228.

³⁴ Existe un gigantesco mural de San Cristóbal en el interior de la Catedral, junto a la puerta del crucero norte que da paso precisamente al claustro.

³⁵ Ver J. I. MARTÍN BENITO, J. C. MATA GUERRA y F. REGUERAS GRANDE, *ob. cit.*, p. 20 y nota 17.

³⁶ En este sentido cabe recordar que la toma de Coimbra por Fernando I (1064), primera aparición militar de Santiago, se produjo el 9 de julio, víspera de San Cristóbal, de acuerdo con

Por ello, mientras nuestra iconografía presenta el amparo al peregrino de una forma explícita, plenamente significativa y devota, todavía en los albores de la modernidad pictórica los peregrinos aguardan su auxilio en una tabla salmantina (Museo catedralicio) de Fernando Gallego, o son encabezados por la enorme figura vestida de amplio manto rojo en el cortejo que acude a la Adoración del Corde-ro Místico de la tabla de Gante, obra de Van Eyck, y el más majestuoso ejemplo del conductor de almas por las sendas terrena y espiritual (lám.9).

el entonces vigente calendario hispánico y que, a la introducción del romano en 1080 esta onomástica se trasladaría al 25 del mismo mes, coincidiendo con la festividad del Apóstol. Este encuadre sirvió para redactar la Historia silense, en la que la toma se produjo en domingo, pues en tal día cayó el 25 de julio de 1064, y el *Liber Sancti Iacobi*, que subraya el acontecimiento como «una fiesta de especial solemnidad del preciosísimo Santiago». En el frontal de Adrados (Museo diocesano y catedralicio de León) se evoca este hecho y nuestro santo acompaña al ecuestre Santiago. Ver S. MORALEJO, «Santiago y los caminos de su imaginería», en VV.AA., *Santiago. La Europa del peregrinaje*, Barcelona, 1993, pp. 87 y 89.