

EL CASTILLO DEL AMOR EN LAS ARTES FIGURATIVAS BAJOMEDIEVALES

Ana PÉREZ GONZÁLEZ

Doctora en Historia del Arte (UCM)
Profesora de Educación Secundaria de la Comunidad de Madrid
ana.prez1@educa.madrid.org

Recibido: 3/9/2016
Aceptado: 5/12/2016

Resumen: El *Castillo del Amor* fue un asunto iconográfico profano ampliamente desarrollado en las artes figurativas europeas del siglo XIV, consistente en la representación de un castillo, o torre, habitado únicamente por mujeres, las cuales se defienden de los caballeros que intentan sitiar la fortaleza, arrojándoles flores. Creemos que este asunto, difundido a través de su representación en pequeñas placas de marfil, libros miniados y tapices, tuvo además una cierta repercusión en nuestro territorio. Esta relación es posible rastrearla a través del estudio de determinados ejemplos en las artes suntuarias hispanas.

Palabras clave: Castillo; simbolismo; iconografía; *Castillo del Amor*; damas guerreras.

Abstract: The *Castle of Love* was a profane iconographic theme widely spread in the fine arts, overall in the 14th century in France. It consists in representing a castle or tower inhabited only by women who are defending their fortress from a siege by throwing flowers to the knights outside the walls. This theme, which spread as a decorative motif in small ivory plates, miniature books or tapestries, had, as well, some influence in our country. Hence, it is possible to follow the trail of this connexion by studying specific examples of Hispanic fine arts.

Key words: Castle; symbolism; iconography; *Castle of Love*; female warriors.

La fórmula iconográfica tradicionalmente denominada *Castillo del Amor* se define por la distribución de un conjunto de mujeres en lo más alto de un castillo, las cuales, de forma cooperativa, interactúan con los hombres que se encuentran en el exterior, bien para defenderse de su ataque arrojando flores o, tras una breve lucha más o menos violenta entre ambos sexos, invitarles a acceder al castillo donde en ocasiones encontramos a las parejas ya reunidas. En algunas piezas datadas a finales del siglo XIV, el dios alado Amor preside la escena¹.

Creemos que el significado de esta imagen, tradicionalmente interpretada desde el punto de vista del cortejo amoroso cortesano, debió tener en un principio un propósito muy diferente del que terminó poseyendo, y que estaría más en la dirección del poder de las mujeres en la salvaguarda de su integridad física sexual cuando estas actúan en

¹ Este artículo deriva de nuestra Tesis doctoral, defendida en enero de 2016 en la Universidad Complutense de Madrid, elaborada bajo la dirección de los doctores Dña. M^a Ángeles Blanca Piquero López y D. Juan Carlos Ruiz Souza. Uno de sus apartados se centró en la necesaria revisión de la iconografía del *Castillo del Amor* desde un punto de vista puramente iconográfico, mediante la utilización de postulados propios de las técnicas de la Historia del Arte, y no del análisis literario. Además fijamos nuestra investigación en torno a dos ejes de actuación: el primero, la recopilación sistemática de imágenes y referencias bibliográficas sobre las piezas que presentaran dicha iconografía; y el segundo, comprobar qué grado de repercusión pudo tener dicho modelo iconográfico en los reinos peninsulares, a partir del último tercio del siglo XIV.

comunidad. Por ello creemos que quizá el título que correspondería a esta iconografía sería el *Asalto al castillo de las damas* y proponemos que únicamente en el caso de las representaciones en las que el dios Amor preside la escena y las parejas de amantes están unidas, es cuando propiamente podríamos denominar la escena *Castillo del Amor*.

Fuentes escritas

La búsqueda incesante de un texto o fuente literaria directa que pudiera justificar esta iconografía, llevada a cabo por parte de los distintos investigadores, hizo que se relacionara tradicionalmente con el *Roman de la Rose*, obra poética de Guillaume de Lorris y de Jean de Meung, pero los intentos de hacer coincidir ambos relatos han sido infructuosos². Por lo tanto, a día de hoy, consideramos que de haber existido ese relato que ilustrara o justificara fielmente el asunto iconográfico que aquí analizamos, hoy por hoy estaría perdido o inédito. Nosotros, considerando que los esfuerzos frustrados de los investigadores en la búsqueda de dicha fuente solo consiguieron lastrar su estudio, hemos propuesto una revisión del tema, apreciando sus valores formales y asumiendo que ante la falta de texto que justifique su lectura, su interpretación dependería de la variación de los distintos elementos que la componen.

El primero de los investigadores dedicado al estudio del tema fue el profesor Loomis³. Sus estudios apuntaron la posibilidad de que esta representación derivara de algún episodio histórico de la vida real o, en todo caso, de representaciones teatrales, como las recogidas por las crónicas en varias cortes europeas. La más antigua de la que se tiene conocimiento tuvo lugar en 1214, en el festival de Treviso, y fue recogida por Rolandinus Patavinus. Este autor relata la costumbre de las doncellas de la villa de construir, a modo de juego, un castillo. Desde él, las jóvenes se defendían del ataque de sus atacantes arrojando tartas, peras, membrillos, rosas, lilas y violetas.

Koechlin menciona como posible fuente para esta iconografía la costumbre que existía en el País de Vaud, un cantón de Suiza, de elevar un castillo defendido por las mujeres del lugar que tiraban rosas por las ventanas, mientras que fuera los jóvenes cantaban y recogían las rosas en sus sombreros. Una vez que el castillo era tomado, las muchachas formaban cortejo con los jóvenes⁴.

Van Marle considera dentro de *los Pasatiempos* medievales “el combate por el asalto del castillo de amor” como un marco ante el cual tiene lugar el combate entre los caballeros armados con lanzas. También en el capítulo de su estudio dedicado a *El amor*, vuelve a hacer referencia “al castillo o fortaleza del amor”, e identifica la conquista del corazón de la amada con la fortaleza que ha de ser conquistada por el caballero⁵.

² Según la opinión de KOECHLIN, Raymond (1924): p. 404, el *Castillo del Amor* mencionado en el poema del *Roman de la Rose*, defendido por la armada del Dios del Amor, no tiene nada en común con el combate o el asalto que se produce en las piezas a las que nos referimos. LOOMIS, Roger Sherman (1919) llega exactamente a esta misma conclusión tras analizar las ilustraciones del *Roman de la Rose*.

³ LOOMIS, Roger Sherman (1919). A él debemos la analogía simbólica establecida entre el asalto al castillo y la conquista del corazón de las damas que resguarda.

⁴ KOECHLIN, Raymond (1924) realizó un exhaustivo estudio destinado a sistematizar los marfiles góticos franceses, dentro de los cuales, basándose en el estudio de Loomis, distingue un grupo de piezas, valvas de espejo y también cofres de marfil, en los cuales se representa el “Ataque al Castillo del Amor”.

⁵ VAN MARLE, Raimond (1971). Como fuente literaria de inspiración para este tema cita los romances

El estudio de Greene aportó noticias históricas sobre la práctica *teatral* celebrada en las cortes europeas bajomedievales con motivo de enlaces matrimoniales, en los que se erigían castillos de madera que debían ser defendidos por las damas de la corte ante el ataque de los caballeros. El autor de este estudio menciona la recepción y banquete celebrado en el Palacio de Westminster en 1501 en honor de la futura reina de Inglaterra, Catalina de Aragón, prometida con el príncipe Arturo de Gales. Las crónicas mencionan que fue el compositor, dramaturgo y actor William Cornish el que promovió la erección de un castillo de madera, que se colocó sobre una plataforma con ruedas, que en su interior transportaba a ocho doncellas. Los caballeros, desde otra carroza, procedieron a asaltar el castillo de las damas, consiguiendo su rendición por la fuerza, para concluir el espectáculo con un baile entre los asaltantes y las damas, vestidos la mitad de ellos a la moda inglesa y la otra mitad a la moda española, como demostración final de la armonía entre los sexos y las naciones⁶.

Greene apunta a que esta práctica podría estar inspirada en la crónica de Cosme de Praga, fechada en el siglo XII, donde se expone que en Bohemia existió un reina llamada Lubossa que se rodeó de un grupo de amazonas independientes de los hombres, que construyeron una fortaleza llamada *Castillo de las Damas*, que terminó siendo sometida por la violencia masculina.

Camille, aportó una nueva interpretación de la iconografía del *Castillo del Amor* al considerar que la torre en la que se encuentran las mujeres simbolizaría al mismo tiempo tanto la represión física y espacial a la que estaban sometidas como la imagen de superioridad y el poder que tenían las mujeres en la fantasía medieval, así como el aislamiento social y las restricciones que sufrían en realidad. Para este autor, los caballeros más que atacar el castillo pretenderían acosar sexualmente a las mujeres y forzarlas⁷.

Extensión geográfica y cronológica

El *Castillo del Amor*⁸ fue una fórmula iconográfica profana que debió gozar de cierto éxito en la sociedad europea de la segunda mitad del siglo XIV, sobre todo en territorio francés, si atendemos al número de piezas localizadas que presentan esta iconografía o alguna de sus variantes. Podemos constatar que las más antiguas representaciones de dicho tema aparecieron, en cambio, asociadas a libros miniados procedentes de Inglaterra hacia el 1300. Además, hemos podido confirmar que el tema iconográfico del *Castillo del Amor* siguió estando presente en determinados libros miniados procedentes del Sacro Imperio en la primera mitad del siglo XV.

medievales de Walter von der Vogelweide, el *Roman de la Rose*, ya propuesto por Koechlin, y un poema alemán titulado *Die Minneburg*, es decir, el *Castillo del Amor*, fechado en el segundo cuarto del siglo XIV.

⁶ GREENE, Thomas M. (1995) menciona otras fuentes literarias que pudieron ayudar a concretar la iconografía del *Castillo del Amor*. Destaca la *Cité des Dames* de Christine de Pisan, el poema inglés *The Castle of Perseverance*, el poema de Jean Molinet titulado *Le Hault Siege d'Amours*, el castillo de la bruja Dragontina de Ariosto en *Orlando Furioso*, además del *Roman de la Rose*.

⁷ Para CAMILLE, Michael (1998a): p. 88, las inofensivas flores arrojadas por las damas simbolizarían los genitales femeninos, mientras que los caballeros utilizan para su ataque puntiagudas espadas, como un claro símbolo fálico, que aludirían a la violencia sexual representada en esta escena.

⁸ De KOECHLIN, Raymond (1924) tomamos la denominación iconográfica del tema, *Le Château d'Amour*, terminología utilizada para referirse al conjunto de piezas que aquí nos ocupan.

Sabemos que las piezas de marfil que recogen dicha iconografía fueron producidas desde principios del siglo XIV hasta el siglo XV en los talleres de París asociados a la corte⁹ para surtir de piezas a los reyes, los duques de Borgoña, la condesa de Artois, el duque de Berry, los de la Trémoille y cualquiera que pudiera pagar el elevado precio de las piezas que producían. Como sabemos, estos artículos no solo eran utilizados por los parisinos, sino que era un objeto demandado por los viajeros que llegaban a la ciudad. Estos, quienes probablemente solicitasen estos objetos por su profundo impacto visual y su rico mensaje simbólico relacionado, quizá, con las virtudes caballerescas, pudieron haber contribuido a la difusión y a la popularización del modelo iconográfico del *Castillo del Amor*¹⁰.

Atributos y formas de representación

Quizá el carácter de irrealidad que esta escena plantea –en la lucha imposible entre mujeres, que por lo general esgrimen flores, contra guerreros armados con espadas–, no respaldada por un texto que le dé sentido o explicación inequívoca, es lo que haya suscitado tanto interés y a la vez tanta inquietud entre los expertos. Esta hermosa antítesis surgió en el contexto social de la Baja Edad Media, en el cual la guerra era una actividad pública, eminentemente masculina, en la que las mujeres no tenían la obligación legal de tomar parte¹¹, razón por la que esta imagen tan impactante pudo alcanzar una amplia difusión. Por ello, resulta curioso observar la iconografía del *Castillo del Amor* en relación con la definición del término *amor cortés*, que estableció el medievalista Georges Duby, al considerar que haría referencia a “la actuación del hombre joven [...] que asedia, con intención de tomarla, a una dama, es decir, una mujer casada, en consecuencia inaccesible, inexpugnable, una mujer rodeada, protegida por las prohibiciones más estrictas [...] que consideraban el adulterio de la esposa como la peor de las subversiones”¹². De modo que podemos llegar a entender que la representación iconográfica del castillo, en relación a las damas que defienden su integridad desde lo más alto de una estructura fortificada, vendría a convertirse, de esta manera, en la imagen visual de un concepto firmemente aceptado y difundido en la Baja Edad Media.

Analizaremos los tres elementos formales que, en nuestra opinión, articulados simultáneamente, definen y nos permiten identificar la fórmula iconográfica del *Castillo del Amor*. Estos son el castillo de las damas, las damas guerreras y las flores.

El castillo de las damas

Dentro de la iconografía del amor cortés propia del gótico europeo es habitual la representación de damas situadas en lo alto de un castillo, mientras que los caballeros se presentan ante ellas. Esta imagen podría relacionarse con la llamada sublimación de la mujer¹³, según la cual la torre vendría a ser el recinto protector que asegura cobijo a la

⁹ Ibid., pp. 362-363. Recoge toda la documentación y los nombres de los maestros eborarios que son, entre muchos otros, Renauld le Bourgeois, Jean le Scelleur, Jehan de l'Image, Jehan de Couilly y Thomas de Fienvillier.

¹⁰ GARCÍA RUIZ, María Aurora (2013).

¹¹ DILLARD, Heath (1993).

¹² DUBY, Georges (1990): pp. 66 y ss.

¹³ REVILLA, Federico (1990): p. 121.

mujer, estableciendo un paralelismo entre esta y un objeto precioso o de valor incalculable que es importante preservar. Por otro lado, el castillo o la torre en el ideario gótico actúan de pedestal sobre el cual se erige y se eleva la mujer, en una clara asociación de esta con los ídolos y el deseo que experimenta el hombre por este, como una forma de idolatría¹⁴.

En cambio, lo determinante y contradictorio respecto a la iconografía del *Asalto al Castillo de las damas*, es que son un conjunto de mujeres las que lejos de suscitar la reverencia de los caballeros, se ven obligadas a defender la fortaleza ante su despiadado ataque. De este modo, las damas, asociadas con un mismo objetivo, colaboran en la defensa de la fortaleza que las cobija, ocupando todos aquellos lugares de la construcción que son susceptibles de ser vulnerados por los atacantes, así como aquellos desde los cuales es más efectivo el ataque, es decir, las barbacanas y torres.

Las damas guerreras

Creemos que, quizá, lo más relevante de este tema iconográfico sea el protagonismo que adquieren las mujeres en una escena de acción, las cuales, sobre todo en las representaciones iconográficas más tempranas del tema, como la del *Salterio de Peterborough*, parecen mostrar una postura belicosa y abiertamente hostil. Las damas se muestran, por tanto, como individuos fuertes dotados de virtudes e iniciativa propia, que deciden protegerse en comunidad y no dudan en utilizar la violencia para conseguirlo.

Si pensamos en el antecedente más inmediato de esta idea, un grupo organizado de mujeres que batalla contra hombres, encontramos una fuerte referencia tanto literaria como iconográfica en el mito grecolatino de las amazonas¹⁵ o, mejor dicho, el concepto medieval un tanto exótico que los escritores, ya sean clérigos o laicos, tenían de las doncellas guerreras, derivado de los textos de la antigüedad clásica y adaptados según el gusto cortesano del momento. Las amazonas fueron un pueblo de mujeres guerreras, descendientes de Ares y de la diosa Harmonía, que habitaban una región indefinida, cercana al Cáucaso, la Capadocia o al Danubio, según las distintas fuentes, que vivían en comunidades en las que no existían varones, por lo que tenían que unirse a extranjeros para procrear, tras lo cual criaban únicamente a las niñas¹⁶.

Dicho esto, hay que aclarar que no es nuestra intención hacer depender las representaciones de las protagonistas de nuestro tema del *Castillo del Amor* de las amazonas clásicas, puesto que es evidente que la relación sería muy sutil y las diferencias conceptuales e iconográficas notables. Entre las divergencias podríamos señalar el hecho de que las amazonas fueran conocidas por guerrear a lomos de sus caballos, con únicamente un pecho cubierto y armadas con una lanza¹⁷. Pero sí creemos que en la concepción del tema iconográfico que nos ocupa existía un sustrato cultural, tradicional y hasta cierto punto moral que permitió poner en relación ambos tipos de mujeres, amazonas y doncellas guerreras.

¹⁴ CAMILLE, Michael (2000): pp. 316-354.

¹⁵ Estrabón XI, 5,1-2; Apolodoro II, 5. Homero, *Ilíada* Canto III, 189 y Canto VI, 186; Virgilio, *Eneida*: Libro I, 490; Justino, *Historia Universal*, Libro II. Plinio el Viejo, *Historia Natural*, Libro VII, Cap. LVI, p. 352; Heródoto, *Historias*, Libro IV CXIV); Justino, *Historia Universal*, Libro XII, III; Suetonio, *Vida de César*, XXII.

¹⁶ ALONSO DEL REAL, Carlos (1967): pp. 69-70; ELVIRA BARBA, Miguel Ángel (2008): pp. 442-443.

¹⁷ Dichas características propias de las amazonas solo las hemos encontrado, parcialmente, en el caso excepcional de la valva del Wilhelm-Hack-Museum en Ludwigshafen am Rhein, Alemania (inv. 457/10).

Lo cierto es que el mito de las mujeres guerreras propio de la literatura grecolatina entraría en la literatura de aventuras europea del siglo XII¹⁸, cuando las novelas francesas incorporaron el mito de *Roman d'Eneas*, el *Roman de Troie* y el *Roman de Alexandre*. A través de dichos textos se habría adaptando el mito de las amazonas humanizándolo y dotándolo de un carácter plenamente cortés, de modo que las características más agresivas o masculinas quedaron totalmente diluidas, a la vez que se acentuaban sus virtudes femeninas, como *fortitudo*, *sapientia* y *pulchritudo*, convirtiéndolas en “amazonas cortesanas”, originales y ejemplares¹⁹.

Las flores

En todos los ejemplos analizados que presentan la iconografía del *Castillo del Amor* las mujeres sostienen en sus manos invariablemente flores, que son arrojadas, como sustitutivos de proyectiles, sirviéndose de arcos y ballestas. En algunas ocasiones son los caballeros los que abandonan sus espadas para catapultar bombas florales desde el exterior de los castillos que tratan de asediar u ofrecen ramos floridos a las damas que acosan, lo que nos lleva a pensar en la importancia de este elemento iconográfico.

Las flores, en el contexto simbólico del arte profano medieval, por su naturaleza hacen referencia a la fugacidad de las cosas y, por tanto, las encontramos asociadas a la primavera y a la belleza²⁰. En época romana se adoptó el nombre de *Aphrillis* para designar al segundo mes del calendario juliano, como tributo a la diosa más conocida por su denominación griega *Aphrodite*²¹. El mes de abril se relaciona con el término *aperio*, puesto que es cuando las plantas comienzan a florecer, lo que a su vez se relacionaba con la diosa Flora, diosa romana de la juventud y la floración de las plantas, que era conmemorada en la *Floralia*, fiesta celebrada a finales de abril con una serie de ofrendas y procesiones florales, destinadas a favorecer las buenas cosechas²².

Durante la Alta Edad Media en la Europa occidental se realizó multitud de representaciones inspiradas en la descripción del mes de Abril recogida en las *Etimologías* de San Isidoro²³. Como consecuencia de ella, fue frecuente que el mes de abril apareciera simbolizado por figuras femeninas mostrando en sus manos flores, que parecen sostener y, quizá, arrojar por encima de sus cabezas²⁴. Pero en la Baja Edad Media el mes de abril empezó a adoptar la apariencia de una figura masculina, identificándose como *príncipe de la primavera* pretendiendo personificar al “presuntuoso y cortés April”, tal como relatara el italiano Bonvesin da Riva en su *Disputatio mensium*²⁵.

¹⁸ ROMERO TABARES, María Isabel (1998): pp. 106-107.

¹⁹ PETIT, Aimé (1983).

²⁰ CIRLOT, Juan Eduardo (2007).

²¹ SCULLARD, Howard Hayes (1981): pp. 97 y 107.

²² GRIMAL, Pierre (1951).

²³ SAN ISIDORO DE SEVILLA: “Aprilis que es el mes de abril, es dichoso por Venus, así como afrodilis, es decir Venus, que es por amor de lujuria, en griego es llamada Afrodís. O aún aprilis es dicho como aperilis, que quiere decir abridero, porque en este mes se abren todas las cosas en flor”. Traducción tomada de GONZÁLEZ CUENCA, Joaquín (ed.) (1983): p. 297.

²⁴ Este es el caso de la alegoría del mes de abril, representada en la arquivolta de la portada meridional de San Miguel de Beleña de Sorbe en Guadalajara. RUIZ MONTEJO, Inés (1994).

²⁵ Ejemplo de ello es el bajorrelieve de uno de los capiteles del claustro del monasterio de Santa María la Real de Nieva (siglo XV). CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, Manuel Antonio (1994): p. 131.

En el Medievo el mes de abril era el mes en que se producían las celebraciones nupciales²⁶, y ya entonces, al igual que ahora, estaban íntimamente relacionadas con la existencia de abundantes adornos florales, hecho que tradicionalmente se suele vincular con la fecundidad de la naturaleza en relación con la posibilidad de procreación que imponía el matrimonio. Pero, por otro lado, mucho menos poético, no tenemos que olvidar que las flores tendrían una utilidad práctica. A pesar de que los enlaces matrimoniales se celebraban justo al finalizar el invierno, cuando se imponía el necesario baño anual, las flores con su aroma ayudarían a suavizar los fuertes olores de las personas congregadas para tal celebración.

Por todo ello, creemos que es posible que la iconografía del *Castillo del Amor* estuviera relacionada en su gestación, por un lado, con los festejos primaverales de origen pagano, en los que hombres y mujeres jóvenes recogían flores o ramas floridas para celebrar la llegada de la primavera y, por otro lado, con las celebraciones matrimoniales a las que estos juegos solían preceder. Esto reforzaría la teoría de la derivación de este tema en una escena galante y no belicosa. Además debemos recordar en este punto el texto que publicara Loomis mencionando el dato histórico del festival de Treviso en 1214, lo que nos invita a contextualizar este hecho no solo en la primavera, sino también en el ámbito de las celebraciones prenupciales.

De tal manera, habría que contemplar la posibilidad de que el modelo iconográfico del *Castillo del Amor* tenga su origen en la plasmación de una escena derivada de la vida cotidiana, relacionada más con los festejos agrarios populares que con el amor cortés burgués en el que se terminó convirtiendo, heredada de la tradición popular pagana grecolatina, tanto en la representación de las damas guerreras como de los ritos prenupciales.

Soportes y técnicas

La representación de este tema no se limitó únicamente a un soporte o técnica, sino que la encontramos decorando arquetas y valvas de espejo de marfil, esmaltes, libros miniados, pintura mural y piezas de orfebrería, como la fuente o joya denominada *Castrum Amoris* que poseyó Pedro IV de Aragón, actualmente desaparecida²⁷.

Tapices

Existe la constancia documental de la existencia de tapices que recogieron en su día la iconografía del *Castillo del Amor*, hoy perdidos. El profesor Loomis en su estudio señala que en el inventario del duque de Gloucester, realizado en el año 1397, se registra “una pieza de Arrás, de la historia de un asalto hecho a unas damas en un castillo”. En otro inventario de Margarita de Flandes fechado en 1405, se recogen noticias de “un tapiz de seda de damas que defienden un castillo”, así como que Enrique VIII de Inglaterra tuvo

²⁶ Tal es el caso de *Les Très Riches Heures du Duc de Berry*, conservado en la Biblioteca del castillo de Chantilly en Francia. En el folio 4v, una miniatura a página completa ilustra cómo una pareja se desposa, mientras que otras jóvenes, tras ellos, recogen flores del campo. Esta escena tiene lugar bajo la representación de la carta astral correspondiente al mes de abril, con sus signos zodiacales asociados (Aries y Tauro), las estrellas y el Sol. Para más información vid. STIRNEMANN, Patricia y VILLETA-PETIT, Inès (2004).

²⁷ Para más información: Archivo de la Corona de Aragón (ACA, reg. 1334, f. 32.); LLUCH, Antoni (1908): pp. 193-194; MADURELL MARIMON, José María (1941); MOLINA I CASTELLÀ, Anna (2014).

una serie de tapices de la *Ciudad de las damas* y Jaime V de Escocia otra serie denominada de igual modo²⁸.

Además, existieron en nuestro territorio al menos dos tapices que recogieron, a juzgar por los registros documentales, la iconografía del *Castillo del Amor*. Una pieza encargada en Perpignan por Leonor de Sicilia en 1356, denominada *Castrum amoris*²⁹, y un segundo tapiz, procedente de los Países Bajos, que perteneció a María de Hungría, quien en 1530 lo había heredado de su tía, Margarita de Austria³⁰.

Libros miniados y marginalia

La representación más antigua conservada del modelo iconográfico del *Castillo del Amor* la encontramos en el *Salterio de Peterborough*. Este volumen, considerado una de las obras maestras de la pintura inglesa, data de hacia 1300. En esta obra, bajo el título de *Siege of the Castle of Love*, figura una ilustración que ocupa el cuarto inferior derecho de la segunda columna del fol. 91v. En ella se ilustra el violento ataque perpetrado por cuatro caballeros vestidos con cota de malla, armados con largas espadas y escudos, al castillo defendido por once mujeres que aparecen distribuidas en tres niveles de una torre coronada por almenas.

En esta imagen, las mujeres, en cuyo rostro podemos apreciar la fuerza con la que intentan rechazar a sus enemigos, defienden con furia el castillo que las ampara, mientras que los caballeros con las espadas ya caídas, aparentan reconocer su derrota en el momento en el que, desde lo más alto del castillo, dos de las mujeres levantan estandartes triunfales. La hegemonía de las damas en este caso viene indicada tanto por su superioridad numérica, como por el mayor tamaño que estas poseen respecto a sus atacantes, lo que puede sugerir la supremacía moral de las mujeres en la defensa de su integridad física, simbolizada por el castillo.

En el *Salterio de Luttrell*, fechado entre 1325 y 1335, encontramos otra expresiva representación del *Castillo del Amor*. Este texto, cuya elaboración fue encargada por Sir Geoffrey Luttrell, en el extremo inferior derecho del folio 75v incluye una representación del *Castillo del Amor*. En este caso la imagen de carácter marginal guardaría una bella relación con el texto al que acompaña, justo al inicio del salmo 38 (actual 39). Sobre él, una inicial iluminada acoge al rey David³¹ que se lleva una mano a la boca, mientras que en el cuerpo del texto en letras góticas, sobre el castillo leemos el inicio del salmo: “Dije yo en mi corazón: tendré cuidado con mi conducta, para no pecar con mi lengua”. En el mismo salmo, el rey David prosigue: “amordazaré mi boca mientras el malvado esté ante mí” (Salmo 39, 2). Estas palabras en relación con la ilustración del castillo han sido interpretadas en sentido literal al equiparar el termino latino *custodiam*, es decir “velar, tener cuidado”, con la función militar del castillo, destinada a procurar la protección de los ocupantes que buscan refugio entre sus muros³². Junto al castillo, el artista representó una figura zoomorfa, quizá una caprichosa figuración demoniaca, según sugería el texto.

²⁸ LOOMIS, Roger Sherman (1919): p. 26.

²⁹ OLIVAR, Marçal (1986): pp. 264-265.

³⁰ BELL, Susan Groag (2004). De él solo sabemos que en 1558 había en el Palacio Real de Madrid un tapiz denominado *Çiudad de damas*, compuesto por seis paneles de, al parecer, más de 200 m².

³¹ WALKER VADILLO, Mónica Ann (2009).

³² CAMILLE, Michael (1998b): pp. 116-120.

En lo más alto de esta torre una dama tocada con una cofia doble o *hennin*³³, hace sonar una enorme trompeta recta o añafil, instrumento con marcada función bélica y militar con la que solía llamarse al combate³⁴. En el siguiente nivel del castillo dos damas tocadas con diademas con pañuelo, sostienen flores enracimadas que arrojan a los atacantes. Las últimas tres damas ocupan el último parapeto murario y arrojan flores con gran violencia a los hombres que las atacan.

Otra ilustración marginal que representa el asalto a un castillo únicamente defendido por mujeres, la encontramos en unas *Decretales de Gregorio IX con Glossa Ordinaria* (Londres, BL, Ms. Royal 10 E IV). Este volumen fue escrito en el sur de Francia, probablemente en Toulouse, por mandato del Papa Gregorio IX a su confesor, el monje dominico Raymund de Peñafort. Parece ser que la decoración marginal fue agregada por un artista diferente en el último cuarto del siglo XIII, probablemente a petición de John Batayle, canónigo de San Bartolomé en Smithfield³⁵. En la ilustración marginal del folio 18v observamos en la azotea de la torre del homenaje tres damas que se asoman entre las almenas, mientras que una de ellas adopta un papel activo al blandir una espada con las dos manos, descargando un violento golpe sobre la cabeza de un hombre que cae aparatosamente tras intentar acceder hasta ella, usando una escala apoyada sobre el muro del castillo. Así, el asalto al *Castillo del Amor* queda ilustrado según la manera canónica, con la única desviación respecto al modelo de que, en este caso, la dama protagonista que adopta el papel activo en la defensa del castillo utiliza una gran espada, sustituyendo así a las inofensivas flores, hecho sin duda que no puede resultar casual, sino que es posible que responda más bien a una intencionalidad simbólica.

En cambio, en el manuscrito titulado *De nobilitatibus, Sapientibus, et Prudentibus Regum* (Oxford, Christ Church, Ms 92), realizado por Walter de Milemete para el futuro rey Eduardo III Plantagenet, que reinó en Inglaterra entre 1327 y 1377, cuando este era príncipe heredero³⁶, el motivo del *Castillo del Amor* adquiere un gran desarrollo ocupando dos folios. En el fol. 3v, cuatro jinetes se disponen a tomar al asalto el castillo de las damas. Los caballeros se muestran totalmente equipados con sus petos, celadas y cotas de malla, montados sobre sus rocines. Pero, curiosamente, ninguno de ellos lleva consigo sus armas. En el folio opuesto, un castillo construido de sólida piedra blanca acoge a cuatro damas. La actitud de todas ellas es abiertamente hostil respecto a los caballeros de la página opuesta, y parecen dirigir e iniciar la ofensiva contra ellos de forma coordinada. En la parte más alta del castillo, una de las damas apunta con una enorme ballesta a sus enemigos, pero en lugar de propulsar una saeta, es una flor la que actúa de proyectil. Justo debajo de ella, otras dos damas sostienen flores en sus manos a punto de lanzarlas. Más abajo, defendiendo el acceso por la puerta del castillo, una cuarta dama tensa con fuerza la

³³ Esta imagen del *Salterio Luttrell* es el único ejemplo encontrado en el que las damas que protegen el *Castillo de Amor* llevan la cabeza cubierta. Este hecho nos indica, por un lado, que estas mujeres pertenecen a una clase social alta y, por otro, que estas damas no son doncellas tratando de proteger su virginidad sino mujeres casadas, puesto que las distintas formas en las que las damas solían cubrir su cabeza en la Edad Media denotaban tanto su clase social como su estado civil.

³⁴ MICHELS, Ulrich (2001): pp. 50-51.

³⁵ BOVEY, Alixe (2002).

³⁶ MICHAEL, A. Michael (1994). La inclusión de la ilustración del *Castillo del Amor* en dicho tratado, otorgándole tal desarrollo, se ha considerado un símbolo de la concesión de la bendición papal recibida en ese momento para que se produjera el enlace entre el joven heredero Eduardo y su prima hermana Felipa de Hainault, el cual fue finalmente celebrado el 24 de enero de 1328.

cuerda de un arco, mientras parece afinar su puntería antes de disparar su munición de flores.

Hacia 1430-1440 se fecha el tratado *Virtutum ac vitiorum delineatio* (Roma, Biblioteca Casanatense, Ms.1404), procedente de Heidelberg. En esta obra se recogen, al menos, dos imágenes iluminadas que representan respectivamente dos *Castillos de las damas* (fols. 26v-27r). La belleza de esta imagen viene determinada por el hecho de que, en esta ocasión, cada una de las siete mujeres que se afanan en la defensa de la fortaleza aparecen asociadas al nombre de una de las virtudes, mientras que en el exterior son otras siete damas tocadas con yelmos coronados por aparatosas cimeras zoomorfas, las que atacan el baluarte encarnando a los siete vicios, a los que representan.

Objetos de marfil franceses: valvas de espejo y cofres

En Francia son muy numerosos los ejemplos de piezas de marfil, sobre todo valvas de espejo y arquetas realizadas en el siglo XIV, que presentan la iconografía del *Castillo del Amor*. Como hemos visto, esta temática fue objeto de estudio de algunos historiadores, Desde los trabajos del profesor Loomis hasta la actualidad, con escasos los estudios dedicados al análisis de estas piezas, y ninguno que pueda compararse, por su grado de especialización, con el que publicó Raymond Koechlin³⁷. Por esa razón, nos hemos dejado guiar por la clasificación por él propuesta, tanto en este texto como en el muestrario de piezas recogido en nuestra tesis doctoral.

· Las valvas de espejo

En la Baja Edad Media, la tipología de espejo más utilizada solía ser la de espejos de mano, que contaban con pequeñas placas de superficie refractaria, debido a su precio bastante elevado y a la dificultad para su elaboración. Las placas de espejo, que adoptaban formas redondas u ovals para protegerlas del desgaste y para facilitar su manipulación, a menudo se montaban sobre pequeños marcos de marfil circulares. En ocasiones, esos marcos eran unidos de dos en dos mediante algún tipo de mecanismo que servía de bisagra, de forma que la placa del espejo quedaba resguardada en el interior de pequeñas cajas formadas por dos tapas o valvas. Estos pequeños espejos de mano, que rondaban entre los 10 y los 14 cm de diámetro, eran objetos que las damas solían llevar colgados a la cintura, pendiendo de una cadena de plata. Pero, al contrario de lo que podamos pensar, también era un accesorio que formaba parte de los objetos de uso común en la higiene personal de los caballeros de las capas más altas de la sociedad.

En la mayor parte de las piezas francesas conservadas, las dos partes que actuaban a modo de caja, y que comúnmente denominamos valvas, fueron separadas en algún momento de su historia, por lo que es relativamente infrecuente que se conserve la pieza completa³⁸. La parte exterior de ambas placas era trabajada con bajorrelieves, cuyo motivo

³⁷ KOEHLIN, Raymond (1924). Hemos basado gran parte de nuestro estudio en el trabajo exhaustivo realizado en este volumen, cuya edición consultada ha sido la editada en París por F. de Nobelet en 1968. Esta edición se presenta dividida en tres volúmenes, dedicados respectivamente al texto (tomo 1), al catálogo (tomo 2) y a las imágenes (tomo 3). Concretamente, la información recogida por el autor sobre *El Castillo de Amor*, ha sido tomada del tomo I, pp. 403-410.

³⁸ Una excepción es la pieza del Musée national du Moyen Âge – Thermes et Hôtel de Cluny (inv. OA 116), que ha conservado las dos valvas, y en la que podemos observar como una de las formas de cierre de

central solía ser de temática caballeresca. Por otro lado, hay que señalar que los discos de metal que servían de espejo, y que irían encajados en el interior del rebaje de una o de las dos valvas del espejo, han desaparecido en todos los casos³⁹.

Como comentábamos, en un intento de sistematización del ingente número de valvas de espejo francesas conservadas que presentan la iconografía del *Castillo del Amor*, hemos decidido dejarnos guiar por el experto, el profesor Raymond Koecklin, el cual en su tratado sobre *Ivories Gothiques Françaises* adjudicó un número de inventario personal a cada una de las piezas, con la intención de clasificarlas, siguiendo como criterio la clasificación iconográfica de los bajorrelieves exteriores que presentan. Ordenó las valvas de espejo en tres subapartados: *El asalto al castillo de Amor*, *el Dios de Amor presidiendo su castillo* y *Variantes del tema del Castillo del Amor*⁴⁰.

En este estudio aportamos una clasificación personal que nos va a facilitar el análisis de las representaciones de la superficie de las valvas de espejo, entre las cuales nos parece distinguir varios prototipos que ilustran el desarrollo de un relato narrativo, en el que se van introduciendo matizaciones expresivas, en cuanto a las actitudes y la intencionalidad que presenten en estas imágenes tanto las defensoras como los atacantes del castillo.

Para ilustrar el primer grupo de piezas que nos proponemos analizar, hemos elegido como prototipo la carcasa de espejo del Museo Civico Medievale de Bolonia (inv. 698). En él, las mujeres son las únicas ocupantes del castillo y se sitúan en la cornisa de la fortaleza, desde la cual lanzan sus proyectiles con coraje. Además parecen conceder pocas atenciones a los caballeros. Esta actitud de las damas nos recuerda a la resistencia violenta ofrecida por las protagonistas de las imágenes de los libros miniados, concretamente en las ilustraciones del *Salterio de Peterborough* y el de *Luttrell*, entre otras. Los caballeros, en cambio, parecen mostrar un alto grado de violencia. Armados con sus puntiagudas espadas, están absortos en el combate y en ningún caso tratan de escalar los muros del castillo defendido por las damas. Solo algunos de los caballeros en lugar de blandir espadas esgrimen una especie de mazas, quizá ramas de rosal, que podrían simbolizar sus sentimientos amorosos hacia las damas según ha indicado algún experto; pero, en nuestra opinión, esas ramas en realidad nos parecen espadas de hoja ancha, es decir, objetos de ninguna manera amables, a juzgar además con la violencia con que los enarbolan.

Distinguimos un segundo grupo de piezas en las que, en cambio, el trabajo defensivo cooperativo de las damas ha desaparecido, y de hecho observamos entre ellas distintas actitudes respecto a los atacantes, de forma que se encuentran divididas en la protección del castillo. El más bello ejemplo, en nuestra opinión, de las piezas conservadas de este tipo es la valva del Museo del Louvre de París (OA 7279)⁴¹. Mientras algunas de las damas siguen esmerándose en la defensa de la fortaleza, lanzando proyectiles con furia por encima de sus cabezas, otras damas las han abandonado en su lucha y ofrecen ayuda activa a los caballeros que tratan de acceder al interior del recinto

estas piezas era la realización de entalladuras en las dos piezas, de forma que encajaran perfectamente entre sí, sin necesidad de bisagra que las una.

³⁹ Una de las pocas piezas conservadas íntegramente que responden a este diseño es el espejo de la Burrell Collection de Glasgow (inv. 21.10) curiosamente no mencionada por Koecklin.

⁴⁰ KOEHLIN, Raymond (1924). Sistematizados abiertamente en el Tomo II, *Catalogue*, pero no en el Tomo I, pp. 393-401. Las denominaciones en francés de estos capítulos son: *Le siège du Château d'Amour*; *Le dieu d'Amour au siège de son château* y *Variantes au thème du Château d'Amour*.

⁴¹ KOEHLIN, Raymond (1924): t. I, pp. 406, 407; t. II, n° 1089.

trepando por las ramas de los árboles. De hecho, en la parte más alta del castillo, un caballero, al cual podemos descubrir por la cota de malla que cubre sus brazos en las piezas mejor conservadas, bloquea físicamente el movimiento de una de las damas, impidiéndole por la fuerza que continúe ejerciendo su defensa legítima del castillo. Esto nos lleva a plantearnos la posibilidad de que se trate de la representación de una traición, es decir, podemos intuir la pronta victoria de los caballeros, conseguida probablemente gracias a la ayuda prestada por algunas de las mujeres que han sucumbido a las galanterías masculinas.

Dentro de esta segunda tipología, distinguimos una variación sobre el tema presente en las valvas del British Museum de Londres (1888,0208.1)⁴² y en la del Musée Bonnat-Helleu de Bayona (inv. 417)⁴³. A la izquierda de la composición, una dama, asomada por uno de los vanos del castillo, ofrece a uno de los caballeros atacantes una corona de flores. Además, en este caso, observamos cómo uno de los caballeros sale por la puerta de la fortaleza, lo que nos permite deducir que es posible que en realidad alguno de los caballeros combata del lado de las damas. Por otro lado, en estas piezas aparece por primera vez un caballero armado con ballesta, tal como hemos podido analizar que sucedía en las miniaturas francesas contemporáneas.

A modo de epílogo del relato, reconocemos un tercer grupo de piezas que nos ofrecen el desenlace del relato. Como ejemplo representativo hemos elegido la valva de espejo del Victoria and Albert Museum de Londres (A.561-1910)⁴⁴ en la que en la parte superior del castillo encontramos a una dama y un caballero que se dedican gestos de cariño mutuos, a pesar de que los ecos de la batalla todavía se hacen presentes en la escena.

Por otro lado, Koechlin reunió un considerable número de cajas de espejo bajo la denominación *Dios de Amor presidiendo su castillo*. Y, de hecho, sabemos que al dios Amor dedicaron durante la Baja Edad Media los trovadores multitud de canciones y poemas, siendo el primer texto consagrado a él *Le Fabel dou Dieu d'Amours* en el siglo XII. Posteriormente, el dios Amor se convierte en un personaje relevante en el argumento de afamados textos del siglo XIV como el *Roman de la Rose* de Guillaume de Lorris y Jean de Meung, y en *Le dit de Verger*, de Guillaume de Machaut. Estos poetas y otros, crearon desde su literatura un castillo rodeado por bellos jardines para el dios Amor⁴⁵. Poco después, este personaje empezó a ser uno de los motivos preferidos para decorar tapices y otros artículos suntuarios como nuestros espejos⁴⁶.

El dios Amor que preside las valvas de espejo que analizaremos a continuación responde fielmente a las descripciones que sobre él se ofrecen en estos textos, que lo presentan como un dios joven, coronado, vestido con largos ropajes, con dos saetas entre sus manos, divisando desde lo alto de su fortaleza a los amantes que le imploran. Para su estudio hemos sistematizado estas piezas en dos grupos. Por un lado aquellas en las que el

⁴² KOECHLIN, Raymond (1924): t. I, p. 406; t. II, n° 1085.

⁴³ Ibid., t. I, p. 406; t. II, n° 1086; t. III, pl. CLXXXV.

⁴⁴ Ibid., t. I, pp. 406-408; t. II, n° 1083.

⁴⁵ Ibid., t. I, pp. 338-339. Incluye fragmentos de los poemas dedicados al dios Amor en el que se describe el castillo que habitaría, pertenecientes al *Roman de la Rose* y a *Venus, la déesse d'Amours*.

⁴⁶ Koechlin menciona los tapices protagonizados por el dios Amor, rastreados en los inventarios de los reyes franceses Calos V, Carlos VI y de los Duques de Berry y Anjou: KOECHLIN, Raymond (1924): p. 399, n. 2.

dios Amor aparece representado alado y sobrevolando su castillo, según la forma canónica en la que era descrito por los poemas contemporáneos medievales, y por otro lado aquellas valvas en las que el dios Amor se convierte en nuestra opinión en el *rey Amor*, perdiendo sus alas.

En el primer grupo, por tanto, tendríamos piezas como la valva de espejo del Museo Nazionale del Bargello de Florencia, nº inv. 126C. En la parte superior de las placas, el dios Amor con sus alas desplegadas, pero firmemente asentado sobre su fortaleza, dispara flechas a los caballeros sirviéndose de su arco. Por otro lado, a ambos lados del castillo los caballeros que trepan por los árboles ya no interactúan con las damas sino que hacen sonar el añafil, tal como veíamos en las ilustraciones de los libros miniados; y, por último, el rastrillo de la puerta del castillo está elevado, lo que parece querer invitar a los atacantes de la fortaleza a que accedan al interior del recinto⁴⁷.

Este modelo tiene una variante en la que el dios Amor alado preside la escena y se muestra ya no combatiente, sino con los brazos abiertos jubiloso en lo alto de su castillo, con las puertas abiertas. Vencida ya toda resistencia, todos los personajes celebran la victoria del amor. Ya no queda ningún rastro del torneo entre caballeros, desterrado ya de estas piezas⁴⁸. Su fortaleza está repleta de parejas que se demuestran abiertamente sus sentimientos, creando una escena de lo más apacible. Ejemplo de ello es la pieza del Metropolitan Museum of Art de Nueva York nº inv. 2003.131.1⁴⁹.

En cambio, existe otro grupo de piezas, como la del Musée du Louvre nº inv. OA 6933, en las que el dios Amor ha perdido las alas, para convertirse en el *rey Amor* que preside una fiesta cortesana. Este personaje se representa coronado, conservando una saeta en la mano en ocasiones, en la otra mano sostiene un halcón o quizá un águila real, animales de cetrería que le identifican como miembro de la sociedad cortesana terrestre⁵⁰.

· Los cofres de marfil

Los cofres de marfil, son otro de los objetos de uso doméstico que sirvieron a los maestros eborarios franceses del siglo XIV para desarrollar, entre otros temas, la iconografía del *Castillo del Amor*. De hecho la estructura de los cofres, de forma paralelepípedica, cuya composición precisaba necesariamente de al menos seis tablillas de marfil que debían ser cubiertas en su totalidad por motivos historiados, permitió que la iconografía del *Castillo del Amor* se desarrollara con mayor expresividad que en las reducidas superficies de las valvas de espejo. Por esa razón, en ellos encontraremos escenas complementarias al tema, inexistentes en los espejos, que introducen información adicional que quizá nos ayude a conocer más detalles sobre el relato representado.

Asimismo, existe el problema añadido de que las placas decoradas que componen este tipo de cofres no tienen necesariamente que pertenecer a una misma narración, sino que, en la mayoría de los cofres en los que encontramos la iconografía del *Castillo del*

⁴⁷ Existen otras piezas, como la valva de espejo del Kunsthistorisches Museum de Viena (KK 159) en las que se representan los últimos instantes del asalto de los caballeros al castillo. Multitud de parejas ya unidas se encuentran en plena celebración.

⁴⁸ La excepción a esto es la valva de espejo de la colección Burrell de Glasgow (inv. 21.10), donde sí aparece el torneo en la parte inferior de la pieza presidida por el dios Amor triunfante.

⁴⁹ KOEHLIN, Raymond (1924): t. I. 406-408; II, nº 1083.

⁵⁰ Ibid., t. II, en relación con nº 1099.

Amor, esta imagen aparece mezclada con otras escenas tomadas de distintos relatos de la literatura francesa, identificadas según los distintos expertos como fragmentos ilustrativos del Poema de Tristán e Isolda y también obras de la literatura inglesa, como es el caso de escenas del poema *Sir Gawain and the Green Knight*⁵¹.

Además, en muchos casos, los cofres han llegado hasta nosotros desmembrados y a veces, incluso, a lo largo de los siglos se han podido producir ensamblajes alternativos de las piezas, de forma que lo que en principio podía pareceros la clave para desentrañar nuestro problema básico de la falta de relato que justifique dicha representación, se convierte en un hándicap más, difícil de resolver por el momento.

Invariablemente, en todas las arquetas localizadas hasta el momento que presentan el asunto del asalto al *Castillo del Amor*, el tema aparece en la tablilla que actúa a modo de tapa o cubierta, ocupando dentro de ella los extremos laterales, nunca el espacio central de la misma. Además, podemos comprobar que, en cuanto al diseño de esta escena, existiría una estructura compositiva tipificada, probablemente ideada por el taller, que no va a ser modificada de forma sustancial en las distintas piezas. Este hecho nos va a permitir distinguir dos modelos compositivos, si atendemos al número de escenas que recogen, modificación que no se debe a distintos momentos cronológicos, sino que probablemente ambos esquemas surgieran y convivieran en un mismo marco espacio-temporal.

El primer modelo sería aquel que muestra tres escenas narrativas, ocupando las cuatro partes en las que queda subdividida la tapa, de modo que los dos espacios centrales de la tablilla presentan invariablemente un torneo entre caballeros afrontados, presenciado desde una tribuna sobre ellos por multitud de damas, mientras que en las calles laterales encontraremos la representación del asalto al *Castillo del Amor*.

Como ejemplo de este modelo hemos elegido la arqueta del Victoria and Albert Museum n° inv. 146-1866⁵². En la escena de la calle lateral izquierda, tres mujeres se afanan en defender la fortaleza que las cobija arrojando con violencia flores contra tres caballeros que tratan de tomar al asalto el castillo. Uno de ellos, asciende por una escalera de madera, apoyada en el muro, mientras que otro utiliza contra las damas una ballesta y su compañero una rama florida. El dios Amor les apunta con sus saetas desde la escena contigua, donde encontramos representado con gran expresividad el torneo de los caballeros, que ocupa las dos secciones centrales. Aquí observamos que uno de los caballeros que se enfrenta en el combate luce en su escudo una enseña especial, la de las tres flores, lo que nos permite suponer que sea el caballero que representa al amor, y en consecuencia aquel que previsiblemente consiga la victoria. Además, en la escena lateral derecha volvemos a ver el castillo protegido por las damas, pero en este caso los protagonistas son los caballeros que, al pie de la fortaleza, se encuentran ocupados preparando canastas de flores que están a punto de ser propulsadas por una catapulta⁵³.

⁵¹ MEUWESE, Martine (2008): pp. 119-152; DELCOURT, Thierry (2009).

⁵² A este modelo pertenecen las arquetas del Walters Art Museum de Baltimore (Fig. 97), Victoria and Albert Museum de Londres (146-1866) y The British Museum de Londres (1856,0623.166). LOOMIS, Roger Sherman (1919): pp. 255-269, fig. 1; KOEHLIN, Raymond (1924): t. I, pp. 485, 489, 491, 497-499, 501 y 504; t. II, n° 1282.

⁵³ GREENE, Thomas M. (1995): p. 11. La representación de la catapulta de flores será un tema repetido en todas las arquetas, con la única variable de que en algunas piezas aparece en el extremo derecho o en el extremo izquierdo de la composición, sin que esto afecte aparentemente al desarrollo del relato.

Una variante de este tema lo podemos encontrar en la tapa de la arqueta del British Museum de Londres nº inv. inv. 1856.0623.166⁵⁴. En este caso en el relieve de la derecha se concluye el relato, al mostrarse como el caballero victorioso recibe una llave de su amada, que podemos interpretar bien como la llave de su corazón o bien como símbolo de la apertura de la fortaleza que aparece tras ellos, puesto que, en segundo plano, el castillo muestra por primera vez la puerta entreabierta. Por último, el caballero asciende por una escala. Según esta lectura iconográfica, habría que considerar que, en este caso, la identificación entre la toma del castillo y la conquista del corazón de la dama por parte del amante sería evidente.

En el segundo modelo compositivo de cofres franceses recogemos aquellas arquetas en las que en lugar de tres escenas narrativas, la superficie de la tapa de la misma se encuentra subdividida en cuatro escenas. Para ello los maestros eborarios parisinos repartieron la primera calle, en dos registros. En la parte superior figura el asalto del *Castillo del Amor*, protagonizado por un único caballero, el cual tras conseguir los favores de la dama, consigue huir junto a ella a lomos de su caballo. En el registro inferior de la composición se observa, a través de lo que simulan ser las arcadas de un puente, a los protagonistas del relato escapando en una barca. Ejemplo de ello es la arqueta del Musée national du Moyen Âge – Thermes et Hôtel de Cluny de París nº inv. Cl. 23840⁵⁵. En estos casos, se concede un gran desarrollo a la catapulta y a los caballeros encargados de mantenerla surtida de canastas de flores para ser arrojadas contra las damas que ocupan el castillo que se yergue tras ellos, en el extremo derecho de la tablilla.

Precedentes, transformaciones y proyección

En cuanto a los precedentes, hay que señalar que, en su génesis y en su forma, es muy probable que esta fórmula iconográfica estuviera relacionada por un lado con fórmulas iconográficas religiosas, asociadas a virtudes cristianas tales como la fortaleza, la castidad o la fidelidad, atribuidas a las representaciones de castillos. Pero, por otro lado, según intuimos existió una estrecha relación de este tema con las fiestas populares de origen pagano que se realizarían en determinadas épocas del año, muy probablemente asociadas a ritos prenupciales antiguos. Con ambos elementos, por un lado religión y por otro tradición popular, pensamos que en algún momento de la década de los veinte del siglo XIV cristalizaría en Francia, popularizándose en lo que restaba de siglo en el ámbito de las cortes palatinas, el modelo iconográfico que hoy en día denominamos *Castillo del Amor*.

Las piezas en las que aparece la iconografía del *Castillo del Amor* presentan una evidente variación a lo largo del tiempo, no solo estilística como es de prever por el natural transcurso de las modas y gustos, sino que es importante destacar la evolución en la concepción del tema. Si en las primeras obras que recogen dicho tema la actitud de las damas era belicosa, a finales del siglo XIV el tema del *Castillo del Amor* se convierte en una fiesta cortesana, en la que no existe ya el combate entre damas y caballeros, sino que en realidad el torneo de los caballeros frente al castillo de las damas se convierte en una

⁵⁴ KOECHLIN, Raymond (1924): t. I, pp. 485, 489, 491, 497, 501, 504 y 506; t. II, nº 1283.

⁵⁵ Esta pieza no es mencionada por Koechlin. Vid. TABURET-DELAHAYE, E. y DECTOT, X. (2008); DELCOURT, Thierry (2009).

farsa, una excusa para crear un marco incomparable frente al cual desarrollar la puesta en escena del ataque al castillo⁵⁶.

En nuestro intento de hacer de este estudio una apuesta multidisciplinar, consideramos también la importante repercusión del tema del *Castillo del Amor* más allá del sentido iconográfico. Descubrimos entonces, el enorme desarrollo que tuvo el tema en la literatura hispana del siglo XV, en la cual encontramos referencias constantes al castillo como metáfora de la fortaleza del amado. Estas alusiones están presentes en algunas composiciones poéticas de Jorge Manrique, concretamente en los poemas titulados *La escala de amor* y *Castillo de amor*⁵⁷; un par de romances de Juan de Encina⁵⁸ y otro bellísimo poema de Juan de Tapia⁵⁹. Además hemos considerado las posibles repercusiones del tema en la obra más afamada de Fernando de Rojas, *La Celestina*. Por otro lado, fuimos conscientes de la posible influencia recibida por Santa Teresa de Jesús, ya en el siglo XVI, la cual recurrió al simbolismo del castillo como medio para describir el alma humana en la obra *Castillo interior o las Moradas del castillo interior*⁶⁰, obra mística escrita en prosa en el convento de San José de Ávila⁶¹.

Temas afines

Siendo estrictos, las imágenes presentadas son los únicos ejemplos encontrados y mencionados por las distintas fuentes en los que, sin lugar a dudas, se representa un asalto al *Castillo de Amor* en las artes plásticas europeas. Pero además, existen otros muchos ejemplos iconográficos en los que podemos percibir la influencia de este tema, pero que al no contar con todos los elementos propios de dicho modelo, solo podríamos considerarlos como variantes respecto a dicha iconografía⁶². En la mayoría de los casos, a pesar de que la iconografía es similar a los ejemplos mencionados, no existe correspondencia con el relato expuesto en la iconografía del *Castillo del Amor*. Es decir, somos conscientes de que las imágenes que a continuación comentaremos brevemente no pretenden transmitir el mismo mensaje simbólico.

A la hora de analizar estas variantes hemos reducido nuestro campo de estudio a los ejemplos iconográficos encontrados en ámbito hispano que pudieran ser derivadas de la iconografía del *Castillo del Amor*.

⁵⁶ En opinión de PIJOÁN, José (1965): pp. 245-248, estas fiestas estarían caracterizadas por su frivolidad y podían prolongarse varios días, pero aún se continuó simulando un empeño en la lucha que realmente ya no existía a principios del siglo XV.

⁵⁷ MANRIQUE, Jorge (1993): pp. 64-72.

⁵⁸ Nos referimos al Romance (n. 108) y a la Deshecha (108D) según la numeración de los poemas de Juan de Encina establecida por DUTTON, Brian (1990-1991). El *Cancionero* de Encina corresponde al vol. V.

⁵⁹ Nos referimos a la canción recogida en el *Cancionero de Estúñiga* sin título que comienza con el verso “*Muchas veces llamo a Dios*”. ROVIRA SOLER, José Carlos (1986-1987).

⁶⁰ SANTA TERESA DE JESÚS (2006).

⁶¹ FRAXANET SALA, María Rosa (1984).

⁶² En nuestro territorio, son escasas las representaciones iconográficas que encontramos sobre el *Castillo del Amor*, básicamente creemos por lo discutible de su tipificación iconográfica no sustentada en un relato que le dé sentido inequívoco. Por esta razón, hemos decidido guiarnos por la historiografía, y apuntar aquellos casos en los que previamente algún investigador haya reconocido el tema del *Castillo del Amor*.

Carmen Bernis consideró la existencia de dos variantes de la iconografía del *Castillo del Amor* en las bóvedas laterales de la Sala de los Reyes de la Alhambra de Granada, citando a Van Marle y Koechlin⁶³. Siguiendo su tesis, en las pinturas de la bóveda sur, encontramos la representación del torneo o duelo frente al *Castillo del Amor*, mientras que en la bóveda norte aparece el *Castillo del Amor* en otra de sus variantes, en la cual se presenta habitado por parejas de enamorados que asoman por puertas y ventanas, mientras presencian la caza del oso y el jabalí.

En el manuscrito de la *Crónica Troyana*, obra de González Nicolás fechado en 1350, realizado por encargo del rey D. Alfonso XI que “la mandara poner en lengua castellana para instrucción y esparcimiento del heredero de su Corona”, el célebre rey Don Pedro I, figuran en los folios fol. 13v y fol. 84r, dos dibujos miniados en los que podemos observar dos bellísimas representaciones de castillos multicolores, habitados únicamente por mujeres⁶⁴. Estas representaciones se asemejan iconográficamente a las fórmulas del *Castillo del Amor*, sin poseer en este caso más relación con esta tipología que la meramente formal, puesto que ambas miniaturas están concebidas con la finalidad de ilustrar el contenido literario de la obra. En el caso de la primera de ellas, el fol. 13v, trataría de reflejar los “juegos de dados, ajedrez y tablas con los que los habitantes de la ciudad de Troya solían solazarse”. Podemos considerar la posibilidad de que estuviera fielmente inspirada en los marfiles góticos franceses que representaban el asalto al *Castillo del Amor*, de cuya iconografía sería una derivación⁶⁵.

Pero, si centramos nuestra atención en las pinturas de la torre del homenaje del Castillo de Alcañiz, es porque entre todas las pinturas de temática profana encontramos una escena cuya iconografía ha sido susceptible de ser considerada por su cercanía con las fórmulas propias del *Castillo del Amor*. La escena a la que nos referimos se localiza en el muro occidental de la sala, sobre el arco de acceso a la misma, en el denominado Lienzo VI y muestra a *tres damas dolientes*⁶⁶ asomadas por el balcón de un castillo, que se despiden de un caballero, pintado sobre la clave y contraclaves del arco de entrada, que se aleja montado a caballo en dirección quizá a un supuesto combate⁶⁷.

Los alfareros del siglo XV que trabajaron en Paterna, entre el abundante repertorio iconográfico que manejaban, utilizaron lo que nos parece intuir que pudiera tratarse de un modelo geometrizado y simplificado de la iconografía del *Castillo del Amor*, aplicado sobre fuentes, platos y *socarrats*⁶⁸. La composición se organiza en torno a una torre de al menos tres cuerpos de altura, flanqueada por dos aves, en cuya base se representan dos damas afrontadas, quizás sentadas al modo oriental, que se asoman por sendas ventanas, mostrando en sus manos levantadas a la altura de la cabeza dos flores. Quizá el ejemplo más hermoso conservado es el plato perteneciente al Museo de Cerámica de Barcelona, actual Museu del Disseny.

⁶³ BERNIS, Carmen (1982).

⁶⁴ MARTÍNEZ SALAZAR, Andrés (1901).

⁶⁵ RODRÍGUEZ PORTO, Rosa María (2008) expone las relaciones de semejanza encontradas al comparar las miniaturas de *la Crónica Troyana* y las pinturas del Castillo de los Calatravos en Alcañiz.

⁶⁶ LACARRA DUCAY, María del Carmen (2004). *Damas dolientes* es la denominación utilizada por esta especialista, que prefiere no hacer ninguna referencia a la iconografía del *Castillo del Amor*.

⁶⁷ THOMSON LLISTERRI, Teresa (2003).

⁶⁸ MARTÍNEZ CAVIRÓ, Balbina (1991).

La iconografía del *Castillo del Amor*, o al menos una versión derivada de este modelo, también encontró su espacio en los pinjantes y placas de arnés, razón por la cual abordamos su estudio e intentamos sistematizar su incidencia en nuestra tesis doctoral. Para ello nos apoyamos en las conclusiones de la profesora Martín Ansón, que ha dedicado numerosos estudios a este tipo de piezas que sirvieron durante la Edad Media para engalanar las monturas de los caballos⁶⁹. Todas estas piezas presentan una versión muy sumaria del tema del *Castillo del Amor*, con formas geometrizadas y composiciones tendentes a la simetría, en las que el tema queda reducido únicamente a un personaje femenino, inscrito en una estructura arquitectónica, que resulta sugerida por algunas torres con almenas, y algunas flores alrededor.

Selección de obras

- *Salterio de Peterborough*, Inglaterra, c. 1300. Bruselas, Bibliothèque Royale de Belgique. Ms. 9961-62, fol. 91v.
- *Salterio de Luttrell*, Lincolnshire (Inglaterra), c. 1325-1335. Londres, The British Library, Ms. 42130, fol. 75v.
- *Decretales de Gregorio IX*, ¿Toulouse? (Francia), último cuarto del siglo XIII. Londres, BL, Ms. Royal 10 E IV, fol. 18v.
- *De Nobilitatibus, Sapientibus, et Prudentibus Regum* de Walter de Milemete, Londres (Inglaterra), 1326-1327. Oxford, Christ Church, Ms 92, fols. 3v y 4r.
- *Virtutum ac vitiorum delineatio*, Heidelberg (Alemania), c. 1430-1440. Roma, Biblioteca Casanatense, Ms. 1404, fol. 26v.
- Valva de espejo, París, c. 1320-1330. Bolonia, Museo Civico Medievale, inv. 698.
- Valva de espejo, París, c. 1340-1350. París, Musée du Louvre, inv. OA 7279.
- Valva de espejo, Francia, c. 1300-1330. Bayona, Musée Bonnat-Helleu, inv. 417.
- Valva de espejo, París, c. 1330-1350. Londres, Victoria & Albert Museum, inv. A.561-1910.
- Valva de espejo, París o Renania, c. 1300-1330. Florencia, Museo Nazionale del Bargello, inv. 126C.
- Valva de espejo, París, c. 1320-1340. Nueva York, Metropolitan Museum of Art, inv. 2003.131.1.
- Valva de espejo, París o Renania, segundo cuarto del siglo XIV. París, Musée du Louvre, inv. OA 6933.
- Valva de espejo, París, c. 1340. Glasgow, The Burrel Collection, inv. 21.10.
- Cofre, París, c. 1320-1330. Londres, Victoria & Albert Museum, inv. 146-1866.
- Cofre, París, siglo XIV. Londres, The British Museum, inv. 1856.0623.166.

⁶⁹ MARTÍN ANSÓN, M^a Luisa (1977; 1985; 1986; 1995).

- Cofre, París, primer cuarto del siglo XIV. París, Musée national du Moyen Âge – Thermes et Hôtel de Cluny, inv. Cl. 23840.
- Sala de los Reyes de la Alhambra de Granada, pinturas de las bóvedas sur y norte, c. 1362-1370.
- *Crónica Troyana*, 1350. El Escorial, RBME, Ms. h-I-6, fols. 13v y 84r.
- Pinturas murales del castillo de Alcañiz (Teruel), lienzo IV, primera mitad del siglo XIV. Damas dolientes despidiendo al caballero.
- Plato de cerámica de Paterna (Valencia), siglos XIII-XIV. Barcelona, Museo de Cerámica, inv. 20090.
- Pinjante de arnés. Madrid, Instituto Valencia de Don Juan, inv. 5559.

Bibliografía

ALONSO DEL REAL, Carlos (1967): *Realidad y leyenda de las Amazonas*. Espasa Calpe, Madrid.

BEIGBEDER, Olivier (1951): “Le Chateau d’Amour dans l’ivoire et son symbolisme”, *Gazette des Beaux-Arts*, nº 93, pp. 65-76.

BELL, Susan Groag (2004): *The Lost Tapestries of the City of Ladies. Christine de Pizan’s Renaissance Legacy*. University of California Press, Berkeley.

BERNIS, Carmen (1982): “Las pinturas de la Sala de los reyes de la Alhambra, los asuntos, los trajes, la fecha”, *Cuadernos de la Alhambra*, nº 18, pp. 21-50.

BOVEY, Alixe (2002): “A Pictorial *Ex Libris* in the Smithfield Decretals: John Batayle, Canon of St Bartholomew’s, and his Illuminated Law Book”. En: EDWARDS, A.S.G.: *Decoration and Illustration in Medieval English Manuscripts*. British Library, Londres, pp. 67-91.

CAMILLE, Michael (1998a): *The medieval Art of Love, objects and subjects of desire*. Laurence King, Londres.

CAMILLE, Michael (1998b): *Mirror in Parchment. The Luttrell Psalter and the Making of Medieval England*. Reaktion, Londres.

CAMILLE, Michael (2000): *El ídolo gótico. Ideología y creación de imágenes en el arte Medieval*. Akal, Madrid.

CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, Manuel Antonio (1994): “Fiestas y representación: las alegres comparsas del año en la Edad Media”, *Semata*, nº 6, pp. 119-140.

DELCOURT, Thierry (2009): *La Légende du roi Arthur*, catálogo de exposición. Bibliothèque nationale de France, París.

DILLARD, Heath (1993): *La mujer en la Reconquista*. Nerea, Madrid.

DUBY, George (1990): *El amor en la Edad Media y otros ensayos*. Alianza Editorial, Madrid.

- DUTTON, Brian (1990-1991): *El cancionero del siglo XV*, 7 vols. Universidad de Salamanca, Salamanca.
- ELVIRA BARBA, Miguel Ángel (2008): *Arte y mito. Manual de iconografía clásica*. Sílex, Madrid.
- FRAXANET SALA, María Rosa (1984): “Estudio sobre los grabados de la novela La cárcel de Amor de Diego de San Pedro”. En: YARZA LUACES, Joaquín (ed.): *Estudios de iconografía medieval española*. Universidad Autónoma de Barcelona, Bellaterra, pp. 429-482.
- GARCÍA RUIZ, María Aurora (2013): “El rigor del código caballeresco artúrico en el Medievo”, *e-Spania*, <http://e-spania.revues.org/22992>
- GONZÁLEZ CUENCA, Joaquín (ed.) (1983): *Las Etimologías de San Isidoro romanceadas*. Universidad de Salamanca, Salamanca.
- GREENE, Thomas M. (1995): *Besieging the castle of Ladies*. Center for Medieval and Early Renaissance Studies, University of Binghamton, Nueva York.
- GRIMAL, Pierre (1951): *Diccionario de mitología Griega y Romana*. Paidós, Barcelona
- KOECHLIN, Raymond (1924): *Ivories Gothiques Français*. Picard, París.
- LACARRA DUCAY, María del Carmen (2004): *Las pinturas murales góticas del castillo de Alcañiz, Restauración*. Ministerio de Cultura, Diputación General de Aragón, Caja Inmaculada, Madrid – Zaragoza.
- LLUCH, Antoni (1908): *Documents per l'Historia de la Cultura Catalana Mig-eval*, vol. I. Institut d'Estudis Catalans, Barcelona.
- LOOMIS, Roger Sherman (1919): “The allegorical siege in the art of the middle ages”, *The American Journal of Archaeology*, t. XXIII, nº 3, pp. 255-269.
- MADURELL MARIMON, Jose María (1941): “Las antiguas dependencias del Palacio Real Mayor de Barcelona”, *Analecta sacra Tarraconensia*, vol. XIV, pp. 129-154.
- MARTÍN ANSÓN, María Luisa (1977): “Adornos metálicos en los caballos: pinjantes y aplicaciones”, *Archivo Español de Arte*, nº 199, pp. 297-312.
- MARTÍN ANSÓN, María Luisa (1985): “Algunos pinjantes góticos en el MAN”, *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, vol. III, nº 2, pp. 151-155.
- MARTÍN ANSÓN, María Luisa (1986): “La colección de pinjantes del Museo Lázaro Galdiano”, *Goya. Revista de Arte*, nº 193-195, pp. 57-65.
- MARTÍN ANSÓN, María Luisa (1995): “Los pinjantes del Museu Marès”, *Barcelona Metròpolis Mediterrània*, nº 27, pp. 78-79.
- MARTÍNEZ CAVIRÓ, Balbina (1991): *Cerámica hispanomusulmana: andalusí y mudéjar*. El Viso, Madrid.
- MARTÍNEZ SALAZAR, Andrés (1901): “Sobre la Crónica troyana”, *Boletín de la Real Academia de la Historia*, t. XXXIX, pp. 289-292.
- MEUWESE, Martine (2008): “Chrétien in Ivory”, *Arthurian Literature*, nº 25, pp. 119-152.

- MICHAEL, A. Michael (1994): 'The Iconography of Kingship in the Walter of Milemete Treatise', *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 57 pp. 35-47.
- MICHELS, Ulrich (2001): *Atlas de Música*, vol. 1. Alianza Editorial, Madrid.
- MOLINA I CASTELLÀ, Anna (2014): "El "Castell d'Amor" de Pedro IV de Aragón. Literatura en la orfebrería de la mesa real". En: GARCÍA GARCÍA, Francisco de Asís; RODRÍGUEZ PEINADO, Laura; MARTÍNEZ TABOADA, Pilar (eds.): *Splendor. Artes suntuarias en la Edad Media hispánica*. Número especial (noviembre) de *Anales de Historia del Arte*, vol. 24, pp. 357-371.
- OLIVAR, Marçal (1986): *Els tapissos francesos del rei En Pere el Cerimoniós*. A. Ramón y M. Barbié, Barcelona.
- PETIT, Aimé (1983): "Le traitement courtois du thème des Amazones d'après trois romans antiques: Eneas, Troie et Alexandre", *Le Mogen Âge*, vol. I, pp. 63-84.
- PIJOÁN, José (1965): *Arte gótico de la Europa occidental. S. XIII, XIV y XV*. Espasa Calpe, Madrid.
- REVILLA, Federico (1990): *Diccionario de iconografía*. Cátedra, Madrid.
- RODRÍGUEZ PORTO, Rosa María (2008): "Courtliness and its Trujamanes: Manufacturing Chivalric Imagery across the Castilian Grenadine Frontier", *Medieval Encounters*, nº 14, pp. 219-266.
- ROMERO TABARES, María Isabel (1998): *La mujer casada y la amazona*. Universidad de Sevilla, Sevilla.
- ROVIRA SOLER, José Carlos (1986-1987): "Nuevos documentos para la biografía de Juan de Tapia", *Anales de Literatura Española*, nº 5, pp. 437-460.
- SANTA TERESA DE JESÚS (2006): *Castillo interior o las Moradas*. Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid.
- SCULLARD, Howard Hayes (1981): *Festivals and Ceremonies of the Roman Republic*. Thames and Hudson, Londres.
- STIRNEMANN, Patricia; VILLETA-PETIT, Inès (2004): *Les Très Riches Heures du duc de Berry et l'enluminure en France au début du XV^e siècle*. Somogy éditions d'art – Musée Condé, París.
- TABURET-DELAHAYE, Elisabeth; DECTOT, Xavier (2008): "Un exceptionnel coffret d'ivoire gothique. Musée national du Moyen Âge – Thermes et Hôtel de Cluny", *Revue du Louvre*, nº 3, pp. 6-8.
- THOMSON LLISTERRI, Teresa (2003): *Pinturas murales del castillo de Alcañiz*. Ayuntamiento de Alcañiz, Diputación Provincial de Teruel, Alcañiz – Teruel.
- VAN MARLE, Raimond (1971): *Iconographie de l'Art Profane au Moyen-Âge. Allégories et symboles*. Hacker Art Books, Nueva York.
- WALKER VADILLO, Mónica Ann (2009): "La intercesión de Betsabé", *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. I, nº 1, pp. 25-30.



▲ *Salterio de Luttrell*, Lincolnshire (Inglaterra), c. 1325-1335. Londres, BL, Ms. 42130, fol. 75v.

<http://www.bl.uk/onlinegallery/sacredtexts/luttrellpsalter.html>
[captura 5/12/2016]

◀ *Salterio de Peterborough*, Inglaterra, c. 1300. Bruselas, Bibliothèque Royale de Belgique. Ms. 9961-62, fol. 91v.

http://images.kbr.be/multi/KBR_9961-62Viewer/imageViewer.html
[captura 5/12/2016]



▲ *Decretales de Gregorio IX, ¿Toulouse?* (Francia), último cuarto del siglo XIII. Londres, BL, Ms. Royal 10 E IV, fol. 18v.

<http://bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/record.asp?MSID=6549&CollID=16&NStart=100504> [captura 5/12/2016]

◀ *De Nobilitatibus, Sapientibus, et Prudentibus Regum* de Walter de Milemete, Londres (Inglaterra), 1326-1327. Oxford, Christ Church, Ms 92, fols. 3v y 4r.

<http://www.chch.ox.ac.uk/library/western-manuscripts/ms-92> [captura 5/12/2016]



◀ *Virtutum ac vitiorum delineatio*, Heidelberg (Alemania), c. 1430-1440. Roma, Biblioteca Casanatense, Ms. 1404, fol. 26v.

<http://dr.casanatense.it/IIPServer/ils.html?image=ILS\82908703\16924.tif&server=&credit=&zoom=&title=Ms.1404%20c.26V> [captura 5/12/2016]



► Valva de espejo, París, c. 1340-1350. París, Musée du Louvre, inv. OA 7279.

http://www.gothicivories.courtauld.ac.uk/images/ivory/84F96DE6_cb49f29c.html [captura 5/12/2016]



▲ Valva de espejo, París, c. 1320-1330. Bolonia, Museo Civico Medievale, inv. 698.

http://www.gothicivories.courtauld.ac.uk/images/ivory/7C88D26A_918330bf.html [captura 5/12/2016]

▼ Valva de espejo, Francia, c. 1300-1330. Bayona, Musée Bonnat-Helleu, inv. 417.

http://www.gothicivories.courtauld.ac.uk/images/ivory/31DFB42D_a2b34682.html [captura 5/12/2016]

▼ Valva de espejo, París, c. 1330-1350. Londres, Victoria & Albert Museum, inv. A.561-1910.

http://media.vam.ac.uk/media/thi/ra/collection_images/2006AF/2006AF0048_jpg_ds.jpg [captura 5/12/2016]





Valva de espejo, París o Renania, c. 1300-1330. Florencia, Museo Nazionale del Bargello, inv. 126C.

http://www.gothicivories.courtauld.ac.uk/images/ivory/E786EE0B_67325f5f.html [captura 5/12/2016]



Valva de espejo, París, c. 1320-1340. Nueva York, Metropolitan Museum of Art, inv. 2003.131.1.

http://www.gothicivories.courtauld.ac.uk/images/ivory/22FCA527_b2e4ee93.html [captura 5/12/2016]



▲ Valva de espejo, París o Renania, segundo cuarto del siglo XIV. París, Musée du Louvre, inv. OA 6933.

http://www.gothicivories.courtauld.ac.uk/images/ivory/BEAC47FE_5dbd13c4.html [captura 5/12/2016]



▲ Valva de espejo, París, c. 1340. Glasgow, The Burrell Collection, inv. 21.10.

http://www.gothicivories.courtauld.ac.uk/images/ivory/F4150FE8_f95e71b5.html [captura 5/12/2016]



◀ Cofre, París, c. 1320-1330. Londres, Victoria & Albert Museum, inv. 146-1866.

http://www.gothicivories.courtauld.ac.uk/images/ivory/87EC762D_f2bf64c0.html [captura 5/12/2016]



◀ Cofre, París, siglo XIV. Londres, The British Museum, inv. 1856.0623.166.

http://www.gothicivories.courtauld.ac.uk/images/ivory/7443296F_2ef03aad.html [captura 5/12/2016]

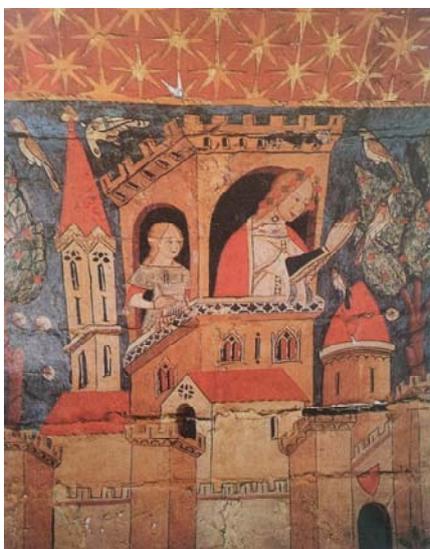


◀ Cofre, París, primer cuarto del siglo XIV. París, Musée de Cluny, inv. Cl. 23840.

http://www.gothicivories.courtauld.ac.uk/images/ivory/ABD92B71_62ff93be.html [captura 5/12/2016]

▼ Sala de los Reyes de la Alhambra. Pinturas de las bóvedas sur y norte (detalles), c. 1362-1370.

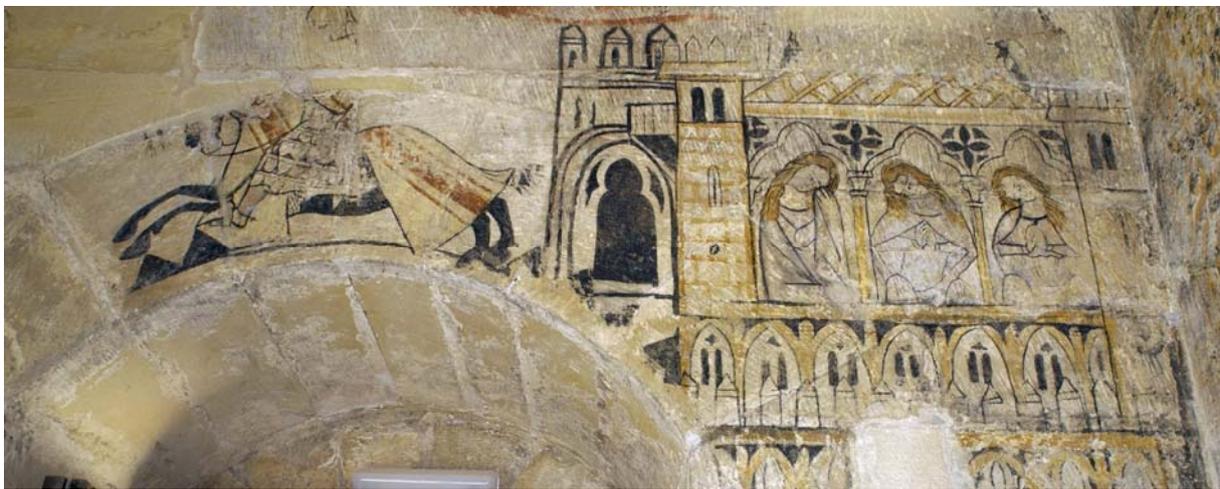
<http://www.alhambra-patronato.es/elblogdelmuseo/wp-content/uploads/2014/03/mujer.jpg>;
http://www.alhambra-patronato.es/uploads/tx_gtklighgallery/3304.jpg [capturas 5/12/2016]





Crónica Troyana, 1350. El Escorial, RBME, Ms. h-I-6, fols. 13v y 84r.

<http://oronoz.com/paginas/leefoto.php?referencia=199405> [captura 5/12/2016]



Pinturas murales del castillo de Alcañiz, lienzo IV, primera mitad del siglo XIV. Damas dolientes despidiendo al caballero.

<http://aratur.heraldo.es/wp-content/uploads/2014/05/pintura-mural.jpg> [captura 5/12/2016]



Plato de cerámica de Paterna (Valencia), siglos XIII-XIV. Barcelona, Museo de Cerámica, inv. 20090.

http://www.qantara-med.org/qantara4/public/show_document.php?do_id=212&lang=es# [captura 5/12/2016]



Pinjante de arnés. Madrid, Instituto Valencia de Don Juan, inv. 5559.

[Foto: Francisco Hernández Sánchez]