

ISSN: 0213-2060

DOI: <https://doi.org/10.14201/shhme202240183116>

## NARRATIVAS DE LA GUERRA EN LA ICONOGRAFÍA MEDIEVAL HISPANA. LA ILUMINACIÓN DEL PRIMER MANUSCRITO DEL *FORTALITIUM FIDEI*

*Narratives of warfare in hispanic medieval iconography. The illumination on the first manuscript of the Fortalitium fidei*

J. Santiago PALACIOS ONTALVA

*Departamento de Historia Antigua, Medieval, Paleografía y Diplomática. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad Autónoma de Madrid, Campus de Cantoblanco. C/ Fco. Tomás y Valiente, 28049, Madrid. C. e.: [santiago.palacios@uam.es](mailto:santiago.palacios@uam.es). ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9606-6084>*

Recibido: 2021-12-23

Revisado: 2022-01-31

Aceptado: 2022-02-19

**RESUMEN:** El ms. 154 de El Burgo de Osma, el primero conocido del *Fortalitium fidei* de Alonso de Espina, contiene una serie de representaciones relacionadas con distintas guerras libradas entre cristianos y musulmanes a lo largo de la Historia, en su mayoría desconocidas hasta ahora. Este artículo propone el análisis iconográfico de esa iluminación, y su encuadre en el estudio de la iconografía bélica desarrollada al final de la Edad Media en la península ibérica. El interés preferente de este trabajo se centra en las escenas de batalla, así como en la complementaria relación entre textos e imágenes que originan las narraciones plásticas del conflicto, y que, en su caso, nos ayudan a su identificación y contextualización historiográfica.

**Palabras clave:** Iconografía; guerra; Edad Media; iluminación manuscritos; *Fortalitium fidei*.

**ABSTRACT:** The ms. 154 from El Burgo de Osma, the first known from Alonso de Espina's *Fortalitium fidei*, contains a series of representations related to different wars fought between Christians and Muslims throughout history, most of them unknown until now. This study aims to analyse the iconography of this illumination and frame it within the study of the iconography of warfare developed at the end of the Middle Ages in the Iberian Peninsula. The main interest of this paper focuses on the battle scenes, as well as on the complementary relationship between texts and images that give rise to the plastic narratives of the conflict, and which, where appropriate, help us to identify and contextualise them historiographically.

*Keywords:* Iconography; warfare; Middle Ages; manuscript illumination; *Fortalitium fidei*.

SUMARIO: 0 Presentación. 1 Iconografía de la guerra en la Edad Media peninsular. 2 La iluminación del códice de Osma. 2.1 Autoría y significado. 2.2 Análisis pictórico. 2.3 Armamento representado e identidad de los contendientes. 2.4 Narraciones bélicas en el *Fortalitium fidei*. 3 Conclusiones. 4 Referencias bibliográficas.

## 0 PRESENTACIÓN

La imagen de una violencia puntual, individual y desorganizada, o bien la de la guerra pertinaz, colectiva y sistematizada, nos interpelan con una fuerza mucho mayor de lo que son capaces de evocar otras realidades cotidianas del periodo medieval. En todo tiempo y lugar, sin embargo, el recuerdo o la justificación de acontecimientos bélicos han formado parte del escenario mental de las sociedades humanas y de su imaginario iconográfico<sup>1</sup>, al mismo tiempo que se sentían sus consecuencias más directas y tangibles en forma de inseguridad, muerte o destrucción. Las palabras nunca fueron, en cualquier caso, los únicos argumentos para encender la llama de la guerra, para evocar a los héroes ejemplares que participaron en ella, para justificar los proyectos bélicos que se emprendían o para fijar la memoria de aquellos hechos en las generaciones posteriores. El recurso a las imágenes resultó complementario casi siempre, si no esencial en muchos casos. Y es, precisamente, en esa relación entre texto e imagen<sup>2</sup> concebida para la narración de acontecimientos bélicos en la que queremos incidir en este estudio, desde la premisa de que ese contacto no implica una relación necesariamente jerárquica entre ambas fuentes, y con el convencimiento de que tanto el lenguaje escrito como la articulación plástica de los mensajes contribuyeron a la difusión efectiva de contenidos relacionados con la guerra de forma complementaria.

El objeto concreto de este trabajo se centra, de todos modos, en un conjunto de representaciones pictóricas que iluminan el manuscrito del *Fortalitium Fidei* que se conserva en la catedral de El Burgo de Osma, obra de Alonso de Espina, ejemplar que mandara realizar el obispo Pedro García de Montoya en 1464<sup>3</sup>. Se trata de una serie de

<sup>1</sup> Se refiere a estos antecedentes, desde las pinturas prehistóricas levantinas hasta la columna de Trajano, pasando por las representaciones de la guerra en diferentes obras de arte mesopotámico: Galván Freile, «Representaciones», 60-1.

<sup>2</sup> Reflexionan sobre dicha relación: Cavallo, «Testo e immagine»; Yarla Luaces, «Notas». Establecen el correlato entre crónicas y pinturas, entre otros: Español, «La guerra», 446-9 y 456-7; Pagès i Paretas, *Pintura, passim*; Mata Carriazo, *Los relieves, passim*.

<sup>3</sup> *Fortalitium fidei contra iudeos sarracenos aliosque christiane fidei inimicos* (El Burgo de Osma, Biblioteca y archivo capitular Ms. 154 [En adelante *FF*]; Rojo Orcajo, *Catálogo*, 244). Se trata de un libro en pergamino (365 x 276 mm; 2 cols.) copiado por García de San Esteban de Gormaz e iluminado posiblemente por el llamado Maestro de Osma. Está considerado el manuscrito más antiguo de una obra que gozó de gran difusión. Fue traducida a varias lenguas, copiada en códices lujosos y más adelante impresa en diferentes ediciones, que la popularizaron en la Europa de finales del siglo xv y principios del xvi (*Biblias*, 312-313). En este trabajo usaremos la transcripción y traducción del texto realizadas por Caro, *El Fortalitium*.

representaciones de batallas reales y legendarias que jalonan la Novena Consideración del Libro IV (*De bello saracenorum*), consagrado al relato de 158 guerras libradas a lo largo de los siglos entre cristianos y musulmanes. Hablamos concretamente de las miniaturas de las batallas de Lara y Hacinas, protagonizadas por Fernán González (Batallas n.º 62, fol. 149v y n.º 64, fol. 151v, respectivamente. Figuras 1 y 2), además de las que representan la conquista de Coimbra por Fernando I (N.º 81, fol. 154v. Figura 3), la conquista de Jerusalén durante la Primera Cruzada (N.º 100, fol. 158v. Figura 4), dos batallas libradas por el Cid contra los almorávides defendiendo Valencia (N.º 110 y 111, fols. 161r y 162r. Figuras 5 y 6), la batalla de las Navas de Tolosa (N.º 121, fol. 165v. Figura 7), la conquista portuguesa de Ceuta de 1415 (N.º 153, fol. 170r. Figura 8) y la victoria cruzada contra los turcos en defensa de Belgrado (N.º 157, fol. 171v. Figura 9). A estos encuentros bélicos ilustrados habría que sumar el espectacular frontispicio de la obra en cuestión, que ofrece una imagen alegórica del contenido global del libro, en la que la fe cristiana es representada como una fortaleza asediada por sus enemigos doctrinales: demonios, herejes, judíos y, por supuesto, sarracenos, los cuales se figuran en una gran batalla campal a los pies de la fortaleza (fol. 10v. Figura 10).

Pues bien, toda esta rica iluminación, que parece que quedó incompleta, apenas ha recibido una atención monográfica previa<sup>4</sup>, pese a ilustrar muy bien esa relación simbiótica entre texto e imagen en el ámbito del estudio de la guerra medieval, que pretendemos resaltar en este trabajo. Antes de analizarla, no obstante, nos gustaría ofrecer algunos apuntes panorámicos acerca de la iconografía de la guerra en la península ibérica durante la Edad Media, un fenómeno muy complejo y heterogéneo cuyo tratamiento en conjunto resulta una labor inabarcable, pero que abordaremos atendiendo a sus principales temáticas y perspectivas narrativas.

## 1 ICONOGRAFÍA DE LA GUERRA EN LA EDAD MEDIA PENINSULAR

Hay cierto consenso en valorar escaso el conjunto de obras peninsulares medievales que ofrecen una narrativa visual de la guerra, al menos hasta entrado el siglo XIII<sup>5</sup>. Y tampoco la historiografía especializada ha prestado una atención muy intensa o monográfica a esta fragmentada realidad, aunque no falten trabajos de referencia que anticiparon

<sup>4</sup> A excepción del famoso frontispicio (fol. 10v. Figura 10) y de la miniatura que representa la batalla de Lara (fol. 149v. Figura 1), no conocemos la reproducción, y mucho menos el estudio completo, del programa pictórico desarrollado en el códice. Únicamente se refieren tangencialmente a él o emplean algunas de sus imágenes: *Biblias*, 312-3; *Las Edades*, 384; Cavallero, «Así en la tierra», 228; Echevarría, *The Fortress*, 18-23, 107-10; Español, «La guerra», 439; Palacios Ontalva, «*De bellis*», 331-54; Pereda Espeso, «El debate», 59-79; Rodríguez Barral, «*Contra caecitatem*»; Rodríguez Barral, *La imagen*, 49-56, 212-4; Yarza Luaces, «Notas», 195-6 y «La imagen», 278-9. Pese a su riqueza, la obra en cuestión ha recibido una atención casi exclusivamente centrada en el análisis del Libro III y de la polémica *adversus iudaeos*, cuya abundante bibliografía se puede consultar aquí: <https://dbe.rah.es/biografias/32316/alonso-de-espina>.

<sup>5</sup> Fernández González, «Consideraciones», 56; Galván Freile, «Representaciones», 68-9 y 80-2. Llama la atención de esa misma realidad para los comienzos de la Edad Moderna, pese a la militarización de la sociedad hispana del momento: Franco y García, «Confronting», 247-8.

buena parte de nuestra labor<sup>6</sup>. Siendo así, resultará conveniente, de entrada, conocer algunas de las principales manifestaciones iconográficas medievales cuyo contenido toca el tema de la guerra, con el fin de contar con las referencias y paralelos más adecuados, así como establecer algunos de los límites conceptuales del estudio que ayuden a enfocar con cierta precisión el trabajo.

Un primer aspecto, consiste en declarar nuestro interés exclusivo por la guerra representada en relatos visuales, que alcancen cierta complejidad narrativa o tengan expresa voluntad de figurar un hecho de armas, sea éste histórico, legendario o literario. Nos referimos a que el mundo medieval está lleno de imágenes bélicas o con algún rasgo que puede remitir a esa realidad, pero son menos las representaciones de batallas como expresión de esa violencia organizada y colectiva a la que nos referíamos al comienzo. En suma, ya que las imágenes del *Fortalitium* que procederemos a estudiar en la segunda parte del artículo son precisamente escenas de batallas o hechos bélicos con cierto desarrollo, esta introducción historiográfica que la precede se va a centrar en ese tipo de visiones de la guerra<sup>7</sup>. Y hemos usado como criterio de selección de las escenas que nos interesan, no la calidad estética o el valor formal de las obras, sino precisamente esa intención de figurar narrativas visuales complejas compatibles con acciones bélicas igualmente desarrolladas<sup>8</sup>.

Los límites de nuestro acercamiento al tema vienen definidos también por una cronología y marco geográfico precisos. El tiempo y el espacio abarcados son extensos, aunque nos interesen preferentemente las manifestaciones plásticas de la guerra producidas en los reinos hispánicos durante los siglos bajomedievales, hasta finales del xv. No en vano la obra de Alonso de Espina se inserta en un tipo de literatura de polémica interreligiosa vinculada con el final del largo proyecto ideológico reconquistador, y de homogeneización sociopolítica del proto-estado moderno, que inaugurarían los Reyes Católicos y que tuvo lugar durante la segunda mitad del siglo xv.

<sup>6</sup> Nos referimos a una obra de referencia, aunque con escasa atención al caso hispano, como la de Van Marle, *Iconographie*, 279-350; una visión de conjunto como la de Peret, *Imagined*; y sobre todo trabajos que se enfocan en la realidad peninsular: Corti, «La guerra»; Español, «La guerra»; Franco, «Aspectos»; Franco y García, «Confronting»; Galván Freile, «Representaciones»; García Flores, «Fazer batallas»; Guerrero Lovillo, *Las Cantigas*, 112-62, 244-57; Hidalgo Ogáyar, «La imagen»; Menéndez Pidal, *La España, passim*; Montemurro, «La guerra»; Pagès i Paretas, *Pintura, passim*; Palacios Ontalva, «Cultura visual» y «Batallas pictóricas»; Pérez Monzón, «El imaginario»; Serra Desfilis, «Ab recont»; Soler del Campo, «Sistemas» y «Armas». Y podemos añadir también las referencias de un reciente número monográfico de la revista *Eikón/Imago* 9 (2020), editado por Borja Franco, dedicado a «War and Otherness. Images of the Enemy in the Visual Culture, from the Middle Ages to Nowadays».

<sup>7</sup> Hemos pasado por alto, en consecuencia, las representaciones de guerreros aislados, en combates singulares, cazando, entrenando, en torneos o en diferentes situaciones en tiempo de paz, en las que se pueden encontrar también imágenes de combatientes medievales. Abundante bibliografía acerca de esas otras representaciones en: Palacios Ontalva, «Batallas pictóricas», *passim*.

<sup>8</sup> Siguiendo este principio, descartamos también imágenes interesantes de combatientes dibujados en algunos *grafitti* (Gómez Lecumberri y Royo Guillén, «Panorama», 93-4). Lo hacemos, no por la escasa pericia técnica de sus ejecutores, sino por tratarse de figuras individuales. En cambio, pese a la sencillez y la pobre ejecución con la que fueron pintadas las escenas de la iglesia de Alaiza, sí aludiremos a este programa pictórico, de sumo interés en nuestro trabajo (Eguía López de Sabando, *Gaceo y Alaiza*, 34-46; Sáenz Pascual, *La pintura*, 513-34).

Pero, además, es esencial que perfilemos nuestra perspectiva de acercamiento al tema, ya que la iconografía bélica puede ser abordada desde puntos de vista muy diversos, entre los que nos vamos a decantar por una serie de representaciones de batallas en sus distintas fases de desarrollo, además de otras acciones militares concretas como los asedios.

Comencemos por las figuraciones de ejércitos en el momento exacto de cruzar sus armas en el campo de batalla, tal y como lo hacen la mayoría de las ilustraciones del *Fortalitium*, para lo cual nos fijaremos, en primer lugar, en las *Cantigas*, que contienen algunas de esas representaciones de encuentros campales, siendo particularmente gráficos los que aparecen en la cantiga n.º CLXXXI del manuscrito de El Escorial (ca. 1280-1284)<sup>9</sup> o la n.º CDVIII del manuscrito florentino (Figura 11)<sup>10</sup>. Un claro encuentro entre cristianos y musulmanes se figura también en uno de los arcosolios de la capilla de San Pedro en el monasterio cisterciense de Santa María de Valbuena (Valladolid), que posiblemente acogió el sepulcro de Alvar Pérez de Castro (m. 1239), participante junto a Fernando III y su hermano Alfonso, Señor de Molina, en numerosas acciones fronterizas<sup>11</sup>. En el castillo de Alcañiz encontramos otra muestra de pintura parietal que también representa el momento mismo en el que se libra una batalla. Nos referimos a las del muro oeste del atrio de la iglesia de Santa María Magdalena, en la que se identifica una lucha entre cristianos y musulmanes llena de violencia, a la que se ha dado un sentido alegórico y religioso por encontrarse también en un espacio funerario<sup>12</sup>. En ella es posible identificar a nobles aragoneses, a caballeros de la orden de Calatrava e incluso al propio monarca aragonés, enfrentados en un abigarrado tropel contra musulmanes con turbantes y adargas, muchos de los cuales, heridos e inermes, aparecen en el suelo a los pies de los caballos, como signo inequívoco de la victoria de los primeros<sup>13</sup>. Más tardío y desconocido, pero igualmente interesante es el mural casi desaparecido de la iglesia de la Purísima Concepción de Bustarviejo (Madrid), donde se pintó una escena bélica que se ha identificado con alguna de las campañas de Alfonso XI, aunque la incompleta inscripción y las características de la panoplia correspondan con una cronología del siglo xv<sup>14</sup>.

Y podemos aludir también a iluminaciones en libros, que reflejan con viveza la confusión de la batalla u otorgan el protagonismo de las imágenes a ejércitos enfrentados, de forma parecida a como lo harán las ilustraciones del *Fortalitium*, que veremos más tarde.

<sup>9</sup> Real Biblioteca del Monasterio de El Escorial [en adelante: RBME], Ms. T.I.1, fol. 240r. En esta iluminación se da la circunstancia de que ambos contingentes presentan combatientes tanto cristianos como musulmanes, a tenor de sus armas y atuendos, aunque no es menos cierto que el que resulta vencedor es en el que militan caballeros que enarbolan cruces y portan un estandarte con la imagen de la Virgen y el Niño (Corti, «La guerra», 306-9; Fernández González, «Consideraciones», 64-5).

<sup>10</sup> Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze [en adelante: BNCF], Ms. B.R. 20, fol. 16r. En cuadros enfrentados se figuran dos ejércitos a punto de chocar armas, ambos formados por infantes en vanguardia y caballeros detrás, e incluso un ballestero que apunta su arma contra los enemigos.

<sup>11</sup> García Flores, «*Fazer batallas*», 287-90. En estas pinturas, según una descripción antigua, se representaron también combatientes de la orden de Santiago.

<sup>12</sup> Español, «La guerra», 440-1; Franco, «Aspectos», 40-1.

<sup>13</sup> Lacarra Ducay, «Estudio», 25-6; Pagès i Paretas, *Pintura*, 188-9; Serrano Coll, *Jaime I*, 205-6.

<sup>14</sup> Las tropas cristianas enarbolan una cruz y son figurados, asimismo, combatientes con adargas, lo que ha planteado que se trate de una empresa militar cristiana contra los andalusíes, en la pudiera participar el arzobispo de Toledo, Gil Álvarez de Albornoz, señor de estas tierras (Díaz, *Pintura mural*, 120-1).

Nos referimos, en primer lugar, a una conocida imagen de la Biblia Segunda de San Isidoro de León (1162)<sup>15</sup>, concretamente a la que representa el combate de David contra Goliat y el encuentro entre israelitas y filisteos en el que estos huyen dejando sus despojos en el campo de batalla (Figura 12). En segundo lugar, nos podemos detener en varios folios de la *Crónica Troyana* de Alfonso XI (1350, Figura 13), que muestran distintas batallas entre griegos y troyanos de enorme complejidad compositiva muchas de ellas<sup>16</sup>. Muy interesante es también una ilustración de la *Crónica de Castilla* (c. 1400) conservada en la Biblioteca Nacional de Francia<sup>17</sup>, que representa *como venció el Cid apries su muert al rey Bucar con XXIX reyes moros*, donde se narra el momento concreto en el que Santiago dirige la carga ordenada de las tropas cristianas, frente a unos enemigos musulmanes, cuya actitud defensiva y desordenada anticipa su derrota y huida del campo, entre bajas y cuerpos amputados<sup>18</sup>. Y podemos aludir, asimismo, a una de las más espectaculares imágenes del *Salterio y Libro de horas de Alfonso el Magnánimo*<sup>19</sup>, en la que un ejército cristiano, con el rey a la cabeza, también pone en fuga a otro musulmán, que sirve de ilustración a un texto que contiene la oración *Pro intrantibus bellum contra paganos*<sup>20</sup>.

Para terminar, podemos añadir a este breve repaso por las imágenes centradas en la representación de batallas campales llenas de confusión, violencia y actores que nos recuerdan a las del *Fortalitium*, las tablas de dos retablos aragoneses en las que destaca el común protagonismo de san Jorge y su participación junto a las huestes cristianas del rey Jaime I. Hablamos del retablo de san Jorge o del Centenar de la Paloma (ca. 1410-1420, Figura 14)<sup>21</sup>, cuya pintura central reproduce la victoria cristiana en la batalla del Puig (1237), episodio clave de la conquista de Valencia. Y del retablo de San Jorge de Xèrica (1423), con participantes y esquemas compositivos muy semejantes al anterior, en el que parece que se inspiró<sup>22</sup>.

Los preparativos de una campaña, la instalación de los combatientes en campamentos o la marcha y disposición de las tropas en los instantes previos a la batalla, son también motivos de representación privilegiada en numerosas obras medievales de temática bélica, con cierta presencia en el *Fortalitium*. Por el contenido narrativo y por la elocuencia de los detalles, si tuviéramos que destacar una de ellas sin duda hemos de mencionar la imagen del campamento de Jaime I en las pinturas murales de la conquista Mallorca, que decoraba los muros del Palacio de los Caldes, después de Berenguer de Aguilar, en Barcelona<sup>23</sup>.

<sup>15</sup> León, Archivo de la Real Colegiata de San Isidoro de León, Códice III, fol. 131v.

<sup>16</sup> RBME Ms. h.I.6, fols. 11r, 33r, 37v, 38r, 38v, 39r, 39v, 63v, 64r, 69v, 70r, 71v, 80v, 81r, 91r, 91v, 97v, 107v, 108r, 110r, 119r, 119v, 121r, 123r, 123v, 126r, 127r, 134v, 141r, 145v, 172v. Acerca de la relación de esta empresa artística con el espíritu caballeresco de Alfonso XI y las guerras contra el islam libradas entonces por el monarca: Rodríguez Porto, «Courtliness», 252.

<sup>17</sup> Paris, Bibliothèque Nationale de France, Ms. Esp. 220, fol. 126r.

<sup>18</sup> Solera López, «El manuscrito», 73-82.

<sup>19</sup> London, British Library, Ms. Add. 28962, fol. 78r (1443).

<sup>20</sup> Español, «El salterio», 97 y 107-8. La autora refiere en la nota 109 otros ejemplos de pinturas aragonesas con motivos bélicos igualmente destacables, como los retablos de Estella y Daroca.

<sup>21</sup> Londres, Victoria and Albert Museum, Mus Ref: 2006AF9838 (c. 1410-1420).

<sup>22</sup> Serrano Coll, *Jaime I*, 209-21.

<sup>23</sup> Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya [en adelante: MNAC], N.º cat. 0714 47-CJT.

Hablamos de una representación del campamento del ejército real en la que tiene lugar un consejo de guerra presidido por el rey Jaime I, al que acompañan varios de sus principales barones y el obispo de Barcelona, todos ellos ataviados con sus arneses de guerra y sus emblemas heráldicos identificativos. Las tiendas y pabellones del real se superponen, y a la izquierda de la escena central tiene lugar otra no menos relevante, puesto que representa la disconformidad con las decisiones regias del conde de Ampurias y Pero Maça, capitán de los soldados aragoneses, que elocuentemente parlamentan separados en una tienda contigua<sup>24</sup>. El ciclo pictórico del castillo de Alcañiz ofrece, asimismo, otra ilustración notable que figura el campamento de un ejército en campaña asentado junto a una ciudad, en la que ondea una bandera cuartelada de castillos y leones. Con independencia de la certera identificación del pasaje entre las propuestas formuladas, posiblemente alusiva a la conquista de Villena, se trataría de una vívida imagen del real de una hueste calatrava, cuyos pendones y cruces decoran e identifican las tiendas<sup>25</sup>, de una forma muy parecida a como se pintaron en el real de las órdenes de Santiago y Calatrava en la *Cantiga* n.º CCV del manuscrito de Florencia<sup>26</sup>, que presentan sendas cruces rojas y negras sobre las lonas de los tendales<sup>27</sup>. Asimismo, la *Crónica Troyana* ofrece alguna detallada representación del campamento de los griegos<sup>28</sup>, un real que muestra un lujo semejante al que debía tener el del propio rey que encarga la obra, Alfonso XI, tal y como refieren las crónicas<sup>29</sup>.

Pero si hablamos de la figuración de ejércitos en los prolegómenos de una batalla, debemos volver a recordar las pinturas murales barcelonesas dedicadas a la conquista de Mallorca que representan, en sendas bandas, un grupo de soldados y ballesteros marchando a pie, bajo los cuales aparece un contingente de caballería igualmente bien pertrechado para lo que sería un encuentro bélico inminente<sup>30</sup>. E igualmente hemos de aludir a las de temática profana del monasterio de Santa María de Sigena (Huesca), pinturas comisionadas por la reina Sancha de Castilla, esposa de Alfonso II el Casto y fundadora de la Orden de Comendadoras Sanjuanistas, que fueron ejecutadas a finales del siglo XII. De todas ellas nos referimos, concretamente, a parte del friso decorativo de la sala situada entre la iglesia y el claustro, que representa a varios caballeros saliendo de un castillo hacia la batalla<sup>31</sup>, una escena que forma parte de un conjunto más amplio, cuyo significado aún no se ha desvelado completamente, aunque algunos autores ponen en relación con

<sup>24</sup> Una selección de la bibliografía que han tratado estas pinturas en: Ainaud de Lasarte, *Pintures*, 19-23; Pagès i Paretas, *Pintura*, 135-42; Serra Desfilis, «Ab recont», 15-35; Serrano Coll, *Jaime I*, 169-76; Verrié, «Mestre», 108-11. Destacamos, no obstante, el reciente y exhaustivo análisis de su contenido realizado por Alvira Cabrer, «*Destruir*», 406-14, centrado en el excepcional protagonismo que encarna en ellas el obispo barcelonés, Berenguer de Palou II.

<sup>25</sup> Lacarra Ducay, «Estudio», 48-60; Pagès i Paretas, *Pintura*, 192-7. Las pinturas están, en este caso, en la primera planta de la torre del homenaje.

<sup>26</sup> BNCF Ms. B.R. 20, fol. 6r.

<sup>27</sup> Otras imágenes de campamentos en las *Cantigas*, en este caso formalizando el asedio de algunos castillos en: n.º XXVIII, LI (RBME Ms. T.I.1, fols. 43r, 76r) o n.º CCLVI (BNCF Ms. B.R. 20, fol. 8r).

<sup>28</sup> RBME Ms. h.I.6, fols. 40r, 40v, 69r, 108r, 115r, 123v, 125v, 141v.

<sup>29</sup> Rodríguez Porto, «Courtliness», 239.

<sup>30</sup> Nos referimos en este caso a las pinturas murales del salón del Tinell, del Palacio Real Mayor de Barcelona (Blasco i Bardas, *Les pintures*, 22-6; Pagès i Paretas, *Pintura*, 143-5; Serrano Coll, *Jaime I*, 185-92).

<sup>31</sup> MNAC, N.º cat. 0687 12-008.

alguna empresa oriental en la que participasen los caballeros hospitalarios, posiblemente la conquista de Acre, sede del Hospital en Palestina<sup>32</sup>.

En cualquier caso, son las representaciones de los asedios o de diferentes operaciones de hostigamiento y asalto de fortalezas las figuradas con más asiduidad en la iconografía bélica peninsular, quizá en consonancia con la frecuencia real con la que se produjeron dichas acciones. Esa temática inspira los grafitos parietales de Castellfollit de Riubregós, episodio que ha sido identificado con el sitio y asalto de Balaguer que protagonizó Pedro III de Aragón en 1280, contra la nobleza catalana<sup>33</sup>. Las *Cantigas*, por su lado, ofrecen un completo catálogo de imágenes al respecto, en las que se pintan ejércitos acampados formalizando el bloqueo de recintos amurallados, defendidos por sus respectivas guarniciones; aparecen arqueros o máquinas lanzando proyectiles; zapadores tratando de socavar los muros de los castillos o excavando minas; o se reproducen escenas de combates y escaramuzas que tenían lugar en el curso de aquellos asedios<sup>34</sup>.

Hablando de pinturas librarias con la misma temática cabe recordar, también, el interesante ciclo de miniaturas relacionadas con el cerco de Jerusalén presentes en los códices de Beato de Liébana<sup>35</sup>. Se trata de estereotipadas representaciones del asedio de la ciudad santa en la que participan diferentes contingentes, de entre las que creemos merece la pena señalar la más tardía del *Beato de las Huelgas de Burgos*<sup>36</sup> (siglo XIII), por su dinamismo y realismo superior al de los ejemplos mozárabes, anticipo de las figuraciones complejas que apreciamos en el *Fortalitium*.

En cuanto a pintura mural, las ya mencionadas del castillo de Alcañiz<sup>37</sup> o las de Sigena<sup>38</sup> narran igualmente operaciones militares destinadas a la conquista de plazas

<sup>32</sup> Pagès i Paretas, *Pintura*, 109-22. Martín Alvira, a quien agradezco su generosa información al respecto, ultima un trabajo dedicado a estudiar el armamento representado en estas pinturas, cuyo título provisional es «Armamento en la Corona de Aragón hacia 1200: las pinturas de Sigena», que estamos seguros arrojará algo más de luz a la comprensión global del conjunto pictórico. Por el momento, coincidimos con él en que, pese a los indicios que invitan a identificar la obra con la empresa ultramarina, bien pudiera tratarse del recuerdo de una acción acontecida en tierras peninsulares, aún por determinar.

<sup>33</sup> Los grafitos se encuentran en la prisión del castillo (Gómez Lecumberri y Royo Guillén, «Panorama», 100-5). Representan, por un lado, un impresionante castillo, que pudiera responder a una fortaleza existente; y por otro, el asalto de una fortaleza defendida por los Cardona, por parte de caballeros y ballesteros con los emblemas reales, que usan una máquina de guerra (Pagès i Paretas, *Pintura*, 123-32).

<sup>34</sup> Algunos ejemplos en las *Cantigas*: n.º XXVIII, LI, IC, CXXVI, CXXIX, CLXV, CLXXXI, CLXXXV (CLXXXVII), (RBME Ms. T.I.1, fols. 43r, 76r, 144r, 179r, 183r, 221v-222r, 240r, 246v-247r); y n.º CCV, CCLVI (BNCF Ms. B.R. 20, fols. 6r, 8r).

<sup>35</sup> Cid Priego, «Las miniaturas», 7-38.

<sup>36</sup> Nueva York, Pierpont Morgan Library Ms. M.429, fols. 149v-150r.

<sup>37</sup> De nuevo nos referimos a las que adornan la sala de la primera planta de la torre del homenaje, cuyos arcos acogen varias escenas, entre ellas la entrada de Jaime I y de una abigarrada comitiva militar en la ciudad de Valencia (Lacarra Ducay, «Estudio», 60-70).

<sup>38</sup> Uno de los plafones representa una comitiva de posibles peregrinos en dromedario, escoltados por un caballero que, a la vez porta un estandarte con una cruz y decora las gualdrapas de su montura con signos que imitan caligrafías árabes. El grupo se dirigen hacia una ciudad que es asaltada por infantes, que escalan sus muros a través de una rampa de madera. Dicho grupo es también heterogéneo, ya que el tocado de algunos de sus integrantes parece oriental, aunque el arnés que portan es occidental, y enarbolan dos estandartes, una enseña con una cruz roja, que algunos estudiosos han asociado con los hospitalarios, y un estandarte grande que parece la señera del rey de Aragón (MNAC, N.º de catálogo: 068712-007).

fortificadas, siendo plausible que en el primer caso se trate de la toma de Valencia por Jaime I, en 1238<sup>39</sup>. Y podemos referirnos, igualmente, a las pinturas murales de la iglesia de la Asunción de Alaiza (ca. 1350. Figura 16), cuyo motivo central del ábside es la conquista de un castillo, concretamente lo que parece una mota terrera con una superestructura de madera, sobre la que varios defensores repelen con ballestas, piedras y lanzas a un grupo de caballeros e infantes que la hostigan, armados con una panoplia muy detallada<sup>40</sup>.

En cualquier caso, es el ciclo de la Guerra de Granada, representado en la sillería baja del coro de la catedral de Toledo, el conjunto más completo que podemos encontrar dedicado casi monográficamente a representar la conquista de diferentes fortalezas<sup>41</sup>. Hablamos de una serie de relieves en madera encargadas al «entallador» Rodrigo Alemán, por el arzobispo Pedro González de Mendoza, que en 54 estalos componen una narración casi contemporánea a los hechos bélicos acontecidos. En esas tablas se reproducen los asedios de las más importantes plazas granadinas, así como encuentros bélicos en sus inmediaciones, con un gran detallismo en la figuración de indumentarias, armamento, personajes históricos y acontecimientos igualmente contados en las crónicas<sup>42</sup>. Pero lo que resulta aún más llamativo es el énfasis del conjunto de la obra por remarcar el carácter de cruzada que revestía a la empresa militar representada, que sintonizaba con los proyectos políticos de la monarquía y del comitente en esa guerra de fe, y ocupaba un espacio sagrado de enorme simbolismo<sup>43</sup>.

## 2 LA ILUMINACIÓN DEL CÓDICE DE OSMA

### 2.1 *Autoría y significado*

Aunque parece aceptada la datación, en 1464, del código de Osma<sup>44</sup>, la redacción del *Fortalitium* por parte de Alonso de Espina (m. post. 1464) se remontaría unos años atrás, entre 1458 y 1461<sup>45</sup>, e incluiría una serie de sermones pronunciados tiempo antes en Valladolid<sup>46</sup>. El franciscano era un conocido predicador que desempeñaba su labor en Castilla<sup>47</sup> y que llegó a entrar en el círculo de confianza de los reyes Juan II y Enrique IV,

<sup>39</sup> Pagès i Paretas, *Pintura*, 109-113.

<sup>40</sup> Eguía López de Sabando, *Gaceo y Alaiza*, 34-46; Sáenz Pascual, *La pintura gótica*, 516-534. Según los especialistas, las pinturas monocromáticas, esquemáticas y de carácter popular, podrían haber sido facturadas a mediados del siglo XIV, y quizá fueron inspiradas por la presencia de combatientes ingleses al mando del Príncipe Negro, que combatieron en la guerra civil de Pedro I contra Enrique de Trastámara.

<sup>41</sup> Su estudio iconográfico y descriptivo más pormenorizado en: Mata Carriazo, *Los relieves*, 15 y ss.

<sup>42</sup> No se puede hablar, sin embargo, del mismo grado de detalle en relación con las ciudades representadas, cuya identificación solo es posible a través de algunas cartelas.

<sup>43</sup> Heim, «Instrumentos», 203-15.

<sup>44</sup> *Explicit fortalitium fidei. Scriptor ipsius fuit Garsias de Sto. Stephano de Gormacio. Deo gracias. De mandato Domini mei Petri episcopi oxomensis. Anno 1464* (FF, fol. 188v).

<sup>45</sup> Meyuhas, *La forteresse*, 181-3; Caro, *El Fortalitium*, 111-2; Netanyahu, «Alonso de Espina», 109.

<sup>46</sup> Meyuhas, *La forteresse*, 184.

<sup>47</sup> Sobre su biografía, a veces imprecisa, véase: <https://dbe.rah.es/biografias/32316/alonso-de-espina>; Caro, *El Fortalitium*, 83 y ss.; Echevarría, *The Fortress*, 47 y ss.; Meyuhas, *La forteresse*, 67 y ss. Sobre su faceta

de quien llegó a ser confesor y recibió el encargo de predicar, en 1457, la bula de cruzada para la Guerra de Granada<sup>48</sup>. No cabe duda, pues, que nuestro autor estaba al tanto de los proyectos políticos de la monarquía castellano-leonesa en relación a la guerra contra los musulmanes, pese a que el compromiso y eficacia de la política granadina de Enrique IV hayan sido objeto de controversia<sup>49</sup>. Y se puede especular, asimismo, que el énfasis que pone la Novena Consideración del Libro IV en el relato de diversas batallas libradas entre la cristiandad y el islam a lo largo de la historia, pudiera explicarse, precisamente, por ese contacto directo del predicador con las empresas militares del monarca, así como por el impacto que la cercana conquista turca de Constantinopla había producido en todo el orbe cristiano<sup>50</sup>.

No obstante, en la génesis de la obra que estudiamos se cruzó, además, el imprescindible encargo del obispo Pedro García de Montoya (m. 1474), comitente responsable del manuscrito de El Burgo de Osma, cuyos vínculos con la empresa bélica contra los sarracenos fueron, sin embargo, mucho más tenues<sup>51</sup>. Resulta, por tanto, difícil de explicar por qué, dentro de una obra concebida como «une véritable machine de guerre contre les ennemis de la foi chrétienne»<sup>52</sup>, cuyo foco argumental básico es la lucha contra judíos y conversos, se desarrolló con tanta intensidad el programa icónico que servía de complemento al relato de las batallas contra los musulmanes. Y, por extensión, por qué el de Osma es el único manuscrito del *Fortalitium* que contiene esta serie de imágenes bélicas, pese al éxito sin parangón que tuvo el texto, y las muchas copias y ediciones de la obra que circularon por Europa<sup>53</sup>.

Carecemos de respuestas concluyentes, y únicamente podemos aportar algunos trazos relacionados con la vida y labor de quien fue responsable de encargar e iluminar el manuscrito que nos ocupa, el obispo Pedro García de Huete o de Montoya, que fue nombrado por Juan II oidor de la Audiencia Real en 1449, en 1454 fue investido obispo

---

de predicador combativo, acerca de la cuidada escenografía bélica en la que desarrolló su labor, y en torno a la construcción de su propio *ethos* como «predicador-soldado de Cristo, que combate con la palabra de Dios como arma en una situación de guerra», véase: Cavallero, «*Miles Christi*», *passim*.

<sup>48</sup> La bula fue publicada en Palencia el 2 de febrero de 1457 (Goñi Gaztambide, *Historia de la bula*, 355-60 y 651-2; O'Callaghan, *The last crusade*, 93-106; Rius, *Regesto ibérico*, vol. I, 143-4, 439-4, y vol. II, 150-2).

<sup>49</sup> Echevarría, «Enrique IV», 143-56; Echevarría, *The Fortress*, 18-23; Goñi Gaztambide, *Historia de la bula*, 355-66; Jiménez Alcázar, «El hombre y la frontera», 77-96; Montes Romero-Camacho, «Sevilla y la frontera», 123-45; Nieto Soria, «Enrique IV», 167-238; O'Callaghan, *The last crusade*, 93-121; Torres Fontes, «Enrique IV», 343-80.

<sup>50</sup> Palacios Ontalva, «*De bellis*», 331-332. La preocupación por la amenaza otomana se refleja en las últimas batallas del *Fortalitium*, como veremos.

<sup>51</sup> Entre 1461 y 1462, las cuentas regias registran desembolsos para remunerar a importantes vasallos del rey que habían movilizado sus tropas contra objetivos alejados de la frontera granadina (Ortego Rico, «Propaganda», 257-8).

<sup>52</sup> Berriot, «Marranes», 3.

<sup>53</sup> Acerca de las primeras copias, ediciones impresas e información precisa sobre la iluminación de cada uno de aquellos volúmenes manuscritos: Echevarría, *The Fortress*, 107; Fifield, «The French Manuscripts», 98-111; Meyuhas, *La forteresse*, 10-1; Reinhardt y Santiago-Otero, *Biblioteca bíblica*, 63-4.

de Osma y ese mismo año se incorporaba al consejo del nuevo monarca, Enrique IV<sup>54</sup>. Pedro de Osma, sin embargo, se sumó al partido del infante Alfonso cuando se inició la crisis política sucesoria que estalló en 1464. Y continuó su oposición al rey tras la muerte prematura del aspirante al trono, apoyando, junto a su principal protector, el arzobispo Carrillo, las opciones de la infanta Isabel como heredera al trono castellano. Rota su alianza con el toledano, el obispo oxomense no obstante, se opuso a la unión de Isabel y Fernando de Aragón, con quienes solo al final de su vida trató de reconciliarse. De la biografía del prelado se deduce que sus intereses estaban imbricados en el contexto político del momento, aunque ello no supusiera el abandono de su labor doctrinal, de apoyo a iniciativas culturales y defensa de su iglesia. Sin embargo, nada parece explicar que el obispo tuviera una especial inclinación por la guerra contra el islam que justificara el origen de las iluminaciones del *Fortalitium*, y ni siquiera el repaso de su biblioteca indica alguna predilección en este sentido<sup>55</sup>. Sea como fuere, el resultado de su mecenazgo cristalizó en esta obra, de cuyo programa icónico quizá fue responsable el enigmático pintor de las imágenes o el copista del códice, García de San Esteban de Gormaz, capellán y secretario del obispo, aunque en otros manuscritos ejecutados por él no quede resto de iluminación que pueda ayudarnos a clarificar la cuestión, salvo el escudo del prelado y algunas letras iniciales<sup>56</sup>.

## 2.2 *Análisis pictórico*

Como ya se ha dicho, la iluminación del manuscrito de Osma del *Fortalitium* nunca ha sido tratada en su conjunto, por lo que este trabajo supone una oportunidad excelente para dar a conocer las imágenes que ilustran diferentes batallas de las narradas en el texto. No obstante, en el volumen se incluyen también otras figuras de gran formato<sup>57</sup>, algunos

<sup>54</sup> Véase: <https://dbe.rah.es/biografias/48235/pedro-garcia-de-montoya>; Núñez Marqués, *Guía*, 120-3.

<sup>55</sup> El compromiso del prelado con la cultura se evidencia en la construcción de la biblioteca catedralicia y su provisión con numerosas obras, libros litúrgicos y códices iluminados. Hasta 25 libros se registran en la catedral, como pertenecientes a la biblioteca del obispo o encargados por él, la mayoría de ellos marcados con su escudo. Entre ellos encontramos una enciclopedia eclesiástica, vidas de los Santos Padres, colecciones de sermones y homilías, estatutos capitulares dictados por el obispo, un misal, obras dogmáticas, morales, filosóficas, teológicas e incluso literarias de diferentes autores y, por supuesto, el *Fortalitium* (Rojo Orcajo, *Catálogo*, 89-90, 244 y esp. 305).

<sup>56</sup> Nos referimos a cuatro manuscritos conservados en El Burgo de Osma y otro de la Biblioteca Nacional de Madrid (Rojo Orcajo, *Catálogo*, 15, 304).

<sup>57</sup> *FF*, Fol. 108r: Imagen al final del «undécimo milagro sucedido en la ciudad de Segovia en el año del Señor de 1455», en el que se cuenta como un médico judío compró el cuerpo de Cristo a un sacristán, lo llevó a la sinagoga y junto con otros correligionarios trataron varias veces de meter en agua hirviendo la hostia, aunque milagrosamente ésta no caía y se elevaba. Se aprecia lo que parece el interior de una sinagoga con dos grupos de judíos a ambos lados de un caldero y en el centro, elevada, una sagrada forma. La imagen está parcialmente policromada (Rodríguez Barral, *La imagen*, 212-4). *FF*, Fol. 174v: fin del libro IV y principio del V marcada con la representación de un grupo de demonios lujuriosos con rostros animalizados. En el centro un demonio con sus órganos sexuales al descubierto. Fol. 178r: imagen con la topografía del infierno y el cielo.

elementos integrados en el aparato decorativo<sup>58</sup>, varias letras iniciales<sup>59</sup>, además de toda una serie de *marginalia* que se asocian igualmente con el contenido textual del libro<sup>60</sup>, sobre los que no nos podemos detener en estas páginas.

Esta copia está considerada la primera de la obra en cuestión<sup>61</sup> y el único volumen que presenta un aparato icónico con tanto protagonismo para la temática bélica, ya que el resto de los que conocemos únicamente se limitan a incluir su propia versión de la alegórica fortaleza de la fe asediada por sus enemigos y, a lo sumo, alguna otra imagen referida a los judíos, letras capitales o imágenes introductorias al comienzo de los diferentes libros de la obra.

No entraremos en los aspectos codicológicos y pictóricos más técnicos, que requerirían un análisis detallado<sup>62</sup>, pero habría que empezar por poner de manifiesto una aparente diferencia entre la conocida imagen de portada y el resto de las que jalonan el volumen, que parecería indicar la mano de dos pintores, con diferente pericia, interviniendo en la iluminación del manuscrito. Quien realizó el frontispicio muestra un mayor nivel de destreza, además de una técnica depurada, a la moda del momento, para el sombreado a modo de grisalla en figuras y arquitecturas. Aparte, esa primera imagen presenta un localizado uso del color en varios detalles: rojo en la caligrafía de las filacterias, en cruces y estandartes, en la sangre de las heridas y armas, en las llamas que consumen a dos herejes o en las rodela que identifican a los judíos; dorado en los nimbos de santos y ángeles, en la inscripción sobre la torre central de la fortaleza, en las coronas de Jesucristo, de la corte celestial, de reyes y prelados, así como en otros objetos —cruces e instrumentos musicales—; o el azul del manto de la Virgen. El resto de ilustraciones del códice, sin embargo, son básicamente dibujos a línea sin sombrear y con apenas unos

<sup>58</sup> Fols. 1r-8v: faltan todas las letras capitales de la *Tabula Fortalicij fidei*, así como el color de las decoraciones vegetales. Solo está aplicado el dorado y los calderones en azul y rojo, así como un tono verde en el escudo episcopal del prelado Pedro Montoya.

<sup>59</sup> Fol. 9r: letra inicial T (*urris*) que representa una torre revestida de escudos cruciformes, sobre la que se encuentra un Cristo sedente que porta una cruz. Fol. 38v: letra inicial A (*ntiquorum*) en la que aparece el papa rodeado de prelados. Fol. 55r: letra inicial H (*reticorum*), en la que aparecen varias figuras representando claramente a unos judíos con los ojos vendados. A partir del fol. 116r no se realizan esas letras, aunque se prevén los huecos.

<sup>60</sup> Fol. 72r: al comienzo del tercer punto de la *Quinta consideratio*, dedicado a la genealogía de Cristo, se representa una imagen sedente de la Virgen con el niño en una cátedra decorada. No hay ningún resto de policromía y es la primera *marginalia* del libro. En los folios donde se recogen las batallas entre cristianos y musulmanes, las representaciones figurativas que aparecen en los márgenes del texto se multiplican y se relacionan sintéticamente con el contenido de la batalla al lado de la cual se ubican. Por ejemplo, en el fol. 147v, al comienzo de la batalla n.º 53, en la que vencen los cristianos al mando del rey Alfonso el Magno y se cuenta que este monarca construyó en la costa asturiana el castillo de Gordón, aparece la figura del rey a caballo con armadura y espada, llevando en su mano izquierda la maqueta de un castillo. En el fol. 154r, al comienzo de la batalla n.º 78, que figura una victoria de Rodrigo de Vivar, en el margen izquierdo aparece un caballero sin tocado ni corona, que pudiera ser precisamente Rodrigo de Vivar.

<sup>61</sup> *Biblias*, 312; Meyuhas, *La forteresse*, 181-3.

<sup>62</sup> Agradezco en este sentido las observaciones de la profesora Laura Fernández quien, con enorme generosidad y pericia, señaló aspectos del manuscrito en los que no habíamos reparado. Muchos de sus comentarios técnicos se han incorporado a este texto, anticipo de un estudio mucho más detallado que llegará en un futuro. Sobre el léxico empleado en el análisis de la iluminación del manuscrito: Fernández, «Manuscritos», 132-43.

pocos elementos coloreados en azul, rojo, marrón y verde, distribuidos exclusivamente en las imágenes de los folios 149v y 170r, que no muestran un uso selectivo del color, sino un trabajo inacabado<sup>63</sup>. El contraste de ambas manos se puede comprobar, además, en elementos concretos y detalles apreciables en estandartes, tocados, ropas, armamento, rostros o en la forma en la que se resuelven las melés de combatientes, que se figura verdaderamente abigarrada, densa y compleja en el caso del frontispicio, frente al resto de imágenes en las que los combatientes, aunque numerosos, no llegan a mezclarse con el mismo dinamismo<sup>64</sup>. En definitiva, conforme a una simple observación, creemos factible esa doble autoría de la iluminación del manuscrito, y añadimos que la atribución de la misma al llamado maestro de Osma resulta cuanto menos dudosa, a la vista de otras obras y manuscritos atribuidos a este pintor, que presentan notables diferencias con el que analizamos en estas páginas<sup>65</sup>.

Otros detalles pictóricos significativos tienen que ver con la disposición de las viñetas dentro de la página y su relación con las columnas de texto, que parece responder a un planteamiento previo no exento de cierta irregularidad, puesto que en ocasiones esos espacios sobrepasan la caja de texto, entran en la columna contigua o desplazan las líneas de justificación, además de que cada una presenta unas dimensiones diferentes.

Y parece, asimismo, interesante hacer alguna consideración sobre algunos elementos representados o acerca de la información que nos pueden ofrecer. Nos referimos, por ejemplo, a unas arquitecturas estereotipadas pero cuyos remates puntiagudos en forma de chapiteles y fachadas escalonadas remiten a formas centroeuropeas y flamencas<sup>66</sup>. O podemos aludir a la representación de embarcaciones que se figuran como fondo de las vistas de las ciudades costeras de Valencia o Ceuta, que responden al tipo de naos con un solo mástil rematado en gavias o cofas pronunciadas y un único alcázar de popa<sup>67</sup>.

### 2.3 Armamento representado e identidad de los contendientes

En cuanto al armamento representado y otros elementos del arnés de los combatientes, hay que empezar por decir que constituye un marcador claro de la identidad de los ejércitos enfrentados. Los musulmanes llevan espadas de hoja curva con punta y diferentes empuñaduras en las figuras 1, 2, 7 y 8<sup>68</sup>; portan adargas en forma bilobular en

<sup>63</sup> Rojo Orcajo, *Catálogo*, 244.

<sup>64</sup> Incluso el escudo del obispo Montoya que dos ángeles tenantes portan a los pies de la figura 10, así como los dos demonios que se trazan a ambos lados de ese frontispicio, responden al modelo más simple de las viñetas del Libro IV, siendo evidente el contraste de técnica y pericia pictórica respecto a la imagen central.

<sup>65</sup> Este artista ha sido identificado con un monje jerónimo de nombre Spinosa (*Las Edades*, 384). Nuestras dudas sobre la asociación de este maestro al *Fortalitium* se sostienen, además, a partir del análisis de su labor de iluminación libraria realizada en otros trabajos (Muntada Torrellas, «Miniatura», 4-23).

<sup>66</sup> Figuras 1, 3, 5, 6 y 7. Rasgos hispano-flamencos se asocian a otras obras patrocinadas por el obispo Montoya o a las del pintor al que se atribuye la iluminación del manuscrito que nos ocupa, el maestro de Osma (*Las Edades*, 384).

<sup>67</sup> Figuras 5, 6 y 8.

<sup>68</sup> Las espadas curvas no parecen ser modelos nazaríes, ni tampoco las llamadas «espadas moriscas» o «a la gineta», que se documentan desde 1340 (Soler del Campo, *La evolución del armamento*, 29) y mencionan las

prácticamente todas las imágenes estudiadas<sup>69</sup>; se defienden con ballestas y arcos en la figura 4; y en ningún caso se protegen con armaduras de placas como hacen los cristianos. Entre el equipo militar islámico podemos mencionar también las sillas de montar, que presentan arzones delantero y trasero redondeados y no excesivamente pronunciados, que identificamos en el caso de los caballeros musulmanes desmontados (Figuras 2, 5 y 6). E igualmente, en la figura 10 se refleja un estilo de monta a la jineta, con las piernas encogidas, diferente del que practicaban los cristianos, llamado a la brida y caracterizado por llevar las piernas estiradas sobre los estribos<sup>70</sup>.

Por su parte, los cristianos blanden espadas en forma de estoques de sección triangular en las figuras 1, 3, 5 y 7<sup>71</sup>; se aprecian algunas dagas en las figuras 5 y 8; los infantes portan grandes escudos o paveses en las figuras 2 y 4, en el segundo caso con bloca centrales muy pronunciadas; al tiempo que la mayoría de los caballeros se revisten con un arnés completo, llamado «arnés blanco» o armadura de placas<sup>72</sup>, de rasgos algo arcaicos, en los que a veces parece que faltasen quijotes y grebas para la protección de las piernas, aunque en las figuras 1 y 2, se puedan apreciar bien espinilleras, pectorales, gorjales para proteger cuello y hombros, e incluso redeletas en la articulación de los codos<sup>73</sup>. Destaca, en este sentido, el arnés que cubre la figura de Fernán González en la figura 1, armadura con el detalle de sus piezas que aparece policromada y presenta peto y pancera independiente, así como una completa panoplia que protege extremidades superiores e inferiores, características que nos llevan a una cronología de principios del xv.

La mayoría de los caballeros cristianos se cubren además con bacinetes semiesféricos y puntiagudos sin visera<sup>74</sup>, no con celadas o almetes más tardíos<sup>75</sup>, que además, en la figura 7 se rematan con penachos de lo que podrían ser plumas. Asimismo, montan sobre sillas altas de abrazo con pronunciado arzón trasero, llamadas sillas armadas, bridonas o a la brida<sup>76</sup>, adecuadas para sujetar al jinete en el momento de la carga con sus pronunciadas conteras alrededor de la cadera del jinete<sup>77</sup>. El caballero representado de espaldas de la figura 4 monta sobre una de estas sillas, y en la figura 5, a la derecha, se aprecia

---

fuentes de los siglos xiv y xv, que únicamente presentaban hojas ligeramente curvadas hacia la punta (Bruhn de Hoffmeyer, *Arms & Armour*, 193-5).

<sup>69</sup> Se trata del escudo más común entre los musulmanes desde sus primeras representaciones en el siglo XIII (Guerrero Lovillo, *Las Cantigas*, 157-8 y 162; Soler del Campo, «Notas sobre las adargas», 222) hasta el siglo XVI (Bruhn de Hoffmeyer, *Arms & Armour*, 279).

<sup>70</sup> Sobre la monta a la jineta: Soler del Campo, *La evolución del armamento*, 157-72 y «Notas sobre las adargas», 221-4.

<sup>71</sup> Algunas espadas son portadas también por un musulmán en la figura 8 y por un turco en la figura 9. Tendrían también esa característica forma triangular, diferente de las espadas de hoja recta y larga más propias del armamento del caballero plenomedieval (Bruhn de Hoffmeyer, *Arms & Armour*, 188-95).

<sup>72</sup> Leguina, *Glosario*, 100-3; Fernández de Larrea, «El equipo militar», 1287-94.

<sup>73</sup> Soler del Campo, *La evolución del armamento*, 127-33. Las redeletas que presentan las tropas cruzadas de la figura 9 son especialmente destacables con una forma floreada muy llamativa.

<sup>74</sup> Bruhn de Hoffmeyer, *Arms & Armour*, 257-68.

<sup>75</sup> Leguina, *Glosario*, 56-7; Sánchez Ameijeiras, «El arnés y el armamento», 4312.

<sup>76</sup> Leguina, *Glosario*, 783-7.

<sup>77</sup> Sobre la carga de caballería y el equipamiento de los caballeros para tal forma de combate: Rodríguez Casillas, *La batalla campal*, 70-81 y 99-112.

claramente un caballo sin jinete con otra de esas sillas altas de choque, que pertenecería a alguno de los cristianos desmontados que combaten en el suelo. Su forma contrasta con las dos de la izquierda de la misma imagen, que serían sillas bajas de monta, más ligeras y menos aptas para la carga de caballería, adaptadas a la forma de combatir más característica de los musulmanes.

Asimismo, estos caballeros cristianos parece que portasen lanzas en ristre en las figuras 6 y 7, ya que ponen las manos en posición de enristrar una asta inexistente. Y en esas mismas representaciones se aprecia como los guanteletes, o más bien manoplas<sup>78</sup>, que protegerían sus manos, son en todos los casos piezas cortas que no rebasan sus muñecas lo que, junto a la aparente falta de articulación de esas protecciones, nos sitúa en un tipo de armamento característico de la última fase del siglo XIV o primera mitad del XV<sup>79</sup>.

Banderas y pendones también son distintivos de ambos ejércitos, siendo el castillo de Castilla, la venera de Santiago, el cuartelado de castillos y leones o una cruz, los que representan a los cristianos<sup>80</sup>; y la media luna o estandartes con letroides en árabe, los que se asocian a los musulmanes<sup>81</sup>. También encontramos en las imágenes representaciones de instrumentos musicales llevados a la batalla, como atabales, tubas y pífanos<sup>82</sup>. Y, por último, como marcadores de identidad no falta tampoco una vestimenta o unos rasgos físicos diferenciados, que figuran a los cristianos cubiertos con los mencionados bacinetes y también con almófares, vestidos con calzas o armaduras, y lampiños; frente a musulmanes con gorros fríos, turcos con grandes tocados como las corozas de los condenados por la Inquisición, amplios vestidos que parecen chilabas y algunas barbas<sup>83</sup>.

#### 2.4 Narraciones bélicas en el *Fortalitium fidei*

El códice se abre con la representación de la fortaleza de la fe defendida por Cristo (Figura 10), junto a su corte celestial, eclesiásticos y reyes, mientras alrededor, en el resto de adarves y torres del castillo se dispone un ejército de soldados y ángeles armados que hacen frente a diferentes amenazas: a demonios; a herejes; a un grupo de judíos con los ojos tapados; y, por último, a una hueste de sarracenos, perfectamente identificada con su estandarte y adargas, que se enfrenta a un ejército cristiano a las puertas de la fortaleza. La tropa defensora de la fortaleza la lidera un rey, que también se reconoce bien por las cruces en las gualdrapas de las monturas y por un estandarte con la cruz y el emblema *Fides vincit*. La batalla es intensa y trabada, las lanzas cristianas arremeten contra los infieles, la

<sup>78</sup> Leguina, *Glosario*, 527-8.

<sup>79</sup> Agradezco a Guillermo Cózar, experto en armamento medieval y recreacionista del grupo *Signum Phoenix*, sus apreciaciones acerca de la cronología de estas piezas, que confirmarían una hipotética datación algo anterior a 1430.

<sup>80</sup> Figuras 1, 2, 3 y 10. En el caso de la victoria contra los turcos (figura 9) un caballero cristiano porta una asta con el monograma del nombre de Cristo (IHS) en su extremo.

<sup>81</sup> Figuras 1, 2 y 7.

<sup>82</sup> Figuras 1, 2, 5 y 10.

<sup>83</sup> En los rostros más detallistas de la figura 10 se aprecian mejor ciertos rasgos de fealdad entre los musulmanes, casi todos ellos barbados y con narices prominentes. El jinete musulmán pegado al borde inferior de esa imagen presenta, además, un tocado frecuente entre los combatientes nazaries.

sangre fluye de las heridas de los musulmanes y algunos de ellos huyen, pese a que varias figuras demoníacas parecen apoyarles en sus acciones<sup>84</sup>.

La batalla de Lara (Figura 1) es, en todo caso, la primera de las que combinan texto e imagen para completar el relato de la victoria de Fernán González sobre Almanzor, aunque la iluminación también recoge la leyenda del encuentro del conde con el monje Pelayo en la ermita de san Pedro y su premonitorio vaticinio de la victoria cristiana. Los musulmanes cubren con sus tropas montes y valles, hacen sonar tubas y pífanos, mientras el conde observa todo desde un punto elevado. Después se desplegó el estandarte de Castilla y comenzó la batalla, hasta que Almanzor y los suyos huyeron<sup>85</sup>.

La batalla de Hacinas (Figura 2) es otro encuentro legendario que libró Fernán González contra los sarracenos, cuya narración visual comienza en una *marginalia* en la que aparece el conde visitando el santuario de Arlanza antes del encuentro. Allí recibió, entre sueños, el anuncio de su futura victoria, así como instrucciones precisas de san Millán acerca de cómo plantearlo. El santo le recomienda dividir su ejército en tres cuerpos y anuncia que él mismo y el apóstol Santiago, junto a ángeles con armas blancas y cruces en sus estandartes, aparecerán junto a ellos para darles apoyo. La disposición de las tropas, que se representan a la izquierda, responde a ese triple planteamiento, en el que también participan infantes a pie. Pero antes de entablarse la lucha, apareció en el cielo una serpiente que asustó a los cristianos, quienes, pese a todo, al día siguiente derrotaron a los musulmanes, sembraron el campo de batalla de cadáveres y acabaron pernoctando en el campamento sarraceno que se ve en la esquina superior derecha<sup>86</sup>.

La imagen que acompaña la batalla n.º 81, que narra la conquista de Coimbra por Fernando I (Figura 3), no se trata en puridad de un encuentro bélico, aunque de nuevo el correlato entre texto e iluminación sea directo. En cualquier caso, se representa al monarca y sus tropas que establecen su real (arriba a la derecha) y parecen formalizar el cerco de la ciudad, pero en realidad el eje iconográfico está en la historia del obispo griego Asiano que peregrinó a Santiago y allí se le apareció el apóstol en sueños, vestido de peregrino, para anunciarle que abriría las puertas de Coimbra al rey castellanoleonés, y para convencerle de su condición de *miles Christi* en apoyo de los cristianos, cualidad de la cual el prelado había dudado<sup>87</sup>.

La conquista de Jerusalén durante la Primera Cruzada adquirió también forma en las ilustraciones del *Fortalitium* (Figura 4), aunque la narración visual sintetice mucho el relato textual de las operaciones de asedio. Los cruzados, eso sí, aparecen rodeando la ciudad santa por todos lados, con abundante número de peones. Se figura la escarpada topografía donde se asienta, así como una arquitectura militar diferenciada respecto a otras del manuscrito. Y también se dibujan desproporcionados defensores, claramente musulmanes, que arrojan piedras, lanzas o flechas con sus arcos y ballestas desde los adarves de dicha fortaleza. Del mismo modo, asoman por la puerta central la boca de

<sup>84</sup> *FF*, fol. 10v; Caro, *El Fortalitium*, 38.

<sup>85</sup> *FF*, fols. 148v-160r; Caro, *El Fortalitium*, 883-8.

<sup>86</sup> *FF*, fols. 150r-151v; Caro, *El Fortalitium*, 889-96.

<sup>87</sup> *FF*, fol. 154v; Caro, *El Fortalitium*, 909-11.

una especie de anacrónico cañón, que parece escupir fuego griego, del que no tenemos noticia en el texto<sup>88</sup>.

El Cid y su defensa de Valencia es objeto de sendos relatos, con sus correspondientes ilustraciones (Figuras 5 y 6). La primera narra una batalla contra los almorávides, que desembarcaron con 30 reyezuelos coronados, y fueron repelidos por las ordenadas huestes cristianas, aunque en la contienda hubo tantas bajas por ambos lados que los caballos no podían maniobrar sobre el terreno. Dicha batalla terminó con el propio Cid persiguiendo al caudillo de los infieles, Abu Bakr, a quien de forma poco ortodoxa acabó lanzando su espada Tizona antes de obligarle a embarcar de vuelta a Marruecos<sup>89</sup>.

La segunda batalla protagonizada por el Cid relata el famoso episodio de su victoria después de muerto, anunciada a don Rodrigo por el propio san Pedro, la cual tuvo lugar ante un nuevo intento almorávide de recuperar Valencia. Abu Bakr con otros 36 reyezuelos reapareció al poco de morir el Cid, que había dejado dicho cómo actuar en tal situación: dispuso que bestias y acémilas sacaran de Valencia sus riquezas en caso de peligro, lo cual se figura arriba a la izquierda; y que su cuerpo fuera montado como si estuviera aún vivo —de hecho en la ilustración su rostro parece avejentado y con los ojos cerrados—; que fuera flanqueado a su derecha por el obispo Jerónimo, con mitra, y a su derecha por su criado Gustioz; y que se preparara la hueste para el encuentro con total normalidad. Así ocurrió, con el resultado de que los musulmanes se dieron a la fuga desordenadamente ante la matanza sufrida y la presencia del Campeador<sup>90</sup>.

La de Las Navas de Tolosa es otra gran batalla con reflejo icónico en el *Fortalitium* (Figura 7), que de nuevo nos permite comparar con gran precisión el relato textual con la representación gráfica del mismo. La secuencia comienza en la parte superior de la imagen, donde aparece un ejército con tres reyes coronados, que recibe la ayuda e indicaciones de un ángel aparecido en la figura de un pastor. El milagro sucede en el paso de La Losa, a la vista del campamento almohade, lo que permitió a los cristianos proseguir su marcha, dejando atrás una ciudad amurallada, posiblemente las citadas Malagón o Calatrava. Antes de la batalla, ambas huestes se ordenaron para el encuentro, y en el caso de los infieles ocupa una atención especial la defensa del real del califa, que porta en una mano un Corán y en la otra una espada, y aparece rodeado de príncipes, de reyes, de unos personajes que parecen hombres de religión y, por supuesto, de su guardia personal de negros encadenados. Una vez iniciado el choque, que acabaría con la consabida victoria cristiana, apareció en el cielo una cruz en forma de tau, arriba a la izquierda, como muestra del respaldo divino del que gozaba la empresa<sup>91</sup>.

La conquista de Ceuta por los portugueses —producida según el texto en 1409, y no en 1415— es objeto del relato en la batalla n.º 153 (Figura 8), y de su correspondiente ilustración. En ella se pinta una ciudad costera, en cuyo horizonte parece vislumbrarse la otra orilla del Estrecho y una ciudad, posiblemente Algeciras. El desembarco cristiano en bajeles cogió por sorpresa a los defensores que, tras un primer choque, retrocedieron

<sup>88</sup> *FF*, fols. 158r-158v; Caro, *El Fortalitium*, 928-9.

<sup>89</sup> *FF*, fols. 160v-161r; Caro, *El Fortalitium*, 938-40.

<sup>90</sup> *FF*, fols. 161r-162r; Caro, *El Fortalitium*, 940-3.

<sup>91</sup> *FF*, fols. 164v-165v; Caro, *El Fortalitium*, 956-60.

hasta las puertas de la ciudad, donde se refugiaron mezclados con los portugueses. El asedio continuó y, aunque el texto es muy sintético a partir de ahí, la mitad inferior de la viñeta parece representar la definitiva victoria cristiana, a través de una batalla entre dos ejércitos. Además, aparece un rey —posiblemente el propio Juan I de Portugal—, un forcejeo entre dos combatientes con sendas dagas, el choque de dos huestes perfectamente identificadas, como es costumbre en la obra, y los despojos propios de la batalla —entre otros una cabeza cortada de musulmán con turbante—<sup>92</sup>.

La última batalla pintada en el *Fortalitium* es la que libraron los cruzados contra los turcos otomanos, que tenían cercada la ciudad de Belgrado, en segundo plano (Figura 9). El ejército cristiano lo dirigía el mariscal Janós Hunyadi (m. 1456), que porta un estandarte con un símbolo cristológico, y que, pese a su desventaja numérica, contaba con el apoyo espiritual del predicador Juan de Capistrano, que aparece acompañado de otro fraile en actitud orante mientras se produce la batalla. La definitiva victoria cristiana lo fue, según el texto, gracias a la intervención divina, que hizo que los turcos se retiraran y muchos muriesen debido a sus propios golpes<sup>93</sup>.

### 3 CONCLUSIONES

Como hemos visto, el relato visual de la guerra y su representación iconográfica pudo tener origen en la narración de acontecimientos históricos, más o menos alejados del momento en el que se produjo su plasmación artística. También se realizó con el objetivo de figurar hechos legendarios o literarios, desvinculados de todo anhelo de fidelidad histórica. O surgió a partir de la materialización plástica de relatos hagiográficos y acontecimientos de la historia sagrada, desde una perspectiva generalmente presentista e igualmente poco interesada por cualquier verosimilitud histórica. Es por ello que nuestro acercamiento y estudio de aquellas representaciones debe tener en cuenta ese sentido funcional que dichas obras pudieron tener. Unos objetivos que fluctúan entre la inquietud por la reconstrucción veraz y detallada de la memoria de lo representado, o la evocación simbólica y alegórica de unos hechos convertidos en argumento conmemorativo, justificativo o exhortatorio.

Desde una perspectiva historiográfica, asimismo, es posible abordar el estudio de la iconografía sobre la guerra en la Edad Media a partir del valor documental o arqueológico que pudieron tener aquellas representaciones pictóricas o escultóricas. Pero, además, no cabe duda de que las manifestaciones iconográficas cuya temática gira en torno a la guerra encontraron acomodo material en muy diversos formatos, soportes y objetos, lo que hace de ellas un heterogéneo conjunto de representaciones que también son susceptibles de ser analizadas desde esa perspectiva técnica y material, desde el punto de vista de los lugares en los que se depositaron o emitieron dichos relatos visuales o en función

<sup>92</sup> FF, fols. 169v-170r; Caro, *El Fortalitium*, 977-80.

<sup>93</sup> FF, fols. 171r-171v; Caro, *El Fortalitium*, 984-6.

de los lenguajes y los códigos escogidos para su representación<sup>94</sup>. En suma, una forma de comunicación múltiple en la que generalmente participó también la palabra escrita en la forma de correlatos complejos y complementarios.

En el caso de la iconografía bélica del *Fortalitiium* de lo que no cabe duda, precisamente, es de la intensa relación de las imágenes y el texto, aunque no deja de haber particularidades y elementos representados en las ilustraciones que no se encuentran en el relato escrito, o viceversa, lo que también da cuenta de cierta libertad creativa por parte del pintor que completó la iluminación del códice después de que fuera copiado. De cualquier modo, podemos concluir que la iluminación de temática bélica presente en el códice de Osma es, en general, bastante fiel al texto. Permite seguirlo sin demasiados problemas y recurre a mecanismos habituales para que, en una sola viñeta, se pueda transmitir un relato completo y detallado. Nos referimos a la duplicación de personajes figurados en distintos momentos cronológicos de la narración, al uso de una escala variable para mostrarlos, a la separación de escenas sucesivas dentro del mismo marco pictórico o a la representación detallista de ciertos elementos muy reconocibles o característicos que centran la atención del espectador.

Además, el contenido de estas iconografías subraya el sentido providencial y el respaldo divino con el que contaban las empresas bélicas cristianas contra los sarracenos, aparte de segregar perfectamente a unos de otros por sus indumentarias y panoplia, lo que suponía un objetivo esencial del libro en su conjunto.

Por otro lado, un análisis pictórico de las imágenes nos ha permitido determinar la doble autoría del frontispicio respecto del resto de las iluminaciones; permite asegurar que estamos ante un trabajo inacabado que, además, refleja un armamento algo arcaico para el momento en el que fueron materializadas las distintas viñetas (anterior a c. 1430); y pone en evidencia que, más allá de una caracterización genérica de personajes, paisajes, arquitecturas y otros elementos materiales, no estamos ante el trabajo de un pintor (nos referimos al segundo) excesivamente preocupado por dicha precisión arqueológica.

En cuanto al criterio de selección de las batallas representadas, creemos que estaría regido por los principios de oportunidad, actualidad y relevancia. Oportunidad en el caso de las de Fernán González, Fernando I o el Cid, por el público castellano que pudieron tener los sermones de Alonso de Espina y sus primeros lectores. Actualidad si hablamos de la conquista portuguesa de Ceuta o la defensa de Belgrado frente a los otomanos, librada en 1456, y celebrada por orden del Papa Calixto III por toda la cristiandad. Y relevancia en el caso de la conquista de Jerusalén durante la Primera Cruzada o la batalla de Las Navas de Tolosa, por su carácter de empresas cruzadas emblemáticas y reconocibles.

No obstante, reconocemos que algunas cuestiones siguen sin una respuesta satisfactoria por el momento o no han podido ser tratadas en el limitado espacio de este trabajo. Nos referimos, por ejemplo, a las fuentes que informaron el texto y las imágenes, aunque en un primer acercamiento a las mismas podamos asegurar que Alonso de la Espina básicamente utilizó a Jiménez de Rada y la *Estoria de España*, como principales caudales informativos. Y tampoco está claro por qué se produjo la concentración de imágenes

<sup>94</sup> Sobre emisores, receptores, códigos y mensajes visuales relacionados con la expresión de la guerra, en este caso la de carácter reconquistador y/o sagrado: Palacios Ontalva, «Cultura visual», *passim*.

de guerra, precisamente, en este ejemplar del *Fortalitium*, aunque el autor y el contexto histórico sí sean propicios a destacar la lucha contra el infiel entre las amenazas para la cristiandad que el manuscrito afronta.

Sea como fuere, la iluminación del códice 154 de la biblioteca capitular de El Burgo de Osma se revela como un ejemplo narrativo de la guerra en la Edad Media que creemos merecía la pena darse a conocer, y cuyo estudio solo hemos iniciado en estas páginas.

#### 4 REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Ainaud de Lasarte, Joan. *Pintures del segle XIII al carrer de Montcada de Barcelona. Discurs llegit al acte de recepció pública a la Reial Acadèmia de Bones Lletres*. Barcelona: RABLB, 1969.
- Alvira Cabrer, Martín. «Destruir aquells qui reneguen lo nom de Jhesuchrist. El obispo de Barcelona Berenguer de Palou (1212-1241)». En *Hombres de religión y guerra. Cruzada y guerra santa en la Edad Media peninsular (siglos X-XV)*, Ayala, Carlos de y Palacios, J. Santiago (eds.), 361-418. Madrid: Sílex, 2018.
- Berriot, François. «Marranes, morisques et hérétiques dans la Castille du xv<sup>e</sup> siècle. Le *Fortalitium fidei* d'Alphonse de Spina». *Bulletin de l'Association d'étude sur l'humanisme, la réforme et la renaissance* 20 (1985): 3-11.
- Biblias de Sefarad*. Barco, Francisco Javier del y Alfonso, Esperanza (coords.). Madrid: Ministerio de Cultura, Biblioteca Nacional, 2012.
- Blasco i Bardas, Ana M.<sup>a</sup>. *Les pintures murales del Palau Reial Major de Barcelona*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona, 1993.
- Bruhn de Hoffmeyer, Ada. *Arms & Armour in Spain II. A short survey*. Madrid: CSIC, 1972.
- Caro, Juan. *El Fortalitium Fidei ¿Un manual para conversos?*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2011 (Tesis doctoral inédita).
- Cavallero, Constanza. «Miles Christi: la construcción del Ethos en el *Fortalitium Fidei* de Alonso de Espina (Castilla, siglo xv)» [en línea]. *Estudios de Historia de España* 13 (2011). Disponible en: <http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/revistas/miles-christi-construccion-ethos-fortalitium.pdf> [Fecha de consulta: 18/11/2021].
- Cavallero, Constanza. «Así en la tierra como en el cielo. Consideraciones sobre la demonología cristiana tardomedieval a partir del *Liber quintus* del *Fortalitium fidei*». *Hispania Sacra* 137 (2016): 217-30.
- Cavallo, Guglielmo. «Testo e immagine: una frontiera ambigua». En *Testo e immagine nell'alto medioevo*, 31-64. Spoleto, 1994.
- Cid Priego, Carlos. «Las miniaturas del cerco de Jerusalén del Comentario al Libro de Daniel en los códices del Beato». *Liño: Revista anual de historia del arte* 7 (1987): 7-38.
- Corti, Francisco. «La guerra en Andalucía: Aproximación a la retórica visual de las *Cantigas de Santa María*». En *El Scriptorium alfonsí: de los Libros de astrología a las «Cantigas de Santa María»*, Montoya, Jesús y Domínguez, Ana (coords.), 301-26. Madrid: Editorial Complutense, 1999.
- Echevarría, Ana. *The Fortress of Faith. The attitudes towards muslims in fifteenth century Spain*. Leiden-Boston-Cologne: Brill, 1999.
- Echevarría, Ana, «Enrique IV de Castilla, un rey cruzado». *Espacio, Tiempo y Forma. Serie III, Historia Medieval* 17 (2004): 143-56.

- Eguía López de Sabando, José. *Gaceo y Alaiza: pinturas murales góticas*. Vitoria: Diputación de Álava, 1986.
- Español, Francesca. «El salterio y Libro de Horas de Alfonso el Magnánimo y el cardenal Joan de Casanova». *Locus amoenus* 6 (2002-2003): 91-114.
- Español, Francesca. «La guerra dibujada: pintura histórica en la iconografía medieval peninsular». En *La guerra en la Edad Media*, Iglesia Duarte, José Ignacio de la (coord.), 435-80. Logroño: Instituto de Estudios Riojanos, 2007.
- Fernández de Larrea, Jon Andoni. «El equipo militar en una época de transición: armamento individual y equipamiento colectivo en Navarra en la primera mitad del siglo XIV». En *Mundos medievales: espacios, sociedades y poder. Homenaje al profesor José Ángel García de Cortázar y Ruiz de Aguirre*, 2, 1287-94. Santander: Universidad de Cantabria, 2012.
- Fernández Fernández, Laura. «Manuscritos iluminados: artífices, espacios y contextos productivos». En *La producción del libro en la Edad Media: una visión interdisciplinaria*, Avenzoa, Gemma, Fernández, Laura y Soriano, M. Lourdes (coords.) 131-206. Madrid: Sílex, 2019.
- Fernández González, Etelvina. «Consideraciones sobre la imagen bélica en la Edad Media: Los ejemplos de las *Cantigas de Santa María* y de las pinturas murales de los palacios de Barcelona». *Cuadernos del CEMYR* 13 (2005): 53-77.
- Fifield, Merle. «The French Manuscripts of *La Forteresse de la Foy*». *Manuscripta* 16/2 (1972): 98-111.
- Franco, Ángela. «Aspectos iconográficos sobre contiendas entre cristianos y musulmanes en el bajo medievo». En *Arte en tiempos de guerra*, Cabañas, Miguel et al. (eds.), 37-50. Madrid: CSIC, 2008.
- Franco, Borja y García, Francisco de Asís. «Confronting Islam: Images of Warfare and Courtly Displays in Late Medieval and Early Modern Spain». En *Jews and muslims made visible in Christian Iberia and beyond, 14th to 18th Centuries. Another image*, Franco, Borja y Urquizar-Herrera, Antonio, (eds.), 235-65. Boston: Brill, 2019.
- Galván Freile, Fernando. «Representaciones bélicas en el arte figurativo medieval: particularidades del caso hispano». *Memoria y civilización* 2 (1999): 55-86.
- García Flores, Antonio. «Fazer batallas a los moros por las vecindades del reyno: Imágenes de cristianos y musulmanes en la Castilla medieval». En *Identidad y representación de la frontera en la España medieval (siglos XI-XIV)*, Ayala, Carlos de et al., 267-91. Madrid: Casa de Velázquez, 2001.
- Gómez Lecumberri, Fabiola y Royo Guillén, José Ignacio. «Panorama general de los graffiti murales y de los grabados al aire libre medievales y post-medievales en Aragón». *Al-Qannis* 9 (2002): 55-156.
- Goñi Gaztambide, José. *Historia de la bula de la cruzada en España*. Vitoria: Editorial del Seminario, 1958.
- Guerrero Lovillo, José. *Las Cantigas. Estudio arqueológico de sus miniaturas*. Madrid: CSIC, 1949.
- Heim, Dorothee. «Instrumentos de propaganda política borgoñona al servicio de los Reyes Católicos: los relieves de la guerra de Granada en la sillería de la catedral de Toledo». En *El intercambio artístico entre los reinos hispanos y las cortes europeas en la Baja Edad Media*, Cosmen, Concepción et al. (coords.), 203-15. León: Universidad de León, 2009.
- Hidalgo Ogáyar, Juana. «La imagen de la guerra en los manuscritos iluminados del siglo XV». En *Arte en tiempos de guerra*, Cabañas, Miguel et al. (eds.), 51-62. Madrid: CSIC, 2008.
- Jiménez Alcázar, Juan Francisco. «El hombre y la frontera: Murcia y Granada en época de Enrique IV». *Miscelánea Medieval Murciana* 17 (1992): 77-96.

- Lacarra Ducay, Carmen. «Estudio histórico-artístico». En *Las pinturas murales góticas del castillo de Alcañiz. Restauración*, 11-87. Zaragoza: Ministerio de Cultura, Diputación General de Aragón, 2004.
- Las Edades del Hombre. Libros y documentos en la iglesia de Castilla y León. Catálogo de la exposición*, 384-5. Valladolid: Fundación Las Edades del Hombre, 1990.
- Leguina, Enrique de. *Glosario de voces de armería*. Madrid: Librería de Felipe Rodríguez, 1912.
- Mata Carriazo, Juan de. *Los relieves de la guerra de Granada en la sillería del coro de la catedral de Toledo*. Granada: Universidad de Granada, 1985.
- Menéndez Pidal, Gonzalo. *La España del siglo XIII leída en imágenes*. Madrid: Real Academia de la Historia, 1986.
- Meyuhas, Alisa. *La forteresse de la foi. La vision du monde d'Alonso de Espina, moine espagnol (?-1466)*. Paris: Les Editions du CERF, 1998.
- Montemurro, María Laura. «La guerra como metáfora en el arte religioso de la Edad Media». *Mirabilia* 8, (2008): 359-72.
- Montes Romero-Camacho, Isabel. «Sevilla y la frontera de Granada durante el reinado de Enrique IV (1454-1474)». En *Relaciones exteriores del Reino de Granada: IV del Coloquio de Historia Medieval Andaluza*, Segura, Cristina (coord.), 123-45. Almería: Instituto de Estudios Almerienses, 1988.
- Muntada Torrellas, Anna. «Miniatura y pintura, la fructífera relación de ambas disciplinas artísticas en la tardía Edad Media hispánica. El Maestro de Osma, iluminador de los cantorales del Monasterio de San Jerónimo de Espeja». *Fragmentos. Revista de arte* 10 (1987): 4-23.
- Netanyahu, Benzion. «Alonso de Espina: was he a new christian?». *Proceedings of the American Academy for Jewish Research* 43 (1976): 107-65.
- Nieto Soria, José Manuel. «Enrique IV de Castilla y el Pontificado (1454-1474)». En *la España medieval* 19 (1996): 167-238.
- Núñez Marqués, Vicente. *Guía de la Catedral del Burgo de Osma y Breve historia del obispado de Osma*. Madrid: Gráficas Onofre Alonso, 1949.
- O'Callaghan, Joseph F. *The last crusade in the West: Castile and the conquest of Granada*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2014.
- Ortego Rico, Pablo. «Propaganda, fiscalidad e ideal cruzadista durante el reinado de Enrique IV de Castilla». *Hispania Sacra* 141 (2018): 239-66.
- Pagès i Paretas, Montserrat. *Pintura mural sagrada i profana, del romànic al primer gòtic*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2012.
- Palacios Ontalva, J. Santiago. «Cultura visual e iconografía de la Reconquista: Imágenes de poder y de cruzada». *Anales de la Universidad de Alicante. Historia Medieval* 17 (2011): 303-62.
- Palacios Ontalva, J. Santiago. «*De bellis et triumphis saracenorum et christianorum*. La memoria de las cruzadas hispánicas en el *Fortalitium Fidei*». En *Cristãos contra muçulmanos na Idade Média*, Ayala, Carlos de y Fernandes, I. Cristina (Coords.), 331-54. Lisboa: Edições Colibri-Universidad Autónoma de Madrid, 2015.
- Palacios Ontalva, J. Santiago. «Batallas pictóricas y escultóricas: ¿Representaciones bélicas de la cruzada en tierras hispanas?». En *Orígenes y desarrollo de la Guerra Santa en la Península Ibérica. Palabras e imágenes para una legitimación (siglos X-XIV)*, Ayala, Carlos, Henriët, Patrick y Palacios Ontalva, J. Santiago (eds.), 297-310. Madrid: Casa de Velázquez, 2016.
- Paret, Peter. *Imagined battles. Reflections of war in European art*. Chapel Hill & Londres: The University of North Carolina Press, 1997.
- Pereda Espeso, Felipe. «El debate sobre la imagen en la España del siglo xv: judíos, cristianos y conversos». *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte* 14 (2002): 59-79.

- Pérez Monzón, Olga. «El imaginario de la guerra en el arte de la Baja Edad Media». En *Guerra y paz en la Edad Media*, Arranz Guzmán, Ana et al. (coords.), 211-42. Madrid: Sílex, 2013.
- Reinhardt, Klaus y Santiago-Otero, Horacio. *Biblioteca bíblica ibérica medieval*. Madrid: CSIC, 1986.
- Rius, José. *Regesto ibérico de Calixto III*. Barcelona: CSIC, 1948.
- Rodríguez Barral, Paulino. «*Contra caecitatem iudeorum*: el tópico de la ceguera de los judíos en la plástica medieval hispánica». *Ilu. Revista de ciencias de las religiones*, 12 (2007): 181-209.
- Rodríguez Barral, Paulino. *La imagen del judío en la España medieval. El conflicto entre cristianismo y judaísmo en las artes visuales góticas*. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona, 2008.
- Rodríguez Casillas, Carlos J. *La batalla campal en la Edad Media*. Madrid: La Ergástula Ediciones, 2018.
- Rodríguez Porto, Rosa M.<sup>a</sup>. «Courtliness and its *trujamanes*: manufacturing chivalric imagery across the Castilian-Grenadine frontier». *Medieval Encounters* 14 (2008), 219-66.
- Rojo Orcajo, Timoteo. *Catálogo descriptivo de los códices que se conservan en la Santa Iglesia Catedral de Burgo de Osma*. Madrid: Tipografía de Archivos, 1929.
- Sáenz Pascual, Raquel. *La pintura gótica en Álava. Una contribución a su estudio*. Vitoria: Diputación de Álava, 1997.
- Sánchez Ameijeiras, M.<sup>a</sup> del Rocío. «El arnés y el armamento del caballero medieval gallego (1350-1450)». *Acta historica et archaeologica mediaevalia* 10 (1989): 427-36.
- Serra Desfilis, Amadeo. «Ab recont de grans gestes: Sobre les imatges de la història i de la llegenda en la pintura gòtica de la Corona d'Aragó». *Afers* 41 (2002): 17-24.
- Serrano Coll, Marta. *Jaime I el Conquistador. Imágenes medievales de un reinado*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2008.
- Soler del Campo, Álvaro. «Sistemas de combate en la iconografía mozárabe y andalusí altomedieval». *Boletín de la Asociación Española de Orientalistas* 22 (1986): 61-87.
- Soler del Campo, Álvaro. *La evolución del armamento medieval en el reino castellano-leonés y al-Ándalus (siglos XII-XIV)*. Madrid: Servicio de Publicaciones del EME, 1993.
- Soler del Campo, Álvaro. «Armas y armaduras en las *Cantigas* de Alfonso X el Sabio». En *Las Cantigas de Santa Maria Códice Rico, Ms. T-I-1, Real Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial*, Fernández, Laura y Ruiz, J. Carlos (dir. y coord.), vol. II, 233-67. Madrid: Patrimonio Nacional, 2011.
- Solera López, Rus. «El manuscrito D de la *Crónica de Castilla*: texto y representaciones emblemáticas». *Emblemata* 9 (2003): 17-126.
- Torres Fontes, Juan. «Enrique IV y la frontera de Granada (las treguas de 1458, 1460y 1461)». En *Homenaje al Profesor Carriazo*, vol. 3, 343-80. Sevilla: Universidad de Sevilla, 1973.
- Van Marle, Raimond. *Iconographie de l'Art profane au Moyen-Age et à la Renaissance et la décoration des demeures. I. La vie quotidienne*. Nueva York, 1971.
- Yarza Luaces, Joaquín. «Notas sobre la relación texto-imagen, principalmente en el libro hispano medieval». En *V Congrés Espanyol d'Història de l'Art. Barcelona; 29 d'octubre al 3 de novembre de 1984*, Español, Francesca y Yarza, Joaquín (coords.), vol. 1, 193-202. Barcelona: Ediciones Marzo 80 y Comité Español de Historia del Arte, 1987.
- Yarza Luaces, Joaquín. «La imagen del rey y la imagen del noble en el siglo xv castellano». En *Realidad e imágenes del poder: España a finales de la Edad Media*, Rucquoi, Adeline (coord.), 267-91. Valladolid: Ámbito, 1988.



FIGURA 1: Batalla de Lara, n.º 62, *Fortalitium fidei* (1464). Biblioteca y archivo capítular de la catedral de El Burgo de Osma, Ms. 154, fol. 149v.



FIGURA 2: Batalla de Hacinas, n.º 64, *Fortalitium fidei* (1464). Biblioteca y archivo capítular de la catedral de El Burgo de Osma, Ms. 154, fol. 151v.



FIGURA 3: Conquista de Coimbra, n.º 81, *Fortalitium fidei* (1464). Biblioteca y archivo capitular de la catedral de El Burgo de Osma, Ms. 154, fol. 154v.

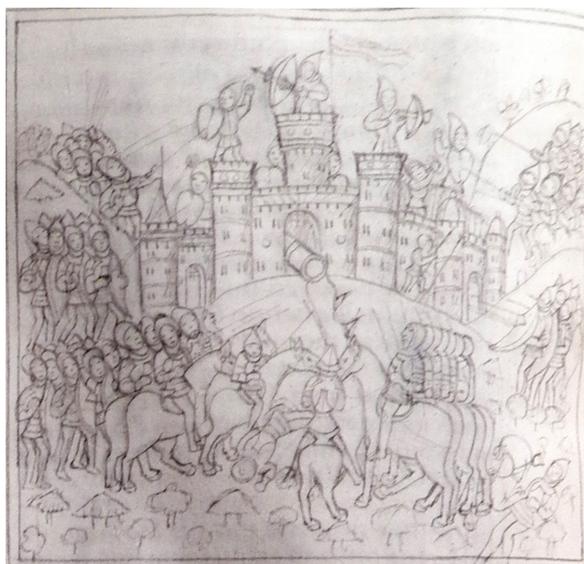


FIGURA 4: Conquista de Jerusalén durante la Primera Cruzada, n.º 100, *Fortalitium fidei* (1464). Biblioteca y archivo capitular de la catedral de El Burgo de Osma, Ms. 154, fol. 158v.

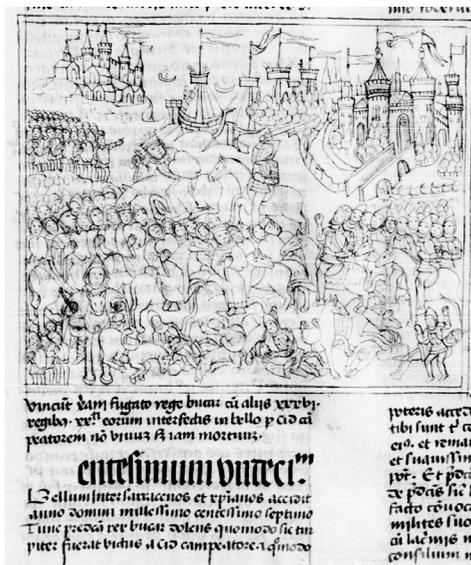


FIGURA 5: Primera batalla del Cid a las puertas de Valencia, n.º 110, *Fortalitium fidei* (1464).  
 Biblioteca y archivo capitular de la catedral de El Burgo de Osma, Ms. 154, fol. 161r.



FIGURA 6: Segunda batalla del Cid a las puertas de Valencia, n.º 111, *Fortalitium fidei* (1464).  
 Biblioteca y archivo capitular de la catedral de El Burgo de Osma, Ms. 154, fol. 162r.



FIGURA 7: Batalla de Las Navas de Tolosa, n.º 121, *Fortalitium fidei* (1464). Biblioteca y archivo capitular de la catedral de El Burgo de Osma, Ms. 154, fol. 165v.

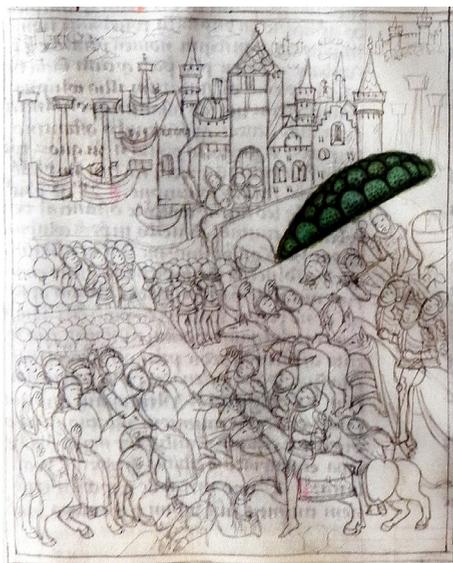


FIGURA 8: Conquista de Ceuta, n.º 153, *Fortalitium fidei* (1464). Biblioteca y archivo capitular de la catedral de El Burgo de Osma, Ms. 154, fol. 170r.



FIGURA 9: Batalla contra los turcos ante Belgrado, n.º 57, *Fortalitiū fidei* (1464). Biblioteca y archivo capitular de la catedral de El Burgo de Osma, Ms. 154, fol. 171v.

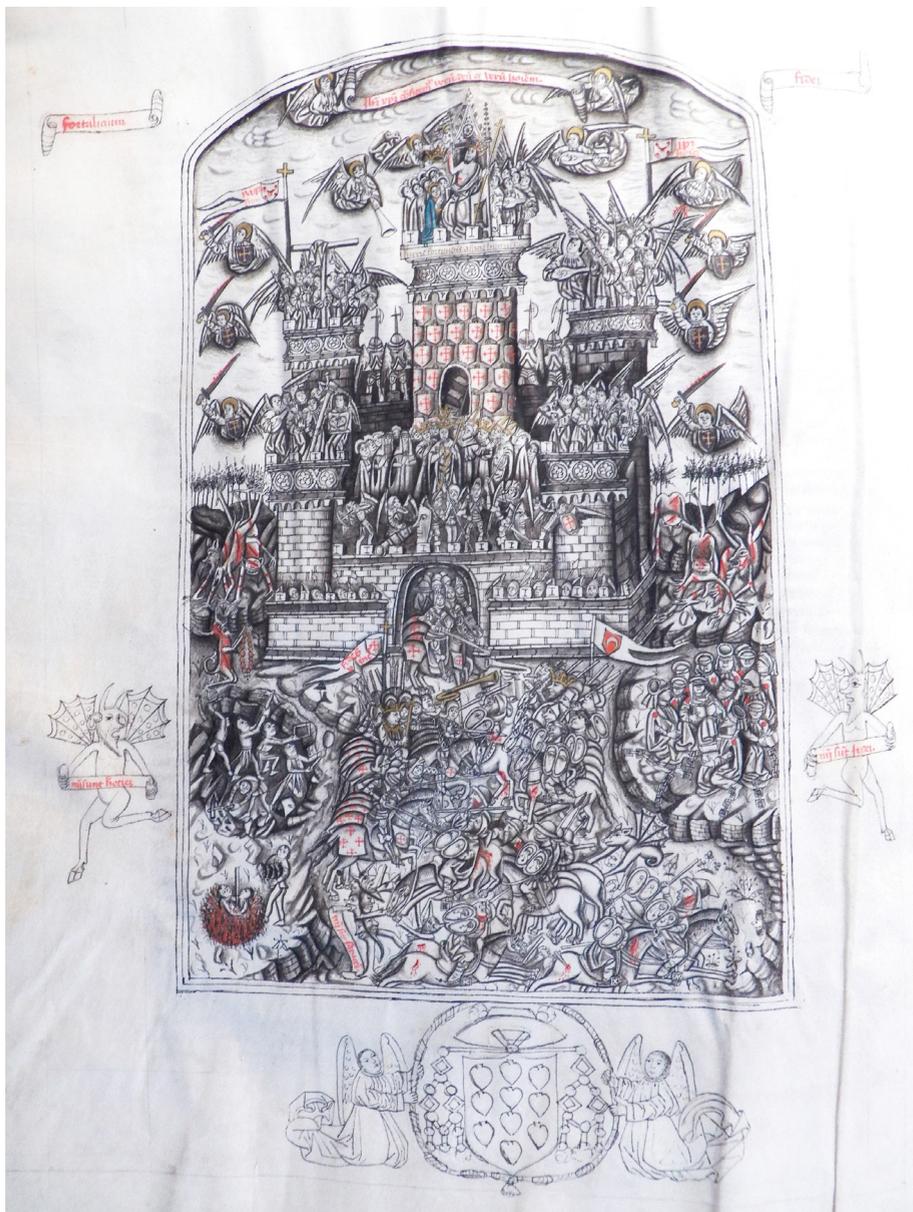


FIGURA 10: Frontispicio, *Fortalitiium fidei* (1464). Biblioteca y archivo capitular de la catedral de El Burgo de Osma, Ms. 154, fol. 10v.

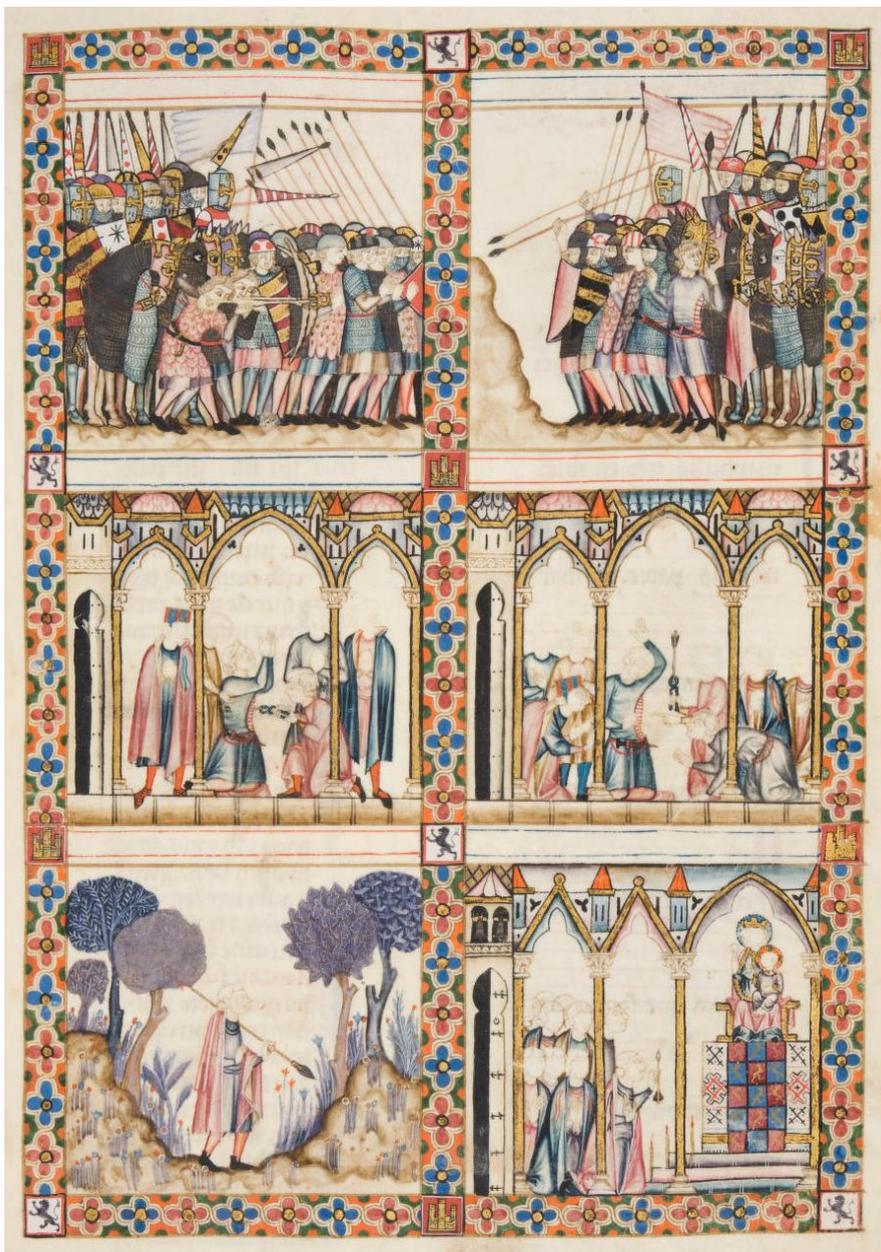


FIGURA 11: Combate en el que un escudero es herido por una flecha, Cantiga n.º CDVII (ca. 1280-1284). Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, Ms. B.R. 20, fol. 16r.



FIGURA 12: Combate de David contra Goliat y batalla entre israelitas y filisteos, Biblia Segunda de San Isidoro de León (1162). Archivo de la Real Colegiata de San Isidoro de León, Códice III, fol. 131v.





FIGURA 14: Batalla del Puig en el altar de San Jorge o de la Cofradía del Centenar de la Paloma (ca. 1410- 1420). Victoria and Albert Museum, Mus Ref: 2006AF9838.



FIGURA 15: Comitativa de caballeros saliendo de un castillo hacia la batalla, pinturas del monasterio de Santa María de Sigena (ca. 1200). Museu Nacional d'Art de Catalunya, N.º cat. 0687 12-008.



FIGURA 16: Asedio y defensa de una mota, ábside la iglesia de la Asunción de Alaiza (ca. 1350).  
 Fuente: <https://www.tierrasinsolitas.com/pinturas-medievales-en-alava-anua-alaiza-gaceo/>